

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Марија Ђ. Голубовић

**УЛОГА РУСКЕ ЕМИГРАЦИЈЕ У МУЗИЧКОМ
ЖИВОТУ БЕОГРАДА
(1918–1941)**

Докторска дисертација

Београд, 2021

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Marija Đ. Golubović

**THE ROLE OF RUSSIAN EMIGRATION IN
BELGRADE'S MUSICAL LIFE
(1918–1941)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

МЕНТОР

Проф. др Алексеј Тимофејев, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју, Катедра за општу савремену историју

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ

Проф. др Милан Ристовић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју, Катедра за општу савремену историју

Проф. др Радина Вучетић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју, Катедра за општу савремену историју

др Горан Милорадовић, научни саветник, Институт за савремену историју, Београд

др Александар Васић, научни сарадник, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности

Датум одбране _____

УЛОГА РУСКЕ ЕМИГРАЦИЈЕ У МУЗИЧКОМ ЖИВОТУ БЕОГРАДА (1918–1941)

Апстракт

У раду се проучава један од сегмената историје српско-руских друштвених веза, а то је долазак руских емиграната после Октобарске револуције у Краљевину СХС/Југославију и њихова улога у развоју музичког живота престонице у периоду између два светска рата. Музички живот Београда посматрали смо у светлу утицаја Руса на концертну сцену, музичку педагогију, музичку историографију, свакодневицу и кафански живот, те кроз призму руских институција које су почивале на принципима њихових дореволюционарних претходника. Кроз њихову делатност анализирали смо развој и промене које су се догађале на пољу музичке културе у престоници, као и интеракцију која је постојала између земље домаћина и руских емиграната. Допринос Руса музичком животу посебно је упечатљив у првој половини двадесетих година, када су њихове активности дале својеврсну „инјекцију“ престоничком друштву и допринеле демократизацији уметничке музике у српској и југословенској средини. Проучавање њиховог деловања у вишим друштвеним круговима београдске музике показало је да је у односу домаћих музичара и критичара према Русима на општем плану постојао велики јаз и мало међусобне сарадње. Неретко су се резултати и утицаји руских музичара умањивали, иако им критика није спорила велики ентузијазам пропраћен врло скромним финансијским средствима. Анализирање и упоређивање музичких критика тога доба показало је разлику у односу према домаћим извођачима и Русима, као „другима“. Такав однос био је делимично условљен руском тежњом да се покаже национални идентитет и самобитност на пољу музике, као и српским/југословенским стремљењем да уклони стране факторе из уплитања у развој музичког живота. Руској емиграцији је култура постала главни симбол националне идентификације, стога је она пажњу првенствено усмеравала на неговање свог наслеђа. Због тога су у раду анализирани и активности руских удружења – Руског књижевно-уметничког друштва, Руског народног универзитета, Руског музичког друштва и посебне институције у руском заграничју – Руског дома. Без сагледавања рада споменутих удружења и институција слика међуратног

музичког Београда не би била целовита. Поред деловања на пољу уметничке музике, у раду су приказани допринос Руса обогаћењу популарног музичког живота и новине које су унели у незаобилазни београдски кафански живот.

Рад се базира на обради необјављене грађе из архива у Србији и Русији – Архива Југославије, Историјског архива Београда, Музеја позоришне уметности Србије, Централног државног архива у Санкт Петербургу, као и приватног архива Алексеја Борисовича Арсејева. Поред тога, важан материјал за писање рада представљали су објављени извори, мемоарска грађа, српска и руска периодика, међуратни музички часописи, као и релевантна литература на српском и страним језицима.

Кључне речи: руска емиграција, руски музичари, међуратни Београд, концертна сцена, Трио Слатин, „Југоконцерт“, музика у кафанама, балалајке, Руско музичко друштво, Руски дом

Научна област: Историја

Ужа научна област: Општа савремена историја

УДК: 314.743(*161.1)(497.11 Beograd)"1918/1941"

78(497.11 Beograd)"1918/1941"

THE ROLE OF RUSSIAN EMIGRATION IN BELGRADE'S MUSICAL LIFE (1918–1941)

Abstract

The study explores one of the segments in the history of Serbo-Russian social relations: the arrival of Russian émigrés after the October Revolution to the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Yugoslavia and their role in the development of the capital's music scene in the interwar period. It attempts to assess Belgrade's interwar music life in light of the Russian influence on the local concert scene, music pedagogy, music historiography, everyday life and nightlife, as well as through the prism of Russian institutions rooted in the principles of their pre-revolutionary predecessors. Retracing their activities, it analyzes the evolution and changes in the field of music culture in the capital and the interaction between the host country and Russian émigrés. The contribution of Russians to the local music scene is particularly striking in the first half of the 1920s when their activities gave an 'injection' to the capital's social life and contributed to the democratization of art music in the Serbian and Yugoslavian milieu. The research of their involvement in Belgrade's high music scene has revealed a deep gap and little cooperation between local musicians and critics and the Russian newcomers. Often, the results and influences of Russian musicians tended to be minimized, although critics hardly disputed their impressive enthusiasm hampered by modest financial means. An analysis and comparison of music critiques from this period have shown a different attitude towards local performers and Russians as the 'others.' Such an attitude was partially the result of the Russian aspiration to display their national identity and self-relevance in the field of music and partly of the Serbian/Yugoslav tendency to remove any outside factors and limit their involvement in the country's musical life. For the Russian emigration, culture became the main symbol of national identification, and hence they focused their efforts on cultivating their own heritage. The study, therefore, includes an analysis of the activities of Russian cultural associations: the Russian Association for Literature and Arts, Russian People's University, Russian Music Society, and the Russian House (cultural center), an institution of particular importance beyond the territory of Russia. Without investigating the efforts of those societies and institutions, the landscape of Belgrade's interwar music scene would have been incomplete. Besides their involvement in art

(or cultivated) music, the study showcases the Russian contribution to the enrichment of popular music life and the innovations they introduced into Belgrade's nightlife and bar scene.

This study is based on unpublished material kept in archives in Serbia and Russia: the Archive of Yugoslavia, Historical Archive of Belgrade, Museum of Performing Arts of Serbia, and the Central State Historical Archive of St. Petersburg, as well as the private archive of Aleksey Borisovich Arsenyev. In addition, relevant material was found in published sources, memoirs, Serbian and Russian periodicals, interwar music journals, and relevant literature in Serbian and other languages.

Keywords: Russian emigration/émigrés, Russian musicians, interwar Belgrade, concert scene, Trio Slatin, 'Jugokonzert', bar and pub music, balalaika, Russian Music Society, Russian House

Scientific field: History

Specific field of study: General Contemporary History

UDC number: 314.743(*161.1)(497.11 Beograd)"1918/1941"

78(497.11 Beograd)"1918/1941"

Смисао Руске емигрантске растурености по целој землиној кугли, на коју смо осуђени историјским догађајима у нашој отађбини, лежи у томе, да би приповедали Миру о Руској души, осветлили исту са свију страна, показали њену тежњу ка општечовечанском идеалу. За нас пак, за нашу гомилицу, која је срећним околностима доспела у братску словенску земљу, остаје да узмемо све то, чиме може да се поноси Србски народ, а то је: љубав према својој отађбини, здрав и снажан национализам, све то што недостајало у Рускоме интелектуалцу и Рускоме сељаку. Језик уметности, а нарочито најлепши из њих, језик музике, треба да служи најјачим чиниоцем сближења међу народима, а тим пре међу двема гранама једног истог словенског рода.*

* ПАА, Заоставштина З. Г. Грицкат, Копија писма З. Г. Грицкат – Милоју Милојевићу, 14. март 1932.

Садржај рада

ПРЕДГОВОР	1
1. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ ДОГАЂАЈА	14
1.1. Музичка култура у општем контексту руске емиграције.....	14
1.2. Руска музика и музичари у Београду пре Великог рата.....	33
1.3. Београд између Истока и Запада: Културна средина и музика између два светска рата.....	46
2. РУСКА ЕМИГРАЦИЈА У ВИШИМ ДРУШТВЕНИМ КРУГОВИМА БЕОГРАДСКЕ МУЗИКЕ	58
2.1. Руси на концертној сцени Београда.....	58
2.2. Руски педагози у београдским музичким школама.....	89
2.3. Написи руских аутора у међуратним музичким часописима.....	111
2.4. Делатност Југоконцерта и великани руског музичког Заграничја у Београду.....	131
3. МЕСТА РАЗОНОДЕ И ЗАБАВЕ: РУСКА ПОПУЛАРНА МУЗИКА И МУЗИЧАРИ У БЕОГРАДУ	152
3.1. Сличности и разлике у српским и руским кафанским традицијама.....	152
3.2. Старе руске песме и циганска романса.....	157
3.3. Оркестри балалајки.....	165
3.4. Ресторани и кафане са руском музиком.....	171
4. МУЗИКА ПРИ РУСКИМ ИНСТИТУЦИЈАМА И УНУТРАШЊИ ЖИВОТ ЕМИГРАЦИЈЕ	188
4.1. Наслеђе старе Русије у емигрантским институцијама.....	188
4.2. Књижевно-уметничко друштво.....	190
4.3. Руски народни универзитет.....	202
4.4. Руско музичко друштво.....	210
4.5. Руски дом.....	230
ЗАКЉУЧАК	241
СПИСАК ИЗВОРА	247
СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	252

ПРЕДГОВОР

У националној музичкој историографији период између два светска рата представља неисцрпну тему, будући да су се током његовог трајања одвијали процеси на које је српска музичка уметности чекала деценијама. Битну улогу у тим процесима имали су директни или индиректни утицаји, који су у нашу средину пристизали са разних страна. Наиме, по први пут у својој историји је Београд остварио тако снажне контакте и размену са Западом, који су се неминовно у одразили и у сфери културе. Са друге стране, бурна 1917. година у руској историји, и грађански рат који је уследио као последица револуционарних збивања, учинили су да око два милиона руских држављана напусти своју домовину.¹ Међу европским земљама у којима су руски емигранти пронашли свој нови дом наша се и новоформирана Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, кроз коју се процењује да је прошло између педесет и седамдесет хиљада емиграната, док је нешто преко четрдесет хиљада остало да у њој живи.² У Краљевини СХС је 1924. боравило око 42.500 руских емиграната. Према подацима из регистрације 1937. године је 27.150 Руса задржало емигрантски статус.³ С друге стране, у попису Руса из 1940. (који се водио без обзира на држављанство) у Југославији је било фиксирано 31.500 људи.⁴ У августу 1921. у Београду је становало 3.500 Руса, а од 1924/1925. овај број је варирао на око 10 хиљада људи.⁵ Та цифра од око 9.5–10 хиљада варирала је све до 1944. мада њихов састав није био стално исти због континуираног прилива емиграната из унутрашњости земље и одлива у иностранство. Попис престоничког становништва од 15. априла 1929. утврдио је да су у Београду у том тренутку живела 9.432 лица, којима је матерњи језик био руски.⁶ Поређења ради, приметимо да је Београд 1921. имао 110.319 становника (без становништва

¹ Питање коначног броја руских емиграната који су после Првог светског рата напустили домовину привлачило је многе ауторе, историчаре, статистичаре и институције. Њихова истраживања дала су веома различите резултате, а немачки историчар Ханс фон Ришма дао је највишу цифру од близу три милиона (М. Јовановић, „Россија в изгнании. Границы, масштабы и основные проблемы исследования“, *Русская эмиграция в Югославии*, сост. А. Арсеньев, О. Кириллова, М. Сибинович, Москва 1996, 32–36.

² М. Сибинович, „Значение русской эмиграции в сербской культуре XX века – границы и перспективы исследования“, *Русская эмиграция в Югославии*, сост. А. Арсеньев, О. Кириллова, М. Сибинович, Москва 1996, 7.

³ М. Јовановић, *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919–1924*, Београд 1996, 156, 163–186.

⁴ *Новый путь*, № 8, 1942, 3.

⁵ М. Јовановић, *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919–1924*, 213–218.

⁶ Евгеније Захаров, „Живот девет хиљада Руса у Београду“, *Општинске новине*, год. XLVIII бр. 2, 15. јануар 1930, 80–83.

предграђа и Земуна), а 1940. око 320 хиљада становника (са предграђима и Земунум). Дакле, почетком 1921. у Београду је живело 1.999 Руса, што значи да су они чинили 1,8% престоничког становништва, а крајем исте године већ 3,5 хиљаде односно 3%.⁷ У међуратном периоду број становника престонице, али и руског становништва је растао, па су 1929. од 244 хиљаде становника престонице оквирно 10 хиљада (око 4%) били Руси.⁸ Пристигли Руси нису представљали највећу националну мањину, али ипак нису били ни не приметни. Примера ради можемо да наведемо да би, према подацима пописа из 1921. у којем су пописани само језици и религија у Београду, могле да се издвоје две крупне етничке мањине – 4.723 Јевреја (верника мојсијевске вере) и 3.648 Немаца (особа са немачким матерњим језиком).⁹

Руска култура је спадала у низ значајнијих европских култура и највише је била повезана са немачком културом, мада је баштинила богате везе и са француском културом услед њеног доминантног утицаја у Европи XVIII–XIX веку. Наравно, од периода националног романтизма, руска култура имала је и снажни идентитетски карактер руске, словенске и православне природе. Уз то можемо да приметимо да је емиграција концентрисана у Југославији у упоређењу са другим крупним руским колонијама (у Француској и Чешкој) имала нешто конзервативнију природу, што је оставило одређеног утицаја и на њен приступ новим трендовима у светској култури. У емиграцији су се нашли разни слојеви друштва, укључујући и лекаре, инжењере, архитекте, универзитетске професоре, наставнике, музичаре, оперске певаче, балетске и позоришне уметнике, и друге. Они су дали значајан допринос развоју српске културе, побољшању квалитета универзитетског образовања, оснивању научних института, Опере и Балета Народног позоришта у Београду, као и великог броја разних културних, књижевних и уметничких друштава и кружока. О руској емиграцији и култури у Краљевини СХС/Југославији пуно

⁷ М. В. Радовановић, „Демографски односи 1918–1941. године“, *Историја Београда*, књ. 3 (XX век), прир. В. Чубриловић, Београд 1974, 158.

⁸ М. В. Радовановић, „Демографски односи 1918–1941. године“, *Историја Београда*, књ. 3 (XX век), прир. В. Чубриловић, Београд 1974, 159; А. Арсенев, „Русская диаспора в Югославии“, *Русская эмиграция в Югославии*, сост. А. Арсенев, О. Кириллова, М. Сибинович, Москва 1996, 47; Евгеније Захаров, „Живот девет хиљада Руса у Београду“, *Општинске новине*, год. XLVIII бр. 2, 15. јануар 1930, 80–83.

⁹ Аноним, „Колики је Београд“, *Политика*, 17. фебруар 1921, 2.

је писано од краја 80-их година минулог века. Кључним за нашу тему можемо да назовемо чувени двотомни зборник *Руска емиграција у српској култури XX века*.¹⁰

Руска делатност на пољу музичке уметности у Краљевини СХС/Југославији у целини није се нашла у фокусу историчара и музиколога. Неминовно је да су Руси доласком у Југославију, и посебно у Београд, донели из своје домовине драгоцену знање и искуство и посебно допринели развоју области које су код нас у том имале умерено кратку традицију. Са њиховим доласком поклапају се и успон и развој стваралаштва и извођаштва, успон музичког образовања и музичке критике и есејистике, као формирање разних културних и музичких институција. Истраживачи који проучавају српску музику у периоду између два светска рата наилазе на проблеме¹¹ типичне и за студије руске емиграције: непотпуна архивска грађа, бројни изостали материјали који су током времена страдали или су изгубљени.

Истраживање музичке културе Заграничне Русије почело је паралелно са проучавањем феномена целокупне емиграције у последњој деценији прошлог века. У прилог актуелности и непресушном материјалу за рад говори податак да је у Русији само у последњих десетак година одбрањен велики број дисертација које се баве музичком културом у емиграцији.¹² У нашој националној историографији је руска емиграција у

¹⁰ О. Ђурић, „Руски емигрантски књижевни кружоци у Београду (1920–1940)”, *Савременик: месечни часопис* 8–9/1984, 218–244; В. А. Тесемников, „Российская эмиграция в Югославии. 1919–1945 гг.”, *Вопросы истории* 10/1988, 128–137; О. Ђурић, *Руска литерарна Србија: 1920–1941 (писци, кружоци, издања)*, Горњи Милановац-Београд 1990; В. Д. Козлитин, „Российская эмиграция в Королевстве сербов, хорватов и словенцев (1919–1923)”, *Славяноведение* 4/1992, 7–19; В. И. Косик, „Русская Югославия: фрагменты истории, 1919–1944”, *Славяноведение* 4/1992, 20–32; Д. Алексић, „Руски студенти-емигранти на Београдском универзитету између два светска рата”, *Токови историје* 1–2/1992, 43–59; *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова*, књ. I–II, пр. М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994; М. Јовановић, *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919–1924*, Београд 1996; В. И. Косик, *Русская церковь в Югославии (20–40-е годы XX века)*, Москва 2000; М. Јовановић, *Руска емиграција на Балкану (1920–1940)*, Београд 2006; В. А. Тесемников, В. И. Косик, *Русский Белград*, Москва 2008; А. Тимофејев, *Руси и Други светски рат у Југославији: Утицај СССР-а и руских емиграната на догађаје у Југославији 1941–1945*, Београд 2011; А. Б. Арсењев, *Самовари у равници. Руска емиграција у Војводини*, Нови Сад–Футог 2011.

¹¹ К. Томашевић, „Проблеми проучавање српске музике између два светска рата”, *Музикологија* 1, 2001, 25–47.

¹² Н. В. Мелешкова, „Деятельность русской музыкальной эмиграции в Праге (20-е–50-е годы XX века)”, кандидатска дисертација, Российская академия музыки имени Гнесиных, кафедра истории музыки, 2010; И. Ю. Проскурина, „А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья: (опыт исторической и стилиевой реконструкции)”, кандидатска дисертација, Российская академия музыки имени Гнесиных, кафедра истории музыки, 2010; Е. А. Шефова, „Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья”, кандидатска дисертација, Тамбовский музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, кафедра истории и теории музыки, 2015; А. С. Максимова, „Творчество Владимира Дукельского – Вернона Дюка в контексте музыкальной культуры США первой половины XX

целини привлачила пажњу истраживача из многих области. У музичкој историографији, директан или индиректан утицај руске емиграције провлачио се кроз истраживања Надежде Мосусове, која је цео свој радни век посветила проучавању музичког театра у Србији.¹³ Једина синтетичка студија која је у кратким цртама обухватила делатност руске музичке емиграције у Југославији после 1917. је чланак Мелите Милин из 2003. године објављен у часопису *Музикологија*.¹⁴ Од тада па до данашњих дана, појавило се неколико радова који су истраживали неке сфере музичких активности Руса. Тако се Ивана Весић бавила руским утицајима у сфери популарне музике¹⁵, Андреј Тарасјев и Алексеј Арсењев руском духовном музиком¹⁶, а Олга Оташевић је приказала музички живот Београда у очима руске периодике.¹⁷ Последњих година су одбрањене и две докторске дисертације, од којих је прва посвећена улози Руса у формирању и раду Балета Народног позоришта у Београду, а друга рукописној заоставштини редитеља Јурија Љвовича Ракитина.¹⁸ Још

века“, кандидатска дисертација, Петрозаводска конзерваторија им. А. К. Глазунова, кафедра историје музике, 2016; Е. М. Кузнецова, „С.В. Рахманинов у емиграцији: социокултурна и творческа адаптација“, кандидатска дисертација Росијска академија музике имени Гнесиних, кафедра историје музике, 2016; Н. П. Мамаева, „Музыкальное образование детей в школах и внешкольных учреждениях русского зарубежья (1920–1930-е годы)“, кандидатска дисертација, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, кафедра культурологии, музыковедения и музыкального образования, 2019, итд.

¹³ Надежда Мосусова је аутор на десетине радова кроз које се прожима утицај руске музике и емиграције на српску културу: „Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата“, *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова*, књ. 2, пр. М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994, 139–149; „Николај Римски-Корсаков на сцени Народног позоришта у Београду. Поводом 150-годишњице композиторовог рођења и 125-годишњице Народног позоришта“, *Pro musica* 154–155, 1995, 10–11; „’Zlatni petao’ na beogradskoj sceni (sećanja Anatolija Žukovskog)“, *Orchestra* 1, 22; „Koreografska ostvarenja Leonida Mjasina na beogradskoj sceni“, *Orchestra* 2, 1995, 16–17; „Дело Браиловских и српска међуратна сцена у огледалу критике“, *Музикологија* 3, 2003, 81–113; „Vanka the Housekeeper by Nikolay Tcherernin and Lady Macbeth by Dmitry Shostakovich: Contemporary Russian Opera in Interwar Belgrade“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. С. Flamm, Н. Keazor and R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013, 245–255; *Српски музички театар: историјски фрагменти*, Београд 2013; „Социјалистички реализам, Петар Чајковски и Стеван Христић: спасавање лепотице... : поводом 70 година Охридске легенде Маргарите Фроман“, *Музички талас* 47, 2018, 2–11, итд.

¹⁴ М. Милин, „The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917“, *Музикологија* 3, 2003, 65–80.

¹⁵ I. Vesić, „The role of Russian emigrants in the rise of popular culture and music in Belgrade between two world wars“, *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, eds. I. Medić, К. Tomašević, Belgrade 2015, 103–117; И. Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51, 2014, 65–81.

¹⁶ А. Тарасјев, „Руски црквени хорови и хоровање (1920–1970)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55, 2016, 107–128; А. Арсењев, „Руска емиграција и црквено појање у Србији: 1920–1970. године“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55, 2016, 129–174.

¹⁷ О. Оташевић, „Musical life in Belgrade in the Russian language periodicals published by the first wave of Russian emigration“, *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, eds. I. Medić, К. Tomašević, Belgrade 2015, 118–134.

¹⁸ М. Ј. Петричевић, „Допринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду (1920–1944)“, докторска дисертација, Факултет драмских уметности, Катедра за

једно занимљиво издање последњих година представља збирка песама и игара из београдских кафана, у којој су се нашле и композиције Сергеја Страхова.¹⁹ Па ипак, улога руских емиграната у музичком животу међуратног Београда и данас представља тему која може да се продубљује. Будући да су делатност Опере и Балета Народног позоришта доста обрађиване теме у српској историографији, наша пажња биће усмерена на активност Руса на концертној сцени, у музичким школама, свакодневном животу и популарној музици, као и у оквиру емигрантских институција.

Истраживање ове теме је значајно, с једне стране, зато што руски допринос српској музичкој сцени међуратног Београда представља важну карику у сагледавању културних процеса тог времена, док, с друге стране, истраживање о емигрантима употпуњује слику о односу Краљевине СХС/Југославије према Русима и животу емиграната у новој средини. У нашем истраживању тражимо одговоре на следеће радне хипотезе и питања: да ли се културни утицај руске емиграције уклапао у шири контекст европских утицаја на нашем тлу; да ли се кроз однос према делатности руских музичара примећује однос националних музичара према „другом“; да ли се кроз делатност емиграната сагледавао стални обзир према развоју музике у Совјетском Савезу? На крају крајева, тражићемо одговор на опште питање: да ли је њихова активност допринела модернизацији/европеизацији српске и југословенске музике, или ју је њихова конзервативност успоравала?

Доњу хронолошку границу истраживања представља завршетак Првог светског рата 1918. и почетак досељавања руских емиграната у Југославију од 1919. године.²⁰ Горњом границом можемо да сматрамо почетак Другог светског рата у Југославији (1941). Делатност руске музичке емиграције, као и руске емиграције уопште, била је најизраженија током двадесетих и тридесетих година XX века, а утицај на српску културу у том периоду био је најслободнији. Међуратни период уједно представља и посебну историјску целину. Треба, међутим, имати у виду да се временски период којим се бави наше истраживање не може посматрати као изолована целина. Процеси и феномени који се налазе у центру нашег интересовања нису настали у међуратном периоду, већ се њихов

менаџмент и продукцију позоришта, радија и културе, Београд 2015); Т. М. Жељски, „Рукописна заоставштина редитеља Јурија Ракитина“, докторска дисертација, Филолошки факултет, Катедра за славистику, Београд 2018.

¹⁹ *Музика београдских кафана, салона и клубова 3. Вечерњи звон: Руске популарне песме и игре из збирки Јована Фрајта и Сергеја Страхова*, прир. Х. Медић, Београд 2015.

²⁰ О хронологији досељавања види зборник чланака: *Столетие двух эмиграций: 1919-2019*, сборник статей, отв. ред. А. Ю. Тимофеев, Белград 2019.

ток и развој у том раздобљу наставио и доживео велики успон. Активнији развој музичке културе у Србији почиње у другој половини XIX века, а у истом периоду или на самој размеђи XIX и XX века, рођена је и већина личности које ће имати важну улогу за наше истраживање.

Међуратни период представља врло комплексан и догађајима богат период европске и српске историје. Иста таква ситуација била је и у области музичке уметности, у којој су се преплитали утицаји из Будимпеште, Прага, Париза и Русије. Како бисмо могли да разумемо, објаснимо и опишемо процес кроз који је српска култура пролазила, врло је битно да имамо везу са оним што је било „пре“ и оним што је било „после“ међуратног периода.²¹ Услед тога, без обзира на хронолошки оквир нашег истраживања, ми не смемо занемарити ни догађаје које су се дешавали ван међуратног периода. Такође, у циљу што бољег приказивања уплива руске емиграције на музички живот Београда, битно је имати шири увид у сама дешавања како би рад руских музичара могао да се сагледа у контексту свих промена које су се током времена дешавале.

С обзиром на то да је концертни живот југословенске престонице уписао у свој летопис на хиљаде концерата у периоду између два рата, тежили смо да изаберемо концерте и њихове приказе који би најбоље показали дух времена, став критике и одзив публике. То се посебно односи на потпоглавља „Концертна сцена“ и „Југоконцерт“, у којима смо због преопширног материјала узимали карактеристичне примере. Због тог плурализма се не може говорити стриктно о методу студије случаја, иако се у неколико наврата нагињало ка томе. Компаративни метод омогућио нам је анализирање материјала из више аспеката. У оквиру музичке уметности, па и културе уопште, делатност Руса је сагледана са неколико страна. За истраживање је од великог значаја било представљање паралела између живота у Русији и у новој средини, те развој и деловање институција које су основане у Београду, а које су своје претходнике имале у Царској Русији. У истраживању наставничке активности у музичким школама, биће представљени положај и улога најистакнутијих појединаца у делатности институција у којима су радили, као и какве су биле њихове тенденције. Како бисмо истражили „сличности и разлике, као и

²¹ H-G. Haupt, J. Kocka, „Comparative history: methods, aims, problems“, *Europe in cross-national perspective*, eds. D. Cohen, M. O'Connor, New York 2004, 24.

процес диференцијације и/или конвергенције“;²² компаративном анализом желимо да истакнемо разлике/новине које су као кадар из другачије културне сфере Руси унели у српско музичко образовање и просветитељство У погледу извођачке делатности Руса, упоређивање музичких критика тог доба показало нам разлику у односу према домаћим извођачима, Русима и неком „трећем“. Такође, значајно је и пребацивање акцента са уметника, то јест извођача, на публику, као и реакције публике, односно рецепције онога што је видела и чула.²³

У најстојању да разумемо активности руских музичара, као и делатност руских институција, приказали смо у кратким цртама историју њиховог настанка, тока и развоја у Русији, будући да се живот у емиграцији у солидној мери пресликао из дореволюционарне домовине. Такав поступак нам је омогућио да покажемо у којој мери су Руси били независни и (не)прилагодљиви у новој средини и које су то новине које су у њу унели.

У проучавању руске емиграције посебно смо се осврнули на термин „нација“ и, последично, на термин „идентитет“ који се у последње време неретко са њим поистовећује. Проучавање националног идентитета представља данас област која побуђује интересовање многих научних дисциплина, а као социолошку појаву је проучавала Ирина Сабеникова управо у контексту руске емиграције.²⁴ У формирању идентитета велику улогу има језик, због чега су Руси у емиграцији настојали да се њиме служе и оснивају институције кроз које би се он неговао. Делатност разних институција у руској колонији у Београду на пољу музике показала је да су оне имале једну од главних улога у очувању националног идентитета емиграције.

Процес модернизације, који се често поистовећивао са европеизацијом, наставио се у међуратном периоду. Додир Београда са Европом и њеном културом временом је јачао, а страни утицаји на развој културног живота српске престонице временом су бивали све свестранији и снажнији.²⁵ Иако је руска емиграција представљала својеврсно затворено

²² Н. Kaelble, *Der Historischer Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999, 12.

²³ Р. Берк, *Osnovi kulturne istorije*, Београд 2010, 102.

²⁴ И. В. Сабеникова, „Русская эмиграция как социокультурный феномен“, *Мир России* 3/1997, 155–184.

²⁵ Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. III, Београд 1997; А. Л. Шемякин, „Особенности политического процесса в независимой Сербии: между 'национальным идеалом' и 'гражданским обществом'“, *Человек на Балканах: Особенности „новой“ южнославянской государственности: Болгария, Сербия, Черногория, Королевство СХС в 1878–1920 гг.*, сост. А. Л. Шемякин, Москва 2016, 169–260; Р. Ј. Марковић, *Beograd i Evropa: 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*, Београд 1992; П. Ј. Марковић, „Концепт модернизације и/или европеизације у новијој српској

друштво које није хтело да се асимилиује у новој средини, њихов додир са културом нове средине је био незаобилазан. Поред тога, важно је имати у виду да је руска култура у другој половини XIX века и посебно у епохи тзв. Сребрног века (1890–1917) сматрала себе европском културом, те је тражила европско признање својих достигнућа и опонашала општеевропске трендове. Идеје супротстављања Западу и самосталне природе руске културе (као посебне цивилизације) постојале су наравно у облику појединих политичко-филозофских трендова и раније (покрет „славенофила“ 30–40-их година XIX века, радови Н. Ј. Данилевског 1870–1880-их). Ипак, они се нису преточили у општенационалну културну подлогу. Тек на измаку руске културе Сребрног века проширило се свеprisутно у широким круговима руског народа и руских интелектуалаца разочарење у резултате Првог светског рата и у понашање Енглеске, Француске и Немачке, као симбола Европе. Овај став био је тим пре парадоксалан зато што се назирао у политички супротним и на крв завађеним логорима „белих“ и „црвених“ у Руском грађанском рату. Није случајно симболиста руског Сребрног века А. А. Блок написао 1918. манифест овог разочарења – своју последњу у животу песму – *Скити*.²⁶ Тиме се у суштини ствара троугао, у којем се српска култура (и култура других народа Краљевине СХС/Југославије) са једне стране налазила под директним европским утицајима, условно „Запада“, а са друге стране под индиректним руско-европским утицајима који су стигли са „Истока“. Теорија трансфера, која тежи да документује културни трансфер као историју успеха, омогућује нам да боље схватимо значај утицаја Руса на београдску музичку сцену, али и на српску културу у целини. Додир два народа и две културе, где је једна посебно утицала на другу мада се и сама трансформисала током времена, говори о компликованом процесу „интеркултуралног“ трансфера.²⁷

историји: одбацити или преиспитати?“, *Култура полуса* 1, 2004, 39–58; R. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić“ i kulturni život Beograda 1918–1941*, Beograd 2018; R. Gašić, *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*, Beograd 2005, 5.

²⁶ В. Н. Орлов, *Гамаюн. Жизнь Александра Блока*, Москва 1981.

²⁷ H-G. Haupt, J. Kocka, „Comparative history: methods, aims, problems“, *Europe in cross-national perspective*, eds. D. Cohen, M. O'Connor, New York 2004, 31–32.

Извори и литература

Проучавање улоге руске емиграције у музичком животу међуратног Београда у овој тези темељи се на архивској грађи, периодици, мемоарима и писмима. Од архивских фондова коришћена је грађа из Архива Југославије, Историјског архива Београда, Музеја позоришне уметности Србије, Централног државног историјског архива у Санкт Петербургу и Руског државног архива литературе и уметности у Москви. У Архиву Музеја позоришне уметности Србије погледали смо фондове руских оперских певача у Опери Народног позоришта у Београду, Павла Фјодоровича Холоткова и Софије Рудолфовне Драусаљ. Поред тога, занимљив увид у уопште позоришна и концертна дешавања тога времена пружила нам је збирка програма и плаката. Уз помоћ грађе Централног државног историјског архива у Санкт Петербургу успели смо да реконструиремо предратне биографије и стручне квалификације појединих руских музичара, који су постали главни учесници збивања на културној сцени међуратног Београда. Фонд Руског музичког друштва у Чехословачкој који се чува у Руском државном архиву литературе и уметности омогућио нам је да лоцирамо хронологију развоја тих друштава у Заграничју. Из Архива Југославије су у највећој мери коришћени материјали из фондова Министарства Краљевине Југославије (бр. 66) и Двора Краљевине Југославије (бр. 74). Материјали из сваког од њих су допуњавали и продубљивали сазнања о теми са разних аспеката са, повремено, неочекиваним подацима. Из тих фондова су највише коришћени материјали у вези са културним и уметничким животом земље. Грађа из Историјског архива Београда била је драгоцене за анализу појединих аспеката битних за нашу тему. Збирка Олега Гребеншчикова (ИАБ 2881) из истог архива нам је пружила увид у унутрашњи музички живот руске емиграције. Материјали из коришћених фондова бр. 282 (Музичка школа у Београду) и посебно бр. 283 (Музичка школа „Станковић“) нажалост нису у потпуности очувани, али су довољни за примарну реконструкцију делатности тих школа. Ове празнине у животу музичких школа морали смо да допунимо уз коришћење музичког часописа *Гласник музичког друштва „Станковић“/Музички гласник* (1931. мења назив), у којем се извештавало о њиховом раду. Поред тога, материјали из фонда Трговинска комора у Београду (ИАБ 509) помогли су нам стекнемо бољи увид у угоститељску делатност руских емиграната.

Као што смо већ рекли, поред архивске грађе, коришћени су дневна периодика која је излазила у Београду између два светска рата, међуратни домаћи музички часописи, као и руска емигрантска штампа. Овде морамо да подсетимо на то да је међуратни период у Београду обележио развој музичке критике. Угледни музички критичари Милоје Милојевић, Станислав Винавер, Петар Ј. Крстић, Бранко Драгутиновић, Миленко Живковић, Рикард Шварц, Петар Бингулац, Виктор Новак и други, писали су исцрпне приказе концерата за дневну штампу, уметничке и музичке часописе, оставивши тако занимљива и разноврсна запажања из којих сазнајемо њихово мишљење о квалитету извођачког мајсторства руских уметника, али и руској музици уопште.

За разлику од музичких чланака у српској периодици, „емигрантика“ је била много шкртија у музичкој критици, те у њој нису објављивани детаљни прикази концерата и других музичких догађаја. То су често само кратке белешке које читаоцима пружају податке о уметницима, репертоару који је том приликом изведен, као и реакцији публике на догађај. Без обзира на све ово, важан извор информација о музичком животу руске емиграције представљали су *Рускаја газета*, *Новое времја*, *Старое времја* и *Руски глас*, руски листови који су између два рата више-мање редовно излазили у Београду. У суштини, у руској штампи јединствена рубрика за музику није постојала и чланци су се објављивали у уметничким рубрикама које су носиле називе попут *Позориште и музика*. У овом смислу најинтересантији за нас је био лист *Новое времја*. Аутори кратких белешака често су остајали анонимни, али међу критикама има и оних које су потписане. Без обзира на то, подаци из руских новина представљају драгоцен извор о музичком животу емиграната који допуњава слику о животу у међуратној престоници и даје нам повремено поглед на догађаје из другог угла.

Поред паралелног сагледавања београдске и руске штампе, критички прикази и есеји из музичких часописа *Музички гласник*, *Музика*, *Гласник музичког друштва* „*Станковић*“/*Музички гласник* и *Звук* показали су се као један од најисцрпнијих извора, посебно за теме које су везане за музичко извођаштво.

Значајан извор за наше истраживање такође ће представљати и мемоарска грађа, пре свега као сведочанство о духу једног времена, али и о појединачним личностима и њиховим улогама у времену које обухвата сферу нашег интересовања. То су аутобиографски написи и успомене Ђорђа Лобачева, Олге Јанчевецке, Ирине Грицкат,

Јурија Ракитина, Бранислава Нушића, Михаила Вукдраговића, Гвида Тартаље, Сенише Пауновића, Димитрија М. Кнежева, писма Владимира Бељског, али и успомене Руса из времена пре револуције, Н. А. Римског-Корсакова, Александра Бенуа, итд.²⁸ Изузетно вредан и занимљив извор била су писма Владимира Ивановича Бељског синовима великог руског композитора Николаја Андрејевича Римског-Корсакова.²⁹ Захваљујући њима смо добили виђења музичког живота у Београду и Краљевини Југославији из друге перспективе и потврду колико је емиграција била затворена. Највреднији извор, а самим тим и полазиште за истраживање делатности београдског Руског музичког друштва, био је штампани говор председника друштва, поменутог В. И. Бељског на свечаности поводом отварања Руског дома у Београду 1933. године.³⁰ Показало се да овај извор – добро познат руској историографији³¹ – још није довољно познат домаћој музикологији.³²

Приказ опште слике живота руске емиграције већ је пружен у радовима М. Јовановића, О. Ђурића, А. Б. Арсејева, В. А. Тесемњикова, В. И. Косика, А. Ј. Тимофејева који су излазили у последње три деценије.³³

²⁸ Ђ. Лобачев, *Кад се Волга уловала у Саву: мој животни роман*, Београд 1997; К. Димитријевић, *Краљица руске романсе. Животна исповест госпође Олге Јанчевеке*, Београд 2003; И. Грицкат-Радуловић, *У лебдивом ходу*, Нови Сад 1994; Ю. Ракитин, *Дневниковые записи 1924–1937 годов*, сост. Т. Жельски, К. Ичин, Белград 2018; Б. Нушић, *Стари Београд (Из полупрошлости)*, Београд 1984; М. Вукдраговић, „Музички живот Београда тих година“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 53–79; Г. Тартаља, „У раним годинама треће деценије“, *Београд у сећањима 1919–1929*, прир. М. Ђоковић, Београд 1980, 57–75; С. Пауновић, „Певачи и музичари“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 80–88; Д. М. Кнежев, *Београд наше младости 1918–1940*, Београд 2001; М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, *ИМТИ*, №15, 2016, 125–184; Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись моей музыкальной жизни*, Москва 1980; А. Бенуа, *Мои воспоминания*, в 5-и книгах, книги IV–V, Москва 1980; А. Т. Гречанинов, *Моя жизнь*, Нью-Йорк 1954.

²⁹ М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, *ИМТИ* №15, 2016, 125–184.

³⁰ *Русский Дом имени Императора Николая II*, Белград, 1933, 19–23.

³¹ Спомиње се у следећим радовима: А. Арсењев, „Русская колония в Белграде: Русское музыкальное общество“, *Русские в Сербии*, отв. ред. А. А. Максаков, Белград, 2009, 138–141; В. И. Косик, споменуте књиге из 2007. и 2010.

³² Р. Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, Београд 2004, 107.

³³ М. Јовановић, *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919–1924*, Београд 1996; М. Јовановић, *Руска емиграција на Балкану (1920–1940)*, Београд 2006; О. Ђурић, *Руска литерарна Србија: 1920–1941 (писци, кружоци, издања)*, Горњи Милановац–Београд 1990; А. Б. Арсењев, *Самовари у равници. Руска емиграција у Војводини*, Нови Сад–Футог 2011; В. А. Тесемников, В. И. Косик, *Русский Белград*, Москва 2008; В. И. Косик, *Что мне до вас, мостовые Белграда?: русская диаспора в Белграде 1920–1950-е годы*, Москва 2007; В. И. Косик, *Русские краски на балканской палитре: художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*, Москва 2010; А. Тимофејев, *Руси и Други светски рат у Југославији: Утицај СССР-а и руских емиграната на догађаје у Југославији 1941–1945*, Београд 2011.

Насупрот томе, истраживање унутрашњег музичког живота Руса показало се као релативно нова и неистражена тема, зато што се национална историографија и музикологија готово уопште нису бавиле том темом. Изузетак представља монографија Роксанде Пејовић *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, у којој се укратко спомињу концерти при Руском народном универзитету. Према Р. Пејовић, руски музичари су имали изузетно богат музички живот који је текао паралелно са концертном делатношћу домаћих, српских уметника.³⁴ У прилог богатом музичком животу емиграције у разним земљама расејања говори низ студија о музичарима и музичким институцијама које су у последњих десетак година угледале светлост дана.³⁵ Питање и феномен руске музичке емиграције проучавају се из разних аспеката. У последње време настају исцрпне студије које обухватају опште музичке тенденције у међуратном периоду или се баве питањем националног идентитета и постојања руског Заграничја у музици.³⁶ Поред научних студија новијег датума, за проучавање емигрантског живота је посебно драгоцен мемуарска грађа која се такође последњих година појављује у новим издањима.³⁷

Руски емигранти првог таласа су сви бивши поданици Руске империје који су у међуратном периоду неко време живели и радили ван Совјетске Русије без намере да се врате. Сходно томе, музичаре-емигранте можемо поделити у три групе према тренутку напуштања домовине. Првој групи припадају они који су се у моменту избијања Великог

³⁴ Р. Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, 106.

³⁵ М. Bychkova, „Russian Music Institutions in Berlin in the 1920s: The Structure of a Network Exile“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. С. Flamm, Н. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013, 151–163; А. Leveillé, „’Slavic Charm and the Soul of Tolstoy’: Russian Music in Paris in the 1920s“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. С. Flamm, Н. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013, 165–177; С. Г. Зверева, „Николай Афонский и хоровая жизнь ’Русского Парижа’ 1920–1930-их годов“, *Наследие XVII–XIX*, сборник статей, материалов и документов, вып. 2, Москва 2013, 521–540; А. В. Петрова, „’Русская опера’ на парижской сцене“, *Opera musicologica*, №3 (17), 2013, 21–43; N. K. Zelensky, *Performing Tsarist Russian in New York: Music, Émigrés, and the American Imagination*, Bloomington 2019; Н. В. Мелешкова, „Деятельность русской музыкальной эмиграции в Праге (20-е–50-е годы XX века)“, кандидатская диссертация, Российская академия музыки имени Гнесиных, кафедра истории музыки, 2010.

³⁶ Л. З. Корабельникова, „Музыкальная культура русской эмиграции ’первой волны’“, *Русское зарубежье: История и современность*, сборник статей, вып. 1, гл. ред. Ю. В. Мухачев, Москва 2011, 156–178; *Русское зарубежье: музыка и православие*, сост. С. Г. Зверева, Москва 2013; R. Taruskin, „Is there a ’Russia Abroad’ in Music?“, *Russian Music at Home and Abroad*, Oakland, 2016, 140–161; А. Fortunova, „Russian Collective Identity in Exile and Music in Berlin 1917–1933“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. С. Flamm, Н. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013, 139–149; С. Г. Зверева, „К проблеме формирования русской церковно-певческой эмиграции в 1920-е годы“, *Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939*, отв. ред. Г. И. Вздорнов, Москва 2008, 423–438.

³⁷ Р. Б. Гуль, *Я унес Россию. Том I. Россия в Германии*, Москва–Берлин 2019; Р. Б. Гуль, *Я унес Россию. Том II. Россия в Франции*, Москва–Берлин 2019; Л. Л. Сабанеев, *Воспоминания о России*, Москва 2011; С. С. Прокофьев, *Дневники*, т.1–2, Paris 2002; И. Ф. Стравинский, *Хроника моей жизни*, Москва 2005.

рата, а потом и Октобарске револуције, већ налазили негде на Западу, где су и остали. Као најпознатијег из те групе можемо навести композитора И. Ф. Стравинског. Другу групу чине музичари који су у ковитлацу грађанског рата одлучили да напусте земљу и они су били најбројнији у Краљевини СХС/Југославији. Композитори који су емигрирали током двадесетих година, попут А. Т. Гречанинова и А. К. Глазунова, чине трећу групу. А. Т. Гречанинов је у својој аутобиографији написао да, одлазећи у иностранство, уопште није знао да ли ће тамо заувек остати или ће се вратити, па је због тога свој стан са клавиром, нотама, библиотеком, архивом и многим драгим стварима оставио како су и стајале.³⁸

³⁸ А. Т. Гречанинов, *Моя жизнь*, Њу-Йорк 1954, 134.

1. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ ДОГАЂАЈА

1.1. Музичка култура у општем контексту руске емиграције

Двадесети век, и посебно његову прву половину, обележили су догађаји чије размере и утицаје историја до тог тренутка није познавала. Од својих најранијих почетака историја није знала за разарања таквих размера у којима су се преплеле друштвена, привредна и политичка нестабилност, немири и насиље. Тридесетједногодишњи светски конфликт, како је британски историчар Ерик Хобсбаум назвао период од почетка Првог до краја Другог светског рата, урушио је многе тековине цивилизације XIX века.³⁹ Модерна уметност, која је још пре 1914. захваљујући разним покретима попут футуризма, кубизма, експресионизма и других наговештавала промене, постала је разноврснија него икада пре тога, док су владајући режими препознали њен утицај и значај за друштво већ у међуратном периоду. Први светски рат, до тада најразорнији рат у историји човечанства у којем су тешко страдали и победници и поражени, изменио је у потпуности мапу Европе. Тај рат и Руска револуција (1917), која је за XX век имала тежину какву је за XIX век имала Француска револуција (1789), заувек су и неповратно променили токове друштвене историје.

Последње деценије XIX века у Русији обележио је процват свих видова уметности. Захваљујући боровцима руске интелигенције и уметника на Западу, руска уметност је почела да се излива преко граница империје и постаје део савремене светске културе. Музика је у овом контексту имала посебан значај. Император Николај II је, захваљујући великим променама које су се одвијале на пољу музичке уметности, добио изванредно музичко образовање. Његов учитељ био је Цезар Антонович Кјуи, један од припадника чувене групе композитора познате као Руска петорица. Достигнућа руске музичке културе добила су признање у царевом указу из 1902. године, по којем су ученици конзерваторијума по први пут добили право да ступе у државну службу, те им се самим тим отварао могућност за добијање племства.⁴⁰

³⁹ Е. Hobsbaum, *Doba ekstrema. Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*, Beograd 2002, 24.

⁴⁰ В. С. Жидков, К. Б. Соколов, *Культурная политика России*, Москва 2001, 451.

Уз сјајан полет науке, привреде и културе, Руска Империја се суочила са првим великим проблемима и пре Великог рата у облику Руско-јапанског рата и Прве руске револуције. Овај период унутрашњег ломљења, врења и развоја одликовао је још већи узлет уметности. У то време се у Русији, као и у осталој Европи, развија нова уметност која почиње да ломи некадашњу прихваћену естетику и укорењене укусе. У оквиру европске културе радило се о најбурнијем, али вероватно и најплоднијем раздобљу у историји уметности, које је својим авангардним подухватима у великој мери утицало на потоњи развој уметности. Руска музичка авангарда тога периода је због историјских догађаја дуго времена остала запостављена и мало позната, иако композитори по својим стваралачким тенденцијама и идејама нису заостајали за својим европским колегама.⁴¹

Ратни напори које је трпела, појачани догађањима унутар државе током 1917. године за које је била зрела и пре рата, учинили су да Русија буде прва земља Средње и Источне Европе која је ушла у фазу револуције. Руску империју сломила је Фебруарска револуција, која је имала лепе намере, али генерално деструктивне резултате.⁴² С друге стране, услед Октобарске револуције је потпуно нови свет почео да се гради на рушевинама старог. Овај централни догађај револуционарних збивања 1917, потресао је не само Русију, већ је оставио последице на цео свет, па и на Србију.⁴³ Покушаји стварања социјалистичких држава захватили су још неколико земаља и продужили нестабилност у Европи и по завршетку рата. Наиме, пред крај и непосредно по завршетку Првог светског рата, побуне, насилни оружани сукоби и политички догађаји почели су да потресају и Немачку. Током тих нереда, основана је Баварска Совјетска Република (1918–1919) која је, иако кратког даха, оставила значајан траг за собом: Немачко царство је променом државног уређења прешло из уставне монархије у парламентарну републику, те је нестало са мапе Европе. Годину 1919. обележили су покушаји успостављања Мађарске и Словачке Совјетске републике. Треба, међутим, имати у виду да ниједну од послератних социјалистичких револуција није обележио тако крвави грађански рат какав се водио у

⁴¹ С. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, rev. and enl. ed. by M. Burleigh-Motley, London 1986; *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, ed. and trans. by J. E. Bowlit, New York 1976; Т. Н. Левая, *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*, Москва 1991; И. С. Воробьев, А. Е. Синайская, *Композиторы русского авангарда*, Санкт-Петербург 2007; L. Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, Westport, 1994.

⁴² О. Ајрапетов, *Русија 1917: пропаст царства*, Београд 2017.

⁴³ А. Тимофејев, М. Пиљак, *Руска револуција 1917. у очима Краљевине Србије/Русская революция 1917 г. глазами Королевства Сербии*, Београд 2017.

Русији по избијању револуције (1917–1922). Рат се водио између екстремних левичара бољшевика који су заузели саобраћајни, војни и индустријски центар Русије и услед тога су добили подршку дела бившег државног апарата (значајног дела официра Генералштаба, универзитетских професора, инжењера и техничара), као и већег дела радништва и сељаштва, и њихових противника на периферији државе – присталица Фебруарске револуције (већег дела руског урбаног света, већине фронтских официра дела сељаштва и појединаца из редова радника и занатлија), као и локалних сепаратиста и националиста, којима су дошли у помоћ околне мање државе и светске империјалне силе, жељне да искористе догађаје за директна освајања или комадање руске државне територије. Угрубо, први су добили назив „црвени“, а други – „бели“. Вишевековни карактер организације руске државне територије (од центра према периферији, са доминантним значајем центра) уз организацијску надмоћ и идеолошко јединство пружили су могућност „црвеним“ да победе без обзира на међународну подршку (страну интервенцију) коју су имали „бели“. У насталом расплету грађанског рата дошло је до масовне емиграције. Наравно, нису сви емигранти формирали заједничко социјално тело руске емиграције. Део бивших „белих“, повезаних са националним мањинама и сепаратистичким покретима формирао је своје посебне националне заједнице. У Србији то су биле, на пример, украјинска, козачка и калмичка културне заједнице, а у свету су биле присутне и друге заједнице: азербејџанска, белоруска, јерменска, грузијска, и друге. Овде се, међутим, није радило о аутоматском убрајању припадника ових етноса у „посебне“ националне емиграције. Управо супротно, већина исељеника са подручја козачких, украјинских, белоруских и кавкаских земаља у Југославији није тежила формирању нових националних удружења, већ је била део руске емиграције (учлањивањем у руске верске, политичке и културне организације, конзумирањем руске културне продукције, школовањем у руским образовним институцијама). У емиграцији је било и припадника других народа (који су имали државност или већински културни масив ван граница историјске Русије), који су отишли у егзил са подручја Русије – попут руских емиграната немачког, јеврејског, пољског или неког другог порекла. Већи део њих се припојио већинској културној матици, а мањи, но значајни део је остао у оквиру Руског Зарубежја (у верском, културном, школском и политичком животу). Као познати пример можемо да наведемо Василија (Вилхелма) Фјодоровича Баумгартена – руског архитекту немачког порекла рођеног у Царској Русији,

који се без обзира на порекло декларисао као руски емигрант током целог свог егзила. Као контра пример можемо да наведемо немачког политичара Алфреда Розенберга, такође рођеног у Царској Русији, студента Московске више техничке школе, који се од 1918. политички, културно и формално идентификовао као Немац и на основу тога не може да буде сврстан у групу руских емиграната. У том смислу полазимо од значаја доминантне улоге самоидентификације у одређивању етничности.⁴⁴

Статистика у Југославији све до 1941. није правила разлику између руских емиграната и припадника других етничких заједница такође пристиглих на Балкан са папирима нестале Царске Русије, уједињавајући их све у једну групу „руске избеглице“ – у Београду око девет хиљада. Међутим, немачка окупација пружила је прилику да се тачно процени однос између руских емиграната и свесних припадника других етничких заједница. Окупациона администрација била је веома наकोњена свим неруским етнитетима насталим на подручју бивше Царске Русије зато што их је сматрала гаранцијом за слабљење руског народа. У Београду су, поред бироа за руску емиграцију, 1941. биле створене сличне организације за Украјинце и Козаке. Без обзира на стварање и подстицај за даљи развој тих организација, у козачку је ступило тек неколико десетина, а у украјинску неколико стотина људи. Појава тих алтернатива није утицала на бројност уписа у евиденцију „русских емиграната“ у Бироу за послове руске емиграције 1941, где број опет није пао испод 8 хиљада људи.⁴⁵

Историчари се у главним цртама слажу око разлога из којих су Руси након Октобарске револуције емигрирали из домовине. Према Мирославу Јовановићу, избеглице можемо поделити у четири групе: (1) грађани који су због идеолошких несугласица и конфликта са совјетском влашћу одмах након револуције напустили земљу (обично са породицама); (2) официри и војници који су се у Грађанском рату борили против большевика и Црвене армије, те су се након пораза и одступања Беле армије нашли у иностранству (обично сами, ређе са породицама); (3) грађани који су из економских разлога напустили земљу; (4) грађани који су из различитих разлога принудно напустили

⁴⁴ Л. Манчестер, „Етническа идентичност как вынужденный выбор в условиях диаспоры: парадокс сохранения и проблематизации 'русскости' в мировом масштабе среди эмигрантов первой волны в период коллективизации“, *Новое литературное обозрение* 3/2014, 216–234; Ю. В. Зобнин, „Феномен русской эмиграции XX века в свете теории этногенеза Л. Н. Гумилева“, *Диалог культур и партнерство цивилизаций: IX Международные Лихачевские научные чтения, 14-15 мая 2009 г.*, Санкт-Петербург 2009, 234–236.

⁴⁵ ИАБ, УГБ, СП, 1941, 589/1-III, 26. јуна 1941.

земљу (у великом броју припадници руске интелигенције).⁴⁶ Лидија Березоваја према мотивима одласка сугерише нешто другачије груписање. Наиме, по њеном мишљењу постојале су три различите групе: (1) најмалобројнију групу су чинили предузетници и дипломате, односно они који су 1917. године живели и радили у иностранству и који су одлучили да се не врате у Русију; (2) најмноогољуднију и најтрагичнију групу чиниле су избеглице и белогардејци, који су били принуђени да у периоду 1919–1920. године напусте земљу; (3) руска интелигенција и образовани грађани, који су од почетка одступали са Белом армијом.⁴⁷

Потреба за одласком из домовине захватила је људе из најразличитијих слојева руског друштва, те су се у емиграцији нашли и чланови царске породице, угледне аристократе, као и велики број културних радника, угледних универзитетских професора, истакнутих писаца и песника епохе Сребрног века, филозофа, теолога и духовних лица, али и војника, радника, ђака и студената, занатлија, итд.⁴⁸ Таква социјална структура емиграције омогућила јој је да буде организована попут својеврсног друштва у изгнанству које није желело да се асимилује у земљама домаћинима у страху од денационализације. Марк Раев тврди да је „Загранична Русија била друштво које је имало чврсту намеру да настави да живи као у Русији, да буде истински и културно креативнија између две Русије које су политичке околности створиле“.⁴⁹ Вођена тим циљем, руска емиграција се доиста нашла у јединственој ситуацији будући да руски емигранти нису имали ни сопствену државу, ни престоницу, ни заједничку владу, нити власт, ни економију, али су имали заједничку културу која је за њих била средство за очување националног идентитета. Емиграција у иностранству није чинила јединствено друштво, али је представљала опипљиву социјалну групу која је тежила очувању појединих духовних традиција дореволюционарне Русије у нади да је њихова ситуација привремена и да ће се једног дана

⁴⁶ М. Ђованович, „Россия в изгнании. Границы, масштабы и основные проблемы исследования“, *Русская эмиграция в Югославию*, сост. А. Арсеньев, О. Кириллова, М. Сибинович, Москва 1996, 40.

⁴⁷ Л. Г. Березоваја, „Култура русской эмиграции в 1920-30-е годы“, *Новый Исторический вестник* 5, 3/2001, http://nivistnik.ru/2001_3/11.shtml.

⁴⁸ М. Ђованович, „Россия в изгнании. Границы, масштабы и основные проблемы исследования“, сост. А. Арсеньев, О. Кириллова, М. Сибинович, Москва 1996, 32–36.

⁴⁹ М. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, New York–Oxford 1990, 5.

вратити у своју домовину. Руски књижевник Дмитриј Сергејевич Мерешковски је говорио: „Ми нисмо у изгнанству, ми смо у посланству“.⁵⁰

Након избијања Руске револуције цео свет, а посебно Западна и Централна Европа, добили су прилику да се ближе упознају са руском културом. Русија, која је још од времена императора Петра Великог тежила да се приближи Европи, била је упркос томе тајанствена и другачија, а познати појам „руска душа“ (не нужно позитиван) који је карактерисао руске писце, руску музику и балет, уопште целокупну руску уметност XIX века, остао је недокучив. Значајан део емиграције чинила је научна и стваралачка интелигенција, услед чега је њихово деловање током међуратног периода учинило емиграцију културним феноменом.⁵¹

Корени емигрантске културе били су у Сребрном веку, периоду руске историје који карактерише узлет духовне културе и обновљено интересовање за духовност, религију и метафизику. Сребрни век је у почетку био синоним за симболизам у поезији, али се убрзо проширио на књижевност, филозофију, музику, позориште и примењене уметности. Сребрни век се временски поклапа са развојем модерне европске уметности, познате под француским терминима *fin de siècle* или *Belle Époque*. Сам назив односи се искључиво на руску културу и настао је као поређење са Златним веком руске културе (прва трећина XIX века), чији је почетак обележио највећи руски поета, Александар Сергејевич Пушкин. Сликвит назив имао је за циљ да укаже на то да Сребрни век у односу на Златни представља значајно обезвређивање и одређену декадентност. Значајан утицај на развој уметности у овој епохи имала је поезија француских симболиста и идеје немачких филозофа А. Шопенхауера и Ф. Ничеа.⁵² Симболично, емиграција је у 13 земаља расејања прослављала манифестацију „Дан руске културе“ 6. јуна, на дан Пушкиновог рођења.⁵³

⁵⁰ Према успоменама Романа Гуља, Мерешковски је ту реченицу изговорио 1921. године у Паризу (Р. Б. Гуљ, *Я унес Россию. Том I. Россия в Германии*, Москва–Берлин, 2019, 144). Ауторство тих речи које су постале девиза Заграничне Русије појединци, пак, приписују и руској књижевници и поетеси Н. Н. Берберовој, будући да у њеној *Лирској поеми* (1924–1926) заиста постоји такав стих само у првом лицу (Н. Берберова, „Лирическая поэма“, *Современные записки*, № 30, 1927, 221–230; Л. Бельская, „Я не в изгнание, я – в послание“, *Новый Журнал*, № 290, 2018).

⁵¹ И. В. Сабенникова, „Русская эмиграция как социокультурный феномен“, *Мир России* 3/1997, 155–184; З. С. Бочарова, *Российское зарубежье 1920–1930х гг. как феномен отечественной истории*, Москва 2011.

⁵² М. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, 101.

⁵³ М. Raeff, *Исто*, 93–94; *День русской культуры*, однодневная газета, (Париж, 1926–1927); Т. К. Савченко, „’Дни русской культуры’ в Русском зарубежье 1920–1930-х гг.“, *Русский язык за рубежом*, №228, 5/2011, 89–95; М. В. Ковалев, „Исторические праздники русской эмиграции как способ сохранения коллективной

Први емигранти постали су Руси који су се у тренутку избијања револуције 1917. године налазили у иностранству. Међу њима су се нашле дипломате које су, одбијајући да прихвате новонасталу ситуацију у домовини, одлучиле да остану ван Русије. Један од важних облика њиховог учешћа у животу Заграничне Русије било је прикупљање и организација материјалних средстава за разноврсне емигрантске активности и представнике културе који су се нашли у егзилу. Бивши изасланик привремене владе у Швајцарској, Иван Николајевич Ефремов, установио је средином двадесетих година Комитет за помоћ руским писцима и научницима у Француској. Под управом И. Н. Ефремова Комитет је помагао песницима К. Д. Баљмунту и М. И. Цветајевој, писцу А. М. Ремизову и многим другим.⁵⁴ Јевгениј Васиљевич Сабљин,⁵⁵ руски доплмата у Лондону, морао је након признавања СССР-а од стране Велике Британије 1924. да напусти зграду руске амбасаде. Он је, међутим, лично купио вилу у Лондону која је касније постала Руски дом, културни центар емиграције у тој земљи. На догађајима које је редовно организовао учествовали су истакнути писци попут Б. К. Зајцева и И. А. Буњина, док је у годинама пред Други светски рат В. В. Набоков много пута учествовао на „Сабљиновим вечерима“, што му је помогло да преживи ужасно финансијско стање у којем се налазио.⁵⁶ У Београду је руски посланик Василиј Николајевич Штрандман неуморно помагао руским избеглицама и активно учествовао у изградњи Руског дома „Император Николај II“ на плацу који је припадао руском посланству.⁵⁷ Изузетан пример представљају двојица дипломата, Александар Михајлович Петрјајев, који је током Грађанског рата у Русији био постављен на место дипломатског представника у Бугарској од стране царског генерала А. И. Дењикина и Иван Александрович Персијани (1872–1930), руски дипломата који се 1927. године преселио из Рима у Београд. А. М. Петрјајев допринео је установљењу чувеног Хора донских козака Сергеја Жарова. Захваљујући његовој подршци, хор је већ прве недеље по доласку у Софију 1921. године певао у капели при руској амбасади, што је

культурной памяти“, *Кризисы переломных эпох в исторической памяти*, ред. Л. П. Репина, Москва 2012, 268–287.

⁵⁴ В. Е. Кельнер, В. В. Познер, „Комитет помощи русским писателям и ученым во Франции (Из архива Соломона Познера)“, *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры*, №1, 1994, 270–313.

⁵⁵ Сабљин је почетком века био члан руске дипломатске мисије у Београду. Видети следеће поглавље.

⁵⁶ М. Kanonova, „The Participants of Russian Pre-revolutionary Diplomats in the Cultural Life of the Russian Emigration“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. С. Flamm, Н. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013, 23.

⁵⁷ И. Антанасиевич, *Русский дом в Белграде*, Белград 2018.

одржало ову дружину на окупу поред свих недаћа и скромних услова у којима су радили. Тај ангажман представљао је почетак каријере чувеног козачког хора, врло уваженог од стране истакнутих музичара попут Фјодора Ивановича Шаљапина и Сергеја Васильевича Рахмањина, који је свету наредних шездесет година представљао руску народну и духовну музику.⁵⁸ На њиховом репертоару били су заступљени композитори новог правца у духовној музици чија је појава била тесно повезана са религиозно-моралним потрагама уметности периода Сребрног века. Руски црквени хорови били су запажени не само међу Русима, већ и међу иностраним аудиторијумом. Велики углед имао је хор Николаја Петровича Афонског, руског емигранта који је 1925. године постао диригент хора руског саборног храма Александар Невски у Паризу. На њиховом програму налазили су се литургијски циклуси П. И. Чајковског, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахмањина, А. А. Архангелског, К. Н. Шведова, а давали су и концерте руске духовне и народне музике.⁵⁹ И. А. Персијани је по доласку у Београду од 1923. радио као преводилац у Одсеку за протокол Министарства иностраних дела Краљевине СХС, а био је и активан члан Руског музичког друштва у Београду све до смрти.⁶⁰

Уочи револуционарних догађања 1917. године, на гостовању у Европи се нашло и неколико група уметника императорских позоришта. Они су уз руске дипломате које су остале на старим позицијама постали и први емигранти. Европа је тада добила прилику да се упозна са изванредним руским уметницима. Европске оперске куће, у којима су у то време и даље доминирала дела композитора рођених почетком друге половине XIX века, Рихарда Штрауса, Пјетра Маскањија, Руђера Леонкавала, Ђакома Пучинија и Леоса

⁵⁸ О Хору донских козака и С. А. Жарову: И. В. Ассур, „Воспоминания о С. А. Жарове“, *Южно-Российский музыкальный альманах* 2004, 2005, 274–284; С. А. Жаров, „Главы из воспоминаний“, *Русская духовная музыка в документах и материалах, т. I: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма*, сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова, Москва 1998, 455–461; Н. Ю. Данченкова, „С. А. Жаров и А. В. Свешников: хоровой образ русской народной песни по ту и эту сторону 'железного занавеса'“, *Фольклорное движение в современном мире*, сост. Е. А. Дорохова, Москва 2016, 145–166. О наступањима овог хора у Београду између два рата: М. Голубовић, „Руски хор који Русија није чула: Хор донских козака Сергеја Жарова на концертној сцени међуратног Београда“, *Музикологија* 28, 1/2020, 125–145; К. Kucher, „Vom Flüchtlingslager in die Konzertäle der Welt: Die Geschichte des 'Don Kosaken Chores'“, *Osteuropa* LVII/5, 2007, 57–68.

⁵⁹ М. П. Рахманова, „Афонский Н. П.“, *Русское зарубежье: Золотая книга русской эмиграции*, ред. В. В. Шелохаев, Москва 1997, 53; А. Нивьер, *Православные священнослужители, богословы и церковные деятели русской эмиграции в Западной и Центральной Европе 1920–1995. Биографический справочник*, Москва–Париж 2007, 89.

⁶⁰ Архив Југославије (АЈ), Фонд 334, Министарство иностраних послова Краљевине Југославије (МИП КЈ), фасц. 182, бр. ј. оп. 505, л.138. Више о И. А. Персијанију у потпоглављу Руско музичко друштв (4.4).

Јаначека, обогатиле су свој репертоар делима руских композитора.⁶¹ Музика се као језик без баријера врло лако уклопила и упијала у нову средину, а композитори Руске петорице и П. И. Чајковски постали су незаобилазни део међународног репертоара. Захваљујући напорима руских певача, на европским сценама нашле су се опере *Кнез Игор* А. П. Бородина, *Борис Годунов* М. П. Мусоргског, *Евгеније Оњегин* и *Пикова дама* П. И. Чајковског, *Сњегурочка*, *Бајка о цару Салтану* и *Царска невеста* Н. А. Римског-Корсакова и многе друге опере руских композитора који су стварали у XIX и почетком XX века.⁶² Велики траг у европској уметности оставили су чланови групе „Свет уметности“ коју су крајем XIX века у Санкт Петербургу основали сликар А. Н. Бенуа и позоришни посленик Сергеј Павлович Дјагиљев. Након 1917. године Дјагиљев је остао са својом успешном балетском трупом „Руски балет“ (Ballets Russes) на Западу.⁶³ Поред њега су и други чланови групе, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст и И. Ј. Билибин и М. В. Добужински, такође заувек напустили домовину.⁶⁴ Сергеј Дјагиљев је у Паризу до смрти 1929. наставио са својим „руским сезонама“, након чега је трупу наставио да води С. М. Лифар. Захваљујући Дјагиљеву, поставке руских балетских представа већ су тада постале неодвојив део руске културе и европске културе, а авангардни Игор Фјодорович Стравински, који се од свих руских композитора вероватно најбрже и најприродније уклопио у европску културу, стекао је међународну славу управо компоњујући три балета, *Жар птица* (1910), *Петрушка* (1911) и *Посвећење пролећа* (1913) по наруџбини С. П. Дјагиљева.⁶⁵ По његовој наруџбини је четири балета компоновао и Сергеј Сергејевич Прокофјев, који је након Октобарске револуције такође живео у емиграцији, у Паризу, Сједињеним Америчким Државама и Немачкој, где је радио као композитор, пијаниста и диригент.⁶⁶ Поред руских композитора, Сергеј Дјагиљев је сарађивао са руским авангардним уметницима, Н. С. Гончаровом и М. Ф. Ларионовим, који на његов позив 1914. године долазе у Париз, у којем су услед политичке ситуације у домовини остали до краја својих живота. Као истински космополита, С. П. Дјагиљев није сарађивао само са

⁶¹ E. Hobsbaum, *Doba ekstrema. Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*, Beograd 2002, 140.

⁶² А. В. Петрова, „’Русская опера’ на парижској сцене“, *Opera musicologica*, №3 (17), 2013, 21–43.

⁶³ B. Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*, London 1971; R. Buckle, *Diaghilev*, New York 1984; S. Scheijen, *Diaghilev. A Life*, Oxford-New York 2010.

⁶⁴ А. А. Васильев, *Этюды о моде и стиле*, 5-е изд, Москва 2010, 56–71.

⁶⁵ И. Я. Вершинина, *Ранние балеты Стравинского*, Москва 1967.

⁶⁶ И. И. Мартынов, *Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество*, Москва 1974; S. D. Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Burlington 2006.

руским уметницима, већ су се међу његовим сарадницима нашли композитори Клод Дебиси, Морис Равел, Франсис Пуланк, Рихард Штраус, Мануел де Фалџа, Ерик Сати, али и авангардни уметници попут Жана Коктоа, Пабла Пикаса и Гијома Аполинера. Врхунац сарадње последње четворице споменутих уметника представља балет *Парада*, у чијој програмској напомени је Аполинер први пут употребио термин надреализам. Историчар Ерик Хобсбаум с правом примећује да је С. П. Дјагилев претворио балет у авангардни медиј.⁶⁷ Руси су оставили велики траг на пољу балетске уметности. Најпрестижнија балетска награда у Паризу носи име по изванредном балетском играчу, В. Ф. Нижинском, који је био члан трупе „Руски балет“. Руски балет, међутим, није обогатио само париску сцену која је и сама имала дугу традицију. Балерине Тамара Платоновна Карсавина и Лидија Васиљевна Лопухова одиграле су велику улогу у развоју балета у Енглеској, док су руски балетски играчи, Нина Кирсанова, Клаудија Исаченко, Јелена Пољакова, Александар Фортунато, Сергеј Стрешњев и други положили темељ балетској уметности у Србији и учинили да се београдска балетска сцена нађе међу најквалитетнијим у Европи крајем двадесетих година прошлог века.⁶⁸

Руски сликари авангарде су наставили своје експерименте и остварили огроман утицај на целокупан ток европске сликарске авангарде. Стваралаштво сликара Василија Кандинског, Марка Шагала и Ел Лисицког, вајара Наума Габоа и Антоана Певзнера, постало је део светске културе. Према Лидији Березовој, то је било друкчије решење дилеме „чувати или асимилovati“.⁶⁹ Емигрантска публика имала је другачије уметничке укусе и преференције, сматрајући да је авангарда превише револуционарна и механичка уметност, што се свакако испољавало на стил руског сликарства у емиграцији. Многи сликари окренули су се стилистици почетка ХХ века. Инстинкт самоочувања побудио је велики конзерватизам у уметничком укусу емигрантске публике. Веома су били омиљени пејзажисти, а реалистична школа сликарства била је симбол „рускости“. У балетским и оперским поставкама на руске теме настао је и нови „псеудоруски стил“, подражавање руског стила које су Французи звали „à la russe“. Мода на све „изворно руско“ у емиграцији била је неисцрпна. Многи руски сликари били су принуђени да се баве

⁶⁷ Е. Hobsbaum, *Doba ekstrema. Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*, Beograd 2002, 140–141.

⁶⁸ М. Л. Петричевић, *Руска балетска уметност у Београду (1920–1944). Допринос руске балетске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду*, Београд 2020.

⁶⁹ Л. Г. Березовая, „Култура русской эмиграции в в 1920-30-е годы“, *Новый Исторический вестник* 5, 3/2001, http://nivestnik.ru/2001_3/11.shtml.

примењеном уметношћу, јер је то био једини начин за преживљавање и каква таква могућност за стварање. На тај начин је руско сликарство у Европи утицало на моду, сценографију и јувелирство.⁷⁰

У Европи су најзначајнији центри руске емиграције постали Париз, Берлин, Праг и Београд. Временом су ти градови због бројности и утицаја руске емиграције почели да добијају надимке „Руски Париз“ или „Руски Берлин“. Измучени ратним годинама, они су ипак успели, сваки на свој начин, да пруже Русима уточиште. Емигранти који су сходно свом друштвеном положају и могућностима били у прилици, природно су бирали Париз или Берлин. Због тога се у ова два града нашло много људи из високих кругова, као и велики број културних радника и уметника. Тако су се у Француској првенствено развијале наука и култура, док је Немачка постала највећи емигрантски центар издаваштва. Поред тога што је Париз био град који су Руси традиционално волели, улога савезничке Француске у Првом светском рату, солидне економске прилике, потреба за радном снагом и добар однос према Русима, пресудили су да велики број емиграната изабере управо овај град за своје одредиште.⁷¹ У овом граду се, као и у Берлину, основао својеврсни руски градић, „Руски Париз“. Његови становници, одбијајући да се одрекну свог наслеђа, живели су истовремено у два паралелна света, руском и француском. Материјални и културно-психолошки фактори, делатност многих писаца, критичара, филозофа и уметника допринели су томе да већ средином двадесетих година Париз постане центар руског културног живота, и то не само у Француској, већ културна престоница Заграничне Русије. Већ у том периоду су се у француској престоници сконцентрисале многобројне организације и друштва која су доминантно утицала на развитак руске културе у Заграничју, али, подједнако важно, и на стварање идеолошке климе у емигрантској средини. Међу најзначајнијим друштвима и институцијама су: Удружење руских глумаца, Друштво руских сликара, Руска позоришно-концертна агенција, Књижевно-уметнички омладински кружок, Академски савез и Академска група, Земгор, Савез писаца и новинара, Друштво за очување руских културних вредности, Федерација инжењера, Савез адвоката и многе друге. Постојао је велики број издавача.

⁷⁰ М. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, 99; А. А. Васильев, *Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода*, Москва 1998.

⁷¹ К. Гусефф, *Русская эмиграция во Франции: социальная история (1920–1939 годы)*, пер. с франц. Э. Кустовой, науч. ред. М. Байсвенгер, Москва 2014, 111–112.

излазили су књижевно-уметнички часописи, као и дневне новине, што је било посебно важно будући да је штампана реч у то доба била једино средство масовне информације и комуникације.⁷²

Париз је, уз Праг, постао велики научни и образовни центар емиграције, а руски научници су изузетно активно развијали педагошку делатност. Током двадесетих година је у француској престоници било основано осам руских високих образовних установа: Руски одсек при Париском универзитету, Франко-руски институт, Руски народни универзитет, Православни богословски институт, Руски комерцијални институт, Виши технички институт, Руски политехнички институт и Руски конзерваторијум. Изузетно су били цењени курсеви при Универзитету Сорбона, основани још 1912. године, а „Руски Париз“ уопште је одликовало широко развијање бесплатних предавања и семинара којима су присуствовали и Французи. Француска влада и интелигенција су препознали потенцијал руске интелигенције и колико је за њихову социјалну адаптацију било значајно да могу отворено да деле своје стваралаштво, размењују идеје, због чега су стремили да иду у сусрет потребама емиграната стварајући услове културне размене и спонзоришући организацију и реализацију таквих културних и друштвених акција.⁷³

Дошавши у Француску 1921. године, чувени руски композитор и диригент Николај Николајевич Черепњин основао је у Паризу Руски конзерваторијум „С. Рахмањин“ који се по структури и садржају образовног процеса угледао на чувене конзерваторијуме у Москви и Санкт Петербургу. Конзерваторијум није био само виша музичка образовна установа, већ и музички центар руске емиграције, а до данашњих дана је остао угледан центар музичког просветитељства. Друга установа у Паризу која је значајно допринела интензивном музичком животу изгнанника била је Руска музичка школа отворена при Народном универзитету, којом је руководио Јуриј Николајевич Померанцев. У музичко-уметничком свету Париза изузетан успех су имали оперски певач Ф. И. Шаљапин, композитори И. Ф. Стравински, С. С. Прокофјев, С. В. Рахмањин и А. К. Глазунов.

Многи руски сликари су у међуратном периоду изабрали Париз за свој дом. Међу најистакнутијима, чија се дела налазе у великим музејима Европе и Америке су М. Шагал,

⁷² Л. Г. Березовая, „Култура русской эмиграции в в 1920-30-е годы“, *Новый Исторический вестник* 5, 3/2001, http://nivistnik.ru/2001_3/11.shtml.

⁷³ О. К. Антропов, „Париж как культурный центр Зарубежья (1920–1930-е гг.)“, *Новый исторический вестник* 3, 1/2001, http://www.nivistnik.ru/2001_1/20.shtml.

В. В. Кандински, К. А. Коровин, К. А. Сомов, Ф. А. Маљавин, А. Ј. Јаковљев, Ј. П. Аненков и М. Ф. Ларионов.⁷⁴ Након смрти Амадеа Модилијанија, једне од легенди Монмартра, Марк Шагал је постао вођа „париске школе“, у то време водећег сликарског покрета у Европи. Преселивши се у Париз 1923. Шагал је наставио да тражи инспирацију у белоруским бајкама. О популарност коју је стекао у француским круговима најбоље говори податак да је 1964. по наруџбини француског министра културе осликао плафон у париској опери Гарније.⁷⁵ Василиј Кандински је након 1917. отишао у Немачку, где је на позив Валтера Гропијуса радио као професор на Баухаусу у Вајмару, Десауу и Берлину. У Француску је отишао када су нацисти укинули Баухаус 1933. године. Иако се нису уклопили у конзервативне преференције руских емиграната, стваралаштво Кандинског и Шагала представља огроман легат светском сликарству. У периоду између два светска рата Париз је постао дом великом броју чувених писаца и песника, од којих можемо споменути И. А. Буњина, А. И. Куприна, Б. К. Зајцева, И. С. Шмељова, А. М. Ремизова, Д. С. Мерешковског, М. А. Алданова, К. Д. Баљмонта, З. Н. Хипијус, Г. В. Иванова, Г. В. Адамовича, М. И. Цветајеву и друге.⁷⁶

Међу библиотекама се посебно издваја библиотека „И. С. Тургеев“ у Паризу, коју је писац основао још 1875. година уз подршку певачице Полине Виардо. „Тургеевка“ је била незаобилазно место политичке емиграције краја XIX и почетка XX века. Међу њеним читаоцима издвајају се Г. А. Лопатин, М. А. Бакуњин и В. И. Лењин. Након Револуције и доласка огромног броја руских емиграната у Париз, библиотека је доживела свој други процват.⁷⁷ У њен фонд су улазиле не само књиге и часописи који су излазили у емиграцији, већ и литература извезена из Русије, документа, писма, дневници. Постојао је и солидан рукописни одсек и архив, а почео је да се комплетира и посебан музеј књига са сликама које су поклањали уметници, са личним стварима Ф. И. Шаљапина, И. А. Буњина, С. М. Лифара, В. Ф. Нижинског, А. Н. Бенуа. Катастрофа се догодила 1940. када је немачка војска заузела Париз. Према наредби Алфреда Розенберга, истакнутог

⁷⁴ *Художники русского зарубежья: Первая и вторая волна эмиграции*, Биографический словарь, т. 1–2, сост. О. Л. Лейкинд, К. В. Махров, Д. Я. Северюхин, Санкт Петербург 2019.

⁷⁵ Исто, т. 2, 618.

⁷⁶ Г. П. Струве, *Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы*, Нью-Йорк 1956.

⁷⁷ М. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, 68.

нацистичког идеолога и теоритичара, том приликом је у Немачку транспортован велики део фондова „Тургењевке“, а њихова даља судбина ни до данас није позната.⁷⁸

Највећи позоришни центри Руског Заграничја били су Париз и Берлин, што се у потпуности слаже са дугом културном традицијом ових градова. У Паризу је деловало неколико руских театарa, међу њима и приватна музичка позоришта „Руска опера у Паризу“, коју је М. Н. Кузњецова-Масне основала са својим мужем Алфредом Маснеом и кнезом А. А. Церетелијем и „Париска руска опера“ Кирила Дмитријевича Агрењева-Славјанског, сина чувеног пропагатора руске народне песме ван граница Русије, Д. А. Агрењева-Славјанског.⁷⁹ Године 1928. руска глумица Е. Н. Рошчина-Инсарова је захваљујући финансијској подршци Ф. Ф. Јусупова основала руски драмски театар, који је представе постављао искључиво на руском језику. Глумица је подршку налазила и у драматургу, режисеру и историчару позоришта Н. Н. Јевреинову и друштвеном раднику и филозофу религије, И. И. Бунакову-Фондаминском. Театар је постојао до 1938. године.⁸⁰ Након смрти С. П. Дјагиљева су на руској балетској сцени наставили да делују Л. Ф. Мјасин, и нешто млађе балерине Т. М. Рјабушинском, И. М. Бароновом и Т. В. Тумановом. Они су на темељима балетске трупе Оперe Монте-Карла и Руске опере у Паризу оформили нову трупу, Руски балет Монте-Карло. Директор нове трупе је био пуковник де Базил (В. Г. Воскресенски).⁸¹

Како је у то време штампана реч била у суштини једино средство масовне информације и комуникације, руска емиграција је имала огромну потребу за развијеном издавачком делатношћу. Од средине двадесетих година и све до 1940. године, када је немачка војска освојила Париз, француска престоница је била велики руски центар издаваштва. Велику издавачку делатност у Паризу развила је америчка ИМКА кроз издаваштво ИМКА-Пресс, које је постало главна издавачка кућа за књиге из области филозофије и религије.⁸² Издавана је и уметничка литература. Због великог броја Руса, у Француској је издавано и много периодике која је, пак, била једноставнија за издавање од

⁷⁸ Л. Г. Березовая, „Культура русской эмиграции в в 1920-30-е годы“, *Новый Исторический вестник* 5, 3/2001, http://nivistnik.ru/2001_3/11.shtml.

⁷⁹ А. В. Петрова, „’Русская опера’ на парижской сцене“, *Opera musicologica*, №3 (17), 2013, 21.

⁸⁰ М. Г. Литаврина, *Русский театральный Париж: 20 лет между войнами*, Санкт-Петербург, 2003.

⁸¹ Е. Я. Суриц, „’Русский балет Дягилева’ и его последователи в лицах“, *История ’Русского балета’, реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова*, научн. ред. Е. Я. Суриц, Г. Г. Поспелов, Москва 2009.

⁸² А. В. Карташев, Н. А. Струве, *70 лет издательства «ИМКА-Press»: 1920–1990*, Париж 1990.

књига, али и јефтинија. Међу тим издањима неретко се сретала периодика која је дуго излазила, као што су, на пример, новине *Последњије новости*, које су излазиле у Паризу од 1920. до 1940. под незаменљивим редакторством П. Н. Миљукова. Имајући економску самосталност, редакција новина је стала у заштиту демократије, наступајући против ауторитарних режима Бенита Мусолинија, Франсиска Франка и Адолфа Хитлера.

Други европски град у којем се населио велики број руских емиграната почетком двадесетих година био је Берлин. У Берлину се населила интелектуална елита руског друштва, писци, филозофи, религиозни мислиоци, уметници и историчари уметности, критичари, професори и други, који су пре Револуције оставили велики траг у руској култури. Међу најистакнутијим писцима који су се почетком двадесетих година нашли у Берлину били су В. В. Набоков, М. И. Цветајева, Б. К. Зајцев, В. Ф. Ходасевич, А. М. Ремизов, Н. Н. Берберова, од којих је већина касније прешла у Париз. Године 1922. у Берлин су стигли филозофи и писци, који су послати из Москве и Петербурга такозваним „филозофским бродом“. Међу њима су се нашли Ј. И. Ајхенвалд, М. А. Осоргин, Н. А. Берђајев, Б. П. Вишеславцев, И. А. Иљин, Ф. А. Степун. Сви они су били високообразовани људи, који су одлично познавали и високо ценили западну културу и уметност, немачку филозофију, поезију и музику.⁸³ Берлин је због тога у првој половини двадесетих година био највећи издавачки центар руске емиграције, а у исто време и место интензивне и богате културне размене са Совјетским Савезом.⁸⁴

„Маћеха руских градова“, како је В. Ф. Ходасевич називао Берлин, топло је примио емигранте и помогао им да опстану. Па ипак, „Руски Берлин“ је, као и „Руски Париз“, постојао готово аутономно од Немачког. Немачки град био је прихваћен као сурова граница која је делила емигранте од домовине коју су били принуђени да напусте, праг након чијег преласка су могли да започну нов живот. Као и у Француској, књижевници и уметници су се трудили да сачувају свој културни идентитет, стварајући средину дореволуционарне Русије на коју су били навикли, формирали су удружења и кружоке, Дом уметности, Клуб писаца под председништвом Б. К. Зајцева, Савез руских писаца и новинара, објављивано је много литературе, новина и часописа. Дом уметности је био

⁸³ Н. Т. Рымарь, С. В. Сомова, „Берлин начала 20-х годов XX века в восприятии русской эмиграции“, *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, т. 14, №2(4), 2012, 1031.

⁸⁴ П. Н. Базанов, И. А. Шомракова, „Русские издательства в Берлине, 1920 – 1924 гг.“, *Вестник СПбГУКИ* №4 (33), 2017, 6.

званични центар руског културног живота у Немачкој. У њему су се сусретали писци са „совдеповским“ пасошем, међу којима су били Б. Л. Пастернак, В. В. Мајаковски, С. А. Јесењин, и писци за које је емиграција била привремено стање, јер су се након одређеног времена вратили у Русију: А. Н. Толстој, И. Г. Еренбург, В. Б. Шкловски. Још пре Револуције постојала је тесна сарадња између немачких и руских сликара на основу стваралачког трагања за иноваторским решењима у уметности. Писци дореволюционарне генерације А. Н. Толстој, И. Г. Еренбург, А. Бели, С. А. Јесењин, В. В. Мајаковски, М. А. Волошин и многи други су имали тесне пријатељске и стваралачке контакте са немачком интелигенцијом.⁸⁵

Многи припадници руске стваралачке интелигенције и уметници напустили су Русију тек средином или крајем двадесетих година услед лоших услова за рад и стварање, проузрокованих тешким ратним годинама и променом режима. Уметност у то време није била међу приоритетима новоформиране државе, што ипак није засметало увођењу врло строге цензуре. Авангарда, која је још почетком века предсказивала велике друштвене промене, са радошћу је прихватила револуцију у Русији сматрајући да је њиховој уметности потребно ново друштво.⁸⁶ Социјалисти нису благонаклоно посматрали развој авангарде коју, додуше, нису до краја ни разумели, јер је она од почетка била и остала изолована од шире публике. Долазак Стаљина на власт био је погубан по руску авангарду, као што је то био случај и са немачком авангардом у Хитлеровој држави, зато што су ауторитарни покрети подвлађивали у свом популизму најпримитивнијим укусима широких маса и нису имали разумевања за нову уметност. Аванграда која је имала подршку екстремне левице у СССР-у и крајње деснице у Италији у данима револуционарних промена након стабилизације режима није више била потребна као оружје побуне и устанка. Крајем двадесетих и почетком тридесетих година, кулминирао је Стаљинов притисак на авангардне уметнике да се у потпуности потчине власти што је представљало крај руске авангарде каква је постојала у време револуције, али и почетак новог правца у уметности, социјалистичког реализма.⁸⁷ Историчар и теолог, Георгиј

⁸⁵ Л. Г. Березовая, „Култура русской эмиграции в в 1920-30-е годы“, *Новый Исторический вестник* 5, 3/2001, http://ninvestnik.ru/2001_3/11.shtml.

⁸⁶ А. В. Крусанов, *Русский авангард: 1917–1932 (Исторический обзор)*, в 3 т., т.2, кн. 1–2: Футуристическая революция 1917–1921, Москва 2003.

⁸⁷ Б. Гройс, *Gesamtkunstwerk Сталин*, Москва 2013.

Павлович Федотов, који је 1925. напустио Русију, у свом тексту *Зашто смо овде?* сведочио је о односу бољшевичке власти према култури:

„Можда никад ниједној емиграцији у историји није тако строго наређено да чува културно наслеђе. То се постиже одласком из Русије по властитој вољи или невољно значајног дела њене активне интелигенције. Наметнуто је то и самом суштином бољшевичког насиља над Русијом. Од самог почетка бољшевизам је себи ставио у задатак да преобрази народну свест да у новој Русији на основу марксизма створи потпуно нову „пролетерску“ културу. Са невиђеним замахом предузет је експеримент државног васпитања новог човека који је лишен религије, личног морала и националне свести, експеримент, који је дао одређене резултате. Несумњива је чињеница да је нова Русија безлична и лишена душе. Техничка, научна, па чак и уметничка култура која се у њој ствара у грандиозном облику као да се коначно откинула од великог руског наслеђа“.⁸⁸

По саставу емиграције, музичари су заузимали значајно место. Било их је из свих сфера музичке уметности: од оперских и концертних певача, преко инструменталних извођача, представника балетске уметности, диригената, композитора, критичара и писаца, извођача „лаких“ жанрова, итд. Инструменталисти који су се уписали златним словима у историју извођаштва, пијанисти Александар Кирилович Боровски, Владимир Самојлович Хоровиц, Николај Андрејевич Орлов, Александар Унински, Сергеј Васиљевич Рахмањин, виолинисти Јаша Хајфец и Миша Ељман, челиста Григориј Павлович Пјатигорски и други, били су и значајни пропагатори руских композитора, премда је дијапазон њиховог репертоара био далеко шири.

У емиграцији се нашао велики број уметника чији су стваралачки стилови и тежње били врло разноврсни. Најшира подела могла би да их означи као традиционалисте и иноваторе. Питање „асимиловати или чувати“ подстакло је немачког музиколога Кристофа Флама да направи типологију руских композитора и то су: (1) чувар традиције који тражи уточиште у неповратно изгубљеној поетичној прошлости; (2) иноватор који не жели да подигне споменик својој традицији, већ радије као ембрион одлази у иностранство, у ново окружење које ће утицати на његов развој и (3) космополита који се ослобађа старе традиције и стиче нове.⁸⁹ Првој групи припада значајан део композиторске

⁸⁸ Г. Федотов, „Зачем мы здесь?“, *Современные записки*, LVIII, 1935, 439.

⁸⁹ Кристоф Флам је за пример узео три композитора: С. Е. Борткјевича (1877–1952), И. Ф. Стравинског (1882–1971) и А. Н. Черепњина (1899–1977) (С. Flamm, „’My love, forgive me this apostasy’. Some thoughts on Russian Emigre Culture“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. С. Flamm, Н. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013, 9–11).

емиграције који се, са изузетком И. Ф. Стравинског и С. С. Прокофјева који су остварили везе са Западом пре Великог рата, формирао још за живота П. И. Чајковског (1840–1893), Н. А. Римског-Корсакова (1844–1908) и С. И. Тађејева (1856–1915). У њу спадају С. Е. Борткјевич, А. Т. Гречанинов, А. К. Глазунов, С. В. Рахмањинов, Н. К. Метнер, Н. Н. Кедров и други. Они су настављали традицију руског романтизма и за њих је то био пут за остваривање националне самоидентификације и приказивање себе као руских композитора. Истовремено, емиграција је била права подлога за неговање и подржавање руског националног идиома музиком, што се посебно осећа код старије групе композитора. Као наследници Руске петорице која је пола века представљала национални феномен, било је важно да њихова музика не потпадне под западноевропски утицај и остане верна руском националном идиому. Чувари традиције су, по композиторској линији, углавном остали на маргини међуратне музичке сцене. У другу групу спадају авангардни композитори који су још у Русији кренули новим музичким путевима. Најстарији и најпознатији представник ове групе био је Игор Стравински, чије стваралаштво прожима руски елемент. Група млађих композитора рођених у последњој деценији XIX века чији је музички и духовни узор био Александар Николајевич Скрјабин, обележила је прву руску музичку авангарду. Постскрјабинисти, футуриста А. С. Лурије (1892–1966), потом један од пионира четвртонске музике И. А. Вишњеградски (1893–1979) и један од првих проналазача електроакустичких инструмената Н. Б. Обухов (1892–1954) лако су се уклопили у савремене токове европске музике. У међуратном периоду је једно време у Сједињеним Америчким Државама боравио и Л. С. Термен (1896–1993), конструктор електричног музичког инструмента терменвокса (1920), који са развојем електронске музике и семпловања стиче све већу популарност у последњим деценијама. Један од познатијих примера употребе тог инструмента је музика из уводне шпице серије *Убиства у Мидсамеру*. Према Кристофу Фламу, између те две композиторске групе налази се неокласичар и космополита, А. Н. Черепњин (1899–1977).⁹⁰

Руски композитори који су класично образовање стицали на конзерваторијумима, у емиграцији су задужили и популарне жанрове. Д. З. Тјомкин (1894–1979), четвороструки добитник Оскара, оставио је огроман траг у развоју музике за филмове, посебно у жанру вестерна. Он је такође 1928. године као солиста учествовао на европској премијери

⁹⁰ С. Flamm, Исто, 11.

Клавирског концерта Џорџа Гершвина у Паризу. Владимир Александрович Дукелски (1903–1969) је почетком двадесетих година отпутовао у Париз, где је са успехом своја дела представио Дјагиљеву, Стравинском и Прокофјеву. Том приликом је Дјагиљев наручио од Дукелског балет *Зефир и Флора*, једночине балет у три слике, који је поставио Л. Ф. Мјасин, а сценирао Жорж Брак. Премијерно га је извела Руска трупа С. П. Дјагиљева у Монте Карлу 1925. године. В. А. Дукелски је компоновао у разним жанровима, али је остао најпознатији под псеудонимом Вернон Дјук и то по песмама из 30-их година *Април у Паризу* (April in Paris, 1932), *Јесен у Њујорку* (Autumn in New York, 1934) и *Не могу да почнем* (I can't get started, 1936) које су постале цез стандарди.⁹¹

Стваралачка снага музичке емиграције била је огромна и свестрана. То је подстакло музиколога Ричарда Тарускина да постави следеће питање: да ли може да се говори о Заграничној Русији када се говори о музици или само о разним Русима у Заграничју?⁹² У најкраћим цртама, феномен руске емиграције говори у прилог Заграничној Русији, будући да је велика већина композитора у емиграцији наставила путем којим је сигурно корачала у својој домовини пре 1917. године. Из питања Ричарда Тарускина намеће се још једна тема која је такође врло занимљива и комплексна, иако је индиректно везана за нашу тезу: какав је био однос емиграције према уметности која је настајала у Совјетском Савезу? Зинаида Григорјевна Грицкат, клавирски педагог и музиколог у Београду, сматрала је да „руска музика остаје *једна*, упркос приликама које су поделила руски народ у два дела“.⁹³ Политички и идеолошки раздор народа доводио је у питање да ли постоји подела у уметности.

⁹¹ N. K. Zelensky, *Performing Tsarist Russia in New York: Music, Émigrés, and the American Imagination*, Bloomington 2019; А. С. Максимова, „Сергей Дягилев в творческих рецепциях и музыкальных посвящениях Владимира Дукельского“, *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*, 5, 2015, 53–61.

⁹² R. Taruskin, „Is there a 'Russia Abroad' in Music?“, *Russian Music at Home and Abroad*, Oakland, 2016, 149. Тарускин користи кованицу „Russia Abroad“ према књизи Марка Раева: М. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, New York–Oxford 1990.

⁹³ Зинаида Грицкат, „О руској музици последњих година“, *Музички гласник*, год. VIII, бр. 11 (новембар), 1934, 223.

1.2. Руска музика и музичари у Београду пре Великог рата

Поред настојања музиколога, али и истраживача других хуманистичких дисциплина, да расветле нити које су градиле културни дијалог два народа, историја руско-српских музичких веза и даље обилује многим непознаницама. Вероватно прво неоспорно спомињање српско-руских веза проналазимо у житијима Светог Саве светогорских монаха Доментијана и Теодосија, која казују о утицају руског монаха са Свете горе на бекство Растка Немањића у Манастир Светог Пантелејмона, у којем се и замонашио. У средњем веку су се вести о догађањима у двама земљама размењивале захваљујући монасима и ходочаницима. У XVI и XVII веку српско-руски дијалог се и даље одвијао захваљујући првенствено духовним везама, при чему су посебну улогу имали светогорски манастири Хиландар и Свети Пантелејмон. Политичке везе се стварају тек у XVIII веку када се, почев од императора Петра Великог, код руских владара јавља интересовање за ослобађање православних земаља од турске власти. Око пет векова везе темељене скоро искључиво на духовном аспекту обухватило је и сферу музике. До данас, међутим, постоје многе непознице у вези са утицајем руске појачке праксе на српско црквено појање, као и са путевима којима су мелодије долазиле до појаца.⁹⁴ Руско-српске музичке везе тог периода и даље представљају неисцрпну и важну сферу интересовања српских и руских музиколога, који својим истраживањима доприносе и свеобухватнијем познавању културних веза двеју земаља.⁹⁵

Руско-српске везе уопште, па тако и музичке, улазе у нову епоху у XIX веку, нарочито у његовој другој половини, која је донела корените промене у обе државе. Период од стицања независности у осмој деценији XIX века до почетка балканских, те Првог светског рата, представљале су велику прекретницу за Србију. Њено ослобађање од утицаја и наслеђа Оријента трајаће током читавог овог периода, а дух Истока биће присутан и у послератним годинама. Од како је постала независна, Србија је настојала да се приближи Европи, те је услед тежње за прихватањем европског модела живота српско друштво крајем XIX и почетком XX пролазило кроз велике промене које су се, пак,

⁹⁴ В. С. Пено, „Колико (не) знамо о руско-српским појачким везама“, *Музикологија* 28, 2020, 17–32.

⁹⁵ О односима Русије и Србије кроз историју: М. Јовановић, *Срби и Руси 12–21. век (историја односа)*, Београд 2012; А. Тимофеев, „Взаимоотношения России и Сербии с конца XII до начала XX века“, *Русские в Сербии*, отв. ред. А. А. Максаков, Белград 2009, 13–46.

односиле на један мањи проценат друштва будући да је Краљевина Србија и поред убрзане индустријализације била превасходно пољопривредна земља. Велики утицај на друштвени развој имала је интелигенција, у оквиру које су се посебно издвајали они који су се школовали у иностранству. Повратак у окриље Европе требало је да буде истински и потпун, те је почео и процес европеизације разних аспеката њеног, тада још увек врло патријархалног живота. Због тога се концепт модернизације често поистовећивао са европеизацијом. Брзина и успех Србије у неповратном процесу модернизације били су променљиви и релативни, али је континуитет у развоју грађанства постојао. Тријумф у балканским и Првом светском рату, након којих је Србија изашла као предводница новоосноване Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца није допринео испуњавању пуног потенцијала европеизације.⁹⁶

Док су се, међутим, на почетку XX века у европској уметности рађали нови, авангардни правци који су уништавали старе темеље и водили уметност потпуно новим, неистраженим путевима, српска култура пролази кроз период самоидентификације и потврђивања националних вредности.⁹⁷ Шта се онда дешавало у другој половини XIX века на фону руско-српских музичких веза? Какво мишљење су Руси имали о српској музици и музичарима и обрнуто? И коначно, у којој мери је руска музика била позната у српској средини пре доласка емиграната? Одговори на ова питања представљаће почетак нити чији ће наставак бити смештен у међуратни период.

Односе двеју земаља у XIX веку проткало је неколико историјских фактора тесно повезаних са успоном панславистичког покрета. У том временском периоду међу

⁹⁶ Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. III, Београд 1997; А. Л. Шемякин, „Особенности политического процесса в независимой Сербии: между 'национальным идеалом' и 'гражданским обществом', *Человек на Балканах: Особенности 'новой' южнославянской государственности: Болгария, Сербия, Черногория, Королевство СХС в 1878–1920 гг.*, сост. А. Л. Шемякин, Москва 2016, 169–260; Р. Ј. Marković, *Beograd i Evropa: 1918–1941: evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*, Beograd 1992; R. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić” i kulturni život Beograda 1918–1941*, Beograd 2018; R. Gašić, *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*, Beograd 2005.

⁹⁷ П. Палавистра, *Историја модерне српске књижевности 1892–1918*, Београд 1986; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд 2014; Ј. Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе: књижевни и уметнички живот (1900–1918)*, Сремски Карловци–Нови Сад 2008); С. Маринковић, „Видови испољавања музички националног у српској музици Мокрањчевог доба“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, ур. Д. Девић, Д. О. Големовић, С. Маринковић, Д. Стојановић-Новичић, Неготин 1997, 165–187; Б. С. Милановић, „Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века“, докторска дисертација, Филозофски факултет, Одељење за историју, Београд 2016; В. Milanović, „Disciplining the Nation: Music in Serbia until 1914“, *Serbian music: Yugoslav Contexts*, eds. M. Milin, J. Samson, Belgrade 2014, 47–72.

словенским народима јавља се национално-ослободилачки покрет усмерен на ослобађање од Хабзбуршке монархије и Отоманског царства. Последично, у круговима руског друштва расте и подршка ослободилачким стремљењима западних и јужних Словена. Ти историјски фактори су утицали на то, да руски уметници почињу да обраћају пажњу на српску, и тематику других словенских народа.⁹⁸

Посебно је занимљив Словенски конгрес одржан у Санкт Петербургу и Москви 1867. године, у оквиру којег је 12. маја изведен „Словенски концерт“ под руководством Милија Алексејевича Балакирјева. Програм концерта био је конципиран тако да свака композиција садржи одлике неке словенске националности. Тако је великоруски елемент био представљен симфонијском фантазијом *Камаринскаја* Михаила Ивановича Глинке, малоруски (украјински) – оркестарском фантазијом *Малоруски казачок* Александра Сергејевича Даргомишког; чешки народни елемент оличен је у *Увертири на чешке теме* М. А. Балакирјева, српски у *Фантазији на српске теме* Н. А. Римског-Корсакова, словачки и пољски аријом из опере *Халка* Станислава Моњушка.⁹⁹ Сведок тог догађаја, музички и уметнички критичар Владимир Васиљевич Стасов (1824–1906), уочио је како је „било забавно прелетети погледом редове словенских гостију који су седели у прва два или три реда дворане: сва лица су живахна, ниједно није одсутно, не досађује се и није равнодушно. Одмах видиш да ту седе људи којима музика представља драгу националну уметност [...] После композиција које су их посебно погодиле, Срби су узвикивали своје: живео, живео! (браво!)“.¹⁰⁰ Приказ споменутог концерта од великог је значаја за историју руске музике будући да је В. В. Стасов у њему по први пут групу младих композитора назвао „моћна гомилица“ (рус. могучая кучка). У нашој средини се за ову композиторску групу користи назив Руска петорица.¹⁰¹ О настанку *Фантазије на српске теме* Н. А. Римски-Корсаков оставља траг у свом *Летопису*: „У сезони 1866/67. године Балакирјев је

⁹⁸ А. И. Кандинский, „О русско-сербских музыкальных связях в XIX веке“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 10–11, 1992, 57.

⁹⁹ *Фантазија на српске теме* Н. А. Римског-Корсакова је у Београду први пут изведена у Народном позоришту 2. фебруара 1909. на Новинарском концерту у корист пострадалих од земљотреса на Сицилији.

¹⁰⁰ В. В. Стасов, *Избранные сочинения в трех томах*, т.1, 1952, „Славянский концерт г. Балакирева“, http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1867_slavyanskiy_concert.shtml.

¹⁰¹ У Русији се за ту групу композитора, поред „моћне гомилице“, користе и називи Балакирјевски кружок, Нова руска музичка школа, а ређе Руска петорка. Чинили су је млади композитори који су се крајем 50-их и почетком 60-их година у Санкт Петербургу окупали око идејног инспиратора кружока, музичког и уметничког критичара В. В. Стасова (1824–1906). Групу су чинили М. А. Балакирјев (1837–1910), М. П. Мусоргски (1839–1881), А. П. Бородин (1833–1887), Н. А. Римски-Корсаков (1844–1908) и Ц. А. Кјуи (1835–1918).

много проучавао народне песме, пре свега словенске и мађарске. Окружио се великим бројем свих могућих зборника. Ја сам их исто проучавао са огромним усхићењем и са задовољством сам слушао како их је Балакирјев свирао са својом, врло раскошном хармонизацијом [...] Ја сам по мисли Балакирјева почео да компоујем *Фантазију на српске теме* за оркестар. Нисам се заносио словенством, већ само прелепим темама, које ми је Балакирјев изабрао“.¹⁰² Друго значајно дело руске музичке литературе у ком су коришћени српски мотиви потекло је из пера П. И. Чајковског, такође у другој половини XIX века. *Словенски марш*, првобитно написан као *Српско-руски марш*, компонован је 1876. по наруџбини Дирекције Руског музичког друштва за добротворни концерт у корист рањених у руско-турским ратовима.¹⁰³ Након премијере 5. новембра 1876. у Москви, П. И. Чајковски је сестри Александри писао како је *Српско-руски марш* „произвео читаву буру патриотског усхићења“.¹⁰⁴

Поред стваралачке инспирације, другу половину XIX века означила су и гостовања руских, односно српских уметника. Наступања две певачке групе, руског хора Агрењева-Славјанског у словенским крајевима на Балкану и Београдског певачког друштва у Русији, дају нам одличан увид у реакције публике на ниво извођачке уметности и репертоар који су изводили, као и на мишљење о „другом“. Дмитриј Александрович Агрењев-Славјански био је први, у данашњем смислу речи, модерни пропагатор изворне руске народне песме и романси руских композитора на коцертном подијуму ван граница Русије. Наступања са оваквим репертоаром била су топло прихваћена у југословенским крајевима, будући да су се уклапала у националне идеале слушалаца, али и усађен демократски однос према народном наслеђу. За разлику од Западне Европе којој је уметничка вредност народног стваралаштва била непозната, у нашим крајевима је наишао на култ неговања народне музике захваљујући Корнелију Станковићу код Срба и композиторима из период илиризма код Хрвата. Према Стани Ђурић-Клајн, Д. А. Агрењев-Славјански је због својих патриотских, националистичких и уметничких тенденција одиграо на нашим просторима већу улогу од било ког другог иностраног уметника до тада.¹⁰⁵ У Београду је Д. А. Агрењев-Славјански наступао у три наврата: 1867, 1884. и 1890. године. Први сусрет са

¹⁰² Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись моей музыкальной жизни*, 63.

¹⁰³ У маршу су искоришћене теме три српске народне песме, као и тема руске царске химне „Боже, чувај цара“ (Боже, царя храни“).

¹⁰⁴ П. И. Чайковский, *Письма к родным*, том I, 1850–1879, ред. и прим. В. А. Жданова, Москва 1940, 265.

¹⁰⁵ S. Đurić-Klajn, *Akordi prošlosti*, Beograd 1981, 71–72.

београдском публиком био је значајан и због тога што је, сарађујући са Београдским певачким друштвом, постао први инострани хоровађа који је водио овај хор. По повратку у Русију, на свој репертоар својих концерата поставио је и српске народне песме. Приликом трећег гостовања, српска публика упознаје песме *Еј, ухњем* (Эй, ухнем), *Црвени сарафан* (Красный сарафан) и *Низ матушку, низ Волгу* (Вниз по матушке, по Волге), које су тридесетак година касније постале део репертоара Хора донских козака Сергеја Жарова.¹⁰⁶ Београдско певачко друштво под руководством Стевана Мокрањца, гостовало је у Русији крајем XIX века, када је музички живот те земље био веома интензиван. Први концерт у оквиру своје руске турнеје 1896. је Београдско певачко друштво одржало у Санкт Петербургу. Према санктпетербуршкој штампи, концерт је био веома успешан. Српске народне песме које су се нашле на репертоару побудиле су велико интересовање публике и критике, која их је протумачила као отелотворење не само српског националног идентитета, већ словенског уопште. Дух националног идентитета, очуван упркос вековима турске владавине, оставили су велики утисак на Русе између осталог и због тога, што у последњој деценији XIX века руска хорска уметност доживљава велики успон који траје до револуције 1917. У то време се обнавља интересовање за руски музички фолклор и староруске напеве, те настаје правац познат у музичкој историографији као нови правац руске духовне музике. Нови правац заснивао се на сродству руског црквеног напева и народне песме, те је нова хорска уметност обухватила три елемента изједначених по уметничким правима: духовну, народну и класичну музику. Најзначајнији представници били су композитори С. В. Рахмањин, А. Д. Касталски, А. Т. Гречанинов, браћа П. Г. и А. Г. Чеснокови, В. С. Калиников, М. М. Иполитов-Иванов, К. Н. Шведов, Н. Н. Кедров и други.¹⁰⁷ Критичари су одушевљено писали о извођачким квалитетима Београдског певачког друштва и истицали су улогу диригента Стевана Мокрањца у постизању високог нивоа уметничког извођења овог хора. Турнеја београдског хора по Русији обухватила је и Нижњи Новгород, у којем је концерт у сличном периоду одржао и Д. А. Агрењев-Славјански са својим хором. Руски музички магазин *Рускаја музикалнаја газета* (Русская музыкальная газета) дао је приказ оба концерта: репертоар хора Агрењева-Славјанског

¹⁰⁶ Детаљније о гостовањима Агрењева-Славјанског у нашим крајевима видети споменути текст С.Ђурић-Клајн „Руски уметнички мисионар XIX века у југословенским крајевима“, *Akordi prošlosti*, Београд 1981, 70–81.

¹⁰⁷ М. П. Рахманова, „Русская духовная музыка“, *Православная Энциклопедия*, Т. XVI, Москва 2012, 394–418; С. М. Цыплакова, „Переосмысление традиции древнерусских церковных распево в XIX–начале XX в“, *Идеи и Идеалы* 35, 1/2018, 158–175.

описан је као старински, могућности хора као осредње, а извођење пуно јефтених ефеката и нетачног фразирања; београдски хор био је на највишем уметничком нивоу, певао је моћно и изражајно.¹⁰⁸ Српска хорска уметност, како репертоарски, тако и извођачки била је врло цењена у руским круговима.

Некада полувојнички градић са снажним наслеђем Оријента, Београд се као главни град Краљевине Србије развијао и временом је постао центар догађања и културног живота земље, тежећи да стане раме уз раме са својим европским узорима. Паралелно са споменутим хорским гостовањима, у Србији тек у другој половини XIX века почиње да се развија уметничка инструментална музика. Главни носиоци инструменталне музике у то време били су војни оркестри, међутим, како није било институционализованог музичког образовања, тешко да је могло бити речи о високом извођачком нивоу. Последично, репертоар је био скроман, а у јеку развоја инструменталне музике доста су извођени домаћи аутори. До Великог рата, вокална музика и певачке дружине ипак ће задржати примат на пољу развоја литературе и уметничког извођења. Интензивнији развој инструменталне музике био је могућ тек почев од размеђа XIX и XX века, када су 1899. у Београду основани прва „Српска музичка школа“ и први симфонијски оркестар у Србији, „Београдски војни оркестар“, под управом Станислава Биничког. Захваљујући диригенту Драгутину Покорном у Народном позоришту била је уведена пракса да позоришни оркестар свира између чинова. Уз представе домаћих писаца извођена су дела домаћих композитора Даворина Јенка, Тоше Андрејевића, Драгутина Чижека, Јосифа Слободе, Јосифа Бродила итд, док су уз представе иностраних писаца извођена интермеца, потпурији, увертире и фантазије великих европских композитора, првенствено Немаца, Лудвига ван Бетовена, Рихарда Вагнера, Роберта Шумана, Феликса Менделсона, Антона Вебера и Такома Мајербера. У периоду до почетка балканских ратова, од руских аутора су на програму доминирали *Живот за цара* М. И. Глинке и *Евгеније Оњегин* П. И. Чајковског, док су изузетак представљали А. Г. Рубинштајн и Ј. В. Сабљин, у то време члан руске дипломатске мисије у Србији.

Руско музичко присуство на позорници српског Народног позоришта у Београду пре Првог светског рата можемо најбоље да скицирамо кроз табеле које састављамо на

¹⁰⁸ А. Евдокимова, „Рецепција концертне турнеје Београдског певачког друштва у руској штампи 1896. године“, *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, прир. Б. Милановић, Београд 2014, 105–116.

основу једног волуминозног издања. Најтемељнију реконструкцију музичког живота у Београду у другој половини XIX и првој половини XX века пружио је Слободан Турлаков у својој књизи под називом *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*.¹⁰⁹ Присуство у Народном позоришту било је веома опипљиво:

Сезона	Број представа	Са руском музиком	Композитор и дело
1900/1901	9	<i>Ђидо</i>	М. И. Глинка: Увертира из опере <i>Живот за цара</i> П. И. Чајковски: Потпури из опере <i>Евгеније Оњегин</i>
		<i>Трули дом</i>	Е. В. Сабљин: <i>Вече над Београдом</i> и <i>Моји другови</i>
1901/1902	23	<i>Отело</i>	П. И. Чајковски: Потпури из опере <i>Евгеније Оњегин</i>
		<i>Виљем Тел</i>	А. Г. Рубинштајн: <i>Тореадор</i> и <i>Андалужанка</i>
		<i>Ревизор</i>	М. И. Глинка: Арија из опере <i>Живот за цара</i> П. И. Чајковски: Фантазија на мотиве из опере <i>Евгеније Оњегин</i>
		<i>Ђидо</i>	М. И. Глинка: Увертира из опере <i>Живот за цара</i> П. И. Чајковски: Потпури из опере <i>Евгеније Оњегин</i>
1902/1903	16	<i>Нов посао</i>	М. И. Глинка: Увертира из опере <i>Живот за цара</i> П. И. Чајковски: Фантазија <i>Евгеније Оњегин</i> Е. В. Сабљин: <i>Вече у Београду</i>
		<i>Хамлет</i>	П. И. Чајковски: Увертира <i>Хамлет</i>
1903/1904	5	<i>Домаће огњиште</i>	П. И. Чајковски: Свита из балета <i>Шчелкунчик</i>
1907/1908	7	<i>Хамлет</i>	П. И. Чајковски: Увертира <i>Хамлет</i>
		<i>Царство мрака</i>	П. И. Чајковски: Увертира из <i>Мазепе</i> М. И. Глинка: Песма из опере <i>Живот за цара</i>
1911/1912	9	<i>Бура</i>	П. И. Чајковски: <i>Свадебни марш</i> , Фантазија из опере <i>Пикова дама</i> М. И. Глинка: Романса из опере <i>Живот за цара</i>
		<i>Свадба пред револуцијом</i>	П. И. Чајковски: <i>Увертира 1812</i>
1912/1913	3	<i>Живи леш</i>	М. И. Глинка: <i>Руслан и Лјудмила</i> П. И. Чајковски: <i>Фантазија из опере Дама ник и Песма без речи</i> А. Г. Рубинштајн: <i>Мелодија бр.3</i>

¹⁰⁹ С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, Београд 1994.

Присуство руске музике у српском музичком животу је видљиво, иако је у то време била изузетно велика активност аустријских ђака, углавном Чеха, због чега је и избор иностраних композитора логично нагињао ка Средњој и Западној Европи.¹¹⁰ Оснивањем Београдског војног оркестра 1899, а потом и Оркестра Краљеве гарде који се из њега формирао 1904, престоница је добила ансамбл који се хватало у коштац са извођачки захтевним делима европске музичке литературе.

На концертном подијуму ситуација је била донекле слична као и у Народном позоришту, мада су на њој руски композитори у предратно време били нешто присутнији. Код нас су на сцени доминирала дела П. И. Чајковског, М. И. Глинке и повремено А. Г. Рубинштајна. У прилог улози прве двојице на домаћем репертоару говори и означавање њихових годишњица: Певачка дружина „Станковић“ је под руководством Станислава Биничког у марту 1907. одржала концерт у спомен педесетогодишњице смрти М. И. Глинке, док је у децембру 1908. иста дружина у сарадњи са Оркестром Краљеве гарде обележила петнаесту годишњицу смрти П. И. Чајковског. Дела других руских композитора је домаћа публика у највећем броју случајева имала прилику да чује захваљајући гостовањима руских уметника, премда треба имати у виду да су у то време концерти били доступни умерено уским круговима грађанства.

У следећој табели узели смо у обзир догађаје означене као концерте, док су подебљаним словима означени аутори који су били најизвођенији. Базиран на штампи, плакатима и позивницама, споменути *Летопис музичког живота (1840–1941)* С. Турлакова пружа добар (иако не у потпуности целовит!) увид у то колико често је музика руских композитора улазила на репертоар престоничке концертне сцене на прелому векова и пред почетак Првог светског рата.¹¹¹

¹¹⁰ О Чесима и њиховој улози у развоју српске музике: Р. Пејовић, „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918)“, *Нови звук* 8, 1996, 51–58 и Р. Пејовић, „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918) II“, *Нови звук* 9, 1997, 65–74.

¹¹¹ С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, Београд 1994.

Сезона	Број концерата	Концерти са делима руских аутора	Композитори
1900/1901	17	7	М. И. Глинка, А. Г. Рубинштајн, П. И. Чајковски
1901/1902	41	7	М. И. Глинка, А. Г. Рубинштајн, П. И. Чајковски, Д. С. Бортњански, А. С. Аренски, А. П. Бородин, Ц. А. Кјуи, Н. А. Римски-Корсаков, А. С. Даргомишки, Н. Ф. Соловјов, Григорјев, Ј. В. Сабљин
1905/1906	43	21	М. И. Глинка, П. И. Чајковски, А. Г. Рубинштајн, Ц. А. Кјуи, Волков, А. А. Аљабјев, В. И. Ребиков, А. Т. Гречанинов, Н. Н. Черепњин, А. С. Даргомишки, Н. А. Римски-Корсаков, Давидов, А. Н. Скрјабин
1908/1909	26	15	М. И. Глинка, П. И. Чајковски, А. Т. Гречанинов, А. Е. Варламов, А. С. Даргомишки, Н. А. Римски-Корсаков, А. Л. Гурилов, А. Н. Апухтин, С. В. Рахмањин, А. С. Аренски, А. К. Љадов, В. С. Калиников, Д. С. Бортњански
1910/1911	30	10	П. И. Чајковски, В. С. Калиников, В. И. Ребиков, Ц. А. Кјуи, А. С. Аренски, Григорјев, С. В. Смоленски
1913/1914	29	10	П. И. Чајковски, Давидов, В. С. Калиников, А. Г. Рубинштајн, Ц. А. Кјуи, С. В. Рахмањин, А. Н. Скрјабин, А. П. Бородин

Од прекретнице векова културна сарадња Русије и Србије почела је да укључује чешћа гостовања руских уметника у српској престоници. Њихови доласци били су од великог значаја за београдску концертну сцену зато што је на њима публика могла да чује

дела руских аутора који су на нашим просторима били мало или уопште нису били извођени. Српски студент у Петрограду сматрао је да је долазак „најбоље руске оперне певачице солистке Његовог Височанства“ Марије Ивановне Долине-Горленко у пратњи чувеног виолинисте Леополда Ауера велики догађај за престоницу и у писму је молио Ристу Одавића да у *Новој искри* објави „анонс“ о њеном доласку, без обзира на то што су дневни београдски листови о томе писали.¹¹² Крајем марта 1902. је М. И. Долина-Горленко са Л. Ауером и пијанистом, професором Петроградског конзерваторијума, А. М. Миклашевским одржала концерте у Београду уз „бурно пљескање слушалаца којима је позоришна сала била дупке пуна [...] јер је то било право уметничко задовољство што нам руски терцет даде“.¹¹³ Београд се том приликом, поред бечког Музикферајна, Пеште, Софије, Цариграда и Париза, нашао на списку градова који су обухватили турнеју М. И. Долине-Горленко.¹¹⁴ Тенденција зближавања културне размене међу Словенима и учвршћивање руско-српских веза имали су упоришта како у Санкт Петербургу, тако и у Москви. На ојачавању културних веза двеју земаља активно је деловао и генерални конзул Србије у Москви, Артемије (Артур) Иванович Череп-Спиридович. Свестан да је руска литература стекла светски углед и да упоредо са тим и руска музика осваја концертне подијуме Европе и Америке, сматрао је да је за нашу културну средину врло важно гостовање руских уметника, јер је врло битно да руску музику изводе они који су у том духу одрасли. Упознавање српског народа са руском музиком било је на „три најбоља руска уметника“.¹¹⁵ Неминовно се намеће питање због чега су уговорани наступи

¹¹² Писмо српског студента у Петрограду В. Поповића новинару и књижевнику Р. Одавићу о културној сарадњи Русије и Србије. Петроград, 19. фебруара 1902. *Москва-Србија. Београд-Русија. Документа и материјали. Том 3. Друштвено-политичке и културне везе 1878–1917*, прир. А. Л. Шемјакин, Е. В. Иванова, М. Перишић, А. Тимофејев, Г. Милорадовић, Београд–Москва, 2012, 562.

¹¹³ Аноним. „Певање Г-ђе Долине-Горленко“, *Српски књижевни гласник*, књ. 6, св. 1, 1902, 705–706. Није познато колико су тачно концерата одржали будући да се приказ из СКГ-а односи на 28. март, а код С. Турлакова стоји само 30. март (С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, 47).

¹¹⁴ Писмо српског студента у Петрограду В. Поповића новинару и књижевнику Р. Одавићу о културној сарадњи Русије и Србије. Петроград, 19. фебруара 1902. *Москва-Србија. Београд-Русија. Документа и материјали. Том 3. Друштвено-политичке и културне везе 1878–1917*, прир. А. Л. Шемјакин, Е. В. Иванова, М. Перишић, А. Тимофејев, Г. Милорадовић, Београд–Москва, 2012, 562.

¹¹⁵ Писмо генералног конзула Србије у Москви А. И. Череп-Спиридовича управнику Народног позоришта у Београду. Москва, 27. фебруара 1902. *Москва-Србија. Београд-Русија. Документа и материјали. Том 3. Друштвено-политичке и културне везе 1878–1917*, прир. А. Л. Шемјакин, Е. В. Иванова, М. Перишић, А. Тимофејев, Г. Милорадовић, Београд–Москва, 2012, 563. А. И. Черепов-Спиридович је желео да пошаље у Београд баритона Императорског Московског Великог театра Р. Ф. Бернарда (псеудоним), првог сопрана истог театра Надежду Васиљевну Салину и виолинисткињу Александру Семеновну Прокопович. Према писму, требало је да ови уметници одрже концерте у марту 1902. године. Код С. Турлакова не постоји

најбољих руских уметника у Београду, који је у то време био на периферији европске концертне сцене? Да ли је предност имала политичка или културна мисија? Након аустрофилске политике коју је његов отац водио после Берлинског конгреса, влада краља Александра Обреновића временом прави заокрет према Русији. Све чешћа гостовања руских уметника приметна су нарочито после Мајског преврата и доласка Карађорђевића на чело државе.

Полазећи од савремених трендова могли бисмо да претпоставимо да је руска држава тежила да подстакне културну сарадњу и да појача непосредна русофилска расположења у српском народу на основу идеала православног словенског братства. Невероватно, али у том периоду ствари су функционисале управо супротно. Заправо је баш Србија у том периоду тежила да се избори за симпатије руског друштва у ривалству са Бугарском. Успевала је у томе и постајала је све популарнија у Русији. Један од начина за подстицање такве популарности било је истицање српског интереса за културну размену и за гостовања руских културних делатника. Поред тога, изражавање симпатија са руске стране могло је да донесе и повратне позиве, што би у још већем обиму промовисало Србију. У српској дипломатској грађи проналазимо више трагова о покушају придобијања руских културних делатника за гостовања или бар за позитиван став о Србији. С друге стране, у руским дипломатским белешкама не налазимо ни основаних претпоставки о коришћењу „меке снаге“. Једини пример руског државног подстицаја културних веза било је примање на студије српских студената из Србије, Црне Горе и Аустроугарске. Наравно, без обзира на одређену једносмерност културних веза на државном нивоу, српско-руски културни односи на личном нивоу имали су истакнуту билатералност и узајамну заинтересованост.¹¹⁶

Од друге половине прве деценије се као агилни извођач руске музике издваја виолиниста Јован Зорко, апсолвент Московског конзерваторијума. Свакако да је Зорко током студија имао прилику да се упозна са литературом руских аутора, те је по повратку у Београд са пијанисткињама Јеленом Докић и Нином Шоповић наступао изводећи композиције А. Г. Рубинштајна, А. С. Аренског, П. И. Чајковског, С. В. Рахмањинова, А.

податак да се овај предлог заиста остварио (С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, Београд 1994).

¹¹⁶ Н. С. Гусев, *Болгария, Сербия и русское общество во время Балканских войн 1912–1913 гг.*, Москва 2020; Я. Вишняков, А. Тимофеев и Г. Милорадович, *На дальних рубежах. Россия и Сербия в годы Первой мировой войны. 1914–1917*, Москва 2018.

К. Љадова, Ц. А. Кјуија и В. И. Ребикова. Јован Зорко је пред Велики рат учествовао и на камерним вечерима са наставницима Музичке школе, са којима је извео значајна дела овог жанра: *Гудачке квартете бр. 1* (Де-дур) и *бр. 3* (ес-мол) П. И. Чајковског и *Гудачки квартет бр. 2* (Де-дур) А. П. Бородина.¹¹⁷

Почетком XX века у Београду се оснива низ удружења и клубова који су имали веома значајну улогу у процесу стварања институција грађанског друштва.¹¹⁸ Самим тим, њихова делатност одразила се и на културни живот престонице. У том периоду уочавају се удружења и клубови, попут Аустро-Угарског, Француског и Руског клуба, који су представљали борбу различитих делова српских елита. У супротстављању ових делова српске елите долази и до ривалства страних културних утицаја на српско друштво.

У контексту наше теме посебно се издваја Руско-српски клуб, основан 1902. године. У оквиру тог клуба истицали су се поједини припадници руске дипломатске мисије склоне културном раду. Клуб је организовао разноврсне културне догађаје, а основни циљ био је упознавање својих чланова са руским језиком и књижевношћу, те су у његовим оквирима радиле школа руског језика, читаоница и библиотека. Суботом су се у клубу организовале вечери на којима се причало о руским писцима, а клуб је организовао и добротворне вечери, догађаје посвећене деци, разне забаве, међу којима су посебно били запажени костимирани балови, и концерте са делима руских композитора.¹¹⁹ На културним вечерима Руско-српског клуба учествовали и разни домаћи музичари, међу којима је био Петар Коњовић.¹²⁰ На музичким вечерима у просторијама Клуба учествовале су и руске дипломате В. В. Муравјов-Апостол-Коробин и Ј. В. Сабљин.¹²¹ Поред учешћа на концертима, дипломате су организовале концерте и у Руском посланству.¹²² У то време су се одржавале руске музичко-литерарне вечери. Једно од њих одржано је 3. маја 1906. у

¹¹⁷ С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, Београд 1994.

¹¹⁸ Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд 2017, 252.

¹¹⁹ Д. Стојановић, *Исто*, 261–262.

¹²⁰ *Ново време*, 25. март 1910, 3.

¹²¹ Аноним, „Програм музикалног вечера Руског клуба“, *Мале новине*, 22. март 1903, 3. У чланку, а самим тим и код С.Турлакова као учесници у концерту наведена су четири извођача: г-ђа Е. Г. Сабљин, г. г. В. В. Муравјов, А. Коробин и Ј. В. Сабљин. Ради се о грешци, будући да је пуно име Муравјова – Владимир Владимирович Муравјов-Апостол-Коробин (1864–1937), те да се не ради о две особе. У периоду од 1903 до 1904. био је први секретар мисије у Србији. Ј. В. Сабљин (1875–1949) је у то време био други секретар мисије. Бавио се и компоновањем, његова дела *Вече над Београдом*, марш *Моји другови* и салонска мазурка извођени су на концертима у Београду (Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, 44, 48).

¹²² *Самоуправа*, 6. децембар 1905, 3; *Вечерње новости*, 17. април 1906, 3.

Народном позоришту, а учествовали су чувени бас Константин Терентјевич Серебрјаков, његова кћерка Лидија Константиновна Серебрјакова и тенор Николај Матвејевич Сафонов¹²³, чланови царске опере у Петрограду. На програму су била дела руских композитора Н. Н. Черепњина, А. С. Даргомишког, П. И. Чајковског, Н. А. Римског-Корсакова, М. И. Глинке, А. Г. Рубинштајна, А. Н. Скрјабина, и других.¹²⁴ Два приказа овог концерта дају нам значајан увид у домаћу извођачку сцену и однос према руској музици на почетку XX века. Тих година „није се давала прилика“ да се чује руска музика у српској престоници и поред свих похвала, домаћи критичар је сматрао да Русија не шаље своје „прве“ уметнике.¹²⁵ Руско-српски клуб у основним цртама антиципира делатност културних друштава и удружења која ће емигранти основати по свом доласку. Делатност ове културно-просветне установе, чији је задатак био културно упознавање и зближавање свих Словена била је прекинута ратним догађањима. Своју делатност Руски клуб је обновио тек од 1. децембра 1931. године под председништвом вишегодишњег руског ђака, истакнутог стручњака за војну топографију ђенерала Стевана Бошковића.¹²⁶

На крају, у којој мери је српска престоница била упозната са руском уметничком музиком у деценијама пред ратове који су наступили у другој декади XX века? Треба имати у виду да су у то време значајну улогу и даље имала певачка друштва, на чијим репертоарима су се налазила вокална дела руских аутора. На духовном репертоару многих друштава била су дела П. Г. Григорјева и Д. С. Бортњанског. Скроман концертни репертоар на којем су дуго доминирала свега три руска композитора говори у прилог томе да је руска музика, посебно инструментална, била мало заступљена на концертном подијуму. Поред тога, гостовања руских уметника који су у више наврата наступали у руском посланству сугерише и да су њихови концерти са разноврсним репертоаром били доступни умерено уском кругу људи. Међу домаћим извођачима покретачка снага био је

¹²³ Николај Матвејевич Сафонов (1865–1922) управљао је хором Петроградског конзерваторијума. Међу његовим ученицима је била и Неонила Григорјевна Волевач, која је по напуштању Русије од 1920–1928. године била солисткиња Опере Народног позоришта у Београду. Н. М. Сафонов је од 1904. године био члан „Првог руског вокалног квартета“ (упамћен још и по називима „Руски соло квартет“, „Петроградски вокални квартет браће Кедров“, итд) (С. Г. Зверева, „Кедровы“, *Православная энциклопедия*, Т. XXXII, Москва 2013, 313–317)).

¹²⁴ С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, 59.

¹²⁵ Х. Х. Х. [Цветко Манојловић], „Уметнички преглед. Руско музичко-литерарно вече“, *Српски књижевни гласник*, бр. 129 (XVI, 11), 1. јун 1906, 876–877; Душан Јанковић, „Музичка хроника“, *Дело: Лист за науку, књижевност и друштвени живот*, Књ. 40, Год. 11, 1906, 127.

¹²⁶ Архив Југославије (АЈ), Фонд 74, Двор Краљевине Југославије (ДКЈ), фасц. 202, бр. ј. оп. 289, л. 329.

Јован Зорко, најистакнутији руски ђак тог периода, док репертоари других који су се школовали на страни готово да нису укључивали дела руских аутора.

1.3. Београд између Истока и Запада: Културна средина и музика између два светска рата

Престоница новоформиране Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца дочекала је крај Првог светског рата у рушевинама. Долазак у Београд и његов изглед у то време описује Михаило Вукдраговић у својим успоменама: „посматрам Београд с лађе, која му прилази са земунске стране. Гледам га, после, успињући се фијакером стрмином испод Калемегдана, ка Саборној цркви – са видљивим траговима ратних разарања, с турском калдрмом која дочарава специфичан оријентални његов вид, са тек којим аутомобилом ...“.¹²⁷ Ако је желео да се приближи Европи и постане њен пунокрвни члан, Београд је као престоница нове државе морао што пре да санира последице рата и да обезбеди својим становницима елементарне услове за живот. Због тога је на иницијативу Удружења српских инжењера и архитеката 1921. расписан конкурс за израду генералног плана изградње и проширења Београда, са жиријем у којем су били и чланови из Француске и Швајцарске. Многе ствари предвиђене тим плановима нису никада остварене, а међу њима је и стварање музичког центра са зградама Опере, Конзерваторијума и Академије за позоришну уметност, који је требало да се налази на месту касарни Краљеве гарде и привремене зграде позоришта „Маџеж“. И поред свих настојања за променама, Београд је у међуратном периоду, а посебно у првој послератној деценији, био оличење контраста и противречности. Поред трошних приземних кућица често оријенталног стила градње ницале су нове вишеспратнице, на улици су се поред сељака у народној ношњи могли видети представници добростојећих грађанских слојева обучени по последњој европској моди, а напоредо са коњским запрегама било је све више аутомобила. Ослобађање од вишевековног наслеђа Истока било је тешко и споро, а са друге стране је уплив Западне Европе и нове масовне културе све јаче прожимао све сфере живота.¹²⁸

¹²⁷ М. Вукдраговић, „Музички живот Београда тих година“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 53.

¹²⁸ Р. Ј. Марковић, *Beograd i Evropa: 1918–1941. Evropski uticaju na proces modernizacije Beograda*, Beograd 1992; Р. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić“ i kulturni život Beograda 1918–1941*, Beograd 2018;

Постоји један веома исцрпан рад Александра Силкина који је прикупио више непосредних успомена руских емиграната у Београду у првој послератној деценији. Изоставићемо ставове емиграната који су долазили у Београд у кратким навратима, јер су очито били хиперкритични. Они који су били стално настањени (посебно емигранти из крупних градова) видели су у први мах у граду једну стару полуоријенталну паланку.¹²⁹ „Строги центар Београда се налазио на малом простору између Славије и Калемегдана. Усред тога се налазио трг Теразије... Од центра на разне стране су се простирали прљаве, типично оријенталне улице и градске четврти – Скадарлија, Палилула, Дорћол, Савски венац... Ове четврти су биле састављене од малих кућа са ољуштеним фасадама и прљавим двориштима... Канализације није било и помије су се изливале на коловоз. Клозети су се налазили ван кућа – у двориштима“.¹³⁰

Ипак главни град нагло проширене државе је почео веома брзо да расте, да се развија и шири. „У пролеће 1921. године грађевинска грозница је обузела тихи патријархални Београд. Изашао је закон о урбанизацији запуштених градских територија, о пореским повластицама за вишеспратне зграде. Почели су да нестају цели квартави старих приземних кућа које су уступиле место небодерима изграђеним на брзину. Осим тога, за лето је било планирано венчање младог краља Александра. Због тога је цео Београд био покривен рупама и гомилом грађевинског материјала и смећа. Изгладнели у забаченим избегличким колонијама Руси су преплавили Београд, упркос забрани да самовољно напуштају пребивалиште. Немцима и Мађарима, издржљивим Бошњацима и Арнаутима, уредним Швабама са друге стране Дунава придружили су се војници грађанског рата у Русији“.¹³¹ Београд се у то време константно налазио у дихотомији традиције и трансформације, неразвијености и напретка. Поред физичког изгледа града, такве тенденције биле су уочљиве и у становишту књижевника, музичких и ликовних

R. Gašić, R. Gašić, *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*, Beograd 2005; Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. III, Београд 1997, итд.

¹²⁹ А. Силкин, „Слика Београда у радовима и успоменама руских емиграната 1920–1930“, *Сан о граду*, прир. А. Вранеш, Вишеград 2018, 289–301.

¹³⁰ Из воспоминаний агронома-селекционера Института агрономических исследований в г.Нови Саде С. А. Кисловского – О Белграде и годах учебы в Белградском университете, 1921–1925. *Москва-Србија. Београд-Русија. Документа и материјали. Том 4, Руско-српски односи 1917–1945*, прир. А. Тимофејев, Г. Милорадовић и А. Силкин, Москва-Београд 2017, 136–137.

¹³¹ Из очерков писателя, поэта и переводчика Г. Я. Виллиама „Русская эмиграция в Сербии“ – о влиянии эмигрантов из России на культурную сферу жизни сербского общества, 1924. *Москва-Србија. Београд-Русија. Документа и материјали. Том 4, Руско-српски односи 1917–1945*, прир. А. Тимофејев, Г. Милорадовић и А. Силкин, Москва-Београд 2017, 166–167.

уметника о важности народне традиције за даљи развој културе. Уочљиво укључивање у савремене европске токове није потирало свест о неопходности чувања народног наслеђа.

Поред свог ратног уништавања, културни живот у Београду је према сећањима савременика одмах по његовом завршетку био изузетно интензиван.¹³² Када је Бранислав Нушић на пленарној седници Управе Певачке дружине „Станковић“ изложио да је друштво пред тешком финансијском кризом, изнео је своје мишљење да не треба приређивати концерте зато што је публика засићена. Тада је предложено да се уместо концерата приређују игранке, недељни „дансинг“ који би донео извесне приходе, а начелно је договорено и да се приреди оперета коју би он написао, а Станислав Бинички и Петар Крстић написали музику.¹³³ Разлог томе био је и велики број концерата који су се одржавали у дворани Певачке дружине „Станковић“, као јединој наменској концертној дворани у престоници у том тренутку.

У првој половини двадесетих година је инфлаторна конјунктура проузроковала релативни просперитет градске и сеоске привреде, како у југословенској, тако и у привреди других европских земаља. Након монетарне стабилизације 1925. године, процес друштвене модернизације се успорио, а Краљевини СХС/Југославији било је све теже да савлада терет заосталости за другим европских земљама.¹³⁴ Београд, који је крај Великог рата дочекао у рушевинама, у том временском периоду убрзано је обнављао свој стамбени фонд. Скупоћа узимања простора у најам био је један од разлога зашто је Музичка школа у Београду током међуратног периода имала финансијску омчу око своје делатности, без обзира на то што је добијала субвенцију од државе. „Златне двадесете“ упловиле су у неизвесне тридесете. Отпочела је диктатура краља Александра и наметање југословенства, а последице слома Њујоршке берзе почеле су све више да се осећају у Југославији, што је променило услове за живот и почело да оставља последице и на уметност.¹³⁵

Београд је постао центар културног живота Краљевине СХС, иако су му очи неретко са завишћу биле упрте ка Загребу и Љубљани који су још у саставу Аустроугарске

¹³² Г. Тартаља, „У раним годинама треће деценије“, *Београд у сећањима 1919–1929*, прир. М. Ђоковић, Београд 1980, 57.

¹³³ Историјски архив Београда (ИАБ), Фонд 283, Музичка школа Станковић (МШС), Инв. бр. 5, XIX Записник, 23. новембра 1923.

¹³⁴ М-Ж. Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Београд 2013, 121.

¹³⁵ I. T. Verend, *Ekonomska istorija Evrope u XX veku*, Beograd 2009, 77; С. Ђуровић, „Велика економска криза и државна интервенција у међуратној Југославији“, *Економска криза: порекло и исходи*, ур. Ч. Оцић, Београд 2018, 7–25.

поставили одређене темеље на којима је потом било умерено лако зидати. Пример томе је била константна жалба директора и значајних музичара Министарству просвете што Београд као најмногољуднији град Краљевине нема високе државне стручне школе, већ само приватне, субвенционисане. Без успеха су они указивали властима да рад приватних школа доказује озбиљност музичких намера за остваривање уметничких циљева, да су у Београду формиране значајне институције попут Опере и Балета Народног позоришта и Београдске филхармоније; да у њему делају камерни ансамбли, певачи и инструменталисти са завидним каријерама, живе и стварају уметници из целе Југославије, да у музичком животу учествује много Руса и Чеха. За разлику од Београда, Загреб и Љубљана су музичке конзерваторијуме отворили убрзо по завршетку рата и то је био „грех“ власти преко којег је музичарима у престоници било тешко да пређу.¹³⁶

У годинама после рата у српску/југословенску средину стижу модерни европски утицаји које доносе генерације младих интелектуалаца школованих у иностранству, у највећој мери у Бечу, Минхену и Прагу са једне, и у Паризу са друге стране. Тежња за удруживањем и сарадњом у књижевно-уметничким друштвима и часописима била је једна од главних карактеристика културног живота тог времена. Одмах након што се вратио из Француске, Милоје Милојевић се повезао са младим књижевницима и песницима, ликовним и музичким уметницима и глумцима, који су после ослобођења дошли из свих крајева Југославије у Београд и већ крајем 1919. формира се „Група уметника“. У том друштву били су Бранислав Нушић, Бранко Поповић, Сима Пандуровић, Иво Андрић, Тодор Манојловић, Јосип Косор, Мирко Королија и многи други који ће у наредним деценијама задужити српску и југословенску културу.¹³⁷ У време када је основана „Група уметника“ 1919. под уредништвом Симе Пандуровића и Велимира Живојиновића покренут је и часопис *Мисао* (1919–1937), који је у заглављу означен као „књижевно-политички часопис“. Наредне године покренута је нова послератна серија *Српског књижевног гласника*. Издавачки подухвати су већ у првим годинама најавили богату и разнолику уметничку концепцију која ће се продужити на цео међуратни период.

¹³⁶ Архив Југославије (АЈ), Фонд 66, Министарство просвете Краљевине Југославије (МПКЈ), фасц. 625, бр. ј. оп. 1033, Захтев истакнуте групе музичара Министарском Савету од 15. августа 1919; Историјски архив Београда (ИАБ), Фонд 282, Музичка школа у Београду (МШБ), Инв. бр. 187, [1928.г.], Допис Министру просвете, без датума; ИАБ, МШБ, Инв. бр. 193 [1935.г.], Допис Савета школе Министру Просвете, јануар 1935.г.

¹³⁷ П. Коњовић, *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*, Београд 1954, 69.

Међутим, упоредо са јасним стремљењем да се укључи на пут савременог европског развоја, постојала је тежња да се негују традиција и изворни уметнички израз. Таква дихотомија није била изражена само у делима уметника, већ и у критикама и есејима, како у области књижевности или у музичким, тако и у ликовним уметностима. У јеку књижевне авангарде 1921. Станислав Винавер и Годор Манојловић покрећу Библиотеку Албатрос која окупља писце, припаднике модернистичког таласа. Њихов пројекат је због комерцијалног неуспеха постојао тек годину дана, али су светлост дана видела три дела која су оставила дубок траг у српској књижевној авангарди: *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Громобран свемира* Станислава Винавера и *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* Растка Петровића.¹³⁸

У Београду се са младим уметницима, чији је дух усковитлан последицама рата, појављује читав низ авангардних покрета (надреализам, дадаизам, зенитизам) који стоји као противтежа традиционалним и конзервативним тенденцијама. Посебно место у новим уметничким тенденцијама имао је зенитизам, који се афирмисао кроз часопис *Зенит* (1921–1926). Манифест зенитизма написали су Љубомир Мицић, Иван Гол и Бошко Токин, који су тврдили да тај правац представља нову балканску уметност. Зенитизам се заснивао на оштрој критици европске грађанске цивилизације, антиевропејству и бунту против академизма у циљу да се, провејана новим духом, створи панбалканска култура.¹³⁹ Тако је часопис *Зенит* постао први часопис са наших простора пред којим су се отворила европска врата и исто тако, први авангардни часопис у духу модерне Европе на Балкану. У том духу ствара и Јосип Славенски који је пријатељевао са великим поклоником зенитизма Бранком Ве Пољанским (псеуд. Бранимир Мицић), братом Љубомира Мицића. Стваралачки опус Јосипа Славенског прожет је идејом балканства, балканском изворном музиком, неопрIMITИВИЗМОМ, а најбољи пример тога представља симфонијска свита *Балканофонија*.¹⁴⁰ Задојен искуствима које доноси из Француске, Милоје Милојевић у сарадњи са београдским надреалистима компоује свој једини балет *Собарева метла* (1923).¹⁴¹ Поред тога, Милојевић је оставио бројна запажања о своме времену. Међу њима

¹³⁸ Г. Тешкић, *Српска књижевна авангарда 1902–1934*, Београд 2009.

¹³⁹ В. Голубовић, И. Суботић, *Зенит 1921–1926*, Београд-Загреб 2008.

¹⁴⁰ V. Mikić, „Zenitism: A possible view on the avant-garde retreats of the solitary modernist poetics of Josip Slavenski“, *New Sound* 24, 2/2009, 76–85.

¹⁴¹ М. Милин, „Први балети југословенских композитора на београдским сценама (1923–1942)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 24–25, 1999, 69–77; Б. Милановић, „Собарева метла:

и оно које се односи управо на прву половину двадесетих година: „у историјском развоју културног живота у нас никада није било толико губања толико струјања, толико сукоба супротних тежњи, као данас; и никад се није тако далеко ишло у крајности. С једне стране пали се ватра на жртвеницима идолима прошлих поколења, приповеда се поклоништво прошлости и прориче се будућност; с друге стране, очи су упрте у „плаве даљине“ у којима се назире нов живот, друкчији од данашњег, неизмерно много различитији од живота који су живели наши очеви, и дедови и прадедови“.¹⁴²

Авангардни покрети су, међутим, за претежно аграрну земљу у којој је преко половине становништва било неписмено били неразумљиви и неприхватљиви, јер док су пропагирали бунт и преврат од традиције ка новом, већина није савладала ни основе класичне културе. У првој половини двадесетих година оснивају се многа удружења и државне институције које ће имати значајну улогу у успону културе тог доба. Међу њима је било и Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, основано 1922. великим залагањем књижевника Бранислава Нушића. Оно је имало три секције, за књижевност, музику и ликовну уметност и било је један од главних пропатора уметности за шире народне масе. У оквиру музичке секције, Милоје Милојевић је био основао Народни конзерваторијум који је током година дао на десетине популарних концерата на којима су се могла чути најразноврснија дела музичке уметничке литературе. Исте године излазио је и први међуратни музички часопис *Музички гласник* (1922), весник развоја музике критике и есејистике у наредним годинама.¹⁴³

Као књижевност и ликовна уметност, додуше са деценијским закашњењем, музика се у периоду између два светска рата налазила на прекретници. Утемељена на предратним координатама, естетика српске музике се учвршћује са водећим композиторима Петром Коњовићем, Милојем Милојевићем и Стеваном Христићем. Школовани у иностранству крајем прве и почетком друге деценије, у време када је И. Ф. Стравински својом сарадњом са С. П. Дјагиљевим „рушио“ Париз, а Арнолд Шенберг експериментисао са тоналношћу, они су своје стваралаштво везивали за немачки романтизам, са примесама модерне. Преломни тренутак за ту генерацију, и посебно Петра Коњовића, имало је упознавање са

блискост с европском авангардом“, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, прир. М. Милин, Београд 1998, 262–277; В. Голубовић, „Собарева метла: текст Марка Ристића за балетску гротеску Милоја Милојевића“, *Књижевна историја*, год.28, бр.100, 1996, 567–576.

¹⁴² М. Милојевић, „У борби за уметност“, *Музичке студије и чланци*, 1, Београд 1926, 157.

¹⁴³ R. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić“ i kulturni život Beograda 1918–1941*, Београд 2018.

стваралаштвом Модеста Мусоргског, које је на Балкан стигло захваљујући руским емигрантима.¹⁴⁴

Насупрот њима, тридесетих година се на музичкој сцени појављује млада група композитора школованих у Прагу, такозвана „Прашка група“ коју су чинили Станојло Рајичић, Љубица Марић, Милан Ристић, Миховил Логар, Драгутин Чолић и Војислав Вучковић. Они су својим радикалним музичким изразом негирали фоклор и романтизам, те заталасали дотадашњу стваралачку сцену. Композиторске тенденције у судару генерације кретале су се у координатном систему традиционално–авангардно, национално–космополитско, те се слободно може рећи да се међуратна уметничка музика налазила у непрестаном у дијалогу између традиционалног и новог.¹⁴⁵

Развој музике наилазио је на разноврсне препреке у међуратном периоду и са многима се сусрео већ у првим послератним годинама. Подстакнута нерационалним потпомагањем музичке уметности, група угледних београдских музичара указала је на многе од њих Министарском савету Министарства просвете већ у првој послератној години. Они су захтевали издвајање средстава за изградњу и отварање конзерваторијума у Београду који ће бити расадник музичке културе будући да даје музички кадар, регулисање плата наставницима у средњим школама, одобравање буџета за оснивање оперског и симфонијског цивилног оркестра у Београду и буџет за оснивање оперског ансамбла, одобрење кредита за зидање Оперског позоришта, потом оснивање одсека за штампање музикалија при државној штампарији у Београду, буџет за слање питомаца на школовање у иностранство, итд. Њихови захтеви почивали су на томе да су „Срби једини од свих словенских племена, који су сасвим заборавили високу културну важност музичке уметности“ и у својим захтевима су се позивали на Загреб и Љубљану који већ имају такве музичке институције.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Н. Мосусова, „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године“, *Музикологија* 1, 2001, 13–24.

¹⁴⁵ К. Томашевић, *На раскришћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд–Нови Сад 2009.

¹⁴⁶ АЈ, МПКЈ, фасц. 625, бр. ј. оп. 1033, Захтев истакнуте групе музичара Министарском Савету од 15. августа 1919. Групу београдских музичара негодовала је поводом одлуке Министарског савета да суму од 75.000 додели за извођење опере *Ксенија* Виктора Парме у иностранству и поводом белешке у дневним листовима да је тражен кредит од 40.000 динара за путовање оркестра Коњичке дивизије у Лондон. Међу потписницима били су Станислав Бинички, Петар Крстић, Стеван Христић, Милоје и Иванка Милојевић Јован Зорко, Јован Мокрањац, Рајна Димитријевић, Пера Стојановић, Владимир Ђорђевић, Миленко Пауновић, Петар Коњовић и други.

Београду је било јасно да су споменути градови, до недавно у склопу Аустроугарске монархије, били у сталном додиру са европском културом, иако су били на периферији царства. Иницијатива београдских музичара за решавање питања уметности сугерисала је да једино развојем инфраструктуре која би подржавала и неговала развој музике Београд може да се укључи у токове европске музике, али да истовремено и сачува националну уметничку традицију која је била у опасности да упадне у замку због појаве страних утицаја у уметничком јавном животу. На то је посебно скретао пажњу Милоје Милојевић према чијем мишљењу је уметничка култура требало да почива на домаћим снагама. Своје становиште он је оштро излагао већ током 1920. године када се покренуло питање отварања конзерваторијума, износећи став да страни утицаји прете да униште зачетак здраве и непотчињене националне културе, да би се на њеним остацима подигла „култура туђег обележја, позајмљена“. Поред непријатељског става према страним музичарима, Милојевић је био истог расположења и према организовању оперске секције, чији су уметници били регрутовани међу странцима.¹⁴⁷

Понесени послератним „златним двадесетим“, у Београд је заиста почео да пристиже велики број музичара са разних страна, али на томе су радили и челници институција који су сматрали да то може бити од велике користи. Свестан да Рудолф Ертл не може сам да изнесе цео репертоар, Станислав Бинички је увидео прилику да ојача трупу Опере и крајем 1920. писао је у Цариград са молбом да се пронађе добар драмски или драмско-лирски баритон. На препоруку Ксеније Ефимовне Роговске (1896–1961) С. Бинички је тражио да се пронађе баритон московске опере Зимина Павле Фјодорович Холодков (1888–1967), који је у то време активно наступао у Цариграду на концертима и оперским представама.¹⁴⁸ Ангажујући руске уметнике, дирекција Народног позоришта није се руководила русофилством или жељом да помогне емигрантима, већ уметничким и финансијским разлозима. Према сведочењу штампе, тако ниски хонорари каквим су се задовољавали Руси у Краљевини СХС/Југославији нису постојали нигде.¹⁴⁹

¹⁴⁷ АЈ, МПКЈ, фасц. 632, бр. ј. оп. 1044, Писмо Милоја Милојевића Министру Просвете од 1. јула 1920.

¹⁴⁸ Архив Југославије (АЈ), Фонд 370, Посланство Краљевине Југославије у Турској (ПКЈТ), фасц. 60, бр. ј. оп. 237, Писмо Сташе Биничког од 9. децембра 1920; Архив Музеја позоришне уметности Србије (АМПУС), Заоставштина Павла Холодкова, три концертна плаката: „Grand Concert de Musique Russe“, 27 Aout 1920; „Большой концерт Павла Холодкова“, 27 августа 1920 и „Евгений Онегин“, 4 декабря 1920.

¹⁴⁹ А. Арсењев, „Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...“. Руски уметници у Краљевини Југославији“, *Зборник матице српске за сценске уметности и музику* 15, 1994, 203.

На услове за развој музике у нашој средини у послератним годинама указао је композитор Стеван Христић. Према њему, српски народ је и поред урођеног смисла за музику и даље био на „примитивном“ ступњу музичке културе. Интересантно, као велики проблем означио је смисао за организацију који је потицао из урођене индиферентности и нетолеранцију. Као пример тога истакао је непостојање домаћег представника камерне музике и улогу трија браће Слатин на том пољу.¹⁵⁰ Мишљење Христића делила је и руска емиграција која је сматрала да је музичка уметност у Србији на елементарном степену развоја. Руси су сматрали да је формирање Опере Народног позоришта било од огромног значаја за Београд који је до недавно био „музичка пустиња са ретким оазама“ и извештавали како ће (неостварени) Београдски конзерваторијум одиграти важну улогу у музичком развоју српског народа.¹⁵¹

Као последица револуције и грађанског рата, у Београд је са свршетком Великог рата стигао велики број руских емиграната. Иако су међу њима доминирали људи са основном и средњем школом, ипак је образовни ниво био значајно виши него ли у средини у коју су долазили на Балкану. У тој групи људи било је универзитетских професора, инжењера, архитеката, а било је и музичара.¹⁵² Међу придошлим музичарима било је највише оперских уметника, али и инструменталиста, диригената и наставника музике. Њихов долазак је у првим послератним годинама попунио празнине које су постојале у домаћој музичкој култури. И сами Руси су били свесни изазова и одговорног посла који их чека у Србији, и посебно у Београду. Долазак у Стару Србију је био тренутак у ком су постали свесни богатства своје уметничке традиције.¹⁵³ Међу емигрантима је било и доста музичких аматера којима је познавање те вештине послужило да реше материјално питање. Према Петру Коњовићу, све то је без сумње допринело неорганизованом, али истовремено живом неговању музике у друштву, у школама и у позориштима.¹⁵⁴

Поред разних друштава и удружења, у Београду се током двадесетих година коначно оснивају музичке институције за које би се очекивало да их свака европска

¹⁵⁰ С. Христић, „Услови за развијање музике код нас“, *Музички гласник*, бр. 1, 1922, 4.

¹⁵¹ АМПУС, Заоставштина Павла Холодкова, новински исечак „Русские и музыкальное дело в Сербии“, *Общее дело*, 18 априла 1931, Париз.

¹⁵² М. Јовановића, *Руска емиграција на Балкану 1920–1940*, 182–183.

¹⁵³ АМПУС, Заоставштина Павла Холодкова, новински исечак „Год русскаго искусства в Белграде“, *Руль*, №364.

¹⁵⁴ П. Коњовић, *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*, 70.

престоница има. Опера Народног позоришта се коначно оснива 1920. са доласком великог броја руских оперских певача у престоницу. Поред тога што су Руси добијали водеће партије у операма, у позоришту су радили и руски ликовни уметници, сценографи, костимографи, режисери, корепетитори.¹⁵⁵ Ипак не смемо да помислимо да се радило о једноставном процесу који је текао глатко и без икаквих проблема. Убедљиви квалитет и бројност руских музичара изазивали су и осећај љубоморе, ривалитета и страха за властити опстанак у условима оштре конкуренције пред публиком. Левоцентристичка *Политика* која је уз целу левичарску јавност била критична према руској емиграцији пренела је веома индикативан чланак српског композитора, диригента, музичког критичара и педагога Милоја Милојевића. Он је, наиме, са великом хвалом споменуо сваког од солисткиња и солиста опере, као и хор који је „читаво море руске благозвучности и руске топлоте и душевности, коју ми, Срби, предано волимо; – па ипак! па ипак! чини ми се да бих рекао: боље је да сви они нису изгубили своју отаџбину; јер би ми, који морамо да им захвалимо за безброј чисто уметничких доживљаја, без њих до сада имали наше људе у опери, и поред њих, како је то и у свету, ако је потребно једну или више интернационалних певачких величина [...] И када кажем: благодарећи револуцији у Русији ми *немамо* опере у Београду; ја не кажем: Русија нам је послала уметнике који то нису. На против: међу Русима који су овде – а то сам често пута рекао – има правих уметника, толико израђених да је управа наше опере, збуњена, можда, пред њима или обрадована са изгледа на ефермни аплауз, заборавила своју прву дужност, да, ради тренутног опстанка опере, ангажује Русе, којима је, уз то, требало и помоћи, као избеглицама, али да у истом часу са ангажовањем Руса пошље сву нашу почетну певачку омладину, у школе, ради стручног образовања. То није учињено. За то је крива управа опере, а индиректно, баш ти добри Руси, управо с тога што су тако добри“.¹⁵⁶

¹⁵⁵ С. Турлаков, *Историја Оперe и Балета Народног позоришта у Београду: (до 1941)*, књ.1–2, Београд 2005; *Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968*, ур. М. Ђоковић, Београд 1968; Н. Мосусова, „Дело Браилловских и српска међуратна сцена у огледалу критике“, *Музикологија* 3, 2003, 81–113; А. А. Шаханова, *Леонид Михайлович Браилловский. Личность художника Серебряного века*, Санкт-Петербург 2018; О. Милановић, „Допринос руских уметника развоју сценографија у Срба“, *Руска емиграција у српској култури XX века* (зборник радова), том 2, прир. М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994, 92–105; В. Петровић, „Руски оперски певачи и београдска музичка критика и публика“, *Руска емиграција у српској култури XX века* (зборник радова), том 2, прир. М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994, 171–178.

¹⁵⁶ Милоје Милојевић, „Руси и ’оперско питање’ у нас“, *Политика*, 22. октобар 1921, 2. Тај чувени чланак је добрим делом цитирао и П. Коњовић у монографији о М. Милојевићу (П. Коњовић, *Нав. дело*, 70–73).

У свом хиперкритичном тексту Милоје Милојевић се питао: шта су то Руси учинили за нашу културу, „осим што су на безброј вечери лепо певали“? Година 1921. била је прерано да се покаже сав потенцијал који су они са собом донели. Наредне деценије ће показати да ће они за нашу културу учинити много, укључујући и учествовање у премијерним извођењима српских и југословенских композитора. Будући да је зграда позоришта била разрушена у рату, оперске представе су се првих година нередовно одржавале у сали Касине или у Мањежу. Претрес буџета Министарства просвете је већ током 1922. посебно погађао музичку уметност, за коју држава ионако није чинила много осим што је давала финансијску потпору музичким школама које нису биле у потпуности подржављене.¹⁵⁷ У години када је било извесно да ће оперске куће опстати само у Београду, Загребу и Љубљани, долази до изражаја бројност војних оркестара који су се образовали довођењем страних музичара. У Краљевини при Министарству војном и морнарице постојао је Одсек за војну музику којим је руководио виши капелник Драгутин Покорни. Године 1922. у целој Краљевини било је 27 војних капела са 28 капелника и чак 1196 музичара.¹⁵⁸

Престоница Краљевине СХС 1923. добија још две значајне институције, Балет Народног позоришта и Београдску филхармонију. Улога руске емиграције у стварању и развоју Балета Народног позоришта у Београду је добро позната, а добила је и исцрпну студију.¹⁵⁹ Формирање високопрофесионалног инструменталног састава за неговање симфонијске музике говори у прилог томе, да је музички развој био у успону. Пут Филхармоније био је трновит, али је током прве две деценије постојања имала прилику да сарађује са угледним диригентима и реномираним солистима. Пре оснивања тог оркестра, главни носиоци музичке културе у Србији била су певачка друштва и војни оркестри, који нису били на професионалном нивоу. Оснивањем споменутих институција, створили су се услови за развој музичке уметности.¹⁶⁰

У јеку ентузијазма који је понео активне културне посленике, уочљиво је просветитељско стремљење. Кроз многобројна предавања на разним музичким

¹⁵⁷ М. Грол, „Музика и државни буџет“, *Музички гласник*, бр. 3 (март), 1922, 1.

¹⁵⁸ Аноним, „Војна Музика у нашем Краљевству“, *Музички гласник*, бр. 2 (фебруар), 1922, 6–7.

¹⁵⁹ М. Л. Петричевић, *Руска балетска уметност у Београду (1920–1944). Допринос руске балетске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду*, Београд 2020.

¹⁶⁰ Р. Пејовић, „Педесет година Београдске филхармоније“, *Београдска филхармонија 1923–1973*, Београд 1977, 29–72.

догађајима, посебно у оквиру камерномузичког друштва *Collegium musicum* које је основао, као и кроз стручне коментаре о музичким делима на концертима које је приређивао Народни конзерваторијум, Милоје Милојевић започиње своју предану, дугогодишњу делатност, углавном педагошког и стручног карактера, са жељом да поучи и стручно уздигне публику. Београд се током међуратног периода борио са бројним препрекама на које је наилазило музичко образовање. Обе музичке школе су током целог тог периода остале приватне, са државном субвенцијом. Сан о отварању високошколске установе постао је стварност тек 1936. када су Милоје Милојевић, Петар Коњовић, Коста Манојловић и Петар Крстић израдили уредбу о стварању Музичке академије. Последња верзија уредбе завршена је марта 1937. године, па се Музичка академија отвара готово истовремено са Уметничком академијом, после дуготрајне, пунолетне борбе за највише уметничке институције. Исту годину обележило је и оснивање Симфонијског радио-оркестра.¹⁶¹

Београд се налазио на даљој периферији што Отоманске империје, што Европе после обнављања независности 1878. године. Ипак, у свом културном развоју је из свих снага покушавао да докаже своју европску природу и да се докаже у кругу европских култура. Музички часописи редовно су извештавали о новим делима светских композитора, новим нотним издањима, значајним концертима и подвизима на пољу музичке културе. Период између два светска рата обележен је изузетним богатством и разноликошћу уметничких концепција и остварења. Поред јасне изражене тежње за укључивањем у токове савременог европског развоја, постојала је упоредна тежња за чувањем традиције и аутохтоног израза. Та дихотомија била је изражена у свим културним сферама, од књижевника преко ликовних и музичких уметника.¹⁶² У својој раду морамо да се запитамо како су се Руси уклопили у тај шаренолики културно-музички пејзаж и какви су онда били улога и допринос Руса музичком животу Београда?

¹⁶¹ D. Simić Mitrović, *Da capo all' infinito: pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*, Beograd 1988.

¹⁶² J. Милојковић-Ђурић, *Успони српске културе: књижевни и уметнички живот (1900–1918)*, Сремски Карловци–Нови Сад, 2008; G. Тешић, *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, I–III, Beograd 1983, K. Томашевић, *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд–Нови Сад 2009; S. Atanasovski, „The ideology of Yugoslav nationalism and primordial modernism in interwar music“, *Musicology* 11, 2011, 235–250.

2. РУСКА ЕМИГРАЦИЈА У ВИШИМ ДРУШТВЕНИМ КРУГОВИМА БЕОГРАДСКЕ МУЗИКЕ

2.1. Руси на концертној сцени Београда

Док је руска култура пролазила кроз свој „сребрни“ период, у српској друштвеној свести је владавина Петра Карађорђевића запамћена као Златни век (1903–1914) захваљујући политичком, националном и културном успону, пропраћеном порастом економске самосталности. У том периоду дошло је и до културолошких дискусија младих интелектуалаца који су се школовали у иностранству и носили су идеолошке разлике између франкофилске, аустрофилске и русофилске струје. У то да је све било баш тако златно, и колика је била стварна дубина модернизације и европеизације у српском друштво нису сигурни ни водећи стручњаци за друштвену историју Краљевине Србије.¹⁶³ Ипак, очигледно је да су ратови које је Србија водила у другој деценији XX века прекинули општи друштвени развој, а самим тим и престонички музички живот који је на прекретници векова почео да се интензивира и добија континуитет. Ако је током и посебно након Великог рата додир Београда са Европом постајао све динамичнији, како је то утицало на развој музичког живота престонице? Да ли се он угледао на европску концепцију уметничке културе и којим се то параметрима може дефинисати? Уколико бисмо узели степен интензивности концертног живота, његов естетски и социјални значај за друштво међуратне престонице као параметре којима бисмо оценили степен музичке развијености, југословенска престоница јесте била део европске породице, иако је по многим факторима била њена далека периферија.¹⁶⁴

За развој музичке уметности у међуратном периоду веома важну улогу одиграли су концерти, иако су почели концертног живота у првим послератним годинама били скромни. Испрва велики број руских музичара који су после 1917. дошли у престоницу, а од друге половине двадесетих година и све интензивнији развој домаћих извођачких

¹⁶³ Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд 2017; Д. Стојановић, *Србија и демократија: 1903–1914*, Београд 2019; *Человек на Балканах. Особенности „новой“ јужнославјанској государствености: Болгария, Сербия, Черногория, Королевство СХС в 1878–1921 гг.*, прир. А. Л. Шемякин, Москва 2016.

¹⁶⁴ К. Томашевић, „Musical Modernism at the 'Periphery'? Serbian Music in the First Half of the Twentieth Century“, *Rethinking Musical Modernism*, eds. D. Despić and M. Milin, Belgrade 2008, 83–102.

снага, утицали су на пораст броја концерата са разноврсним извођачким ансамблима, програмима и наменама. У прво време били су ретки концерти на којима није учествовао барем један од бројних руских уметника, а паралелно са тим је Београд тешко усвајао европске музичке трендове. Стога, у првим годинама га је спутавало оно што је Станислав Винавер назвао „српски музички шовинизам“, услед ког су многи изванредни страни извођачи свирали пред малобројном публиком или готово празном салом.¹⁶⁵ Око те теме се Винавер у више наврата сукобљавао са Милојевићем који се залагао за развој музичке уметности на искључиво домаћим снагама. Велика препрека са којом се уметнички концерт у том периоду сусретао био је управо карактер београдских музичких укуса. Публика је неретко изостајала са концертног дела, али се знатно увећавала на игранкама које су следиле одмах у наставку. Питање на који начин реформисати те вечери да би се привукао што већи аудиторијум било је веома значајно за музичка друштва.¹⁶⁶

Еволуција извођачке уметности позитивно се одразила на три сфере: компоновање, културни ниво публике и општи квалитет музичког образовања. Према сећањима савременика, концертни живот престонице имао је постојан, али знатно спорији успон у односу на Београдску оперу. Михаило Вукдраговић је у својим сећањима истакао да је тек јануара 1920. године први пут у животу чуо звук симфонијског оркестра и то у сали „Касине“.¹⁶⁷ Београд до краја прве послератне деценије није имао адекватан концертни простор, осим дворане Музичког друштва „Станковић“. Године 1928. у часопису *Гласник Музичког друштва Станковић* могло се прочитати да је дворана тог друштва потпуно занемарена, иако је „још увек једина права концертна дворана у Београду“.¹⁶⁸ Зграда Народног позоришта била је разрушена, сале хотела и ресторана нису биле адекватне за одржавање озбиљних концерата, а павиљон Друштва уметности „Цвијета Зузорић“, које је ширило интересовање за уметност и пропагирало њену европеизацију, сазидан је тек 1928. године.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Станислав Винавер, „Музички живот“, *Мисао*, књ. VI, св. 5–6, 1921, 416.

¹⁶⁶ ИАБ, МШС, Инв. бр. 5, II Записник пленарне седнице, 16. март 1922.

¹⁶⁷ М. Вукдраговић, „Музички живот Београда тих година“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 73.

¹⁶⁸ Др. П–к. [Душан Путник], „О концертним дворанама“, *Гласник Музичког друштва „Станковић“*, 7/1928, 96–97.

¹⁶⁹ R. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić“ i kulturni život Beograda 1918–1941*, Beograd 2018; S. Atanasovski, „Allies in Music: French influence and role models in the Cvijeta Zuzorić Association of Friends of Art“, *The tunes of diplomatic notes. Music and diplomacy in Southeast Europe (18th–20th century)*, eds. I. Vesić, V. Peno, B. Udovič, Belgrade-Ljubljana 2020, 77–91.

У односу на музички живот XIX и почетка XX века који је због разних историјских фактора био рељефан, међуратни Београд одликује неколико јасно уочљивих карактеристика због којих је тај период означио нову етапу у историји развоја концертног живота као престонице. Тај период је одликовала постојаност догађаја. Концерти су се током сезоне одржавали скоро свакодневно, а повремено се дешавало да се истог дана одржи и више концерата. У зависности од типа концерта и намене, они су се најчешће одржавали увече, али су заступљени били и матинеи и поподневни концерти. Друга карактеристика односи се на разноврност концерата. Они се могу посматрати из аспекта музике која је на њима извођена (уметничка музика, духовна, нови популарни жанрови/музика за играчке и забаве), професионалности (професионални школовани музичари на супрот љубитељима и аматерским дружинама) или институција које су их организовале (државне институције, разна удружења и друштва, приватне концертне агенције, музичке школе). У домену уметничке музике, могли су се чути најразноврснији жанрови, од солистичких дела, преко камерне и симфонијске музике, као и дела композитора свих стилова, од ренесансе до савремене музике. Паралелно са развојем концертног живота развијале су се музичка критика и есејистика, које су данас важни сведоци времена и извори за проучавање тенденција које су се током година развијале. Последња важна карактеристика је већ споменути узлет извођачке уметности који је са собом повукао и друге аспекте музике.¹⁷⁰

Уз Оркестар Краљеве гарде и Музику Краљеве гарде који су основани пре Великог рата, током двадесетих година су конституисане институције и удружења која су давала концерте, циклусе и концертне сезоне. Најзначајнији међу њима били су Београдска филхармонија, Универзитетско камерно музичко удружење „Collegium musicum“, Народни конзерваторијум, Руски народни универзитет, Руско музичко друштво, Концертни одсек Музичког друштва „Станковић“. Поред њих, деловала су разна певачка друштва и црквени хорови, међу којима је било и најмање шест руских хорова. Југословенску престоницу су посетили многи значајни извођачи тог времена, Фјодор Иванович Шалапин, Ваша Пшихода, Јан Кубелик, Морис Розентал, Николај Андрејевич Орлов, Сергеј Сергејевич Прокофјев, Александар Кирилович Боровски, Клаудио Арау, Артур Рубинштајн, Паул Вајнгартен, Емил Сауер, Ежен д'Албер, Алфред Корто, камерни

¹⁷⁰ К. Томашевић, „Проблеми проучавања српске музике између два светска рата“, *Музикологија* 1, 2001, 25.

ансамбли Шевчик квартет и Амар-Хиндемит квартет и многи други. Без обзира на таква гостовања, постојало је мишљење да је тадашњи музички живот био монотон и са провинцијским карактером.¹⁷¹

Концертни живот Београда био је у организационом и стилском смислу вишеслојан и може се посматрати из разних аспеката. Дубока инкорпорираност Руса уочава се по томе што су они били у већој или мањој мери присутни у свим тим слојевима.

Ако посматрамо концертни живот са комерцијалног аспекта, концерте можемо груписати у комерцијалне, популарне/народне и добротворне. У то време посебан значај у развијању укуса шире публике имали су управо популарни концерти. Први такав циклус био је онај који је у сезони 1921/1922. организовао квартет Зорко-Слатин¹⁷² у сали „Станковић“ са циљем широког упознавања публике са делима истакнутих композитора различитих стилских епоха и народности. Квартет је већ након првог одржаног комерцијалног концерта установио да су трошкови реализације превише високи да би могли да буду општедоступни, а према њиховом мишљењу је то било од посебног значаја за школску омладину. Због тога су они молили Државну комисију за смештање руских избеглица у Краљевини СХС да им помогне око добијања сале једне од локалних гимназија, у којој би за омладину и учитеље по јефтиним ценама одржавали недељне матине са истим камермузичким програмом који су изводили у „Станковићу“.¹⁷³ Том приликом уступљена им је сала Друге београдске гимназије. Организатор тих пројеката био је Александар Павлович Малицки, за историју престоничког музичког живота невидљиви редитељ руских концерата који су се одржавали у „Станковићу“ почетком двадесетих година. На концертима које је А. П. Малицки организовао најчешће су суделовала браћа Слатин и руски певачи. Као повереник оркестра Опере, он је остварио успешну сарадњу са многим певачима који су у то време већ били запослени у Опери. Због тога је програм обиловао вокалним делима, често аријама из опера Н. А. Римског-Корсакова, П. И. Чајковског, А. Г. Рубинштајна, А. С. Даргомишког, М. И. Глинке, А. П. Бородина, али и Ђ. Росинија, Ж. Бизеа, Р. Леонкавала, В. А. Моцарта, Р. Вагнера, Ж.

¹⁷¹ М. Вукдраговић, „Музички живот Београда тих година“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 75.

¹⁷² Квартет су чинили Јован Зорко (виолина), Илија Слатин (клавир), Владимир Слатин (виолина) и Александар Слатин (виолончело).

¹⁷³ АЈ, МПКЈ, фасц. 625, бр. ј. оп. 1031, Прошение в Державную Комиссию на устройстве русских беженцев в Королевстве Сербов, Хорватов и Словенцев.

Маснеа и других западних композитора. Одржани су и тематски концерти посвећени П. И. Чајковском и С. В. Рахмањинову. А. П. Малицки се такође старао да Уметничко одељење Министарства просвете издаје уверења о уметничком карактеру концерата због чега су имали право да жигошу карте са 10% таксом на име пореза.¹⁷⁴

На путу између Истока и Запада, Београд је био велика станица за уметнике сцене, естраде, кабареа, варијетеа, који су након евакуације са Крима путовали ка Европи са својим „пртљагом“ – руском уметношћу. Међу концертима које је А. П. Малицки организовао у „Станковићу“ био је и популарни концерт Ане Степовој, певачице руских романси и циганских песама, ауторке жанра „песме улице“. Такав репертоар на подијуму једине концертне дворане у Београду сигурно није био по вољи архитектама престоничког музичког живота, али је у то време Музичко друштво „Станковић“ било у финансијски незавидној ситуацији и изнајмљивање дворане им је био један од главних извора прихода. Руски критичар Константин Шумски поредио је по таленту А. Степовују са чувеном Надеждом Васиљевном Плевицком и тврдио да у њеним *Песмама улице* звучи „вечна елегија живота, која је блиска срцу сваког човека без разлике у положају, рангу, чак и националности – просто човека“.¹⁷⁵ Те његове речи потврдила је популарност руских и циганских романси, и малих популарних жанрова у кафанском животу међуратне престонице.

Руски музичари наступали су и на популарним концертима које су организовале престоничке институције. Учешће квартета Зорко-Слатин на првом концерту, који је уједно представљао и отварање Народног конзерваторијума говори о њиховој незаобилазности на концертној сцени. На концертима те институције учествовали су и пијанисти Љубов Курилова и Александар Руч, изводећи најразноврснији програм. У исто време, међутим, Руси започињу своју сезону концерата при Руском народном универзитету, па се све више уочава диференцијација између домаћих и руских извођачких снага.

¹⁷⁴ АЈ, МПКЈ, фасц. 625, бр. ј. оп. 1031, Концерти у организацији А. Малицког.

¹⁷⁵ К. Ш. [Константин Шумский], „Концерт Анны Степовой“, *Новое время*, №430, 11 октябрия 1922, 3.

Међу руским емигрантима је, подстакнута потребом за очувањем целовитости тог друштва и емпатијом, била изузетно развијена филантропија.¹⁷⁶ Један од видова њеног испољавања били су добротворни концерти и балови, најчешће у корист сународника, Црвеног Крста, руских болница и санаторијума, војних инвалида, помагања уметника и уметничких пројеката. Посебна пажња била је посвећена омладини, било да се радило о помагању деци без родитеља или гладној деци, сиромашним ђацима Руско-српске гимназије, основних школа и забавишта, потпомагање универзитетске омладине. Добротворни концерти у корист Руса обично су се одржавали у Руском официрском дому у Дечанској улици или у Инжењерском дому. Велики покровитељ оваквих догађаја била је породица Карађорђевић на челу са краљем Александром, која је повремено давала издашне суме у прилог. У фонду Двора Краљевине Југославије сачуван је велики број молби за покровитељства, као и одговора са назначеним сумама.¹⁷⁷ На концертима у корист Руса учествовали су повремено домаћи музичари, а тај однос био је двосмеран – Руси су исто тако прихватили учешће у догађајима који су имали добротворни карактер, било да се радило о прикупљању материјалних средстава у корист инвалида, уметника, удружења или неких грађевинских подухвата.

Уколико бисмо посматрали београдску концертну сцену из друштвено-социјалног аспекта, могли бисмо издвојити неколико већих група: свечани и јубиларни концерти; концертни који су пратили неки културни догађај; концерти за разноврсну публику; концерти за ширу публику који имају васпитну улогу, често са уводним предавањима; приватни концерти за чланове одређеног друштва; испитни и годишњи концерти музичких школа.

Концерти који припадају првој групи нису били реткост у међуратном музичком летопису и могу се уочити још у време пре Великог рата. Такви концерти су значајни због тога што нам скрећу пажњу на важне тренутке у музичком животу престонице, било да се радило о прославама годишњице композитора, јубилејима уметника или институција /удружења, отварању концертних дворана и слично. На општем таласу популарности руске музике успели су да промовишу своју музику и представници „Украинске громаде“.

¹⁷⁶ Списак руских хуманитарних, добротворних и социјалних организација у Краљевини СХС/Југославији начинио је Алексеј Арсењев: А. Арсењев, „Русская диаспора в Югославии“, *Русская эмиграция в Югославию*, сост. А. Арсењев, О. Кириллова, М. Сибинович, Москва 1996, 49–50.

¹⁷⁷ АЈ, ДКЈ, фасц. 20, 100, 133, 202 и 203.

Међутим организација концерта посвећеног двадесетогодишњици смрти украјинског композитора Миколе Виталијевича Лисенка (1842–1912) није наишла на одобрење чак ни наклоњеног Украјинцима М. Милојевића који је сматрао да Лисенко не поседује стваралачку снагу, али да јесте значајна фигура у националној историји Украјине и због тога тај концерт мора да се охрабри.¹⁷⁸

Много већу пажњу и признање београдске српске и руске публике имали су концерти козачке музике. Могу се издвојити два вида уметничког деловања козака, који су чинили значајан део емиграције у Краљевини СХС/Југославији, а то су цигитовка и мушки козачки хорovi.¹⁷⁹ У Краљевини су при козачким станицама постојали хорovi, али су посебно запажени наступи два хора донских козака која су у земљу долазила на турнеје, хор донских козака „Платов“ и Хор донских козака Сергеја Жарова. С обзиром на ту популарност, Украјинско уметничко-драмско друштво у децембру 1931. понудило је београдској јавности прву украјинску оперу *Запорожац за Дунавом* од Семјона Степановича Гулака-Артемовског (1813–1873) и опет није наишла на значајни одзив публике. Следећи пут се опера рекламирала као дело које се непрекидно налази на репертоару позоришта у Русији и приказана је у марту 1938. у дворани Коларчеве задужбине. У том извођењу наступали су угледнији руски уметници на челу са Борисом Поповим, чланом Миланске скале и париске Опере Комик.

Руски композитор са чијим се стваралаштвом у међуратном периоду Београд упознао и коме је пружио заслужено признање био је Модест Петровић Мусоргски. Његов музички реализам и однос према речи били су од ванредног значаја за формирање истакнутог српског оперског композитора Петра Коњовића.¹⁸⁰ За разлику од најизвођенијих руских композитора, П. И. Чајковског и Н. А. Римског-Корсакова, чија су дела извођена на разним концертним сценама у Београду, стваралаштво М. П. Мусоргског било је примарно представљено постављањем опера *Борис Годунов* (1926), *Сорочински ваишар* (1933) и *Хованиччина* (1935) у Опери Народног позоришта. У складу са политиком Народног позоришта, Велимир Живојиновић и Петар Коњовић су превели либрета опера

¹⁷⁸ др. М. М. „Концерт у спомен Лисенку“, *Политика*, 12. октобар 1932, 6.

¹⁷⁹ А. Арсењев, „Козаци у Краљевини Југославији“, *Зборник Матице српске за историју* 69–70, 2004, 137–157.

¹⁸⁰ Н. Мосусова, „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године“, *Музикологија* 1, 2001, 17–18; N. Mosusova, „Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars“, *Rethinking Musical Modernism*, eds. D. Despić, M. Milin, Belgrade 2008, 115–120.

на српски језик на којем су опере и изведене. Величанствена прослава стогодишњице од рођења М. П. Мусоргског указује на заслужену пажњу коју је стекао овај композитор. Свечани јубилеј Мусоргског прославили су Народно позориште обновом *Бориса Годунова*, потом Београдска радио-станица емисијом у којој су пуштена изабрана дела композитора и најзад Коларчев народни универзитет. Та три концерта организовале су српске установе. Руска јавност прославила је јубиларну годишњицу композитора у оквиру манифестације „Дан руске културе“. Том приликом је Руско музичко друштво организовало концерт у Руском дому. Међу свечаним приредбама, тај концерт привукао је највећу пажњу критичара. Разлике у приступу и успех концерата на Коларцу и у Руском дому најбоље се могу приказати упоредном анализом критика Петра Стојановића који је слушао оба концерта. Концерт одржан на Коларцу, на којем је уводно предавање одржао Милојевић, Стојановићу је из програмског аспекта изгледао као промашај. Репертоар концерта био је конципиран тако да се премијерно изведу вокална и клавирска дела која раније нису била извођена, а то науштрб приказивању дела која најбоље оличавају уметнички израз руског реалисте, а кроз њега и стилско усмерење Руске петорице. Управо такву грешку Руси нису направили, иако је програм њиховог концерта био састављен од соло песама. Петар Стојановић је одабир соло песме видео као пут за продубљивање најмање познате области, а опет оне, која најбоље карактерише стваралаштво Модеста Мусоргског. Он је, такође, истакао и два момента која су придала научни значај целокупном уметничком догађају. Први је било извођење песама Мусоргског на оригиналном језику, што је према његовом мишљењу било од кључног значаја за представљање стваралаштва композитора код којег је мелодија била директно условљена природом људског говора. Таквом изјавом је Стојановић посредно указао на бесмисао превођења либрета опера М. П. Мусоргског. Други значајан квалитет овог догађаја било је уводно предавање универзитетског професора Александра Васиљевича Соловјева, чије је одржано слово представљало оличење методичности у научном анализирању и тумачењу чињеница. Стојановић је недвосмислено признао доминацију А. В. Соловјева: „Када би ово предавање једног историчара и правника могло бити поновљено на Коларчевом универзитету, на српском језику, требало би неизоставно да га чује свако ко жели да и у тој установи нешто одистински научи и сазна о Мусоргском и његовом добу“. У тим речима садржан је разлог из ког су концерти Руског музичког друштва одбијали значајни

део београдске јавности, а то је језик предавања.¹⁸¹ За разлику од програма који је представљен на Коларцу, Петар Стојановић је програм руског концерта оценио као пун погодак. Он је посебно био захвалан и Владимиру Ивановичу Бељском, „тој живој историји“ Руске петорице за врло садржајан, а језгровит чланак о Мусоргском који је био додатак штампаном програму.¹⁸² Стојановићев став је у потпуности делио и Миленко Живковић који је одао признање неуморном пропагирању руске музике у нашој средини, импресивном предавању А. В. Соловјева и укусно изабраном програму.¹⁸³ Александар Никољски је у емигрантском недељном листу *Руски глас* објавио кратки извештај о садржају предавања А. В. Соловјева и програму, без свеобухватног критичког осврта на минули догађај.¹⁸⁴ Стога, београдски написи са продубљеном анализом прославе Мусоргског представљају далеко исцрпнији извор.

Од тренутка када почиње развој инструменталне музике у Србији, па све до почетка Другог светског рата, омиљени руски композитор на нашим просторима био је и остао Петар Иљич Чајковски. Година 1940. протекла је у обележавању стоте годишњице од рођења руског мајстора и број одржаних концерата у његову част показује поштовање које је ретко који композитор задобио. За домаће композиторе је П. И. Чајковски представљао идеалну комбинацију националног елемента заоденутог у западноевропско одело. Јубилеј П. И. Чајковског паралелно су прослављале домаће снаге и Руси, али су поједини концерти остварени и заједничким залагањима. Било је солистичких, камерних и оркестарских концерата. Трио Слатин и Гудачки квартет Слатин-Немечек наступили су у „Станковићу“ са два опсежна класика камерне литературе: *Квартетом бр. 3* у ес-молу, оп. 30 и *Клавирским триом* у а-молу, оп. 50. Потом су одржана три концерта у дворани Коларчеве задужбине. На првом од њих, наступила је Београдска филхармонија под диригентском палицом Ловре Матачића. Као солиста са оркестром наступила је виолинисткиња Марија Михаиловић, добивши тако прилику да изведе један од најлепших концерата икада написаних за тај инструмент, а професор А. В. Соловјев је одржао уводну реч под називом „Значај Чајковског за његово доба и за садашњицу“. Поред тога, изведене

¹⁸¹ П. Ст. „Још једна прослава Мусоргског“, *Правда*, 27. април 1939, 9 (друго издање); П. Ст. „Концерт Руског музичког друштва у славу Мусоргског“, *Правда*, 23. мај 1939, 7 (друго издање).

¹⁸² Владимир Бељски, „Неколико речи поводом стогодишњице рођења Модеста Мусоргског“, *Музички гласник*, год. IX, бр. 5 (јуни), 1939, 89–91.

¹⁸³ Миленко Живковић, „Две музичке приредбе“, *Време*, 23. мај 1939, 7.

¹⁸⁴ А. Никольский, „День русской культуры в Белграде“, *Русский глас*, №425, 28. мая 1939, 5.

су увертира *Ромео и Јулија* и *Шеста симфонија*. Такав програм београдској сцени није донео ништа ново из богатог стваралачког опуса П. И. Чајковског. Па ипак, концерт је истог месеца репризиран што је представљало реткост у програму Београдске филхармоније. У очима Миленка Живковића су симфонизам П. И. Чајковског одликовали необуздани унутрашњи динамизам, заобљена структура и зналачко владање инструменталном техником.¹⁸⁵ Свега неколико дана након Београдске филхармоније, концерт прославе стогодишњице рођења П. И. Чајковског одржан је у организацији Института за проучавање Русије. Очевидно веома инспирисан приредбом, Петар Стојановић је забележио да концерт има културни, естетски, морални и национални значај, те да симболизује музичко и друштвено изражавање поштовања и љубави сваког правог Руса према великом композитору.¹⁸⁶ На концерту су учествовали руски певачи и Оркестар Краљеве гарде под управом Драгољуба Живановића, а предавања су одржали Милоје Милојевић и Николај Рклицки. На програму су биле романсе, оперске арије, дуети и фрагменти из опера *Мазена* и *Чаробница*, за које је Петар Стојановић скоро пророчански рекао да можда никада у целини неће бити извођене у Београду.¹⁸⁷ Трећи концерт у Коларчевој задужбини у част руског композитора приредило је Руско музичко друштво у сарадњи са „Југоконцертом“. Тај концерт је био камерног типа и на њему су учествовали српски и руски оперски уметници и тројица Руса у својству клавирских сарадника. Изнова, акценат је био на вокалном стваралаштву Чајковског. Најзад, поредећи споменуте концерте на Коларцу, приметна је разлика у концепцији програма. Филхармонија је изабрала обимна, и то већ позната симфонијска дела, док су Руси нагласили осећајне и дубоке кантилене његових вокалних мелодија. Последњи концерт који је важно споменути је пијанистички реситал Раисе Леонидовне Караводине који је Руско музичко друштво приредило у „Станковићу“. У међуратном летопису престоничких концерата су праву реткост представљали солистички у потпуности посвећени стваралаштву једног композитора. На споменутом концерту се Р. Л. Караводина представила врло захтевним

¹⁸⁵ Миленко Живковић, „Концерт Београдске филхармоније посвећен стогодишњици рођења П. И. Чајковског“, *Време*, 9. мај 1940, 7.

¹⁸⁶ П. Ст. „Институт за проучавање Русије прославља стогодишњицу рођења Чајковског“, *Правда*, 14. мај 1940, 6 (друго издање).

¹⁸⁷ Опера *Мазена* је изведена 1968. у Народном позоришту. Опера је певана на српском језику (превод либрета начинио је Крешимир Барановић), а дириговао је Оскар Данон. *Чаробница* никада није изведена.

програмом: *Великом сонатом* у Ге-дуру оп. 57 и избором комада из циклуса *Годишња доба*.

За Београд је од огромног значаја било отварање велике дворане Коларчевог народног универзитета 4. фебруара 1932. године. „То је први пут у Београду да један велики оркестар музицира у једној великој дворани зиданој нарочито за концерте“, писао је Милоје Милојевић у приказу за *Политику*.¹⁸⁸ Између редова, та наизглед обична констатација открива колико је времена било потребно да се то заиста деси. Београд јесте током двадесетих година добио неколико мањих дворана за концерте камерног типа као, на пример, дворане „Кола српских сестара“, Ратничког дома (данас Дом војске), Радничке коморе (Академија 28). То је означило нову етапу у концертном животу престонице, зато што је у очима српског друштва концертни живот коначно могао да стане на исту раван са Опером и Балетом Народног позоришта. На концерту који је био састављен од дела словенских аутора као солиста је наступила чланица Опере Народног позоришта Ксенија Ефимовна Роговска-Христић, а Београдском филхармонијом је дириговао Стеван Христић. Руска музика била је представљена *Шпанским капричом* Н. А. Римског-Корсакова, а К. Е. Роговска-Христић је извела композиције српских аутора: арију из Христићеве опере *Сутон* и Милојевићеву песму *Песма ветра с мора*. Док је престоница уживала у акустици прве велике концертне дворане, *Политика* је у истом броју у којем је објављен Милојевићев приказ известила да је берлинска радио-станица изградила нову велику дворану у којој ће се изводити симфоније и хорovi.¹⁸⁹

Други аспект са којег се може анализирати концертна сцена јесте извођачки. Према таквом концепту, концерти могу бити солистички, камерни (са извођачким саставом који се не мења током концерта или по принципу „једно дело–један камерни састав“), концерти који су жанровски разнолики, али је организатор један и, насупротив њима, концерти на којима учествују извођачи из разних институција, итд.

Међу руским емигрантима ретки су били солисти који су пробили границе руског друштва и остали запажени у концертном животу престонице. Међу њима свакако треба споменути пијанисткињу Лидију Бранковић-Сухотину, и пијанисту и оргуљаша Јурија Ивановича Арбатског.

¹⁸⁸ Др. М. М. [Милоје Милојевић] „Свечано отварање концертне дворане Коларчевог народног универзитета“, *Политика*, 6. фебруар 1932, 11–12.

¹⁸⁹ Аноним, „Нова дворана у берлинској емисионој станици“, *Политика*, 6. фебруар 1932, 8.

Лидија Бранковић-Сухотина (рођена Вејман) била је свршени студент Петроградског конзерваторијума, а након студија се годину дана усавршавала у Берлину и две године у Бечу код чувеног пијанисте Леополда Годовског. У Русији, где је такође наступала као солиста, извела је и Листов *Ес-дур Концерт за клавир и оркестар* под управом диригента Вјечеслава Сука. Русију је напустила због избијања револуције и дошла у Србију 1919, где је у Зајечару основала музичку школу која је радила до 1924. када се преселила у Београд.¹⁹⁰ У Београду је наставила да даје приватне часове и да концертира, најчешће у дворани „Станковић“. Програм њених концерата показује искусног пијанисту који је прошао разне школе, упознатог са клавирском литературом и спремног на изазове. Разноврсност композитора на репертоару показује космополитизам њеног пијанизма, зато што су дела руских композитора чинила тек један део целокупног њеног репертоара. Имала је „у прстима“ композиције Ј. С. Баха, К. В. Глука, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Н. Скрјабина, А. К. Љадова, С. В. Рахмањинова, А. С. Аренског, М. А. Балакирјева, К. Дебисија, Е. д'Албера, али и српских и југословенских П. Крстића, Ј. Славенског и Ж. Хиршлера (1894–1941). Публика је могла да чује како изводи капитална дела клавирске литературе, међу којима су били Шуманов *Карневал* оп. 9 и Листов *Мефисто валцер* за које је Петар Крстић рекао да посебно истичу њен „свеж тон, крепак удар и врло високе техничке способности“,¹⁹¹ али и једно од најкомплекснијих дела икада написаних за клавир, *Исламеја* Балакирјева. Учествовала је као један од музичких демонстратора на предавањима „Беседе о руским композиторима XIX столећа“ која је током боравка у Београду 1931. одржао филозоф И. И. Лапшин 1931. у Руском музичком друштву. Њена извођења су слушаоци могли да чују и на Радио Београду.

Лидија Бранковић-Сухотина држала је приватни музички курс који је приређивао концерте својих ученика. Штампала јој је одавала признања за истрајни рад и одличне педагошке резултате, приписујући их модерној настави по методу Леополда Годовског. Она је била амбициозан педагог. Њена најпознатија ученица, уједно и ћерка, Нада Бранковић, била је позната тридесетих година као чудо од детета. Почетком 1937. она је са само дванаест година одржала солистички концерт пред пуном двораном Коларчеве задужбине. Репертоар концерта на којем су били Бах-Листова *Фантазија и fuga у ге-молу*,

¹⁹⁰ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 186 [1925. г.], Писмо Лидије Бранковић-Сухотине Управи Музичке школе у Београду од 3. августа 1925.

¹⁹¹ П. Ј. Крстић, „Концерт г-ђе Лидије Бранковић-Сухотине“, *Правда*, 9. април 1925, 4.

Бетовенова *Соната* оп. 31 бр. 2, Шопенов *Скерцо у цис-молу* (бр. 3), Шуманов *Карневал* оп. 9, Листова *Риголето-фантазија*, и композиције мањег обима од Д. Скарлатија, Ј. С. Баха, А. Вебера и К. Дебисија импресиван је чак и за данашње појмове, када су се извођачки захтеви променили и достигли много виши ниво.¹⁹²

Неколико месеци потом, уследио је један од концерата које је музички курс Л. Сухотине-Бранковић одржао у дворани Коларчеве задужбине. Највећа сензација концерта била је мала Нада Бранковић која је у том тренутку већ била власник највеће омладинске награде на Међународном конкурс у Бечу. Н. Бранковић је на том концерту наступила први пут са оркестром изводећи Сен-Сансов *Клавирски концерт у ге-молу* (бр. 2), под управом Миленка Живковића. Други ученици, деца од 9 до 15 година, изводили су за тај узраст веома захтевна дела: В. А. Моцарта, Ј. Хајдна, Бах-Таузига (*Токата и fuga де-мол*), Л. ван Бетовена (*Соната Еф-дур* и *Патетична*), Р. Шумана (*Симфонијске етиде, Новелете*), Ф. Листа (*Друга рапсодија*), А. С. Аренски (*Свита* за два клавира), Ф. Шопена, М. Милојевића, Ж. Хиршлера, С. В. Рахмањинова.¹⁹³ Две године касније Н. Бранковић је још једном наступила са оркестром, а овај пут се публици поред већ изведеног Сен-Сансовог концерта представила и *Клавирским концертном у бе-молу* (бр. 1) П. И. Чајковског. Тим поводом је Павле Стефановић приметио да се код петнаестогодишње пијанисткиње ствара све већи раскорак између њене техничке спреме и духовног сазревања и разумевања дела, што он третира као питање „паралелизма мануелног и психолошког у личности виртуоза“.¹⁹⁴ Ту „опасност“ уочио је још две године раније Светомир Настасијевић после концерта младе пијанисткиње на Коларцу. Он је у концертној критици нагласио да будући рад и развој младе пијанисткиње зависе од њеног даљег школовања и да не треба претеривати са амбициозношћу, зато што оне духовно и физички црпе младе снаге. Нада Бранковић се после рата удала и преселила у Париз, а потом у Мексико Сити.

Јуриј Иванович Арбатски (1911–1963), руски композитор, оргуљаш, пијаниста и музиколог, дошао је у Краљевину Југославију из Лајпцига када је почео успон тоталитарног режима у Трећем Рајху 1933. године. Он, дакле, није припадао таласу

¹⁹² Светомир Настасијевић, „Концерт Наде Бранковић“, *Правда*, 20. фебруар 1937, 21.

¹⁹³ Аноним, „Годишњи концерт музичког курса пианисткиње гђе Лидије Бранковић“, *Време*, 30. мај 1937, 9.

¹⁹⁴ Павле Стефановић, „Нада Бранковић на излазу из чаробних вртова ’вудеркиндства’“, *Музички гласник*, год. IX, бр. 3–4 (март–април), 1939, 79–80.

емиграната који су у нашу земљу дошли у првим послератним годинама. На музичкој сцени се истакао управо инструментом на ком је концертирао, а Миленко Живковић је једном приликом приметио да је његова велика активност била у сталном „крешенду“. Наиме, Београду је са историјског аспекта оргуљска традиција била потпуно страна; оне нису постојале у дворанама, а концерти у католичкој цркви нису били устаљени. Сходно томе, концерти Ј. И. Арбатског, посебно они у католичкој цркви Христа Краља у Крунској улици били су права музичка егзотика. Тако је католичка црква у Београду наставила нашој средини страну, али стару традицију одржавања концерата намењених широком слоју публике у црквама. Јуриј Арбатски је себи поставио задатак да београдску публику упознаје са истакнутим делима оргуљске литературе, а на његовом великом репертоару налазиле су се композиције почев од старих мајстора до модерне музике. Као одличан познавалац инструмента и талентовани млади композитор, он је све време напредовао, проучавао регистре и тонске могућности инструмента. Први концерт у Београду одржао је децембра 1933. са делима нових немачких мајстора: Зигфрида Карга-Елерта, Хуга Дистлера, Јохана Валентина Милера и Корнелиуса Гурлита, а представио се публици и једном својом композицијом. Критика није била одушевљена композицијама савремених немачких композитора, али је оценила да су такви концерти потребни за упознавање оргуљске литературе.¹⁹⁵ Наступао је са великим успехом пред препуном католичком црквом Блажене Дјевике Марије у Земуну, где је поред својих дела извео и *Токату* младог и непознатог композитора Пешића.¹⁹⁶

Занимљив уметнички концерт у католичкој цркви Христа Краља 1937. године Ј. И. Арбатски је дао у част новог надбискупа београдског Јосипа Ујчића. Према његовим речима, том приликом је изабрао програм који би могао да заинтересује свакога. На репертоару су биле Бахова *Фантазија у Це-дуру* и *Концерт и fuga у це-молу*, дела која представљају оргуљашки „класик“ и показатељ уметничких и техничких квалитета извођача. После тога, Ј. И. Арбатски је извео једну од симфонија за оргуље пољског композитора Феликса Нововејског, које су по његовом мишљењу огледало вештине коришћења регистара. На програму су се још нашле Дистлерова *Партита*, Остерцова *Фантазија и корал* и *Музика нова* самог Арбатског. Занимљив коментар на композицију

¹⁹⁵ Rikard Švarc, „Koncert Jurija Arbatskog“, *Zvuk*, br. 3 (januar), 1934, 113.

¹⁹⁶ Аноним, „Концерт на оргуљама г. Арбатског у Земуну“, *Време*, 16. септембар 1936, 8.

оргуљаша дао је Миленко Живковић који је концерту присуствовао у својству критичара. На њега *Музика нова* није оставила утисак дела са религиозним призвуком, било католичким било протестантским, већ је то по његовом мишљењу пре била звучна слика руске степе у Централној Азији, коју је композитор обојио палетом живих боја и источњачком маштом.¹⁹⁷ Ово је прилика да се наведе неколико података из живота Ј. И. Арбатског. Рођен је у Москви 1911. године, а школу је након бекства из Русије 1924. похађао у Берлину и Прагу. Музику је прво приватно учио код Германа Ловецког (ученика Н. А. Римског-Корсакова) и Николаја Лопатникова (ученика Александра Житомирског) у Петрограду и Ернста Тоха у Манхајму. На Лајпцишком конзерваторијуму је студирао композицију код Регеровог ученика Хермана Грабнера, захваљујући стипендији С. В. Рахмањина и помоћи издавачке књижаре М. П. Бељајев. Према сопственим речима, темељно је изучио немачку науку о музици и методе наставе.¹⁹⁸ Поставља се онда питање како се тај руски дух испољио у композицији младог композитора који је пола живота провео ван граница своје домовине, при томе професионално музички одгајаног на немачкој школи. То значи да је почетни инстинкт развијен још у младим данима живота у Русији, а освежен почетним корацима који су повезани са ученицима Петроградског конзерваторијума. У Живковићевом напису уочава се још једна занимљива констатација, а то је заокрет у Дистлеровом стилу.¹⁹⁹ Миленко Живковић његов повратак Букстехудеу и старим узорима објашњава „општом психозом“ која у том тренутку влада у Немачкој, тј. нацистичким културним властима које су промовисале неговање истинских немачких великана музичког пантеона попут Ј. С. Баха, Л. ван Бетовена и Р. Вагнера. Концерт је привукао велику пажњу публике, међу којом су запажени били представници дипломатског кора, угледни београдски музичари и омладина. Препуна црква показала је да се интересовање за оргуљску уметност у

¹⁹⁷ Упор: Аноним. „Уметнички концерт у цркви Христа Краља у част новог надбискупа београдског изводиће г. Јуриј Арбатски“, *Време*, 6. март 1937, 12; Миленко Живковић, „Концерт Јурија Арбатског“, *Време*, 14. март 1937, 16; Аноним. „Концерт на оргуљама у част г. др. Ј. Ујчића, београдског надбискупа“, *Правда*, 10. март 1937, 17.

¹⁹⁸ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 191 [1933.г.], Биографија коју је Ј. И. Арбатски послао директору Музичке школе са молбом за запослење; Темелнија биографија Ј. И. Арбатског: „Arbatsky, Yuri“, *Baker's biographical dictionary of musicians*, rev. by Nikolas Slonimsky, 5th Ed, New York 1958, 42.

¹⁹⁹ Хуго Дистлер (1908–1942), немачки оргуљаш, композитор, хорски диригент и педагог, студирао је на Лајпцишком конзерваторијуму у исто време када и Јуриј Арбатски. Године 1933. невољно је постао члан Националсоцијалистичке немачке радничке партије, будући да му је посао директно зависео од тога. Атмосфера у којој је живео, губитак пријатеља и стваралачка ограничења, увела су га у тешку депресију и са само 34 године починио је самоубиство.

престоници повећавало, и да напори Ј. И. Арбатског имају успеха. Ј. И. Арбатски је запослење у музичкој школи „Станковић“ искористио да се повеже са колегама и да са њима концертира. Наступао је са виолончелистом Александром Слатином и виолинисткињом Мери Жежељ. Посебно је био запажен његов концерт са М. Жежељ када су извели *Сонату религиозу* Јосипа Славенског. *Соната*, прожета словенским пантеизмом, дочарала је публици снажан стваралачки темперамент Славенског са „свесно наглашеним примитивизмом“. Том приликом изведено је и *Анданте* Арбатског, које је према Бранку Драгутиновићу поникло на темељу стилизованог руског фолклора и хармонског језика карактеристичног за Руску петорицу.²⁰⁰

Алексеј Алексејевич Бутаков (1907–1953), често у критици описиван као „добар и дискретан пратилац“, почео је да наступа већ пред крај свог школовања у Музичкој школи. Био је врло активан на разним догађајима који су имали хуманитарни карактер, али и забавама разних друштава и прославама јубилеја. Као музички сарадник учествовао је на Великом концерт-балу Руске националне омладине, Концерт-балу Одбора југословенско-руских госпођа, Удружења студенткиња Београдског универзитета, Концерт-балу Руског спортског клуба, прослави 25 година уметничког рада члана опере Василија Шумског, Концерту Материнског удружења, свечаностима Пољско-југословенске и Југословенско-чехословачке лиге, вечерима Клуба независних књижевника и многим другим догађајима. На тим разноврсним вечерима учествовали су и престонички уметници из света музике и позоришта, Светозар Писаревић, Злата Ђунђенац, Рудолф Ертл, Ловро Матачић, Петар Крстић, Зденко Книтл, Евгенија Пинтеровић, Добрица Милутиновић и други. Списак музичара са којима је А. А. Бутаков сарађивао веома је дугачак, а његов репертоар као солисте и камерног музичара обухватао је врло широк репертоар, на којем су биле композиције како западноевропских, тако и руских и југословенских композитора. Због тога, према наведеној извођачкој типологији, њега можемо срести у свим видовима концертирања. А. А. Бутаков није сарађивао само са музичарима који су изводили уметничку класичну музику, већ је наступао и са извођачима популарне песме.

²⁰⁰ Миленко Живковић, „Музика. Три концерта“, *Време*, 18. фебруар 1936, 8; Бранко Драгутиновић, „Концерт у цркви Христа Краља“, *Правда*, 19. фебруар 1936, 14.

Алексеј Бутаков је учествовао на концертима који су имали просветитељски карактер. На концерту Народног конзерваторијума он је наступио са виолинистом Максимилијаном Скаларом, апсолвентом прашке мајсторске школе из класе Карла Хофмана и по повратку са студија наставником музичке школе „Станковић“ (од 1931. до 1941). Том приликом извели су дела немачких романтичара, Јоханеса Брамса и Феликса Менделсона, али и српске и југословенске композиторе М. Милојевића, К. Манојловића и Ј. Славенског.²⁰¹ Скалар и Бутаков сарађивали су у више наврата, а на једном од концерата су поред обимног програма који се састојао од дела Р. Штрауса, К. Дебисија, Ј. Хубаја, Ј. Сука и Х. Вјењавског, извели и *Сонату* оп. 3 Петра Стојановића. Алексеј Бутаков је редовно учествовао и на Музичким часовима који су се одржавали на Коларчевом универзитету. Свестран и неуморан попут свог учитеља Илије Иљича Слатина, он је великом брзином и са великим апетитом учио нов програм. Шести по реду у сезони 1935/36, на којем је Стана Рибникар одржала уводно предавање, био је посвећен савременим француским композиторима и том приликом је изведен разнолик програм сачињен од дела Албера Русела, Жоржа Орика, Франсиса Пуланка, Даријуса Мијоа и Артура Хонегера. Последња четворица били су чланови француске послератне композиторске групе Шесторка (Les Six), чији је назив био инспирисан Руском петорицом.²⁰² Убрзо је одржан и Осми музички час КНУ посвећен делима београдских савремених композитора, П. Коњовићу, М. Милојевићу и Ј. Славенском, са уводним предавањем Михаила Вукдраговића. Миленко Живковић је забележио да је Бутаков „тешке клавирске пратње решавао са поузданим техничким преимућствима и музикално“.²⁰³ На Другом музичком часу у сезони 1936/37. на којем је Петар Коњовић прочитао уводно предавање на тему „Музички фолклор, његова вредност, чистота и интерпретација“, А. А. Бутаков се на сцени нашао са једним од најцењенијих сопрана

²⁰¹ Аноним, „Народни конзерваторијум“, *Време*, 25. фебруар 1931, 9.

²⁰² Француску Шесторку чинили су Жорж Орик (Georges Auric, 1899–1983), Луј Диреј (Louis Durey, 1888–1979), Артур Хонегер (Arthur Honegger, 1892–1955), Даријус Мијо (Darius Milhaud, 1892–1974), Франсис Пуланк (Francis Poulenc, 1899–1963) и Жермен Тајфер (Germaine Tailleferre, 1892–1983) (R. Shapiro, *Les Six: The French Composers and their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie*, London–Chicago 2011). Назив им је дао критичар Анри Коле у два чланка с почетка 1920. године (H. Collet, „La Musique chez soi (XII): Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau – Les Cinq russes, les Six français, et Erik Satie“, *Comœdia*, 16 January 1920, 2; H. Collet, „La Musique chez soi (XIII): Les 'Six' français – Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre“, *Comœdia*, 23 January 1920, 2).

²⁰³ Миленко Живковић, „Београдски савремени композитори на Коларчевом универзитету“, *Време*, 22. фебруар 1936, 9.

међуратне европске оперске сцене, Бахријом Нури-Хацић (1904–1993). У прилог угледу који је А. А. Бутаков имао као клавирски сарадник говори то, да је у време када је сарађивао са Б. Нури-Хацић њена каријера вртоглаво ишла ка врхунцу. Она је, наиме, наредне 1937. отпевала главну улогу на светској премијери недовршене опере *Лулу* Албана Берга, што јој је донело такав успех, да је Рихард Штраус одлучио да је изабере за насловну улогу *Саломе* у истоименој опери која је у Цириху била 1939. изведена поводом његовог 75-годишњег јубилеја.²⁰⁴

Алексеј Алексејевич Бутаков је 1935. наступио са Београдском филхармонијом под управом Стевана Христића као солиста у *Клавирском концерту* Н. А. Римског-Корсакова. У приказима тог концерта критичари нису посветили много пажње извођачким способностима младог пијанисте, већ су се осврнули на дело „генијалног песника оркестарских боја“. Милоје Милојевић, који је високо ценио руског композитора, није ни изблиза био фасциниран његовим делом за клавир. Према његовом мишљењу, „Римски-Корсаков није осећао поетски дух клавира, да није умео да учини технику клавирског стила интересантном, и да је ту технику са тако мало аутокритике свео на најбаналније салонске пасаже изванредно оскудно праћене од оркестра беспредметног; од оркестра коме је Римски-Корсаков умео да да сјаја као ретко ко“. Сличног мишљења био је и Павле Стефановић који је истакао виртуозни аспект концерта, наспрам празног музичког садржаја на очекиваном фону фолклорне мелодије.²⁰⁵ Та два аспекта дотакао је и сам Н. А. Римски-Корсаков у својој аутобиографији, у којој је у главним цртама споменуо настанак концерта. Он је, наиме, компонован на руску тему у чијем избору му је помогао М. А. Балакирјев, док је композициони поступак био налик оном у Листовим клавирским концертима. На крају је забележио да је концерт „звучао веома лепо и у смислу клавирске фактуре је био сасвим задовољавајућ, што није мало чудило Балакирјева, којем се мој концерт допадао. Он никако није очекивао од мене који нисам пијаниста да ћу умети да напишем на што у потпуности пијанистичко“.²⁰⁶ Мишљења руског композитора и наших критичара о одликама тог *Клавирског концерта* су се, могло би се рећи, показала као дијаметрално супротна. На ту епизоду утицала је једна од особина српске музичке критике

²⁰⁴ F. Hadžić, „Bahrija Nuri Hadžić: Prva Lulu i neprevaziđena Saloma“, *Proslava 110 godina rođenja prve bosanskohercegovačke etnokoreologinje Jelene Dopuđe*, ур. Ј. Талам, Т. Караџа Белјак, Сарајево 2014, 106–108.

²⁰⁵ Упореди: др. М. М. „Четврти концерт Београдске филхармоније“, *Политика*, 25. јануар 1935, 16 и Павле Стефановић, „Четврти концерт Београдске филхармоније“, *Штампа*, 25. јануар 1935, 8.

²⁰⁶ Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись моей музыкальной жизни*, 195.

прве половине XX века која се, почев још од *Српског књижевног гласника* у којем је управо Милоје Милојевић био један од главних музичких сарадника, неповољно односила према виртуозитету и испразним техничким ефектима.²⁰⁷

Концерти међуратног периода могу се подробно анализирати и на основу програма који се на њима изводио. Према томе, може се издвојити неколико већих група: (1) концерти чији репертоар чини само један жанр, (2) тематски концерти, (3) ауторски или концерти посвећени неком композитору, (4) историјски концерти, (5) концерти духовне музике.

Концерти са једним жанром на репертоару су у највећем броју случајева били камерног типа, и то инструмент/глас уз пратњу клавира. Колико солистички наступ није био типичан за руске музичаре, толико су сви видови заједничког музицирања њима били својствени. На њиховом репертоару су се налазила дела композитора из разних земаља и епоха. Приметно је да су Руси неретко у програме својих концерата укључивали барем једно дело српског или југословенског композитора. Паралелно настојању да негују и изводе музику своје отаџбине, они су након неког временаведеног у Београду усвојили музику савремених српских и југословенских композитора и пропагирани је у циљу развоја музичке сцене и укуса шире публике. Као пример може послужити наступ мецосопрана Људмиле Слатин уз пратњу А. А. Бутакова. На програму су биле соло песме Антуна Добронића, М. Милојевића, А. А. Бутакова, М. де Фаље и К. Дебисија. Глас Људмиле Слатин, који су критичари описивали као пријатан и мек, прошао је кроз школу оперске певачице Александре Емељанове Ростовцеве²⁰⁸ која му је уједначила регистре, заоблила га и допринела његовом пластицитету. М. Милојевић ју је сматрао певачицом веома осећајног типа, понекад чак и превише.²⁰⁹ Поред тога, на њеном репертоару су се налазиле песме Стевана Христића, Јакова Готовца и Светомира Настасијевића.²¹⁰

У међуратном периоду су посебно популарни били тематски концерти, често у организацији неких удружења. Тематика која је повезивала дела на програму могла је бити везана за период у којем су композитори стварали или њихово географско порекло. Трудећи се да прати дешавања на међународној сцени и подржава модерне композиторе,

²⁰⁷ А. Васић, „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција“, *Музикологија* 8, 2008, 185–202.

²⁰⁸ О Александре Емељановој Ростовцевој детаљније у наредном поглављу.

²⁰⁹ др. М. М. „Вече песама гђе Људмиле Слатин“, *Политика*, 10. мај 1936, 22.

²¹⁰ С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, 179.

били су распрострањени концерти савремених композитора. Нетипичан у смислу наступа у дуу био је концерт виолинисте Владимира Слатина са Алексејем Бутаковим. На „Вечери савремених композиција“ коју су приредили била су дела М. Равела, Карола Шимановског, Михановског, Ј. Славенског, Роже-Дикаса, Ј. Е. Коњуса, Ф. Крајслера, С. В. Рахмањинова и Макса д’Олона. Такав репертоар је, очекивано, добио критике од Милоја Милојевића који је указао да дела М. Равела, Ј. Славенског и К. Шимановског одишу духом модерне, али да су остали композитори „од пре“ и да програму недостаје савременост.²¹¹ Ту наилазимо на различито поимање термина „савремено“ које је за Русе означавало оно што је актуелно и ново, без обзира на стилске координате композитора, док је Милојевић под тим термином очекивао дела компонована у духу новијег музичког израза.

Концерти на којима су извођена дела композитора из једне земље били су чести, а међу њима се посебно могу издвојити они које је повезивала словенска нит. Таква тенденција уочава се већ са првим импулсима који настају у музичком животу по свршетку рата. У две деценије активног музичког живота, приређивани су концерти словенске, руске, чешке, пољске, бугарске музике и, у духу међуратног југословенства тридесетих година, концерти југословенских композитора. Међу првим таквим догађајима био је Четврти концерт „Групе уметника“ приређен крајем 1919. у сали „Станковића“. Концерт је био посвећен француској музици и упечатљиво конципиран тако да се прикаже историјски пресек од барокних мајстора Франсоа Купрена и Жан-Батиста Лилија, преко романтичара Камија Сен-Санса и Ернеста Шосона, до савремених Клода Дебисија и Габријела Фореа.²¹² Том приликом је и Милоје Милојевић објавио чланак о француској музици у *Политици* са идејом да читаоцима прикаже значај додир са културама које су у нашој средини, са изузетком људи школованих у иностранству, биле мало познате.²¹³ Међутим, према речима Петра Коњовића, Милојевић је уводну реч на концерту одржао на француском језику, вероватно због великог броја присутних официра, те је јасно да догађај није био намењен широј публици, већ одређеном кругу људи.²¹⁴ Концерт је дакле

²¹¹ др. Милоје Милојевић, „Концерт г. Владимира Слатина“, *Политика*, 19. новембар 1928, 7.

²¹² *Политика*, 10. децембар 1919, 3.

²¹³ Милоје Милојевић, „Француској музици“, *Политика*, 10. децембар 1919, 1–2.

²¹⁴ П. Коњовић, *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*, 69.

имао видно елитистичку оријентацију и без обзира на осмишљену концепцију није га карактерисала демократизација уметности као што је то био случај са руским уметницима.

Руси су одмах по доласку у Београд почели да организују такозване „Руске концерте“. Ти концерти били су камерног типа, са више учесника. Једно такво вече приредио је А. П. Малицки у сали „Станковић“ у фебруару 1923. и руска штампа га је оценила као један од најбољих концерата у сезони. На програму концерта су била дела М. И. Глинке и П. И. Чајковског, па је према томе био и конципиран из два дела. У првом делу биле су арије и дуети из Глинкиних опера и романсе, које су изводили Неонила Григорјевна Волевач и Георгиј Матвејевич Јурењев. Други део је био посвећен Чајковском и у њему је челиста А. И. Слатин свирао *Варијације на рококо тему*, а певачи су извели арије из *Пикове даме* и *Мазене*. Најава тог концерта у руском листу одише прекором и поносом: „ако је за Србе то ’руски’ концерт [...] за нас Русе тај програм чува у себи много драгог и блиског, које одлази у пределе полузаборављене миле успомене о недавној славној прошлости. Многе нумере овде још нико није извео (арије из *Руслана* и Глинкине романсе, *Варијације на рококо тему* Чајковског, итд), без обзира на њихову вредност; и тим пре је за нас драже њихово прво извођење на овдашњој сцени, што ће заједно са нама та ремекдела наше музике чути и странци, који тек сада спознају дубину и јединственост руске уметности“.²¹⁵ У тим речима се осећало колико труда је потребно и колико ће тек бити уложено у упознавање београдске публике са делима руских аутора. Интересантно је што су, и након неколико година проведених у Београду, житељи престонице за Русе и даље били странци.

Када је 1932. Савез руских новинара и књижевника у Југославији приредио вече посвећено култури руске песме, Милоје Милојевић је једва дочекао прилику да пише о словенском музичком генију. Тај приказ је тим пре интересантан зато што постоји одговор од руске стране на ставове који су у њему изложени, те нам дају увид у различитост ставова. Као код већине домаћих критичара, за Милојевића полазну тачку представљала је диференцијација два основна пута по којима се развијала руска музичка култура. Први пут је према његовом мишљењу настао на „европским, монденским“ основама и лирика његовог израза је почивала на култури романсе, али у свом поетском и космополитском

²¹⁵ Ю. К., „Русский концерт 20 с. м.“, *Новое время*, №545, 20 февраля 1923, 4. На концерту је требало да учествује и Е. С. Маријашец, али се разболео и морао да откаже свој наступ (Конст. Шум., „Русский концерт“, *Новое время*, №556, 3 марта 1923, 4).

облику прожетом сентиментом словенске душе. Други развојни пут темељио се на „народским, националним, расним“ основама, те је био слободног и реалистичког облика, али истовремено расног и уметничког. Очекивано, Милојевића је више привукла друга струја: „И ми, Словени, који очекујемо нову уметничку жетву и сањамо о нашем светском уметничком царству радо поклањамо мекушним душама сву сентименталност Цајнера, Алабјева, Гуриљова, Рубинштајна, Глинке и окрећемо наш слух ка оној школи која је дала Мусоргског, Бородина, Балакирјева, не поричући висок артизам и школи Чајковског, Гречанинова, Черепнина, Рахмањинова, тој групи уметника од фантазије али ориентисаних у основи интернационалистички“.²¹⁶ „Чудне“ утиске на њега оставили су модерни композитори Прокофјев и Стравински, чији је нови дух такође прожет расним и непатвореним.²¹⁷ Одговор је стигао од клавирског педагога и музичког писца Зинаиде Григорјевне Грицкат, чланице једног ужег музичког круга, који је са задовољством приметио позитивну промену код Милојевића по питању критиковања руске музике и музичара у престоници. Грицкат је, међутим, у писму Милојевићу скренула пажњу да би његове симпатије према руској музици биле још веће када би он дубље упознао музичке тековине Руса, њихов духовни живот, и то целокупног друштва у свим његовим слојевима. Примедбе које је она Милојевићу упутила у писму односе се на његово становиште о два основама на којима се руска музика развијала. Она прву основу не сматра ни „европском“ ни „монденском“, већ оличењем руског романтичарског духа који је врхунац достигао у интелектуалном слоју руског народа, васпитаваном у духу интернационализма. Ставови Зинаиде Грицкат почивају на томе да је за руског интелектуалца љубав према човечанству увек била изнад свега, па можда чак и домовине, те да и прост руски народ показује тенденцију ка тражењу „виших истина“. Романтичари П. И. Чајковски, А. Т. Гречанинов и С. В. Рахмањин били су под утицајем народне црте руског карактера и због тога почивају на правим руским основама и једино што је код њих европско је форма, а не садржај.²¹⁸ Наизглед се чини да су обоје делили исте ставове, само су их изrekli на други начин. Разлика је, међутим, била велика. Мишљење М. Милојевића

²¹⁶ Карл Траугот Цајнер (Karl Traugott Zeuner, 1775–1841) био је немачки пијаниста, композитор и музички педагог. Радио је једно време као наставник музике у Санкт Петербургу и међу његовим ученицима био је М. И. Глинка.

²¹⁷ др. М. М. „Сто година руске песме“. Са концерта Савеза руских књижевника и новинара у Југославији“, *Политика*, 12. март 1932, 6.

²¹⁸ ПАА, Заоставштина З. Г. Грицкат, Копија писма З. Г. Грицкат – Милоју Милојевићу, 14. март 1932.

базира се на томе да су спорни композитори Европејци чије је стваралаштво проткано сентиментом руске душе, док му, пак, З. Г. Грицкат скреће пажњу да у основи тог стваралаштва лежи руска традиција и да је само облик кроз који је она исказана европски.

Професори музичке школе у Београду, Нина Дмитријевна Мисочко и Карел Холуб организовали су у сали Коларчевог универзитета концерт савремене камерне словенске музике, са делима руских, чешких и домаћих композитора. На том концерту је учествовала Елизавета-Лиза Ивановна Попова, првакиња Опере Народног позоришта. Програм је био сачињен од дела Карела Болеслава Жирака, П. Крстића, С. Христића, М. Милојевића и Ј. Славенског. Пажњу привлачи извођење *Сонате* за виолину и клавир у демолу (оп. 40) руског и совјетског композитора Василија Андрејевич Золотарјева (1872–1964). Студије код А. К. Љадова, М. А. Балакирјева и Н. А. Римског-Корсакова утицале су на В. А. Золотарјева да његова музика буде проткана призвуком разних националних култура и без већег одклона од стила својих наставника.²¹⁹ У прилог томе говори и приказ концерта из пера Јована Димитријевића, према којем је руском аутору модернизам младе генерације композитора у Совјетском Савезу остао стран.²²⁰ То је било довољно да се његова соната изведе у Београду, иако је компонована 1925. године. Премда нису са наклоношћу посматрали дешавања у Совјетском Савезу, Руси су, колико је то било могуће, пратили музички живот у тој земљи. Стога су они повремено изводили и композиције настале после 1917, али оне које су имале снажну подлогу у великим мајсторима националне школе. То је уједно био и један од ретких концерата када је Н. Д. Мисочко наступила на концертном подијуму, а Ј. Димитријевић је приметио да јој недостаје континуиран рад како би у потпуности могла да оправда своје амбиције.

Концерте словенске музике организовала су и разна престоничка удружења. Она су позивала угледне музичаре да учествују на њиховим свечаним концертима, те су тако српски/југословенски и руски уметници по ко зна који пут заједно излазили на концертни подијум. Пример тога је концерт словенске музике на Коларчевом народном универзитету који је приредило Удружења чехословачких жена у Београду под покровитељством чехословачког посланика. Обиман и разноврстан програм концерта био је састављен од дела чехословачких, пољских, бугарских и домаћих композитора: А. П. Бородина, К.

²¹⁹ С. Г. Нисневич, *В. А. Золотарјев*, Москва 1964.

²²⁰ Ј. Димитријевић, „Камермузички концерт савремене словенске музике“, *Правда*, 15. мај 1932, 6.

Шимановског, С. Христића, П. И. Чајковског, В. Бобчевског, Љ. Пипкова, Х. Вијењавског, С. Моњушка, З. Носковског, Л. Марцевског, С. В. Рахмањинова, А. Т. Гречанинова, Ј. Петржилке, Б. Сметане, К. Манојловића и М. Милојевића. Извођачки састав чинило је „мешано“ друштво, Руси К. Е. Роговска-Христић, П. Ф. Холодков, Александар Руч и А. А. Бутаков, Пољак Станислав Драбик (Stanisław Drabik), Чех Карел Холуб и наш Добрица Милутиновић.²²¹

Крајем 30-их година у Београду долази до спорадичног, али све учесталијег културног присуства из Совјетске Русије. Пре свега то се тицало књига, али и уметничких дела и чак филмова.²²² У Београду су повремено организовани концерти савремене руске/совјетске музике. Једно такво вече на којем је уводно предавање под насловом „Развој музике у Совјетском Савезу“ одржао Војислав Вучковић, одржано је на Правном факултету 1940. године. На програму су били Д. Д. Шостакович (*Гудачки квартет*), Н. Ј. Мјасковски (*Клавирска свита*), А. В. Мосолов (*Ливница челика*), Ј. С. Мејтус (*Дњепрострој*) и Г. Г. Лобачев (*Туркменске народне песме*).²²³ Концерт је одржан у јуну на самом крају сезоне што је, уз сам репертоар, разлог што није привукао пажњу критичара. У контексту совјетских утицаја у сфери културе занимљиво је поновно извођење Мосоловљеве композиције у Београду која је уз *Симфонију сирена* А. М. Аврамова једна од најрепрезентативнијих композиција прве авангарде у совјетској музици.²²⁴ Драгутин Чолић (1907–1987), авангардни композитор „Прашке групе“, описао је *Ливницу челика* А. В. Мосолова као „изврсно дело, које сасвим може репрезентовати савремену руску *модерну* [курзив М. Г.] музику“.²²⁵ Совјетски културни утицаји ће се тек после Другог светског рата испољити у пуном потенцијалу.²²⁶

Овом приликом се треба осврнути на термин „модерно“ који је Чолић употребио. Шта је термин „модерно“ означавао за домаће композиторе, а шта за Русе? Пре свега, иако

²²¹ Аноним, „Концерт словенске музике“, *Правда*, 24. новембар 1933, 11.

²²² М. Живановић, „Совјетски филмови на биоскопском репертоару у Краљевини СХС/Југославији“, *Токови историје* 1/2016, 115–140.

²²³ Аноним, „Вече совјетске музике на Универзитету“, *Политика*, 13. јун 1940, 19.

²²⁴ И. С. Воробьев, *Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов*, Санкт-Петербург 2006; А. А. Авраамов, „Симфония гудков“, *Горн*, №9, 1923, 109–116; С. Хисматов, „Симфония гудков“, *Opera musicologica*, №4 (6), 2010, 100–124.

²²⁵ Д. Чолић, „Симфониски концерт Београдске филхармоније поводом прославе двадесетпетогодишњице уметничког рада г. Ивана Брезовшека“, *Правда*, 27. април 1934, 9.

²²⁶ Г. Милорадовић, *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955*, Београд 2012.

суштински има исто значење, у руским студијама о музици се користи термин „савремено“, док се „модерно“ обично односи на период руске модерне, тј. Сребрног века руске културе.²²⁷ Друга ствар се тиче самих развојних линија руске/совјетске музике и онога шта су домаћи музичари сматрали модерним, а шта Руси. Говорећи управо о савремености, за Русе је савремена музика била свака која је настајала у том тренутку. Нису избацивали из појма „савремено“ ни новију музику која није пратила модерне трендове, већ је представљала наставак позног романтизма који се темељио на школи Руске петорице. Илустрацију тога представља камерни концерт под називом „Вече савремених руских композитора“ који је Руско музичко друштво приредило 1929. у „Станковићу“. Програм је био сачињен од раније споменуте *Сонате за виолину и клавир* у де-молу В. А. Золотарјева, ученика М. А. Балакирјева и Н. А. Римског-Корсакова, потом арије из опере *Добриња Никитич* А. Т. Гречанинова, *Успаванке* С. В. Рахмањинова и *Клавирског трија* Ивана Александровича Персијанија (ученика А. К. Љадова). Ниједан композитор руске авангарде или неокласичар није се нашао на репертоару концерта. У приказу Петар Крстић није анализирао програмску политику концерта, али је истакао пожртвованост руских музичара, што је „најбољи доказ, како Руси воле и не могу да живе без своје уметности. Пример за углед“.²²⁸ За разлику од Руса, појам „модерно“ се у српској критици односио на нове, авангарде путеве развоја музике.²²⁹

Наравно разлике у тумачењу нису биле само терминолошке, већ у неким случајевима и суштинске. Једна од њих било је недоследно превођење текстова вокалних композиција са разних словенских језика на српски. Када је Музичко друштво „Станковић“ у јесен 1937. одлучило да организује концерт посвећен словенској хорској музици, поред набавки нота постављено је и питање превођења текстова. Занимљиво је да је тада одлучено да се преведу на српски језик чехословачке, пољске и руске композиције, а да се бугарске (као потенцијално југословенске) изводе у оригиналу. Две руске композиције, *Олегов штит* Н. Н. Черепњина и *Рађање сунца* С. И. Тањејева, обе на стихове Ф. И. Тјутчева, требало је да преведе проф. Алексеј Јелачић (1892–1941), али је

²²⁷ На ту тему се осврнула Н. Мосусова у раду „Modernism in Serbian/Yugoslav Music Between Two World Wars“, *Rethinking Musical Modernism*, eds. D. Despić, M. Milin, Belgrade 2008, 115–120.

²²⁸ П. Ј. Крстић, „Вече савремених руских композитора“, *Правда*, 27. фебруар 1929, 6.

²²⁹ О коришћењу термина „модернизам“, „модерна“ и „авангарда“ у српској музичкој историографији погледати чланке: Б. Милановић, „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“, *Музикологија* 1, 2001, 44–91, (посебно закључак рада 89–90); М. Милин, „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 6, 2006, 93–116.

напоследку то задужење допало књижевнику и преводиоцу Миодрагу Пешићу (1897–1979). Узимајући у обзир бројност Руса који су у југословенској престоници живели, у том тренутку, већ скоро две деценије, као и број руских певача у хору Музичког друштва „Станковић“ ово превођење изгледало је сувишним. Исти обичај постојао је такође у Опери Народног позоришта, где су руска оперска либрета превођена на српски језик, а руски певачи су певали на српском језику. Такав приступ изгледао је застарео и одскакао је од општеприхваћеног у свету у том тренутку. Када су руски уметници после Револуције 1917. преплавили свет, оперске сцене су оберучке прихватиле руске опере у њиховом изворном облику, што је, природно, био пут упознавања руске културе, али и учења руског језика. Наравно, радило се о неспретним и донекле провинцијским покушајима очувања домаће културе кроз овај приступ, што се може закључити из критика које су изашле у дневним листовима *Време*, *Политика* и *Правда*. Иако је концерт био посвећен комплетној словенској хорској музици, у две од три критике пажња је била посвећена готово искључиво делима југословенских аутора, док су у трећем приказу композитори других словенских народа тек овлаш споменути.²³⁰ Питање језика било је актуелно и током тридесетих година. Престоничка публика је негодовала зато што руски уметници певају на руском језику, али изгледа да то није био случај са певачима који су певали на немачком, италијанском, француском и другим језицима. Ипак, постојали су они који су такво понашање сматрали бесмисленим.²³¹

Уосталом, обрнуту страну овог притиска представљало је идентитетско „затварање“ чак и друге генерације руских емиграната, које је веома сликовито описала Ирена Грицкат-Радуловић: „У целокупном васпитању и образовању [...] постојала је још једна чињеница: ми живимо у Београду, али смо Руси. Због чега – то је друга ствар, о томе ћемо после. Све око нас је српско: новине, натписи, улице, ученице, суседке, газде, Светосавски паркић, Врњачка-Бања. И моји омиљени трамваји су сигурно били Срби, и сâм Београд је Србин, он не може да се замисли другачије. А наш живот је руско острво у српском мору. Код мене се развио осећај да се у српско може заљубити само као нешто

²³⁰ Упореди: др. М. М. „Концерт Хора Музичког друштва 'Станковић'“, *Политика*, 22. мај 1938, 17; П. „Концерт хора 'Станковића'“, *Правда*, 20. мај 1938, 9; Д. Ч. „Концерт хора 'Станковић' на Коларчевом универзитету“, *Време*, 20. мај 1938, 5.

²³¹ Д-р Војислав Јанић, „У одбрану руског језика“, *Време*, 21. фебруар 1931, 5.

удаљено од себе, другачије, више очаравајуће. А волети је могуће само нешто руско, као своје“.²³²

Ипак, насупрот овим трендовима постојала је и жеља за комуникацијом, што активнијом и учесталијом. Историјски камермузички концерти у саставу квартета Зорко-Слатини (Ј. Зорко – В. И. Слатин – А. И. Слатин – И. И. Слатин) представљају значајан пример такве жеље у историји београдског концертног живота. Нема сумње да је такав пројекат био подстакнут жељом за концертирањем и идејом просветитељства, и непосредно приступом чувеног пијанисте Антона Григорјевича Рубинштајна (1829–1894).²³³ Наиме, А. Г. Рубинштајн је у сезони 1885/86. у Санкт Петербургу извео циклус од седам историјских концерата на којима је развој пијанизма представио кроз најраније композиције компоноване за тај инструмент до друге половине XIX века. Исти циклус поновио је и у неколико западноевропских градова: Бечу, Берлину, Лондону, Паризу, Лајпцигу, Дрездену и Бриселу. Сваки од тих концерата А. Г. Рубинштајн је понављао по два пута, једном за публику и други пут за омладину која је учила музику. Неколико година касније, такви циклуси су се усталили у концертним сезонама разних одељења Императорског руског музичког друштва.²³⁴ Међу градовима у којима је такав принцип заживео био је и Харков, где је циклусе концерата са „историјском подлогом“ приређивао стари Илија Иљич Слатин (1845–1931), отац тројице београдских емиграната, са чијим именом је повезана историја развоја музичке културе дореволюционог Харкова. Стари И. И. Слатин био је сигуран да су такви концерти подобни за развијање живота у провинцији и васпитавање музичког укуса публике. Једна од основних карактеристика таквих концерата био је смишљено организован програм, који је искорењивао шареноликост и неуједначеност, а правио баланс између западноевропског и руског музичког стваралаштва. Уз такву стратегију, несумњиво је да су и посете истакнутих композитора П. И. Чајковског, М. М. Иполитова-Иванова, А. К. Глазунова у последњој деценији XIX века и С. И. Тањејева 1908. допринеле развоју музичког живота Харкова, који је уз Кијев и

²³² Из воспоминаний академика Сербской академии наук, лингвиста И. Г. Грицкат-Радулович *На зарубежной родине* (1929–1944). Москва-Србија, Београд-Русија. Документа и материјали. Том 4. Руско-српски односи 1917–1945, прир. А. Тимофејев, Г. Милорадовић и А. Силкин, Москва-Београд 2017, 198.

²³³ Л. А. Баренбойм, *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность*, т. 1–2, Ленинград 1957–1962.

²³⁴ Т. Ю. Зима, „Антон Григорьевич Рубинштейн – социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России“, *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, №4, 2012, 230–235.

Одесу био међу најактивнијим провинцијама у Царској Русији.²³⁵ Крајем XIX века је активност Квартета Харковског одељења Императорског руског музичког друштва доживела велики успон. Квартет је у неизмењеном саставу деловао десет година, што је био јединствен случај за сва провинцијска одељења ИРМО и карактерисао га је осмишљен програм са избалансираним односом класичне и савремене музике. У истом периоду су успешно деловали и квартети при одељењима ИРМО у Кијеву и Ростову на Дону.²³⁶

У Београду је сличне „доступне“ концерте држао гудачки квартет Зорко-Слатин који је недељом свирао за омладину у сали Друге београдске гимназије. Какве су биле амбиције браће Слатин? Да ли су се водили логиком да концертни живот Београда подстакну на исти начин као што се то чинило у руским провинцијским градовима? Таква хипотеза је сасвим оправдана, будући да су губернијски универзитетски градови у Русији имали далеко развијенији друштвени и културни живот од главног града Србије у предратно доба. У прилог таквој претпоставци иде и то, што су браћа Слатин одабрала клавирски квартет за медијум свог деловања. Наиме, и у руској провинцији је постојао проблем популаризације музике са симфонијским саставом, зато што су такви концерти захтевали велика материјална средства. Због тога је избор падао на финансијски много подобније камерне концерте. Такав ансамбл је истовремено омогућавао извођење веома широког спектра камерних дела.

У свом циклусу од десет историјских концерата камерне музике у сезони 1921/1922, квартет Зорко-Слатин приредио је следеће концерте: (1) Ј. С. Бах, Ђ. Тартини, Х. Екле, Ђ. Б. Перголези, К. В. Глук, Ј. Хајдн, (2) В. А. Моцарт, (3) Л. ван Бетовен, (4) Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, (5) Р. Штраус и Ј. Брамс, (6) Чешка музика (А. Дворжак и В. Новак), (7) Скандинавска музика (Е. Григ и Ј. Гаде), (8) Француска музика (Г. Форе, К. Сен-Санс и С. Франк), (9) Руска музика (С. И. Тањејев, П. И. Чајковски, М. П. Мусоргски), (10) Југословенска музика (К. Манојловић, С. Бинички, П. Коњовић, А. Лајовиц, М. Милојевић, Р. Савин, С. Христић и П. Стојановић).

²³⁵ О концертном животу руске провинције на прекретници векова видети: С. К. Лашенко, „Концертная жизнь в провинции“, *История русской музыки в десяти томах*, т. 10б, Москва 2004, 334–391. О камерним и историјским концертима у Харкову у периоду од 1896. до 1917: М. С. Линник, „Р. Геника – корреспондент 'Русской музыкальной газеты' в Харькове (рецензии на камерные и симфонические собрания 1896–1916 гг.)“, *Южно-Российский музыкальный альманах*, №16, 3/2014, 43–50.

²³⁶ С. К. Лашенко, „Концертная жизнь в провинции“, *История русской музыки в десяти томах*, т. 10б, Москва 2004, 359–360.

Критичар концерта посвећеног стваралаштву В. А. Моцарта осврнуо се на актуелну полемику о томе колико су Руси допринели српској култури. Према његовом мишљењу, долазак Руса био је од користи за српску културу с обзиром на предратно стање у музици, али би било погрешно тврдити да пре њих није било ничега. Он је врло рационално указао на проблеме музичке културе и улогу Руса у њеном развоју, иако се то сигурно делу музичке јавности није допало. Наиме, „својим доласком у маси, да се послужим тим изразом, они су само убрзали оно што је морало наступити и на тај начин скратили за извесно време наше лагано напредовање и подигли ниво наше музичке културе. А на томе им морамо бити захвални, јер наша музика, дотле само наша, тек њиховим доласком постаје европска. Имати музику, не значи само имати једног композитора, већ у првом реду имати једну музички образовану средину. Тек у једној оваквој средини могу се развијати музички таленти. А највећа улога Руса је та што су нагло проширили предратни покрет за стварањем једне музичке средине. Наши композитори и музичари требају им бити најзахвалнији на томе, јер се њих у првом реду то тиче. С тога сви они греше, који мисле да ограде нашу земљу кинеским зидом национализма“.²³⁷ Питање посећености историјских камермузичких концерата, као и њихових реприза које су се давале у Другој београдској гимназији за ђаке и омладину остаје дискутабилно. Према београдској штампи, публика на концертима није била бројна и разлог томе би се могао пронаћи у о незаинтересованости и нехајности према ономе што долази „са стране“. Са друге стране, руска штампа је посећеност концерата сматрала добром и указивала на велико интересовање за озбиљну музику.

Са квартетом Зорко-Слатин су на концертима суделовале певачице А. Е. Ростовцева, Јелка Стаматовић, Мирослава Бинички, Софија Николајевна Давидова и певачи Рудолф Ертл, Јосип Ријавец, Светозар Писаревић и Војислав Турински. Критике концерата откривају да су више успеха имали наступи домаћих солиста, а истовремено је и садржај самих написа у којима се њима посвећивало више пажње указивао на неравноправни третман међу домаћима музичарима и Русима.²³⁸ У прилог томе говори наслов Милојевићевог приказа *Г-ца Стаматовић. Интерпретација Дворжака и Новака у Политици*, где тек стидљиво у тексту, у загради, стоји да је то седми (притом је био

²³⁷ И. П. „Други Историски Камермузички Концерт“, *Правда*, 7. новембар 1921, 2.

²³⁸ Упореди: Милоје Милојевић, „Г-ца Стаматовићи и г. Слатин“, *Политика*, 16. децембар 1921, 3; Аноним, „Концерти“, *Правда*, 1. фебруар 1922, 3.

шести) по реду концерт из циклуса историјских камермузичких концерата. Уз редовне похвале које је Милојевић упућивао Јелки Стаматовић, уједно и бившој ученици његове супруге Иванке Милојевић, И. И. Слатин је описан тек као „индискретан“ и „апсолутно немогућ“ пратилац.²³⁹ Ова околност ставља под знак питања могућност реалне реконструкције и процене успешности музичких догађаја на основу једне критике.

Јован Зорко је у првој половини двадесетих година активно сарађивао са браћом Слатин на концертном подијуму. Након такве сарадње остаје потпуно несхватљиво зашто Зорко у чланку о камерном музицирању у Београду из 1933. не спомиње ни браћу Слатине, нити уопште руске музичаре. Према његовим речима, после Великог рата је једну сезону деловао гудачки квинтет у саставу Стојановић-Ружичка-Зорко-Мокрањац и касније клавирски трио Хајек-Стојановић-Мокрањац²⁴⁰, те са та два ансамбла он даје „укратко мали историјат камермузичког развића у Београду“.²⁴¹ Да ли се радило о личним разлозима, музичком шовинизму или нечем трећем, о томе је тешко дискутовати. Чињеница је да је само подухват приређивања историјских концерата камерне музике био преседан у концертном животу Београда, а о целокупној делатности браће Слатин на том пољу може се још много тога рећи.

У међуратном Београду, рачунајући и Земун пре 1934, руски хорови су активно наступали на концертој сцени. У том периоду је деловало најмање шест руских хорова, од који су четири била при црквама. То су били хорови у Руској, Вазнесењској и Земунској цркви, Руски хор Дворске капеле, потом хор „Глинка“ и Руско певачко друштво „Славјански“. Иако са снажном традицијом певачких дружина са разноврстним репертоаром који је укључивао и духовну музику, српској средини није било својствено концертирање црквених хорова. Са друге стране, појава духовног концерта у дореволуционарној Русији уско је повезана са развојем новог духовног правца у руској музици у епохи Сребрног века када су се многи композитори-романтичари окренули и духовним музичким формама. По правилу, концерти духовне музике су се састојали из три дела. У првом делу су се изводили стари напеви и најбољи примери из епохе Д. С. Бортњанског, Ђ. Сартија, А. Л. Веделја и С. А. Дегтјарева; у другом – оригинална дела и

²³⁹ Ми, „Г-ца Стаматовић. Интерпретација Дворжака и Новака“, *Политика*, 18. фебруар 1922, 3.

²⁴⁰ Први састав чинили су Петар Стојановић (виолина), Јован Ружичка (виолина), Јован Зорко (виола) и Јован Мокрањац (виолинчело), а други Емил Хајек (клавир), Петар Стојановић и Јован Мокрањац.

²⁴¹ Jovan Zorko, „Kamerna muzika u Beogradu“, *Zvuk*, br. 10–11 (avgust–septembar), 1933, 371–372.

обrade старих мелодија М. И. Глинке, П. И. Чајковског, Н. А. Римског-Корсакова и других класика; трећи део је обично био намењен опусима најновијих аутора.²⁴² На београдским концертима, руски хорови се нису у потпуности руководили тим принципом и тежиште је било првенствено на композиторима који су припадали новом духовном правцу, П. Г. Чеснокову, А. Т. Гречанинову, А. А. Архангелском, М. О. Штајнбергу, С. В. Рахмањинову, М. М. Иполитову-Иванову, Н. Н. Черепњину и другима.

Концерте духовне музике приређивала су и разна удружења. Једно од њих било је и Руско женско друштво велике кнегиње Тајјане Николајевне, које је свој свечани концерт духовне музике приредило у сали Кола српских сестара. На разноврсном програму су биле две песме под истим називом, *О Краљу Александру*, од Илије Голенишчева-Кутузова и Катарине Таубер, песма кијевског распева, потом дела Д. С. Бортњанског, М. М. Иполитова-Иванова, Страхина, Ж.-Б.Фореа (Jean-Baptiste Faure), Ј. С. Баха-Гуноа, Л. ван Бетовена, К. Станковића, А. Т. Гречанинова и А. А. Архангелског.²⁴³ Према програму се уочава да је одредница „духовни“ имала широко значање. Тим термином нису била обухваћена само дела православне оријентације као што би се очекивало, а исто тако је атипично било и извођење Бетовеновог спорог става из *Клавирског трија* који су одсвирали Алексеј Бутаков, Милан Димитријевић и Никола Мандарино. Тај *Largo assai ed espressivo* је један од најспоријих ставова у целокупном Бетовену опусу и несумњиво је допринео свечаној атмосфери.

Концертни живот престонице је током двадесет и три међуратне године био изузетно богат и разноврстан. Посебно у првој половини двадесетих година док нису стасале домаће извођачке снаге, удео у Руса у концертном животу престонице је био веома велики. Летимичан поглед на *Летопис музичког живота Београда (1840–1941)* Слободана Турлакова показује да су у том периоду ретки били концерти на којима није наступао барем један руски музичар, али и да су бројни концерти били искључиво руски концерти. Самим тим, питање њиховог доприноса развоју концертног живота и то нарочито у првим послератним годинама је неоспорно. Најзначајнији руски концертни допринос се изразио у формирању околности за сазревање београдске публике спремне да

²⁴² Н. И. Тетерина, „Концертная жизнь Санкт-Петербурга и Москвы“, *История русской музыки в десяти томах*, т. 106, Москва 2004, 327.

²⁴³ Аноним, „Духовни концерт у сали Кола српских сестара“, *Време*, 9. децембар 1934, 12.

присуствује квалитетним концертима уз естетску мотивацију, не због патриотских или статусних разлога, као што је то било често пре тога.

2.2. Руски педагози у београдским музичким школама

Музички живот престонице који је убрзо по завршетку рата оживео и стао на пут вртоглавог успона, ослањао се на предратне тековине и био је нераскидиво повезан са развојем грађанства. У том периоду музика је постала општа културна појава. Такав узлет подстакао је развој свих области музичке уметности, укључујући музичко образовање и просветитељство. Институционализација српског музичког школства која је започела тек на измаку XIX века наставила је по трновитом путу у међуратном периоду.²⁴⁴ У том раздобљу су наставиле да раде две музичке школе основане пре Великог рата, Музичка школа у Београду (1899) и Музичка школа „Станковић“ (1911), а дуго очекивана Музичка академија при којој је постојала средња музичка школа (данашњи „Јосип Славенски“) коначно је почела са радом 1937. године. Сходно томе, споменути временски интервал био је до тада најплодотворнији у историји домаћег музичког образовања. Њега је обележила значајна национална уметничка тежња – професионализација музике и васпитавање домаћих снага како се развој музике не би више ослањао на стране факторе. Па ипак, у односу на значајне европске центре, а чак и европску „периферију“, српска престоница је доста каснила у тој сфери образовања.²⁴⁵

Демократизација друштва и константни прираст становништва у престоници проширили су социјалну базу музичког образовања и учинили га доступним ширем слоју људи. Томе у прилог говори пораст броја ученика у музичким школама који нису били родом из Београда, потом ученика разних старосних узраста који су се одлучивали на музичко образовање, а исто тако извесном и броју страних држављана. Према доступним школским статистикама, у Музичкој школи од школске 1933/34. постају видљивији ученици јеврејске вероисповести, што одговара неугодној ситуацији у Немачкој.²⁴⁶

²⁴⁴ Обе музичке школе постале су државне установе тек после Другог светског рата: Музичка школа „Станковић“ 1947, а наредне године и Музичка школа у Београду, која је тада већ носила назив по једном од својих оснивача, Стевану Стојановићу Мокрањцу.

²⁴⁵ Б. Милановић, „Проблеми институционализације музичког школства у српској и југословенској држави до Другог светског рата“, *Годишњак за друштвену историју*, бр.2, 2012, 49–64.

²⁴⁶ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 191 [1933.г.], Статистика средњих и стручних школа 1933/1934 (МШ Београд).

Стицање вештина у музичким школама било је доступно свима без обзира на пол и вероисповест. Промене у социјалној структури допринеле су да музичко образовање и просветитељство постану доступнији и захваљујући разним удружењима која су се оснивала, као и државним институцијама које су на неки начин подржавале развој музичке уметности. Прираст становништва у престоници изискивао је све већи кадар у музичким школама, па у њима почињу да раде или започињу каријеру личности које ће временом оставити значајан траг у развоју националне музичке уметности. Међу њима су били Станислав Бинички, Петар Крстић, Петар Стојановић, Емил Хајек, Михаило Вукдраговић, Миленко Живковић, Милоје Милојевић, Коста Манојловић, Миховил Логар, Јосип Славенски, Љубица Марић, и многи други.

У којој мери је током прве половине двадесетих година Краљевина СХС постала плодно тле за рад у музичкој професији најбоље говори низ жалби које је су од 1926. стизале на адресу Министарства унутрашњих послова због страних музичара који су „преплавили“ земљу. Сваки странац (страни поданик) морао је имати дозволу Обласне инспекције рада или Министарства социјалне политике за рад у земљи, без које није могао да постане члан Савеза музичара Краљевине СХС. На тај начин тежило се отклањању „немилих појава и штетних утицаја“ странаца на националну уметност и отварање места за запошљавање домаћих музичара без посла.²⁴⁷ Посебној групи странаца припадала је већина руских наставника запослених у музичким школама. То су били држављани који су у земљу дошли пре јуна 1922. и којима према правилнику о запослењу страних радника није била потребна никаква дозвола за рад.²⁴⁸

Када је Велика депресија почетком тридесетих година захватила и Краљевину Југославију, Савез музичара КЈ писао је Министарству унутрашњих послова о њеним огромним последицама на музичку уметност, што је показало да је питање страних музичких радника све време било итекако активно. У то време је у земљи чак 75% музичара било незапослено, а од преосталих 25% преко половине су чинили странци.²⁴⁹

²⁴⁷ Архив Југославије (АЈ), Фонд 14, Министарство унутрашњих послова Краљевине Југославије (МУП КЈ), фасц. 56, бр. ј. оп. 163, л. 1182. О делатности Савеза музичара Краљевине СХС погледати: И. Весић, В. Пено, *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*, Београд 2017.

²⁴⁸ АЈ, МУП КЈ, фасц. 56, бр. ј. оп. 163, л. 1188.

²⁴⁹ АЈ, МУП КЈ, фасц. 56, бр. ј. оп. 163, л. 1236.

Великом броју наставника у музичкој школи „Станковић“ је хонорарни рад у тој институцији био једини извор прихода. То су били странци без сталног државног запослења, па је наставни кадар у тој школи био шароликији него у Музичкој школи (данашњи „Мокрањац“). Последица такве материјалне несигурности била је да школа није могла да се ограничи само на упис талената, већ је примала све они који су били спремни да плате школарину. „Станковић“ и руски наставници тада су ступили у симбиозу: школа је ангажовала руске педагоге који су били у неповољној материјалној ситуацији и прихватили да раде за мање хонораре него што су тражили угледни наставници музике. За узврат, Руси су кроз школу улазили у српске кругове и својим радом стицали репутацију на пољу педагогије. Са Музичком школом је случај био нешто другачији. У њој је одређени број наставника радио и у државној служби, док су остали били искључиво хонорарни наставници. Примера ради, Н. Д. Мисочко је јула 1920. на годину дана потписала уговор са Музичком школом у Београду о ангажману према ком је као хонорарни наставник клавира добијала по 10 динара за одржан час. Школа није гарантовала за минимални или максимални број ученика, а њена обавеза је била да нижим одсецима два пута недељно држи наставу по 20 минута, а вишим два пута по 30 минута.²⁵⁰ Однос хонорара од часа 1928. износио је 26 динара у музичким школама наспрам 50 у државној служби, а било је наставника који су примали ученике и без плаћања школарине.²⁵¹ Такав принцип финансирања није могао да обезбеди наставницима фиксне месечне плате и њихова примања зависила су од броја ученика у класи. Какве су биле осцилације од једне до друге школске године најбоље показују испитни прозивници, као и разлика у броју ученика који су уписали школу и оних који су полагали завршне испите. На основу целовитих испитних прозивница из 1929/30, 1930/31, 1931/32, 1937/38, 1937/38, 1938/39. и 1939/40. могу да се издвоје подаци за руске наставнике који су се током времена усталили као део кадра музичке школе „Станковић“.²⁵²

²⁵⁰ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 185 [1920–1923. г.], Уговор о раду Нине Мисочко, 3. јул 1920..

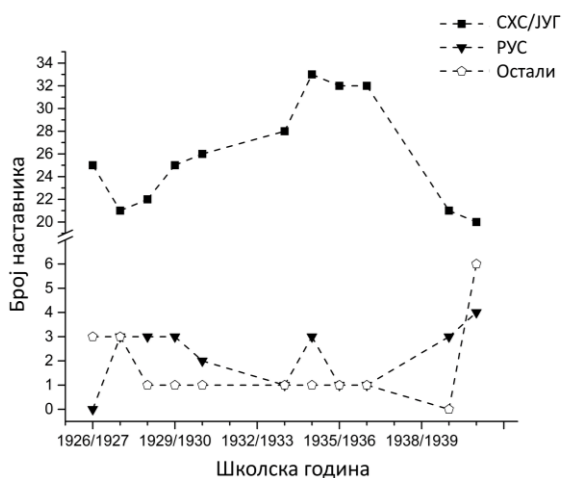
²⁵¹ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 187 [1928. г.], Извештај Општини Града Београда–Одељење за Социјалну Политику, 19. септембар 1928.

²⁵² ИАБ, МШС, Инв. бр. 12 [1929/30–1931/32] и Инв. бр. 14 [1937/38–1941/42].

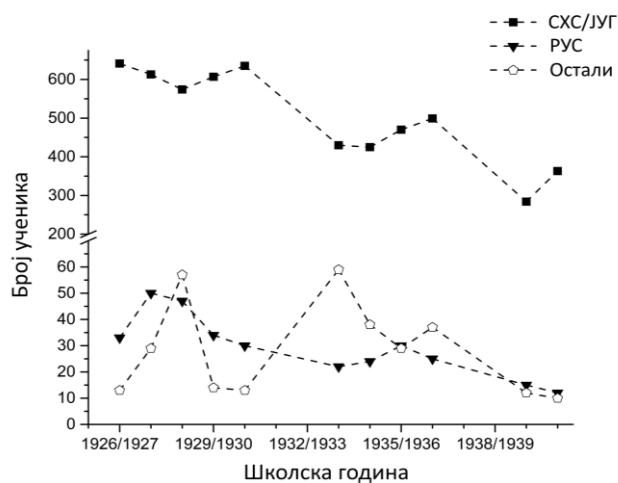
наставник	1929/30 уписано/полагало	1930/31	1931/32	1937/38	1938/39	1939/40
Александра Ростовцева (певање)	23/11	18/11	22/16	3/3	/	/
Анжела Тарало- Шчетитина (певање)	10/5	19/7	19/13	9/1	4/1	0
Зинаида Грицкат (клавир)	18/10	25/20	27/20	25/25	20/17	18/18
Евгенија Канукова (клавир)	15/9	13/12	20/15	13/11	12/6	7/5
Љубов Курилова (клавир)	16/8	17/13	12/9	16/12	15/12	20/18

Финансијски записници показују су да су руски педагози који су прошли кроз „филтер“ двадесетих имали велики број ђака и да су према том критеријуму били у врху педагошког колектива. „Златне“ двадесете у којима је број ученика у музичким школама почео да расте из године и у годину успорила је инфлаторна криза, а потом и Велика депресија почетком тридесетих. Доступне школске статистике Музичке школе у Београду из периода од 1926/27–1940/41. (недостају формулари за 1931/32, 1932/33, 1936/37 и 1937/38) довољне су да се прате одређене појаве из тог периода.²⁵³

²⁵³ Подаци из графика добијени су на основу образаца за школску статистику који су били доступни у фонду ИАБ, МШБ, Инв. бр. 187 [1927–1928.г.], Инв. бр. 188 [1929–1930.г.], Инв. бр. 189 [1931.г.], Инв. бр. 191 [1933.г.], Инв. бр. 192 [1934.г.], Инв. бр. 193 [1935.г.], Инв. бр. 194 [1936.г.], Инв. бр. 198 [1940–1946.г.].

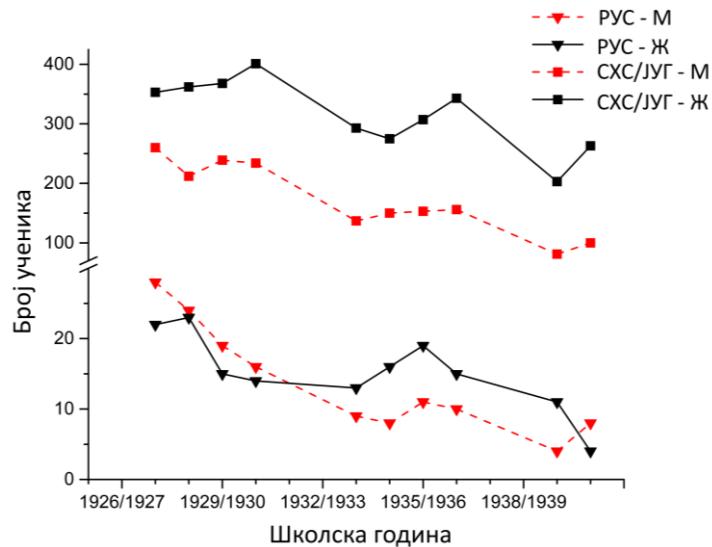


(слика бр. 1)



(слика бр. 2)

Почев од друге половине двадесетих година је број наставника у школи растао све до средине тридесетих, када почиње нагло да опада (слика бр. 1). Број руских наставника је у тој школи био малтене константан (у обрасцу за 1926/27. не постоји категорија „Руси“ већ су сви подведени под „Словени“), што показује да су опстали они који су се запослили одмах по доласку почетком двадесетих година, а то су били Н. Д. Мисочко, И. И. Слатин и В. И. Слатин. Раст броја наставника који су имали СХС/југословенско држављанство одлично показује тенденцију да се школа развија на домаћим снагама, без обзира на то што су Руси са добрим биографијама и квалификацијама повремено конкурисали на место наставника. Док је у другој половини двадесетих година број ученика био малтене константан због наизменичног прилива и одлива „наших“ и „страних“, од почетка тридесетих до почетка Другог светског рата приметан је непрекидан пад њиховог броја (слика бр. 2). То говори у прилог неповољној финансијској ситуацији без обзира на то што је број становника престонице у том периоду непрестано растао. Па ипак, о томе колико је музика била важна за Русе говори податак да их је понекад било више него ученика свих других националности заједно (Чеха и Словака, Немаца, Мађара, итд). Почетком 30-их година види се пораст броја ученика у категорији „остали“, који достиже врхунац око 1933. године. Према школским формуларима томе је допринео нагли пораст ученика јеврејске националности у музичкој школи. Занимљиве податке нам такође даје увид у однос женских и мушких ученика југословенске и руске народности.



(слика бр. 3)

Док је у југословенском друштву бројност ученица увек била упечатљиво већа од броја ученика, у руском друштву се та ситуација мењала. Двадесетих година је приметно да је руских ученика било чак нешто више него ученица, док је тридесетих ситуација била обрнута (слика бр. 3). Наредна табела показује како се процентуално мењао однос руских и југословенских ученика и ученица.

Школска година	Број руских ученика		Однос М/Ж (%)	Број југословенских ученика		Однос М/Ж (%)
	мушки	женски	Руси	мушки	женски	Југословени
1926/1927	/	/	--	/	/	--
1927/1928	28	22	1.27	260	353	0.73
1928/1929	24	23	1.04	212	362	0.58
1929/1930	19	15	1.26	239	368	0.64
1930/1931	16	14	1.14	234	401	0.58
1931/1932	/	/	--	/	/	--
1932/1933	/	/	--	/	/	--
1933/1934	9	13	0.69	137	293	0.46
1934/1935	8	16	0.5	150	275	0.54
1935/1936	11	19	0.57	153	307	0.49
1936/1937	10	15	0.66	156	343	0.45
1937/1938	/	/	--	/	/	--
1938/1939	/	/	--	/	/	--
1939/1940	4	11	0.36	81	203	0.39
1940/1941	8	4	2	100	263	0.38

Ученици су због неповољне финансијске ситуације неретко писали молбе за ослобађање од целе или барем дела школарине. Како је то директно утицало на примања наставника, на њима је било да одлуче да ли желе да приме ученика под таквим условима. По том питању посебно треба споменути наставницу соло певања у „Станковићу“ А. Е. Ростовцеву која је често била сагласна да се код ње певање учи бесплатно. Економска криза учинила је да А. Е. Ростовцева почне да даје приватне часове певања, али није одустајала од пружања подршке својим ученицима обављајући тако своју просветитељску улогу. Поређење плата с почетка и краја међуратног периода показује да се материјални статус наставника музике јесте побољшао, а на то је директно утицао велики прилив становништа у престоницу двадесетак година.²⁵⁴

Рад музичких школа био је нарочито тежак у првим послератним годинама и извор бројних проблема био је недостатак новца. Музичка школа у Београду добијала је субвенцију од државе, али није имала своју зграду због чега је била принуђена да сав добијени новац троши на изнајмљивање стана, плаћање огрева, осветљење и послугу. Такви издаци за кирију нису остављали довољно новца за набавку инструмената, опремање библиотеке или побољшање материјалног статуса наставника. Насупрот томе, „Станковић“ је имао зграду са прелепом концертном двораном, али до краја двадесетих година није добијао државну субвенцију. Преговори са Министарством просвете о реформи музичке наставе и евентуалног оснивања конзерваторијума у Београду током 1920. су пропали. Када су изасланици Министарства просвете Бранислав Нушић и Петар Коњовић предложили административно спајање школа уз државну субвенцију, њихов предлог је био одбијен зато што ПД „Станковић“ није желело да се одрекне своје тековине и културне институције која је опстала захваљујући пожртвованости и преданости својих чланова. Такав категорички став Управе Певачке дружине према Нушићевом предлогу одразио се негативно на саму школу, а исто тако је потенцијално успорио даљи развој институционализације музичког школства. Новац који је био предвиђен за зидање зграде конзерваторијума који би се налазио на плацу испод зграде Народног позоришта је због

²⁵⁴ М. В. Радовановић, „Демографски односи 1918–1941. године“, *Историја Београда*, књ. 3 (XX век), прир. В. Чубриловић, Београд 1974, 158.

тешке финансијске ситуације био преусмерен на реконструкцију основе зграде позоришта које је пострадало у Првом светском рату.²⁵⁵

Послератно отварање музичке школе „Станковић“ било је покренуто на првој седници Управног одбора јуна 1919. године. Том приликом је директор школе Станислав Бинички указао на немогућност солидног и озбиљног рада зато што наставног кадра није било, а постојећи је тражио огромне хонораре због велике немаштине. Председник УО Стеван Вагнер указао је на велико интересовање за музику, будући да је она због редуцирања програма била укинута у гимназијама и предложио да школа започне са радом ангажујући мањи број наставника и то не нужно „најчувенијих“. Наредног месеца је објављен упис, а међу седморо наставника који су чинили „прву поставу“ још није било Руса.²⁵⁶ Наредне године показале су да је интересовање за учење музике заиста расло. Примера ради, само две године касније је „Станковић“ имао 494 ученика и 15 наставника, од којих је 7 предавало клавир. Наспрам „Станковића“, Музичку школу похађало је 890 ученика и радило је 23 наставника (20 редовних и 3 хонорарна).²⁵⁷

Откуд се јавило такво интересовање за учење музике? Београд, чији је стамбени фонд био већим делом уништен у рату, прво је морао да се изгради, цене да се стабилизују, требало је решавати практична животна питања. Ипак, талас оптимизма и жеље за нормализацијом живота заплуснуо је грађане који су желели да премосте време које је рат одузео и штету коју је нанео, па се учача снажна тежња да се настави тамо где се стало 1914. године. Такво стремљење доносило је резултате.

На двадесетпету годишњицу рада Музичке школе је њен директор Јован Зорко упутио допис Уметничком одељењу Министарства просвете о мањку новца, простора, а последично и одсуству могућности за даљи развој. У том допису учача се и анимозитет према Загребу који је 1921. добио конзерваторијум. „Зар Загреб има већих музичких потреба од нас; и зар није крајње време да се, и у нашој средини, поклони музичкој уметности и њеном правилном развоју она вредност коју наше народне музичке способности захтевају и с правом траже, јер би се српском делу југословенских народа

²⁵⁵ ИАБ, МШС, Инв. бр. 3 [1919–1920.г.], Записник са VII седнице Управног Одбора Пев. Др. „Станковић“ 24. VIII 1920.

²⁵⁶ ИАБ, МШС, Инв. бр. 3 [1919–1920.г.], Записи са 1. седнице (4. јун 1919) и 2. седнице (16. јул 1919). С. Бинички већ на првој седници спомиње да Министар просвете намерава да отвори државну музичку академију.

²⁵⁷ З., „Музичка школа у Београду“ *Музички гласник*, бр.7, 1922, 6; Б. Ј. [Божидар Јоксимовић], „Музичка школа 'Станковић'“, *Музички гласник*, бр.7, 1922, 6.

учинила велика неправда ако би се стало на гледиште, које стално из Загреба чујемо, не само у питању музике него уопште; да је култура Загреба већа од наше, и да ми, сирови „Балканци“ можемо и да причекамо и стрпимо се [...]“ писао је Зорко огорчено због неосетљивости државе за ово питање.²⁵⁸

Престоничке музичке школе формирале су моделе музичког образовања што их је учинило стабилним и трајним. Врло је извесно да би без њих по том питању владао хаос ако узмемо у обзир бројне приватне музичке курсеве, од којих су се многи брзо отварали и гасили. Школе су имале четири одсека: приправни, нижи, виши и наставнички. Предмети су били подељени на уметничке (инструмент или соло певање) и научне (теоријске).

Наставни кадар у Музичкој школи се добрим делом усталио већ 1920. када је, ношена таласом наде да ће коначно прећи у државне руке, донела одлуку да се сви наставници без квалификација замене онима који су их имали и могли да доставе сведочења о свршеном конзерваторијуму. Приликом редуковања наставника дешавало се да међу њима буду Руси, будући да многи од њих у вртлогу ратних збивања и принудног напуштања земље нису понели или су у међувремену изгубили своје дипломе. Стога су многа од имена која су можда могла да оставе траг у музичког историји града остала непозната. Па ипак, постојали су они чија је репутација била нашироко позната у руским круговима и који су на разне начине успевали да докажу своје уметничке квалификације. Можемо то илустровати са два примера. Када је питање оснивања конзерваторијума било активно, певачица А. Е. Ростовцева је у својој пријави навела да нема документа зато што их је изгубила у пожару, али је при себи имала фотографије себе у оперским улогама од којих је једну потписао и чувени Ф. И. Шаљапин. Нешто другачији случај био је са браћом Слатин чија су документа остала у родитељском Харкову, али су њихове радне биографије биле ауторизоване од стране руске амбасаде у Константинопољу.²⁵⁹ Занимљив је случај Лидије Бранковић-Сухотине, која је због успеха својих музичких курсева имала репутацију изврсног педагога. Уверење о њеним студијама у Петрограду завршеним 1912. са дипломом „слободног уметника“ издао је консултант за школске послове при Делегацији за заштиту интереса Руске емиграције у Краљевини Југославији на основу

²⁵⁸ АЈ, МПКЈ, фасц. 633, бр. ј. оп. 1044, Допис Јована Зорка Уметничком одељењу Министарства просвете од 3. јула 1924. Без обзира на Зорково огорчење, треба имати у виду да је институционализација музичког школства у Загребу почела много раније него у Србији и да је њихов конзерваторијум израстао на темељима гласбене школе Хрватског гласбеног завода основане 1829. године.

²⁵⁹ АЈ, МПКЈ, фасц. 632, бр. ј. оп. 1044, Молбе за запослење у Конзерваторијуму.

пријављених података. У њену корист су на основу личних успомена сведочили В. И. Бељски и Нина Хростицка, са којом је заједно учила на Петроградском конзерваторијуму. Л. Бранковић-Сухотина је покушала да добије намештење у Музичкој школи у Београду, али јој то није пошло за руком.²⁶⁰ Споменута Н. Хростицка је још један пример успешне приватне музичке праксе. Она је своју приватну музичку школу основала у Земуну у ком је двадесетих година живело преко хиљаду руских емиграната. Један од сарадника јој је био чувени хоровађа земунске руске цркве Алексеј Васиљевич Грињков, који је у школи предавао теорију музике.²⁶¹ Завршним испитима те школе су присуствовали наставници из Музичке школе у Београду које је одређивало Министарство просвете.

Уколико на тренутак занемаримо честе кадровске промене у музичкој школи „Станковић“, занимљив увид у квалификације пружа нам извештај Министарству просвете из 1927. године. Од укупно двадесет наставника, њих деветоро били су Руси који су се школовали и стекли дипломе на конзерваторијумима у Петрограду, Москви, Харкову, Кијеву и Варшави. Преостали наставници школовали су се претежно у Прагу, Будимпешти и Минхену. Руски конзерваторијуми издавали су атестат и диплому. Атестат су добијали они који нису положили све споредне, али јесу главне предмете. Према извештају, само је наставница клавира Ј. Курилова имала атестат, а остали дипломе. Такође, на споменутом извештају недостаје З. Г. Грицкат са завршеним Петроградским конзерваторијумом, која је у то време такође радила у „Станковићу“.²⁶² То значи да је музичка школа „Станковић“ имала кадар који се школовао у Централној Европи и Русији.

Исте 1927. године, Владимир Велмар-Јанковић је као изасланик Министарства просвете написао извештај у ком је изнео мишљење да „Станковић“ по својој организацији и резултатима испуњава већину неопходних услова и да представља озбиљну институцију која заслужује пажњу. Он је такође указао и на одређене појаве у друштву које су успоравале развој опште музичке културе:

²⁶⁰ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 189 [1931. г.], Уверење да је Лидија Бранковић-Сухотина свршила Петроградски конзерваторијум; Сведочења Нине Хростицке и Владимира Бељског у корист Л. Бранковић-Сухотине.

²⁶¹ А. Арсењев, „Руска емиграција и црквено појање у Србији: 1920–1970“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55, 2016, 129–174.

²⁶² АЈ, МПКЈ, фасц. 633, бр. ј. оп. 1045, Извештај Пере Стојановића о квалификацијама наставника на музичкој школи „Станковић“, 26. јун 1927.

„Резултати наставе условљени су нажалост извесним околностима које су у вези са општом заосталошћу наше музичке културе. Тако на пример један добар проценат ученика нема клавира и вежба кад стигне и где стигне. Осећа се јако недостатак музичке традиције у нашем средњем грађанском сталежу. Ученици страног порекла отуда су просечно музикалнији од наших (Чеси, Јевреји, Руси). А где има урођене способности код наших и где се може говорити о извесној традицији (на пр. код особа циганског порекла) ту опет због истог разлога не достаје смисао за дисциплину. У главном могу констатовати и овом приликом оно што сам као музички критичар наглашавао: не само што се осећа јако одсуство општег музичког образовања, него и одсуство култа музике, што је у вези са извесним позитивистичким образовањем досадашњих генерација, образовањем које је искључивало религиозни елемент и према томе удаљавало нас и од култа дубље музике“.²⁶³

Друга половина двадесетих година у Београду на пољу музике протекла је у знаку просветитељског „бума“. Бројни цењени музичари и културни радници предано и са љубављу су организовали концертне сезоне на којима се публика уз уводна предавања упознавала са значајним делима уметничке музичке литературе. Поред популарних концерата Народног конзерваторијума и оркестра „Collegium musicum“ и Руског народног универзитета, тај хумани акт није заобишао ни Музичку дружину „Станковић“ у оквиру које посебно треба издвојити Петра Стојановића и Емила Хајека. У њиховој делатности може се индиректно уочити руска „рука“. У првом случају је то била извођачка сарадња, а у другом педагошко, концертно и организаторско искуство стечено у Русији. У време директоровања, Петар Стојановић је 1928. приредио четири концерта са уводним предавањима на којима је представио значајна камерна дела композитора романтизма – Ф. Менделсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ј. Брамса и А. Дворжака. На такав одабир несумњиво је утицало његово музичко школовање у конзервативној европској средини, у Будимпешти и Бечу. Васпитни квалитет концерата представљала су Стојановићева предавања о животу и стилским карактеристикама композитора, у којима је анализирао дела са репертоара. У погледу садржаја излагања он је направио корак даље у односу на концерте оркестра „Collegium Musicum“, те је овај подухват потенцијално могао да буде веома значајан за неговање камерне музике и разумевање композиционих поступака. Стојановићеве музички сарадници на тим концертима били су наставници школе, међу

²⁶³ АЈ, МПКЈ, фасц. 633, бр. ј. оп. 1045, Извештај Владимира Велмар-Јанковића Одсеку за Уметност Министарства Просвете, 26. јун 1927.

којима су се нашли и Руси пијанисти Петар Колпиков и Љубов Курилова, и челиста А. И. Слатин.²⁶⁴

Када је чешки виолиниста Јарослав Хајек (1881–1919) године 1906. добио позив да предаје у музичкој школи у далеком Саратову, вероватно није било извесно да ли ће му се млађи брат, пијаниста Емил (1886–1974) придружити. То се ипак догодило 1909. и три године касније су Јарослав и Емил постали наставници на тек основаном, трећем по реду најстаријем у Русији, Конзерваторијуму Саратовског одељења Императорског руског музичког друштва (1912). Млад и пун ентузијазма, Емил Хајек је успешно спајао интензиван педагошки рад и градио концертну каријеру. Неуморно је наступао као солиста, камерни музичар, дириговао је симфонијским оркестром конзерваторијума, а 1913. је премијерно у Саратову извео *Други концерт* за клавир и оркестар С. В. Рахмањинова. Наредне године су Јарослав и Емил примили руско држављанство. У тешкој за Русију 1917. години, браћа Хајек су за своје заслуге добила звања професора, а Савет Конзерваторијума изабрао је Е. Хајека за в.д. директора. Током бурних и сурових ратних година Емил Хајек је био на челу Конзерваторијума (1919–1921). Он је при крају грађанског рата одлучио да напусти Русију и врати се у Праг, где је почео активно да концертира са чувеним виолинистом Јаном Кубеликом.²⁶⁵ У напону снаге, са великим педагошким и извођачким искуством стицаним при одељењу Императорског руског музичког друштва у Саратову, Емил Хајек је 1928. прихватио место наставника клавира у Музичкој школи „Станковић“. Стога се, супротно устаљеном мишљењу, његово школовање и посебно уметничко сазревање не смеју везивати искључиво за немачки културни круг.²⁶⁶

Рад Емила Хајека у београдској школи временом је донео низ позитивних ствари. Готово одмах по доласку, он је са Рикардом Шварцом и Михаилом Вукдраговићем предложио оснивање Концертног одсека, што је Управа Музичке дружине у септембру и усвојила.²⁶⁷ За управника новооснованог одсека је био изабран искусни Хајек, који је потом одржао и први концерт у абонману од десет камерних концерата Музичке

²⁶⁴ Š., „Mendelssohnovo i Schubertovo veče“, *Muzika*, br. 3 (mart), 1928, 74; В. Н. [Виктор Новак], „Шубертово вече“, *Политика*, 17. фебруар 1928, 8.

²⁶⁵ А. И. Демченко, *Два столетия музыкальной культуры Саратова*, Саратов 2006, 12–14; *Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия*, отв. ред. О. Б. Краснова, Саратов 2012.

²⁶⁶ R. Gašić, *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*, 81.

²⁶⁷ ИАБ, МШС, Инв. бр. 7 [1928–1930.г.], Записник са XXXVI ред. седнице, 14. септембар 1928.

дружине. На концерту је Емил Хајек наступио са делима В. Новака, К. Дебисија, Б. Сметане, П. Коњовића и Ф. Листа. Описан као пијаниста несумњиве технике, правог инстинкта, изразитог ритма и лепог тона, на критику је оставио различит утисак по питању извођачке индивидуалности.²⁶⁸ Међутим, није било сумње да је његов долазак у „Станковић“ био важан моменат за школу. Неколико месеци по оснивању Концертног одсека било је потегнуто питање да ли је његово оснивање била грешка, зато што је у материјалном смислу подбацио и остао у дефициту. Том приликом је и наставницима школе било замерено што не учествују бесплатно на концертима. Нова етапа у раду „Станковића“ почела је 1929. године када је Е. Хајек изабран за директора, а Р. Шварц за његовог помоћника. Под Хајековом управом постављен је темељ модерном музичком образовању, а по плану, програму и организацији је школа добила конзерваторијумски ниво. Поред самосталности коју су одсеци добили, важна измена у наставном програму било је обавезно увођење теоријских предмета. Уз то, школа је добила појачање састављено од младих наставника који ће касније учествовати у првим корацима Музичке академије, а најзад је била субвенционисана од стране државе.²⁶⁹ Концертна активност школе постала је толико богата да се може проматрати из више аспеката. Према извођачима, постојали су ученички, наставнички, али и концерти на којима су они заједно наступали. Атмосфера која се рађала већ почетком двадесетих у музичким школама – потреба за заједничким музицирањем – узимала је све више маха. Иако међу ученицима није било много оних који су се опредељивали за професионално бављење музиком, многи од њих су се као аматери касније бавили музиком и учествовали у напретку наше културне средине. Развој аматерског музицирања у градским срединама је генерално позитивно утицао на пораст интересовања за музику, што је следствено подизало и квалитет музичког образовања. У погледу репертоара, често су организовани концерти посвећени одређеном композитору, стилу, националној школи, пропагирани су се модерни и југословенски аутори, одржавани су концерти за децу. Такви тематски концерти постали су традиција не само у „Станковићу“, већ и у Музичкој школи у Београду. Концертна активност школа која је за циљ имала просвећивање ученика и шире јавности, а

²⁶⁸ П. Ј. Крстић, „Концерат Емила Хајека“, *Правда*, 20. октобар 1928, 11; В. Ј. [Владимир Велмар-Јанковић], „Концерт Емила Хајека“, *Време*, 20. октобар 1928, 8.

²⁶⁹ Детаљније о развоју школе погледати монографију *Педесет година Музичке школе „Станковић“ у Београду (1911–1961)*, Београд, 1961.

последично и позитиван утицај на подизање квалитета аматерског музицирања, имала је доста сличности са концепцијом Императорског руског музичког друштва које је идејно почивало на западноевропским темељима. Повезивање различитих музичара и тежња за сарадњом у другој половини XIX века довели су 1871. великог космополиту и оснивача Императорског руског музичког друштва, А. Г. Рубинштајна, на чело једног од најстаријих европских музичких друштава, Друштва пријатеља музике у Бечу познатијег као Музикферајн. Стога, процеси који су се дешавали на пољу наше националне музичке културе имали су и директан и индиректан корен у западноевропској традицији друштава. Музичке школе у Београду су својим деловањем обухватиле најразличитије облике музичког деловања у широком друштвеном контексту. У томе су свој удео имали руски наставници који су домовину напустили у тренутку када су музичко образовање и просветитељство доживљавали свој највећи процват у историји, тада већ темељен на формираним руским музичким снагама. Модернизација друштва повукла је за собом и демократизацију музике и популарног музичког образовања. Због тога руским уметницима разне форме друштвеног ангажмана нису биле непознате, а они су у њима учествовали као педагози, извођачи и организатори.²⁷⁰

Један од најугледнијих наставника школе „Станковић“ била је оперска певачица А. Е. Ростовцева (1872–после 1941).²⁷¹ Њено школовање и каријера у Русији говоре о каквој се уметничкој личности радило. Наиме, А. Е. Ростовцева је на Московском конзерваторијуму завршила соло певање у класама Леонеа Ђералдионеа и А. Д. Кочетове-Александрове, а клавира код једног од најблиставијих професора у целокупној историји руске музичке педагогије, В. И. Сафонова, међу чијим ученицима су били Розина и Јозеф Левин, сестре Гнесин, композитори А. Т. Гречанинов, Н. К. Метнер и А. Н. Скрјабин.²⁷² Своју уметничку каријеру започела је у Приватној опери С. И. Мамонтова, а потом се прикључила Оперском театру С. И. Зимина (1904–1917).²⁷³ А. Е. Ростовцева је премијерно извела улоге Љубави (*Садко*), Љубаше (*Царска невеста*), Ткаље (*Бајка о цару Салтану*) и

²⁷⁰ В. Р. Лейкина-Свирская, *Русская интеллигенция в 1900–1917 годах*, Москва 1981, 211–217.

²⁷¹ По рођењу Шћелокова, удато Вајс. Ростовцева је било њено уметничко презиме.

²⁷² Подаци око клавирске класе се разликују. Вокално-енциклопедијски речник даје овај податак, док је сама А. Е. Ростовцева навела да је код студирала Галија (Анатолий Иванович Галли). Упор: М. С. Агин, *Вокално-энциклопедический словарь*: Биобиблиография: 4, М–Р, Москва 1993, 282, и ИАБ, МШБ, Инв. бр. 186 [1924.г.], Лист о раду и личним подацима Александре Вејс, познате по позоришном псеудониму Ростовцева.

²⁷³ В. Е. Боровский, *Московская опера С. И. Зимина*, Москва 1977.

Амелфе (*Златни петлић*) у операма Н. А. Римског-Корсакова. Уз В. И. Бељског, била је живи делић историје Корсаковљевог кружока који се нашао у Београду после револуције. А. Е. Ростовцева је још 1920. давала приватне часове певања и сценске уметности.²⁷⁴ У огласима је увек наглашавала да је уметница Московске опере С. И. Зимина, што је била вредна референца за сваког културнијег Руса. Такав вид представљања био је у потпуности уобичајен у емигрантским круговима. Када је била актуелна прича око оснивања конзерваторијума, А. Е. Ростовцева је послала пријаву са кратком биографијом. Судбина је, међутим, одлучила да је додели „Станковићу“. У првим годинама је њен пут у тој школи био трновит, подједнако као и рад те школе. Без обзира на скромне послератне почетке, школа је временом добијала све већу улогу у раду Друштва, што није спречило поједине чланове Управе да траже обуставу њеног рада због превеликих трошкова. Када школа 1922. није добила субвенцију од Министарства просвете, Ростовцева је уз Раису Караводину и Рудолфа Куделку била редуцирана.²⁷⁵ Само неколико недеља пре тог немилог догађаја, Ростовцева је прославила двадесетпетогодишњицу уметничког рада наступом на XI историјском концерту браће Слатин. На предлог новог директора П. Крстића, Александра Емељановна Ростовцева је годину дана након одласка из школе уз још петоро нових наставника поново постала члан наставничког колектива.²⁷⁶ Као пример да није све било идеално за Русе и у другим институцијама може да послужи анонимно писмо поштоваоца солисткињи Опере Народног позоришта Софији Драусалъ у којој је упозорава да се на њу и још једну њену колегиницу спрема „атак“ како би их удаљили из опере и ослободили место извесној домаћој певачици.²⁷⁷

На иницијативу П. Стојановића 1926. године основан је оперско-драмски одсек у „Станковићу“ на челу са А. Е. Ростовцевом, чиме је постављен темељ развоју оперског одсека. Иако је по доласку у Београд била у зрелом добу, А. Е. Ростовцева је с времена на време наступала на концертима. На прослави стоте годишњице Бетовенове смрти 1927. у „Станковићу“ је извела са пијанисткињом Ј. Куриловом *Шкотске песме*. Тридесетих година, када је концертна делатност музичке школе „Станковић“ била изразита на

²⁷⁴ *Русская газета*, №72, 14 августа 1920, 1.

²⁷⁵ ИАБ, МШС, Инв. бр. 5 [1922–1924.г.], VI Записник са пленарне седнице одржане 1. јуна 1922.

²⁷⁶ ИАБ, МШС, Инв. бр. 5 [1922–1924.г.], XIII Записник са пленарне седнице одржане 17. августа 1923.

²⁷⁷ АМПУС, Заоставштина Софије Драусалъ, хемеротека, л.38.

концертној сцени престонице, запажене су биле класе наставница клавира Милке Ђаје, Љубов Курилове и Евгеније Канукове.²⁷⁸

Значајну улогу у развоју музичке школе „Станковић“ имала је наставница клавира Зинаида Григорјевна Грицкат (рођена Черникова).²⁷⁹ Она је кратко време по доласку у Београду радила као наставница певања у Другој женској гимназији, а крајем 1920. је постала члан колектива музичке школе „Станковић“. З. Г. Грицкат је, као и њена потоња школска колегиница Е. А. Канукова, студирала на Петроградском конзерваторијуму у класи извесног А. Ф. Штајна (1870–1959).²⁸⁰ Теорију музике предавали су јој А. К. Глазунов, В. П. Калафати (1869–1942) и А. Петров.²⁸¹ Међу руским педагозима, З. Г. Грицкат је издвајала свестраност њеног деловања. Она је поред рада са ученицима држала стручна предавања у наставничком активу у којима је делила сазнања из најновије стручне и музиколошке литературе, у више наврата је писала за музичке и друге културне часописе, држала је предавања на Радио Београду, а поред тога, била је и активан члан Теозофског друштва у Загребу. Поједине епизоде музичког рада и дружења забележила је њена ћерка, истакнути српски лингвиста и академик Ирена Грицкат-Радуловић у својој аутобиографији *У лебдивом ходу* и мемоарском напису *Три записа о натпевавању судбине*.²⁸² И. Грицкат-Радуловић се у првом од три *Записа* присећа музичке вечери приређене у дому В. И. Бељског у част стогодишњице рођења М. П. Мусоргског. Кратак, али садржајан напис, открива да су се у емигрантским круговима кретали и музиколог Павле Стефановић и Радмила Бунушевац, сестра истакнуте новинарке дневног листа *Политика* Анђелије Бунушевац-Бингулац.

Зинаида Грицкат је била предани наставник са префињеним смислом за музику и њени ученици су због тога били успешни. По раније датој табели ученичких прозивница је она била најпостојанија што се тиче броја уписаних и положених ученика међу руским

²⁷⁸ *Педесет година Музичке школе „Станковић“ у Београду (1911–1961)*, 25.

²⁷⁹ О Зинаиди Грицкат је Александар Васић написао кратак чланак: А. Васић, „Грицкат, Зинаида Григорјевна“, *Српски биографски речник*, 2, Нови Сад 2006, 813–814.

²⁸⁰ Студентски досије Зинаиде Григорјевне Грицкат (рођене Черникове) садржи тек 4 листа и према њему је З. Г. Черникова започела школовање 1909, али је убрзо због проблема са рукама морала да направи паузу. Положила је испите за диплому, али без научних предмета завршивши студије 1914. године (ЦГИА СПб ф. 361, оп. 2, д. 7340). Евгенија Александровна Канукова је пре Конзерваторијума завршила 1902. Полтавску Маријинску женску гимназију са правом да ради као кућна наставница. Одмах након тога се 1903. уписала на Конзерваторијум на ком је учила десет година (ЦГИА СПб ф. 361, оп. 2, д. 2944).

²⁸¹ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 186 [1924. г.], Лист о раду и о личним подацима Зинаиде Грицкат.

²⁸² Ирена Грицкат-Радуловић, „Три записа о натпевавању судбине“, *ЛМС*, новембар 1983, 572–580; И. Грицкат-Радуловић, *У лебдивом ходу*, Нови Сад 1994.

наставницима. Поштовање које је Музичко друштво „Станковић“ гајило према њој показује прослава организована у част двадесетогодишњице њеног рада као значајног датума у развоју школе и подмлатка. О томе колико је била цењена говори низ честитки од колега и других културних посленика које су јој упућене за тај јубилеј. Међу њима је била и једна од неуморног и свестраног музичког критичара и писца Павла Стефановића, у којој јој се обраћа са најдубљим поштовањем. У том писму он се захвалио на „апостолском раду на послу узвишеном и племенитом колико и одговорном“ и са задовољством се сетио „за часак у мислима, све жарке егзалтације којима сте безброј пута треперили над лепотама драге Вам музике, али и све мутне часове сумњи, искушења, саблазни и посртања – часове који неумитношћу сене прате светлу путању родног живота уметниковог“.²⁸³

Статистике ђака распоређених по предметима и наставницима показују да су А. Е. Ростовцева и З. Г. Грицкат биле у самом врху по броју ђака.²⁸⁴ Уз виолинисту Јована Ружичку је у међуратним годинама у Музичкој школи наставник са највећим бројем ученика била клавирски педагог Н. Д. Мисочко (рођена Нахтман). Према доступној грађи о раду школе, она је била и први запослени руски наставник у тој школи.²⁸⁵ Попут великог броја музичких уметника у Београду, Н. Д. Мисочко је такође била свршени студент Петроградског конзерваторијума. Након завршених студија она је кратко време предавала на Ростовском конзерваторијуму и била је активна као концертна пијанисткиња.²⁸⁶ Директор Јован Зорко је изузетно ценио Н. Д. Мисочко и у више наврата ју је предлагао за одликовања, која она није добила ни након 19 година службе, у години у којој је Музичка школа прослављала свој четрдесетогодишњи јубилеј. Поверење у њен рад Ј. Зорко је потврдио када је изабрана да уз К. Манојловића и Ј. Ружичку предаје на летњем музичком течају за учитеље основних школа при Друштву Црвеног крста у Београду.²⁸⁷

²⁸³ ПАА, Заоставштина З. Г. Грицкат, Писмо Павла Стефановића – З. Г. Грицкат, 2. јануар 1941.

²⁸⁴ ИАБ, МШС, Инв. бр. 12 и Инв. бр. 14.

²⁸⁵ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 185 [1920–1923. г.]

²⁸⁶ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 188 [1929. г.], Списак професора и њихове биографије у обрацима: Нина Мисочко. Конзерваторијум Ростовског одељења Императорског руског музичког друштва формирао се 1918. из музичког училишта, а данас је његов наследник Ростовски уметнички колеџ (Ростовский колледж искусств). Ту институцију не треба мешати са Ростовским државним конзерваторијумом „С. В. Рахмањин“ који је основан 1967. године.

²⁸⁷ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 193 [1935. г.], Писмо Друштву Црвеног Крста Београд, 11. јун 1935.

Без обзира на развој инструменталне педагогије, у међуратном периоду се нису образовале истакнуте извођачке школе као што је то био случај на Западу. Неретко се дешавало да професори имају одличне ђаке, али су се ретки међу њима одлучивали за професионално бављење музиком из практичних разлога и материјалне будућности. Упечатљив пример представља пијаниста А. А. Бутаков који је школовање започео у Петрограду, а завршио га 1928. у класи И. И. Слатина у Музичкој школи. Његово динамично деловање на пољу концертног наступања и педагогије почев од краја двадесетих година па све до смрти 1953. оставило је значајан траг у музичком животу престонице, а за време његовог директоровања је Музичка школа добила име по једном од својих оснивача, Стевану Стојановићу Мокрањцу (1856–1914).

Алексеј Алексејевич Бутаков је био изузетан пример категорије педагога-извођача, која је била у већој или мањој мери распрострањена међу руским наставницима. Иако су само браћа Слатини оставили значајнији траг као агилни концертни извођачи, било је оних који су се повремено појављивали на концертном подијуму. То су били Н. Д. Мисочко, Љ. Курилова, Л. Сухотина-Бранковић, Р. Л. Караводина, А. Е. Ростовцева, Ј. И. Арбатски, В. А. Лебедев и други. У таквој сфери музичког деловања не треба занемарити ни чињеницу да је већина Руса стасала још пре одласка у емиграцију и да се већ у то време у њиховом раду профилисала доминантна извођачка или педагошка улога. Поред тога, долазак у нову средину у којој су цене након великих разарања биле велике повлачио је са собом многа егзистенцијална питања, а набавка клавира и услови за професионално вежбање тешко да су могли бити погодни.

На руским конзерваторијумима се широко користила метода практичног „показивања“ која је остала у употреби до данас као једна од главних карактеристика руске клавирске педагогије. Тај метод подразумевао је да наставник ученику одсвира целокупно дело или одређене одсеке, како би ученик могао да чује целину, стекне увид у звучну слику и осмисли даље кораке у раду на тој композицији. Други аспект из ког се он показао као успешан су савладавање виртуозно-техничких карактеристика композиције и рад на звуку, на „извлачењу“ лепог тона. Према томе, руски педагози су увиђали важност одржавања константне везе са инструментом и значај учешћа у живом извођењу.

Настава се, наравно, није одвијала без објективних препрека. С једне стране руски педагози су навикли на већи ниво дисциплине и посвећености предмету. И. И. Слатин је,

на пример, стекао изузетно диригентско искуство у Русији са оркестром Московског конзерваторијума и московском Опером Зимина. То искуство он је вредно примењивао у раду са оркестром Музичке школе током скоро две деценије. Као испомоћ, са школским оркестром су повремено наступали чланови професионалних ансамбала као што је био Оркестар Народног Позоришта. Главни задатак његовог предмета био је да ученици освоје оркестарску технику и да стекну рутину заједничког музицирања, али је често наилазио на препреке. У сачуваном писму И. И. Слатин је молио Управу Музичке школе да пронађе начин да ученици редовно похађају часове оркестра и да не касне на вежбе. Њега је посебно бринуло изостајање старијих ђака чије је одсуство угрожавало правилан рад оркестра и брзину увежбавања комада. Он је такође сматрао да је и одређено трајање оркестарске наставе сувише мало за стицање потребне оркестарске рутине.²⁸⁸ Могуће да је проблем постојао и са руске стране и разлог се може пронаћи у споменутом писму И. И. Слатина. То је било познавања српског језика и начина комуникације са ученицима. Полазећи од овог писма можемо да закључимо да је један врло активан музички посленик након десет година проведених у земљи владао српским језиком уз велики призвук српкословенског и руске конструкције реченица. Наравно радило се о писаном тексту који је очигледнији у смислу истицања грешака. Морамо имати на уму и то да се радило о веома специфичним околностима када је Београд био преплављен носиоцима различитих јужнословенских језика и дијалеката. Најзад, у музичкој бранши уз значајан број присутних Чеха, Аустријанаца и других странаца финоћа српског језика код наставног кадра у том периоду и иначе није била на завидном нивоу. Ипак можемо да уочимо очигледан проблем, који је могао да остави трагова у комуникацији. И. И. Слатин је писао да непосећивање часова оркестра „између појединима концертима“ велики проблем који га „присилује“ на „уморан рад“.²⁸⁹ Крајем тридесетих је незадовољан својим положајем у школи послао писмо школској управи: „Част ми је саопштити Управи да, ако Управа и даље рефлектира да мене, као наставника оркестарске класе да ове часове хонорише, као и све остале групе других наставника, а не од одржаног часа, шта је уобичајено код почетника или лица, непознатих својим педагошким радом“ из ког на прво читање није

²⁸⁸ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 188 [1929. г.], Писмо Илије Слатина Управи Музичке школе у Београду, 15. IV 1930.

²⁸⁹ Исто.

јасно шта заправо тражи од њих.²⁹⁰ Нема сумње да су се у почетку ослањали на сродност словенских језика и прихватање својих сународника за ученике, али према разним изворима делује да је емиграција у целини савладавала српски језик само до минимума потребног за функционисање. То се радило „на слух“ у контакту са русофоним Србима, због чега је језик прве генерације руских емиграната морао да има руски призивок. Интересантно је да су и сами Руси за две деценије прихватили више српских речи, мешајући њих у свој руски говор.

У јавности су концерти оркестра представљали делатност и постигнућа школе, и били су намењени у првом реду омладини. Програм који је И. И. Слатин радио са ученицима на оркестарској класи је био разноврстан, па су се могла чути дела Ж. Ф. Рамоа, К. В. Глука, В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта и других европских мајстора. Замисао је била да се публици прикажу дела која Београдска филхармонија због малог броја концерата у сезони није могла да стави на репертоар. Одабиром западних композитора у раду са ученицима, И. И. Слатин је правио баланс у односу на његове активности у емигрантским круговима где је неуморно изводио руска дела. Није познато да ли је таква програмска политика била избор школске управе или самог И. И. Слатина, али се таквом раздвојеношћу западне и руске музике стварао јаз и деловало је да на репертоару нема места за ону другу. И. И. Слатин је за свој рад са оркестром добијао похвале, иако су и критичари указивали на потребу за интензивнијим радом.²⁹¹

Концерти које је И. И. Слатин припремао са школским оркестром били су запажени у београдској штампи. Пред извођење Моцартовог *Реквијема* у дворани бископа „Корзо“ лист *Правда* је објавио чланак о композитору и настанку дела скрећући на тај начин пажњу публике на композиторово „последње и најлепше дело“.²⁹² У извођењу Моцартовог *Реквијема* учествовао је руски хор „Глинка“.

Оркестар Музичке школе суделовао је у обележавању великих годишњица композитора. Концерт поводом стогодишњице смрти Франца Шуберта одржан је у новембру 1928. у дворани бископа „Корзо“, а уводну реч о композиторовом животу и стваралаштву одржао је Коста Манојловић. Приказ из пера Петра Крстића даје нам важан увид у рад оркестра. Он није био задовољан одабиром композиција, јер је сматрао да се

²⁹⁰ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 196 [1938.г.], Писмо Илије Слатина Управи Музичке школе. 7. IX 1938.

²⁹¹ М. Б. [Милан Богдановић], „Оркестар Музичке школе“, *Музика*, бр. 1, 1928, 19–20.

²⁹² Аноним, „Моцартов Реквијем“, *Правда*, 9. децембар 1927, 7.

Шубертово стваралаштво не може приказати у правом светлу једном соло песмом, са пет клавијских и два оркестарска дела. Крстић је највише похвале доделио оркестру. Највећи успех концерта према његовом мишењу имала је Шубертова *Недовршена* симфонија, велики „залогај“ на оркестарском репертоару и дан-данас. Према П. Крстићу су „велики број гудача, ритмичко извођење и динамично сенчење“ били показатељи да оркестар напредује великом брзином и то посебно захваљујући И. И. Слатину.²⁹³

У погледу популарности предмета у музичким школама, највише ученика се опредељивало за клавир. У „Станковић“, где је настава клавира и соло певања у великој мери била у рукама руских наставника, уписивало се и више њихових сународника. Неретко се дешавало да ученици паралелно похађају инструменталну наставу и часове певања. Таква пракса била је уобичајена на руским конзерваторијумима, на којима се посебно ценило умеће вокалне изражајности на инструменту, па није искључена могућност да су руски наставници подстицали своје ученике на такав пут учења. Са друге стране, то је био један од разлога зашто су Руси често излазили у сусрет својим ученицима по питању плаћања школарине.

Када је Савет Музичке школе одредио комисију са задатком да прегледа стари наставни план и да према савременим естетским и техничким променама унесе измене (да предложи новија дела музичке литературе и избаце застарела која су успоравала почетну наставу) у комисији су били директор Ј. Зорко и наставници Н. Д. Мисочко, Р. Шафарик, М. Милојевић, В. И. Слатин, К. Холуб, Ј. Ружичка и К. Манојловић.²⁹⁴ Јован Зорко је као бивши московски ђак био свестан да Руси могу да унесу занимљиве допуне и освеже наставни програм у складу са својим ранијим искуством са различитих конзерваторијума. Нови наставни план за клавијски одсек укључивао је дела П. И. Чајковског, В. Селиванова, В. И. Ребикова, Р. М. Глијера, С. М. Мајкапара, Х. А. Пахуљског, М. П. Мусоргског, Ц. А. Кјуија, Е. Парлова, А. Н. Скрјабина, А. С. Аренског, В. С. Калиникова, Н. К. Метнера, А. К. Љадова, А. К. Глазунова, С. В. Рахмањина, Н. А. Римског-Корсакова и А. Г. Рубинштајна, чије је стваралаштво обухватало комаде погодне да

²⁹³ П. Ј. Крстић, „Музичка школа поводом стогодишњице смрти Франца Шуберта“, *Правда*, 20. новембар 1928, 5.

²⁹⁴ АЈ, МПКЈ, фасц. 632, бр. ј. оп. 1044, Допис Јована Зорко Министарству просвете о наставном плану, 1. X 1924.

постану део инструктивне литературе.²⁹⁵ У прилог успешном избору композиција говори то што су се неке од њих до данашњих дана задржале у наставном плану и програму. На пољу педагошке литературе за музичку наставу руски емигранти нису оставили готово никакав траг. Једини изузетак у тој области представља *Кратки уџбеник елементарне теорије музике* који је И. И. Слатин објавио 1931. године.²⁹⁶ Као што и сам њен назив каже, ова књижица од тридесетак страна представља тек преглед основа теорије музике и у том смислу не садржи ништа специфично или ново у односу на нашу националну науку о музици. Уз то, писана је на руском језику што сугерише да је била намењена руским ученицима.

На крају, треба се запитати да ли је повећање педагошких снага имало позитивне или негативне последице на ток музичког образовања у нас? Како се на музичко образовање рефлектовала чињеница да су уз Русе и Чехе – „стране“ утицаје, и младе домаће снаге свој професионални ниво и искуство развијале на високим музичким школама у Централној и Западној Европи? То значи да је наше национално музичко образовање било под утицајима разних земаља и различитих педагошких и извођачких школа. Да ли је постојање такве разноврсности смањивало ниво обуке? Да ли се стварала неуједначеност због различитих приступа? Било би једноставно рећи да су разлике превазиђене стварањем плана и програма рада. То је, ипак, само значило да је направљен универзални ниво захтева, али не и да су приступи њиховом остварењу унифицирани. У том „котлићу“ педагошких компетенција и самоорганизације институција било је доста противречности између интереса музичких школа и државе, елитизма и демократије, професионализма и аматерства. Музичко образовање тог периода карактеристао је велики парадокс што је истовремено била и одлика културног, па и целокупног друштвеног живота државе. Музичке школе су ипак поред свих потешкоћа са којима су се сусретале опстајале захваљујући истинским покретачима целокупне делатности, а то су били музички педагози, просветитељи и најзад њихови директори. Без обзира на све препреке је „инјекција“ руских педагога у државним и приватним школама Београда повећавала број музички школованих људи у главном граду и на тај начин је стварала погодније могућности за развој кадрова професионалних музичара, као и за повећање музички

²⁹⁵ ИАБ, МШБ, Инв. бр. 186 [1924. г.], Допис Министарства просвете о одобреном наставном плану за клавир са копијом једног примерка, 22. X 1924.

²⁹⁶ И. И. Слатин, *Краткий учебник элементарной теории музыки*, Београд 1931.

едуковане јавности потребне за развој културног живота на нивоу главног града једне европске државе.

2.3. Написи руских аутора у међуратним музичким часописима

Српска музичка критика и есејистика ушле су у нову етапу тек почетком XX века када су њом почели да се баве музички професионалци. У томе је посебну улогу имао часопис *Српски књижевни гласник* (1901–1914, 1920–1941), чије је уредништво на челу са Богданом Поповићем од самог почетка увиђало значај музике као духовне потребе, а исто тако и као неизоставни елемент грађанског живота.²⁹⁷ Преображај кроз који је национална музичка култура пролазила током двадесетих и тридесетих година нису могли да се не одразе на писану реч о музици. Тада су постављени темељи за развој српске музикологије, уз напомену да се под тим термином подразумева скуп научних дисциплина које проучавају музику као посебну форму уметничког изражавања. Процват писане речи о музици био је резултат неколиких појава, последица послератних друштвено-политичких промена. Три значајна фактора треба посебно издвојити. После Великог рата у Краљевини СХС/Југославији, и посебно у Београду као центру културног живота, сазрева предратна и стасава млада генерација музичара који уздижу музикологију на нови ниво. Тај период одликује постојана тежња ка проучавању европске музичке прошлости, док је велика пажња усмерена на актуелну проблематику на коју се наилази у раду и развоју музичке културе тог доба. Пораст броја нових музичких дела јавља се као резултат све већег броја композитора и извођача којима је музика примарно занимање, те све разноврснији концерти захтевају пажњу, критику, оцену и подршку. Ако посматрамо из тог угла, озбиљне аналитичке студије посвећене великим мајсторима, било западним, било руским, биле су малобројне. То, пак, не значи да нису постојали свестрани музички посленици који су иза себе оставили значајно писано наслеђе о музици. Други значајан фактор је проширење круга људи који пишу о музици. Наиме, музика је као естетска потреба почела да улази у фокус интелектуалаца разних струка који су јој се повремено обраћали. Због тога нам је остао позамашан корпус написа о музици из пера „љубитеља-аматера“, који су специфично сведочанство духа тог времена, оличење широке културе и истинског, може

²⁹⁷ С. Војиновић, *Српски књижевни гласник 1920–1941. Библиографија Нове серије*, Београд 2005.

се рећи и нагонског, разумевања музике. Њихови написи нису ништа мање вредни од оних који су изашли из пера професионалних музичара, а повремено су њихова запажања још и вреднија због тога што скрећу пажњу на нешто што музичари сматрају мање или у потпуности небитним. Најзад, Београд се све више отвара за утицаје Западне Европе, а чешћа путовања и одласци на школовање доносе нова искуства, контакте и већи проток информација. Тако у међуратним музичким часописима наилазимо и на преводе страних музичких есеја или грађе које су наши уредници оценили као значајне и занимљиве. Европеизација српског и југословенског грађанства одразила се и на музичку уметност.²⁹⁸

Иако животни век многих међу њима није био дуг, у међуратном периоду излази чак седам музичких часописа: *Музички гласник* (1922), *Музика* (1928–1929), *Гласник музичког друштва „Станковић“* (1928–1934, 1938–1941; 1931. мења назив у *Музички гласник*), *Звук* (1932–1936), *Весник Јужнословенског певачког савеза* (1935–1936, 1938), *Славенска музика* (1939–1941) и *Ревизија музике* (1940). Споменути часописи су у већој или мањој мери формирали укус публике и обликовали њене музичке светоназоре, доносили су вести о музичком животу и институцијама у разним деловима Краљевине СХС/Југославије, извештавали су о извођењу југословенских композитора у иностранству, представљали последња музиколошка и нотна издања. Према Александру Васићу, посебним квалитетом на територији Југославије до Другог светског рата одликовао се часопис *Звук*, који је уређивала пијанисткиња и музиколог Стана Рибникар (касније Ђурић-Клајн).²⁹⁹ Поред специјализованих музичких часописа, есејистика и критика постале су неизоставан садржај часописа за културу и уметности (*Живот и рад*, *Мисао*, *Реч*, *Јавност*, итд), а дневни листови добили су сталне уметничке, музичке и позоришне, рубрике са својим редовним критичарима. Чак и површни преглед целокупне међуратне периодике привлачи пажњу разноврсношћу материјала, који се креће у распону од ситних напомена, коментара или обавештења, до обимних и продубљених студија. С обзиром на обим материјала, тешко да су се у престоници одвијали неки значајнији музички догађаји, а да су промицали перу критичара. Било је, наравно, и оних концерата који су побуђивали

²⁹⁸ А. Васић, „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција“, *Музикологија* 8, 2008, 185–202.

²⁹⁹ А. Васић, „Материјалисти и идеалисти у нетраженом дијалогу: часопис „Звук“ (1932–1936) и музика Западне Европе“, *Музикологија* 14, 2013, 77–92; А. Н. Васић, „Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике“, докторска дисертација, Академија уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију, Нови Сад 2012.

пажњу великог броја водећих престонички критичара, те су њихови написи, иако ретко кад дијаметрално супротног мишљења, драгоцен извор за проучавање музичке културе тог доба.

Уколико бисмо развој музичке историографије упоредили са Русијом, учили бисмо да је она код нас почела са полувековним закашњењем. Успон писане речи у руској музичкој култури почео је у другој половини XIX века и свој врхунац је достигао у периоду Сребрног века. Главна одлика руске музичке критике и есејистике била је просветитељско-демократска оријентација. Такав квалитет учинио је да музика постане незаобилазна тема многих интелектуалаца разних професија и међу њима посебно писаца. Музика је била важан део естетичких теорија које је Лав Толстој развијао у есеју *Шта је то уметност?* (Что такое искусство?), а своја размишљања бележили писци-модернисти А. А. Блок, К. Д. Баљмонт, Андреј Бели, А. Н. Бенуа и многи други.³⁰⁰

Руски музичари и интелектуалци који су иза себе оставили музичке написе у нашој музичкој историографији стасавали су у време када је руска наука о музици изнедрила ауторе чија су дела по значају стала раме уз раме, а нека чак и премашила најбоља дела западноевропске музикологије. Било је то време када је Б. Л. Јаворски у три тома објавио *Грађење музичке речи*, С. И. Тањејев завршио ненадмашни *Покретни контрапункт строгог писма*, а посмртно је објављена двотомна књига *Основе оркестрације* Н. А. Римског-Корсакова.³⁰¹ Па ипак, београдска руска периодика се не може похвалити квалитетним и садржајним музичким написима. Штавише, са пуним правом се може рећи да права музичка критика као категорија није ни постојала, зато што су написи о концертима више имали карактер извештаја, него продубљеног аналитичког текста. У њима су аутори наводили податке о учесницима концерта, програму, атмосфери, а неретко су били обојени меланхолијом и сентиментом на пререволюционарне дане. Музичка есејистика била је још мање својствена руској периодици. Кључни разлог треба тражити у чињеници што у српској средини, будући да је била неповољно тло за рад странаца у научним музичким дисциплинама, нису живели руски музиколози и музички писци

³⁰⁰ Ю. В. Кельдыш, „Музыкальная критика и наука“, *История русской музыки в десяти томах*, т. 7, ч. 1, Москва 1994, 28–76; С. К. Лащенко, „Музыкальная журналистика и музыкальная критика“, *История русской музыки в десяти томах*, т. 10б, Москва 2004, 556–630.

³⁰¹ Б. Л. Яворский, *Строение музыкальной речи. Материалы и заметки*, ч. 1–3, Москва, 1908; С. И. Танеев, *Подвижной контрапункт строгого письма*, Лейпциг 1909; Н. А. Римский-Корсаков, *Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений*, в 2 т., Берлин–Москва–Санкт-Петербург 1913.

којима је то била примарна струка. Поред тога, руски интелектуалци, изврсни познаваоци руске музике и традиције из које се она развијала, били су заузети радом у институцијама које су им обезбеђивале материјалну сигурност. Опсежнији уплив у музиколошке студије захтевао би време и рад за који поред свакодневних обавеза нису имали времена. На њихове кратке студије утицао је и став „посматрања са стране у ишчекивању повратка у домовину“ типичан за већину руских интелектуалаца из првог таласа руске емиграције.

Писма Владимира Бељског која је током тридесетих година писао синовима мајстора оркестарског звука Н. А. Римског-Корсакова у Лењинград су драгоцен извор за проучавање музичког живота у Краљевини Југославији, културног живота руског друштва у емиграцији или, пак, изведби опера Н. А. Римског-Корсакова ван граница Русије. Исто тако, она су занимљив извор за сагледавање свакодневног живота човека који је напустио своју домовину. В. И. Бељски 1933. пише А. Н. Римском-Корсакову: „Још се држим физички и психички, без обзира на снажну проседост; бавим се врло интензивно математиком у осигурању, уживам у филозофији, музици и поезији, иако за уживање остаје јако мало слободног времена.“³⁰² Шта је онда подстакло Русе да објаве текстове у престоичким музичким часописима? Којим темама су се обрађали и са којим циљем? И најзад, какав је заиста њихов допринос на пољу српске/југословенске музичке историографије?

Написи руских аутора се према настанку могу поделити у две групе. Једну групу чине радови чији су аутори београдски емигранти, док у другу спадају преводи радова руских аутора о музици на српски језик. У фокусу нашег интересовања је оригинални емигрантски допринос домаћој музичкој историографији.

Допринос Руса целокупном корпусу међуратне музичке есејистике је по броју скроман, али по садржају довољан да буде запажен и већ је био споменут у домаћој историографији.³⁰³ Текстови, промишљени и језгровити, представљају огледало широке опште културе, посвећености и интересовања својих аутора. Највећи број есеја посвећен је руским композиторима и руској музици, са циљем да прошире сазнања престоичких читалаца о старим традицијама и новим тенденцијама у руској музици. Текстови руских

³⁰² М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, ИМТИ №15, 2016, 135.

³⁰³ А. Васић, „Славенофилство и српска музикографија између два светска рата“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 50, 2014, 199–131.

аутора угледали су свет тек тридесетих година и на то је утицало неколико чинилаца. После више од деценије проведене у Београду, постало је јасно да је то њихов нови дом и тај временски распон био је довољан да овладају српским језиком. Уз то, треба имати на уму да су музички часописи током двадесетих година били кратког даха. Тридесете године донеле су и низ значајних јубилеја за руски музички романтизам, те се у неколико наврата може уочити паралелно приређивање музичких приредби у руским круговима и објављивање текстова о тим композиторима у престоничким музичким часописима. Тај период био је обogaћен и утицајем западноевропских музичких авангардних тенденција које је млада група композитора донела са школовања у Прагу. У сталној спреси између традиционалног и новог, у музичким часописима се објављују најразноврснији радови. Руске писце можемо груписати према темама којима су се обраћали и у томе су врло јасно диференцирани. В. И. Бељски, А. В. Соловјев³⁰⁴ и З. Г. Грицкат фокусирали су се на руску музику, Е. А. Канукова на питања пијанизма, а Ј. И. Арбатски је својим написима о Фридриху Ничеу и студијом о албанској песми представљао куриозитет на нивоу целокупне музичке историографије.

Према типологији писаца коју је за међуратну музичку историографију начинила Роксанда Пејовић, постоје две велике групе: професионални музички писци и аутори критика и есеја других професија.³⁰⁵ Водећи се таквом поделом В. И. Бељски и А. В. Соловјев би припали другој групи, будући да је први по професији био правник и математичар, а други историчар и филолог. Из тога аспекта, у домаћој музичкој есејистици еквивалент њима био би увек надахнути ерудита и књижевник, по студијама у Француској природњак, али и ученик чувене чембалисткиње Ванде Ландовске, Станислав Винавер.³⁰⁶ Сходно томе, типологија „професионалац–аматер/љубитељ“ нипошто не сугерише квалитет самих написа.

Написе споменуте двојице одликује изузетна методолошка вештина излагања кроз коју се уочава ширина образовања, осећај за форму и умеће лепог приповедања. На један сасвим непретенциозан начин они су у својим текстовима анализирали улогу народне

³⁰⁴ Ф. Милинковић, „Написи Александра В. Соловјева о музици“, *125 година од рођења Александра Васиљевича Соловјева*, прир. З. С. Мирковић и Н. Кршљанин, Београд 2016, 261–267.

³⁰⁵ Р. Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд 1999.

³⁰⁶ С. Винавер, *Музички краснопис*, Београд 2015.

традиције у стваралачком процесу, међусобни однос словенских композитора и њихову релацију са западном културом.

Либретиста и песник Владимир Иванович Бељски (1866–1946) дипломирао је право и математику на Санктпетербуршком Императорском универзитету, чиме је стекао широко универзално образовање. Он дакле није био професионални музичар, али управо представља добар пример делимичне несврсисходности поделе аутора на аматере и професионалце у музичкој критици тог периода. Његова два објављена музичка написа у *Музичком гласнику* у светлу онога што је припремао у слободно време представљају тек минијатурни део драгоценог знања и искуства које је наша средина могла да добије од овог блиског сарадника и пријатеља Николаја Римског-Корсакова. Писма В. И. Бељског синовима Н. А. Римског-Корсакова откривају нам да је Бељски био одлично упућен у руску музику и да је давао сугестије у остварењу капиталног дела *Н. А. Римски-Корсаков: живот и стваралаштво*³⁰⁷ које је написао композиторов син, музиколог и биограф Андреј Николајевич Римски-Корсаков. Поред тога, код њега се налазио Лапшинов рукопис биографије Милија Балакирјева коју је планирао да уз неколико необјављених писама Балакирјева пронађених у Прагу објави при београдском Руском музичком друштву. В. И. Бељски је у Београду такође започео писање успомена о Н. А. Римском-Корсакову и есеј под називом *Посмртна сарадња Римског-Корсакова и Мусоргског*. Други светски рат је неповратно прогутао сав његов рад. При једном од ваздушних напада била је погођена његова кућа и том приликом су у пепео претворени велики клавир, богата књижна и нотна библиотека, и све његове „реликвије“ – фотографије, писма, забелешке и готови радови. Међу њима су биле и опширне успомене, Лапшинова велика биографија о Балакирјеву у рукопису, математичка теорија централних величина, три завршена оперска либрета – *Наусикаја* (Навзикая), *Стењка Разин* (Стењка Разин) и *Град Енох* (Город Енох), успомене на сарадњу са Н. А. Римским-Корсаковим које је хтео да понуди Максимилијану Осејевичу Штајнберу и С. С. Прокофјеву.³⁰⁸ Када је Руски народни универзитет 1926. у оквиру својих популарних концерата организовао концертно извођење *Легенде о невидљивом граду Китџу и деви Февронији* на којем је В. И. Бељски одржао уводно предавање, домаћа јавност, укључујући и професионалну средину, нису показале велико

³⁰⁷ А. Н. Римский-Корсаков, *Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество*, Вып. I–V, Москва 1933–1946.

³⁰⁸ М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, ИМТИ №15, 2016, 170.

интересовање за тај догађај. Због чега слово самог аутора либрета које се сматра једним од најуспелијих у целокупној оперској литератури није успело да привуче барем музичаре? Да ли је то знак да српско друштво, тежећи да развија музичку културу на националним темељима, није увиђало ширу слику и кога има у својој средини? Истина, у том тренутку није излазио ниједан музички часопис, али се ипак намеће питање зашто нико није подстакао В. И. Бељског да се то предавање са руског језика преведе и објави у неком од часописа за културу и уметности. Разлог из којег би се очекивало веће интересовање за оперу јесте њен либрето базиран на двома народним легендама. Та размишљања покрећу многа питања која се тичу интеракције српског/југословенског и руског друштва, а потврду у смеру њеног капацитета добијамо захваљујући новинским чланцима из 1939, који уједно пружају и одговоре на нека питања. Након посете Владимиру Бељском који је у својој кући приредио концерт у част јубилеја оперског мајстора М. П. Мусоргског, новинарка Радмила Бунушевац је у *Политици* објавила обиман чланак под називом *У гостима код г. Владимира Ивановича Бељског. Београђани и не слуте да крај њих, већ близу двадесет година, живи најинтимнији сарадник Римског-Корсакова*.³⁰⁹ У уводном делу свог чланка она указује на невероватну скромност В. И. Бељског који не говори о себи и свом значајном раду у јавности. Иако је у дом његов била позвана као гост, а не као репортер, Бељски је на њу оставио такав утисак да није могла, како је и сама рекла, да „задржи за себе“ све што је чула те вечери. Једна од тема којих су се те вечери дотакли биле су опере *Златни петлић* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*. В. И. Бељски, међутим, није желео да говори о опери *Китеж*. Успомене на пријатељевање и сарадњу са Н. А. Римским-Корсаковим, те живот у Русији, били су за њега болна тема, што је уједно и главни разлог зашто је свој рад задржавао за себе. Из чланка сазнајемо и то, да је код Бељског из времена рада са поменутиим руским композитором у поседу остало много неизвођених и нештампаних аутографа, међу којима и *Марш Шамила* писан руком самог М. П. Мусоргског. Радмила Бунушевац је текстом у *Политици* очигледно скренула пажњу престонице на Бељског, будући да се недуго потом у листу *Време* појављује још

³⁰⁹ Радмила Бунушевац, „У гостима код г. Владимира Ивановича Бељског. Београђани и не слуте да крај њих, већ близу двадесет година, живи најинтимнији сарадник Римског-Корсакова“, *Политика*, 18. јун 1939, 21.

један обиман чланак о њему.³¹⁰ После непуне две деценије, престоничка јавност је из дневне штампе могла сазнати ко је био њихов скромни сусед.

Владимир Бељски је у *Музичком гласнику* објавио два чланка, о Модесту Мусоргском и Петру Чајковском. Његови текстови садрже мало биографских података о композиторима и главни задатак им је да појасне стилске координате и новине у композиторском поступку М. П. Мусоргског, односно да се разјасне заблуде на тему „космополитизма“ и „европејства“ у стваралачкој личности П. И. Чајковског. О томе колико је уредништво ценило добијени чланак о М. П. Мусоргском, иако на свега три стране, говори и кратко уводно представљење аутора које није било уобичајено за часопис. В. И. Бељски је у том скромном уводу описан као један од најистакнутијих познавалаца музичког стваралаштва Руске петорице у целом свету, и водећи руски либретиста. У тексту се он осврнуо на значајну улогу емиграције у упознавању Запада са стваралаштвом М. П. Мусоргског, које је врло брзо и са великим симпатијама прихваћено на бројним оперским сценама у свету. Према његовом мишљењу, стваралаштво руског композитора је за дивљење зато што није поседовао техничко мајсторство и лакоћу израза попут западњака Ј. С. Баха, В. А. Моцарта и Р. Вагнера, Н. А. Римског-Корсакова и П. И. Чајковског у Русији, већ је много тога постигао чистом интуицијом. В. И. Бељски се запитао шта чини „апсолутно нову лозинку“ због које уметник стиче право да га називају генијем, па је сходно томе посебну пажњу посветио односу речи и музике у стваралаштву Мусоргског. Према томе, музика код руског мајстора представља „најпре концентрисани и пречишћени људски говор те се само вештачки може одвојити од смисла, речи и слова“.³¹¹ Својим фокусираним излагањем је Бељски на свега неколико страна приказао суштину стваралачке личности великог руског оперског композитора.

Тачка пресека у написима В. И. Бељског и А. В. Соловјева о П. И. Чајковском била је, како су они то формулисали, разбијање заблуде да је он космополита и Европејац. Обојица су у својим чланцима настојали да појасне зашто он није ништа мање национални композитор од М. И. Глинке и представника Руске петорице. Њихова два текста објављени су 1940. године када је југословенска престоница, као и остатак света,

³¹⁰ Љуб. Божиновић, „Либретиста опера славног Римског-Корсакова живи у Београду“, *Време*, 3. септембар 1939, 14.

³¹¹ Владимир И. Бељски, „Неколико речи поводом стогодишњице рођења Модеста Мусоргског“, *Музички гласник*, год. IX, бр. 5 (јуни), 1939, 89–91.

прослављала стогодишњицу рођења руског композитора. Те кратке студије представљају својеврстан одговор на музичке написе београдских критичара који су поводом јубилеја објављивани у штампи. Миленко Живковић је приказ концерта поводом јубилеја П. И. Чајковског започео анализом путева којима се руска музика XIX века развијала на основу стилских тежњи: националне и западњачке. Према њему су на једној позицији представници Руске петорице, чији аутохтони стил почива на елементима руске народне музике, док је на супротној страни Чајковски, чије стваралаштво у извесној мери одликује национални смер, иако је он као поклоник западних тековина тежио синтези руске и европске музике. Милоје Милојевић је, пак, Чајковског описао као изузетно продуктивног руског композитора западне оријентације; он је „симфоничарски експресиониста, своје, романтичарске врсте, европске технике а руске психологије“. У очима Петра Стојановића руски композитор је био велики музички „мелез“, Словен и западњак.³¹²

Београдски критичари су, дакле, спознавали рускост својствену стваралаштву Чајковског, али се нису задржавали на темељнијем анализирању кроз шта се она у његовом стваралаштву испољава. Владимир Бељски је врло јасну дистинкцију између Руске петорице и П. И. Чајковског базирао на наслеђу које су они узели као основ за своје стваралаштво. Прва група је стремила да руску музику из градских салона врати сеоским коренима непрегледних степа, док је Чајковски насупрот њима стремио да средствима својственим савременој европској техници компоновања уздигне салонски стил против којег су се они борили. В. И. Бељски указује на чињеницу да је варошки салонски стил у Русији настао под италијанским утицајем почетком XIX века, али да су значајну улогу у његовом формирању одиграли и цигански забављачки хорони. Тај стил је одликовала једноставност у погледу мелодије и ритма, али је носио са собом снажне емоције. Суштинска разлика између две струје је то, што су М. И. Глинка и Руска петорица били наклоњени музичкој традицији конзервативног сељака, а П. И. Чајковски култури модерног руског варошанина.³¹³

³¹² Миленко Живковић, „Концерт Београдске филхармоније посвећен стогодишњици рођења П. И. Чајковског“, *Време*, 9. мај 1940, 7; др. М. М. „Свечани концерт Београдске филхармоније, поводом стогодишњице од рођења Чајковског“, *Политика*, 10. мај 1940, 12; П. Ст. „Симфониско поклоњење о стогодишњици рођења Петра Иљича Чајковског“, *Правда*, 9. мај 1940, 7 (друго издање).

³¹³ Владимир И. Бељски, „Основне црте стваралаштва Чајковског“, *Музички гласник*, год. X, бр. 5–6 (мај–јун), 1940, 65–71.

Александар Васиљевич Соловјев (1890–1971), професор историје словенског права на Београдском универзитету,³¹⁴ био је врло цењен у престоничким музичким круговима. Он је за Милоја Милојевића био изврсни познавалац историје и интелектуалац којем је музика била блиска, док је према мишљењу Петра Стојановића његово зналачко и топло уводно предавање на концерту Београдске филхармоније био најдостојнији увод који је та свечаност могла да има.³¹⁵ В. А. Соловјев је у свом напису такође избегао навођење биографских података, али није пропустио да истакне да је композиторова мајка била унука Француза-емигранта. Са његовог становишта, та примеса француске крви код Чајковског представља могуће објашњење зашто се у његовом стваралаштву тако преплићу словенска емоција и западна јасноћа формалне структуре, што је својствено још једном словенском генију, пољском композитору и пијанисти Фредерику Шопену, чијим венама је текло и више француске крви. Стасавање и живот П. И. Чајковског он ставља у контекст епохе и анализира га као део друштвено-историјских догађаја друге половине XIX у Русији које је одликовао успон свих грана уметности, а на пољу музике оснивање Руског музичког друштва. Компаратистички приступ којим се А. В. Соловјев користи даје изразито живу слику садржаја и истовремено потврђује његов статус правог интелектуалца. Паралелно сагледавање идеала епохе великих реформи императора Александра II (1818–1881) и стремљења ка „правди израза“ у стваралаштву А. С. Даргомижског водило је ка националном стилу Руске петорице. Тим путем је у првом тренутку кренуо и Чајковски, али се брзо растао са Руском петорицом зато што је сматрао да њихов радикализам и пренебрегавање западноеропских тековина воде извесном „словенофилском дилетантизму“. А. В. Соловјев карактерише Чајковског као класичан руски таленат, зато што народни дух није само обрађивање народних песама – одлика због које се обично смешта у дијаметрално супротну групу од Руске петорице. Ширина у којој је А. В. Соловјев у стању да сагледа тему огледа се и у његовом познавању

³¹⁴ С. Аврамовић, „Соловјев Александар“, *Енциклопедија српске историографије*, Београд 1997, 640–642. У том чланку се не спомињу текстови А. В. Соловјева из области музичке историографије; *125 година од рођења Александра Васиљевича Соловјева*, ур. З. С. Мирковић и Н. Кршљанин, Београд 2016.

³¹⁵ др. М. М., „Свечани концерт Београдске филхармоније, поводом стогодишњице од рођења Чајковског“, *Политика*, 10. мај 1940, 12; П. Ст. „Симфониско поклоњење о стогодишњици рођења Петра Иљича Чајковског“, *Правда*, 9. мај 1940, 7 (друго издање).

западноевропске критике стваралаштва П. И. Чајковског, које је искористио да ослика западњачко неразумевање руске емотивности и народне теме.³¹⁶

Евгенија Александровна Канукова радила је као наставник клавира у музичкој школи „Станковић“, те су оба њена текста штампана у *Музичком гласнику* била посвећена пијанизму. Ти чланци су својеврсне минијатуре, занимљиве по умећу да се на мало простора каже веома много. Први текст, *О уметничком пијанизму*, представља кратак преглед историјата развоја пијанизма почев од француских клавсениста (XVII–XVIII век) до италијанског пијанисте и композитора Феруча Бузонија (1866–1924). У њему је ауторка успела да на мање од четири стране обухвати значајне актере историје пијанизма са кратким описом њихових извођачких особености и каже понешто о, према њеном мишљењу, четири главна уметничка услова у пијанизму: стилском извођењу, лепоти звука (познавању динамике), добром ритму и фразирању са смислом. Њена појашњења утолико имају већу тежину, ако је то био њен начин рада са ученицима. Прво што је споменула, стилско извођење, односило се на познавање времена и околности у којима је дело настало. Према томе, врло је вероватно да је својим ђацима причала о композиторима и њиховом стилу како би им помогла да то што боље разумеју и продубе музички смисао дела. Е. А. Канукова је артикулацију поделила на четири нијансе, односно начина ударца: *портаменто*, *легато*, *леђеро* и *стакато*. Како би што боље речима описала звучање споменутих видова артикулације, Канукова се користила метафоричким вербалним описима.³¹⁷ *Легато* она описује као „миран разговор са везаним гласовима у реченици са означавањем главних и споредних гласова“, а *леђеро* је „лаки поветарац, лака и брза пролазна мисао“. Такав дискурс је изузетно важан за наставнике музике и њихова креативност често може да буде од пресудног значаја за рад са ђацима. Е. А. Канукова је тога била изузетно свесна, што се огледа у њеном ставу да се на папиру не може забележити карактеристична есенција коју сваки звук поседује. Даље у тексту онда истиче једну ствар у вези са ритмом о којој данашњи педагози ретко причају својим ученицима, а то је да ознаке за темпо не треба подједнако тумачити у свим музичким стилловима.

³¹⁶ Д-р Александар Соловјев, „Значај Чајковског за његово доба и за садашњост“, *Музички гласник*, год. X, бр. 5–6 (мај–јун), 1940, 71–77.

³¹⁷ О важности употребе метафора у музичкој педагогији: М. Petrović, М. Golubović, „The use of metaphorical musical terminology for verbal description of music“, *Rasprave*, Vol. 44, 2/2018, 627–641.

Таквом констатацијом је она заокружила причу о уметничком извођењу, будући да је на почетку указала на важност познавања стила композиције.³¹⁸

Други текст Евгеније Канукове, *Романтизам у пианизму и пианизам у романтизму*, изашао је у броју *Музичког гласника* (7-8/1940) у којем је низ кратких текстова посвећен различитим питањима пијанизма. Још два наставника клавира, Милка Ђаја и Људевит Киш, објавили су чланке у истом броју. Евгенија Канукова у својој студији-минијатури спомиње најзначајније западноевропске композиторе романтизма који су оставили богат клавирски опус – Ф. Менделсона, Р. Шумана, Ф. Шопена и Ф. Листа. У по једној или две реченице, она је на леп и непретенциозан начин истакла најбитније карактеристике клавирског стваралаштва сваког појединца, тако да и љубитељима музике текст буде питак. Е. А. Канукова на крају скреће пажњу на врло важно питање – проблем ритма, који према њеном мишљењу представља најслабију страну наше педагогије зато што ђаци од почетка учења музике нису добро упућени у танчине ритмичких акцената.³¹⁹ Проблематика на коју је она указала актуелна је у музичкој педагогији и у данашње време.

Јуриј Иванович Арбатски био је свестрана музичка личност и по томе је био сличан свом шураку, Олегу Сергејевичу Гребеншчикову.³²⁰ У Краљевини Југославији је провео тек нешто мање од деценије (1933–1942), али је оставио траг на концертној сцени, као извођач и композитор, и нешто мање као музички писац. Тек увид у његову делатност након што је напустио Југославију може да нам предочи колико је можда наша средина изгубила његовим одласком услед ратних околности. Поред рада у „Станковићу“ и концертирања, Ј. И. Арбатски је у својству етномузиколога проучавао технике свирања на народним инструментима попут дигле, рога и тупана. Било је то у време када су и домаће снаге активно проучавале и скупљале музички фолклор. Као и у случају В. И. Бељског, већи део тог материјала страдао је у бомбардовању 1941. године. Од 1942. до 1945. Јуриј Арбатски је живео у Прагу проучавајући материјале које је успео да сачува, што је крунисано титулом доктора на Карловом универзитету. По одласку у Америку, он је са

³¹⁸ Евгенија Канукова-Краснопољскаја, „О уметничком пианизму“, *Музички гласник*, год. VIII, бр. 10 (децембар), 1938, 197–200.

³¹⁹ Евгенија Канукова, „Романтизам у пианизму и пианизам у романтизму“, *Музички гласник*, год. X, бр. 7–8 (септембар–октобар), 1940, 120–121.

³²⁰ Ю. Я. Арбатская, С. Г. Зверева, „Юрий Арбатский: судьба рахманиновского стипендиата“, *Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России*, вып. 7, Москва 2015, 91–104; С. Г. Зверева, „Еще раз о Юрии Арбатском“, *Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России*, вып. 7, Москва 2015, 105–115.

успехом наставио да се бави музиколошким истраживањима за које 1955. и 1956. примио Гугенхајмову награду. Објавио је за живота две књиге, *Свирање тупана на централном Балкану* и *Студију о историји руске музике*.³²¹ Јуриј Арбатски је у Београду учествовао на вечерима Усменог литерарног часописа на Коларчевом универзитету, где је говорио о путевима савремене музике. Поред тога је повремено писао музичке приказе за лист *Време*, а у музичким часописима објавио је три чланка. Не рачунајући Е. А. Канукову чији су написи у вези са њеном практичном професијом, Арбатски се међу руским ауторима једини концентрисао на западноевропску музику и изашао из оквира музичке историографије која је одликовала часопис *Звук*. Била је то врста чланака који су повећавали разноврсност дотакнутих у часопису тема и чиниле га привлачним ширем кругу образованих читалаца. Таква су и два текста о немачком филозофу и уметничком критичару друге половине XIX века, Фридриху Ничеу.³²² Први чланак описује улогу музике у Ничеовом самотњачком животу. У тексту се могу пратити промене музичког укуса и однос према одређеном композитору који је немачки филозоф гајио у датом тренутку. Јуриј Арбатски приказује Ничеов заокрет од Роберта Шумана према Рихарду Вагнеру, а потом и њихов разлаз због Вагнерове опере *Парсифал* (1882) која је изнова променила музички укус филозофа. Други чланак представља својеврсни наставак у том смеру и бави се једном Ничеовом заблудом која је настала након што се разишао са Вагнером и почео да пријатељује са композитором Питером Гастом (право име Хајнрих Коселиц), ког је сматрао Вагнеровим антиподом. Како би показао да је Ф. Ниче погрешио, Ј. И. Арбатски је у свом раду изложио кратку анализу Гастове опере са нотним примерима. Интересовања Ј. И. Арбатског била су веома широка ако узмемо да је он у првом реду био оргуљаш и композитор, а потом и (етно)музиколог.

Од свих Руса који су писали у часописима Зинаида Григорјевна Грицкат је била најплоднији писац. Због тога је она једина међу Русима коју Роксанда Пејовић спомиње у својој књизи *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*.³²³ Зинаида Грицкат је највише сарађивала са музичким часописима *Музички гласник* и *Звук*, а објавила је кратке есеје и у часописима за културу и уметност *Живот и рад* и *Јавност*. У фокусу њеног пера

³²¹ Y. Arbatsky, *Beating the Tupan in the Central Balkans*, Chicago 1953; Ю. И. Арбатский, *Этюды по истории русской музыки*, Нью-Йорк 1956.

³²² Jurij Arbatskij, „Nietzsche i muzika“, *Zvuk*, br. 10–11 (avgust–septembar), 1934, 384–387; Jurij Arbatskij, „Još jedna Nietzscheova zabluda“, *Zvuk*, br. 1 (januar), 1935, 17–20.

³²³ Р. Пејовић, *Музичка критика и есејистика (1919–1941)*, 270–271.

били су, како руски дореволюциони композитори, А. С. Даргомижски, П. И. Чајковски, Н. А. Римски-Корсаков, А. П. Бородин, А. К. Глазунов и А. Н. Скрјабин, тако и музика и музичке околности у Совјетском Савезу. Иако се њени радови суштински могу поделити у две целине раздјелене клином који представља 1917. година, она их сигурно не би тако груписала зато што је сматрала да политичке околности не треба да праве раздор у уметничком животу и традицији једног народа. Приликом писања својих чланака консултовала се са радовима руских писаца о савременој музици у Русији: Е. М. Брауда, Л. Л. Сабањејева, И. Глебова (Б. В. Асафјева), В. М. Богданова-Березовског, В. Л. Пастухова и других. Та имена показују да је Зинаиди Грицкат на располагању била најновија литература која је излазила у Русији. Грицкат се трудила да пружа поуздане и прецизне податке, али се на моменте може уочити да су емоције стекле предност над објективношћу.

Прва три текста, о П. И. Чајковском, А. С. Даргомижском и Н. А. Римском-Корсакову, З. Г. Грицкат је са заносом објавила 1933. у *Музичком гласнику*. За разлику од написа В. И. Бељског и А. В. Соловјева, њени текстови садрже доста биографских података које је уносила са циљем да упознаје читаоце са животом и делом композитора. Чланак о П. И. Чајковском објављен је поводом четрдесете годишњице смрти композитора и одликује га исти циљ која се касније показао код В. И. Бељског и А. В. Соловјева, а то је да појасни због чега је Чајковски руски народни композитор. Студија З. Г. Грицкат је конципирана тако да се састоји од три сегмента: биографски, стилске одлике и стваралачки опус. Према њеном становишту постоје три типа песме дубоко укорјењене у руском бићу, које истовремено представљају и три психолошка схватања. То су руска народна песма М. П. Мусоргског, стара словенска песма Н. А. Римског-Корсакова и песма руске вароши П. И. Чајковског. Зинаида Грицкат је увидела да је битно да се објасни шта је представљала руска варошка песма, па јој је самим тим посветила доста пажње у тексту. Пре А. В. Соловјева је она предочила да та песма води порекло из првог додира Русије, најпре Петрограда, са западноевропском културом и да је тај утицај проткан страсном циганском песмом којом се у XIX веку заносило грађанство у Петрограду и Москви, као и изворном руском народном песмом. То је стил у којем су писане романсе М. И. Глинке, песме А. А. Аљабјева и А. Е. Варламова и она га назива „петроградско-московски стил песме романсе“. У закључном делу рада је мапирала стваралачку личност П. И. Чајковског

у руској уметности XIX века, према којој је наша спoјницу карактеристика његовог стваралаштва са емиграцијом. Наиме, његова музика је „*песма руске интелигенције осамдесетих година прошлог века*; она је музичко оличење душевних осећаја њених најбољих представника; она је лирика Тургењевљевих стихова у прози; она је носталгија и покорност судбини Чеховљевих јунака. Ова музика може да исприча и да објасни пажљивом слушаоцу ону грозну трагедију, која је натерала већину руске интелигенције да оде у добровољно изгнанство – у емиграцију – у најодлучнијем моменту историје своје отаџбине, за време велике револуције, пошто није могла да нађе општи језик са народом коме је, она у најбољем свом делу, служила како је могла и знала још од почетка прошлог века“.³²⁴

Чланак о Александру Сергејевичу Даргомижском (1813–1869)³²⁵, једном од најважнијих руских композитора XIX века чије стваралаштво уједно представља спону између Михаила Глинке и Руске петорице, био је инспирисан текстом Бранка Драгутиновића о француском импресионисти Клоду Дебисију. У њему је З. Г. Грицкат указала да је поред утицаја М. П. Мусоргског на пољу хармоније, на француског композитора траг оставило и стваралаштво А. П. Бородина и Н. А. Римског-Корсакова у погледу коришћења старих црквених и целостепених лествица.³²⁶ У намери да скрене пажњу на то да се целостепена лествица не појављује први пут у стваралаштву Н. А. Римског-Корсакова већ код А. С. Даргомижског, З. Г. Грицкат прави грешку. Ту лествицу користио је још М. И. Глинка у опери *Руслан и Лјудмила* (1842) за осликавање лика злог чаробњака Черномора (тзв. „гамма Черномора“).³²⁷ То јој је донело „улазницу“ у руску музику у којој је постала оличење фантастичног, мистичног и истовремено опречног устаљеном дурско-молском лествичном систему.

Текст објављен повом 25-годишњице смрти руског мајстора опере Николаја Андрејевича Римског-Корсакова (1844–1908) у *Музичком гласнику* у три наставка представља најобимнији рад Зинаиде Грицкат. За разлику од споменутог чланка о П. И.

³²⁴ Зинаида Грицкат, „П. Чајковски (Поводом 40-годишњице смрти)“, *Музички гласник*, год. VI, бр. 9–10 (новембар–децембар), 1933, 281–286.

³²⁵ Зинаида Грицкат, „Александар Даргомишки“, *Музички гласник*, год. VI, бр. 2 (фебруар), 1933, 37–39.

³²⁶ Утицај руских композитора XIX века на стваралаштво Клода Дебисија видљив је по више основа и неизоставан је у студијама о француском композитору (R. Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford 2010, 71; F. Lesure, *Claude Debussy*, transl. and rev. ed. by M. Rolf, Rochester 2019, итд).

³²⁷ Ю. Н. Холопов, „Симметричне лады в русской музыке“, *Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке*, ред.-сост. Т. С. Кюрегян, Москва 2008, 114–145.

Чајковском који је сегментиран у три целине, З. Г. Грицкат је тексту о Н. А. Римском-Корсакову приступила хронолошки. Због тога су у њему испреплетани биографски подаци, стваралаштво и историјско-друштвене околности тога времена. Како је у раду посветила пажњу делима за које је сматрала да су посебно важна у композиторовом опусу, посебно се задржала на операма кроз које се најбоље види призма његовог стила, богатство тема, композиционих поступака, умеће оркестрације и других одлика стваралаштва. Придавање великог значаја опери *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији* је Р. Пејовић означила као „чудно“.³²⁸ Таква констатација би могла бити делом оправдана само уколико се Р. Пејовић водила фактором бројности извођења *Китежа* у односу на неке друге опере од истог композитора. Као опера са једним од литерарно најквалитетнијих либрета у целокупној оперској литератури, истовремено музички осликаног истинским тонусом народског бита и истакнутим хришћанским аспектом, *Китеж* је за познаваоце руске музике и руско друштво уопште имао посебно место.³²⁹ З. Г. Грицкат је у чланцима издвојила три главна утицаја на стваралаштво композитора. Први је према њеном мишљењу чињеница да је Н. А. Римски-Корсаков рођен у време када је народ живео у складу са старим обичајима, а у цркви се још певале старе духовне песме, због чега су ти елементи изузетно осликани у операма *Псковска девојка*, *Садко*, *Царска невеста* и *Сњегурочка*. Други значајан моменат за Н. А. Римског-Корсакова је период његовог техничког усавршавања, када је у уметничким и научним круговима владало велико интересовање за проучавање народног фолклора, а у његовом случају и за песме паганских времена. Као трећи значајан фактор у његовом стваралаштву З. Г. Грицкат је издвојила утицај Истока у делима Руске петорице. Интересантну аналогију је направила са утицајем Истока на музику нашим крајевима, са закључком да песме Јужне Србије својом засићеношћу, ванредном лепотом и оригиналношћу одсликавају културу народа која је могла да настане само мешањем Запада са Истоком.³³⁰

Зинаида Грицкат је озбиљно схватала задатак да упознаје читаоце и са савременијим руским композиторима и ситуацијом која у музичком свету влада у

³²⁸ Р. Пејовић, *Музичка критика и есејистика (1919–1941)*, 270.

³²⁹ Детаљније о опери *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији* и њеном извођењу у Београду погледати потпоглавље Руски народни универзитет (4.3).

³³⁰ Зинаида Грицкат, „Н. А. Римски-Корсаков“, *Музички гласник*, год. VI, бр. 5–6 (мај–јуни), 1933, 97–101; *Музички гласник*, год. VI, бр. 7, (септембар), 1933, 194–201; *Музички гласник*, год. VI, бр. 8 (октобар), 1933, 239–247.

Совјетском Савезу и на томе је предано радила. О музичком симболисти Александру Николајевичу Скрјабину (1872–1915) писала је два пута. Први рад који је објавила о том композитору представљао је, према њеним речима, скраћен и адаптиран превод обимне студије руског и совјетског музиколога Игора Глебова (право име Борис Васиљевич Асафјев, 1884–1949), у којој је на основу композиторових дневника покушао да приближи публици садржај три Скрјабинове поеме.³³¹ Њен поетичан превод рађен је са очигледним заносом и показује да је З. Г. Грицкат у то време већ врло добро владала српским језиком.³³² Личност и стваралаштво А. Н. Скрјабина привлачили су З. Г. Грицкат због теозофије – синкретичког религиозно-мистичног учења Елене Петровне Блавацке (1831–1891). Е. П. Блавацка је учествовала у оснивању „Теозофског друштва“ у Њујорку (1875), што је допринело ширењу тог учења међу интелигенцијом у свим деловима света. У „скрјабинијани“ се често истиче како су филозофска размишљања и интересовања имала значајну улогу у радним процесима композитора-симболисте, док је сама теозофија била једна од идеолошких константи у његовим светоназорима и уметничком стварању.³³³ Према сећањима савременика, Скрјабин је помно проучавао *Тајну доктрину* Е. П. Блавацке, а такође и *Весник теозофије*.³³⁴ З. Г. Грицкат, и сама члан Теозофског друштва у Загребу, несумњиво је била привучена мистиком и идејама које су прожимале Скрјабинову музику. Она се, међутим, на тај елемент његовог стваралаштва није осврнула, вероватно због тога што је 1930. у часопису *Музички гласник* из два дела био објављен текст Владимира Подгајецког о Скрјабину и његовим филозофским погледима.³³⁵ Први текст о Н. А. Скрјабину побудио је велико интересовање читалаца, па се З. Г. Грицкат осмелила да начини и други. У том чланку је у кратким цртама изнела композиторову биографију и одлике његовог композиторског стила. Посебну пажњу је посветила композицијама после Прометејевог периода (1910) које, строго узевши, немају тоналност.³³⁶ Као једну од најважнијих хармонских одлика композиторовог стила

³³¹ И. Глебов, *Скрјабин: опыт характеристики*, Петроград 1921.

³³² Зинаида Грицкат, „Игор Глебов: Три поеме“, *Музички гласник*, год. VIII, бр. 10 (децембар), 1938, 200–207.

³³³ М. Н. Лобанова, *Теософ-теург-мистик-маг: Александар Скрјабин и его время*, Санкт-Петербург 2012.

³³⁴ Л. Сабанеев, *Воспоминания о Скрјабине*, Москва 2000, 63, 173, 241.

³³⁵ Владимир Подгајецки, „Александар Н. Скрјабин“, *Музички гласник*, год. III, бр. 8 (новембар), 1930, 148–152; Владимир Подгајецки, „Александар Н. Скрјабин“, *Музички гласник*, год. III, бр. 9 (децембар), 1930, 170–174.

³³⁶ *Прометеј (Поема ватре)* оп.60 је симфонијска поема А. Н. Скрјабина за клавир, оркестар (укључујући и оргуље), гласове (хор *ad libitum*) и деонице светлости *Lucis* – светлосне ефекте које је композитор осмислио како би постигао синтезу звука и боја.

означила је „Прометејев“ акорд, хармонско сазвучје које у обрту даје деформисану целостепену лествицу на којој почивају све теме *Прометеја*. Том приликом је она изнова истакла значај и мистику целостепене лествице у руској музици.³³⁷

Развој музике у Совјетском Савезу побуђивао је интересовање З. Г. Грицкат и она је о томе у више наврата извештавала користећи израз „савремена Русија“, уместо „СССР“.³³⁸ Везе са СССР-ом су биле слабе, али дешавања на пољу музике у тој земљи нису била у потпуности непозната. Чланак под називом *О руској музици последњих година* спада у ретке који у се дотичу и политичких тема.³³⁹ З. Г. Грицкат се није колебала у свом ставу да се руска музика после револуције 1917. није поделила на два дела, због тога што је много композитора након споменутог историјског догађаја напустило Русију и створило бројна дела са националним обележјима. Како би учврстила и оправдала свој став, она га унакрсно поткрепљује са две стране. Сергеј Прокофјев и Игор Стравински су руски композитори у Руском Заграничју чији утицај није видљив само међу композиторима-емигрантима, већ и многим совјетским композиторима. Насупрот томе, наводи да у Совјетском Савезу постоје композитори Јуриј Александрович Шапорин (1887–1966), Петар Борисович Рјазанов (1899–1942) и Иван Петрович Шишов (1888–1947) који стварају у стилу блиском руској националној школи. У тој студији објављеној 1934. године Грицкат вероватно није могла да сагледа ширу слику зато што је било исувише рано да се уоче сви музички утицаји, али реципроцитет и паралеле које је навела нису могле да буду одрживе. Прокофјев и Стравински су својим модерним музичким изразом утицали не само на руске/совјетске композиторе, већ на целокупну музичку сцену свог времена. Случај са наведеним композиторима у Совјетском Савезу био је дијаметрално супротан. Историјски посматрано, споменути Ј. А. Шапорин, П. Б. Рјазанов и И. П. Шишов су управо због свог застарелог романтичарског стила су остали на маргини совјетске међуратне музичке сцене, што је био случај и са романтичарским композиторима нешто старије генерације који су емигрирали. После Великог рата који је из корена променио свет, музички израз XIX века више није био интересантан. Зинаида Грицкат остаје постојана у свом ставу да „руска музика остаје *једина*, упркос приликама које су поделиле руски народ у два дела.

³³⁷ Зинаида Грицкат, „Скрјабин и хармонска структура његових дела“, *Музички гласник*, год. IX, бр. 3–4 (март–април), 1939, 59–62.

³³⁸ Zinaida Grickat, „Опера у данашњој Русији“, *Zvuk*, бр. 6 (април), 1934, 212–217.

³³⁹ Зинаида Грицкат, „О руској музици последњих година“, *Музички гласник*, год. VII, бр. 11 (новембар), 1934, 222–225.

Она наставља, иако можда разним путевима, решавање једних те истих проблема, да ли се њени творци налазе у народу, али под условима који отежавају слободно стварање наметањем разних политичких и социјалних тенденција, или ти творци живе у туђој средини, далеко од непосредних извора националних надахнућа, али зато у приликама које им пружају потпуну слободу музичког мишљења“.³⁴⁰ Једино што је у њеним речима неоспорно је јединство руске културе без обзира на све околности. Томе у прилог говори сазнање да су композитори у емиграцији остали верни музичком стилу и светоназорима које су развили још у предратној Русији. Ново место живота и друштвена средина њих у том аспекту нису променили. Из тврдње З. Г. Грицкат се намеће низ разних питања. Које то „исте проблеме“ музика наставља да решава? И сходно томе, може ли се уопште према истим критеријумима анализирати стваралаштво које је наметнуто у домовини и слободно у емиграцији? Колико су ствараоци у емиграцији заиста били далеко од извора надахнућа, ако узмемо у обзир културни феномен Заграничне Русије? Аспекти тумачења стваралаштва насталог под притиском и надзором тешко да могу бити исти као они у сувереном и непотчињеном стварању. На друго питање можемо одговорити новим питањем – да ли је Сергеју Рахмањинову после 1917. недостајало надахнуће да постане један од синонима за руску музику?

Два написа, *Стремљења руске музике* и *Музички живот Лењинграда*, имају делом заједнички дискурс о масовној популаризацији музичке уметности после револуције.³⁴¹ Културно освајање маса имало је за циљ да се умањи провалија између култура професионализма и лаичког аматеризма. Зинаида Грицкат указује на процес којим Русија ступа на пут демократизацији уметности, али у њеним очима то има негативне последице зато што је „нови“ укусу примитивнији од укуса дореволюционарног доба. У тексту је, међутим, пропустила да скрене пажњу да је својеврсни процес демократизације уметности у Русији почео још у другој половини XIX века када су почели да се организују најразноврнији концерти и концертни циклуси за различите слојеве грађанства. У Русији су у време Великог рата постојале три генерације композитора са различитим стилским тенденцијама и З. Г. Грицкат кроз њихову делатност приказује ситуацију на пољу музичке уметности у новонасталом уређењу. Најстарији су „конзервативни“ позноромантичарски

³⁴⁰ Исто, 223.

³⁴¹ Зинаида Грицкат, „Стремљења руске музике“, *Музички гласник*, год. X, бр. 5–6 (мај–јун), 1940, 78–85; Zinaida Grickat, „Музички живот Лењинграда“, *Звук*, бр. 8–9 (октобар–новембар), 1935, 337–341.

следбеници П. И. Чајковског или Руске петорице који после 1917. или одлазе у емиграцију (А. К. Глазунов, С. В. Рахмаџинов и Н. К. Метнер) или остају на маргини музичких дешавања у Совјетској Русији. Средњу генерацију чине композитори рођени у последње две деценије XIX века и она их означава као „импресионисте“ и „револуционаре“ који трагају за лепим у музици, али су против рутине. У ту групу З. Г. Грицкат сврстава највећег совјетског симфоничара Н. Ј. Мјасковског (1881–1950), потом С. Е. Фајнберга (1890–1962), А. Н. Александрова (1888–1982), А. Ф. Гедикеа (1877–1957) и друге. Трећу генерацију чине композитори које она назива „футуристима“ – ствараоци који траже ново, али не у правцу лепог. Представници те групе, А. С. Лурије и Н. А. Рославец, дошли су као припадници пролетерске уметности после 1917. године на истакнута административна места. Изношење тих информација одише одређеном озлојеђеношћу, зато што З. Г. Грицкат отворено означава „футуристе“ као „музички пород пресићених буржујских кругова пререволуционе епохе“. Ипак, она са задовољством примећује да је мелодизам Руске петорице ипак победио и да парола новог расположења маса која се може применити и на музику гласи: „натраг апсолутним културним вредностима“.

Кратак преглед изабраних текстова даје нам могућност да схватимо да су емигрантски музички писци без обзира на разноврсна интересовања махом своју пажњу у српској штампи концентрисали на руске пре и после револуционарне композиторе. Текстови емигрантских аутора о руским композиторима и музици у Совјетском Савезу су уз текстове прашких ђака који су писали о чешкој музици, допуњавали слику о уметничкој музици у словенским земљама. Веома су интересантни поједини ставови, попут оних које З. Г. Грицкат износила о јединству руских културних трендова без обзира на политичку поделу Русије на совјетску и заграничну. Такав став је делила и одређена млада популација емиграната концентрисана око „Земгора“, која је за време Другог светског рата дала тло за сазревање илегалне организације Савеза совјетских патриота.³⁴²

³⁴² А. Тимофејев, „Савез совјетских патриота – антифашистичка организација руских емиграната у Србији 1941–1945“, *Токови историје*, 3/2012, 257–277.

2.4. Делатност Југоконцерта и великани руског музичког Заграничја у Београду

Активни развој града Београда двадесетих година водио је и развоју друштвеног живота југословенске престонице, додатно узбрканог унутрашњим проблемима у држави и међународном економском и политичком кризом тих година. Иако на први поглед делује да је у области музичке уметности ситуација била повољна с обзиром на бројне великане музичке сцене који су у том периоду гостовали, није ни изблиза било тако. Домаћи музичари већ су осећали економски притисак због објективних околности и због монопола у организацији концертног живота који је придобила Повлашћена позоришно-концертна агенција Удружења глумаца, познатија под називом „Југоконцерт“.³⁴³ Поједини аутори погрешно везују оснивање и делатност „Југоконцерта“ за име Јевгенија Андрејевича Жукова (?–1959).³⁴⁴ Ј. А. Жуков био је руски новинар – сарадник више страних листова (емигрантских, немачких, енглеских, летонских и чешких) и један од оснивача Савеза руских књижевника и новинара у Краљевини СХС/Југославији (1925). Био је активан у задругарству, соколству, па и у уметности. На пољу уметности је за свој рад стекао звање почасног члана Музичког друштва „Станковић“. За бројне материјале информативно-аналитичке природе о новонасталим земљама источне Европе добио је Орден Св. Саве 4. реда. Није био политички активан током окупације, преминуо је у Београду 7. марта 1959.³⁴⁵

Историјат настанка „Југоконцерта“ треба претрести, будући да досадашња историографија није у праву када Ј. А. Жукова означава као оснивача ове агенције, али са друге стране јесте када богату делатност те агенције везује за његово име. Историја „Југоконцерта“ почиње са чувеним глумцем и позоришним радником Михаилом Марковићем (1869–1946).³⁴⁶ Поред рада на пољу позоришне уметности, М. Марковић је

³⁴³ Д. М., „Да ли 1000 артиста гладује ... и да ли је то кривица Удружења глумаца?“, *Правда*, 22. август 1933, 4.

³⁴⁴ В. И. Косик, *Что мне до вас, мостовые Белграда?*, 101; В. А. Тесемников, „Российская эмиграция в Югославии. 1919–1945 гг.“, *Вопросы истории* 10/1988, 134; Е. А. Бондарева, Ю. В. Мухачёв, „Русская эмиграция в Югославии (1920–1945)“, *Русское Зарубежье: История и современность*, Москва 2015, 72; М. Г. Вандалковская, *Русская эмиграция XX века 20–30-е годы*, Москва 2017, 33.

³⁴⁵ ИАБ, МПШС, Инб. бр. 6 [1924–1928.г.], Записник са XXVI седнице Главне Управе 19. јануара. 1927; АЈ, ДКЈ, фасц. 202, бр. ј. оп. 289, л. 395; Архив Југославије (АЈ), Фонд 37, Збирка Милана Стојадиновића, фасц. 77, д. 471–480 (збирка Ј. А. Жуков); Н. Жутић, „Коминтерна и Краљевина Југославија у извештајима Евгенија Жукова“, *Balkanica: annuaire de l'Institut des études balkaniques*, XXII, 1991, 161–177.

³⁴⁶ D. Maroshi, „Marković, Mihajlo“, *Hrvatski biografski leksikon*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=12017>

водио концертну пословницу Хрватског гласбеног завода у Загребу у периоду од 1917. до 1929. године. Таква делатност му је омогућила да створи контакте са агенцијама и уметницима из разних земаља, након чега је одлучио да оснује своју приватну Југославенску казалишно-концертну пословницу са седиштем у Загребу, са скраћеницом за телеграме – „Југоконцерт“. Јевгениј Жуков је био заступник Марковићеве пословнице у Београду, о чему сведочи низ докумената у којима се у име агенције обраћао Министарству просвете у вези са наплаћивањем таксе од 10% за уметничке догађаје које је пословница организовала.

Уско повезан са Удружењем глумаца СХС у Београду на чијем челу је и био од 1922. до 1923. године, Михаило Марковић је своју агенцију са целокупним пословним материјалом и намештајем продао том удружењу у јесен 1930. године. Према именима на меморандуму пословнице из септембра исте године, она је заступала низ реномираних уметника и ансамбала међу којима су били пијанисте Вилхелм Бакхаус, Александар Кирилович Боровски, Александар Браиловски, виолинисте Јаша Хајфец и Ваша Пшихода, челиста Григориј Павлович Пјатигорски, певачи Фјодор Иванович Шаљапин и Георгиј Андрејевич Бакланов, потом Амар-Хиндемит и Дрезденски квартет, трупа Плава птица, Хор донских козака Сергеја Жарова, и многи други.³⁴⁷ Тако је Удружење глумаца преузело већ постојећу агенцију са разрађеним послом, а Марковића поставило за директора. Михаило Марковић је, међутим, због различитог тумачења уговора који је са њим био закључен приликом ступања на место директора Повлашћене агенције отишао са те позиције, а по одлуци Централне Управе је на то место почетком фебруара 1931. ступио Ј. А. Жуков, сарадник агенције.³⁴⁸

Удружење глумаца је терен за прелазак „Југоконцерта“ под своје окриље припремило доношењем Правилника југословенске уметничке берзе Удружења глумаца крајем септембра 1930. године.³⁴⁹ Према Правилнику, берза је била за посредовање свих гостовања домаћих и страних уметника, било појединачних или у трупама, као и за посредовање при запошљавању домаћих и страних уметника на територији Краљевине

³⁴⁷ АЈ, МПКЈ, фасц. 361, бр. ј. оп. 603, Jugoslavenska kazališno-koncertna poslovnica Mihailo Marković 1930.

³⁴⁸ АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603, Претседник Удружења глумаца КЈ Божа Николић – Министарству просвете, 7. фебруар 1931; Претседник Удружења глумаца КЈ Божа Николић – Министарству просвете, 26. октобар 1933.

³⁴⁹ АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603, Правилник Повлашћене југословенске уметничке берзе Удружења глумаца, 30. септембар 1930.

Југославије. Оснивање берзе имало је неколико главних циљева: (1) спречавање злоупотреба и неправилности које су се догађале приликом гостовања страних уметника у Краљевини; (2) повезивање са институцијама сличног типа у другим земљама чиме би се обезбедила гостовања првокласних и квалификованих уметника, а избегли „неквалификовани и сумњиви елементи под уметничким и артистичким називом“; (3) онемогућавање рада несавесних послодаваца који су доприносили лошем угледу наше земље у очима страних агенција и уметника; (4) брзо стварање повољних ангажовања незапосленим уметницима; (5) убирање такси којима ће побољшати финансијско стање Удружења, помагати и обезбеђивати сиромашне и остареле глумце и улагати у побољшање националне позоришне уметности. Официјални назив берзе, истовремено експозитуре Јавне берзе рада Министарства социјалне политике, био је Повлашћена југословенска уметничка берза Удружења глумаца, а Централна управа ју је званично отворила 28. децембра 1930. на свечаном отварању Глумачког дома на адреси Чика Љубина 18.³⁵⁰ У чланку који је тим поводом објављен у листу *Време* штампан је и кратак говор Боже Николића, председника Удружења глумаца, у којем је говорио о две главне тежње Удружења због којих је агенција и основана. Прва је била материјалног карактера, а друга уметничке природе, па су те две, сасвим супротне у својој бити, тежње биле међусобно сасвим зависне. У истом чланку пише да се уметничка берза „Југоконцерт“ налази под надзором и управом глумца Михаила Марковића.³⁵¹ У јануару 1931. према решењу ПБр.1401 Министра просвете Божицара Максимовића официјално је основана Повлашћена Југословенска концертно позоришна агенција Удружења глумаца, тј. „Југоконцерт“, коју историографија повезује искључиво са именом Ј. А. Жукова.³⁵² Можемо стога уочити две етапе у међуратној делатности „Југоконцрта“. Прва, током које је агенција била у власништву глумца Михаила Марковића и друга, када „Југоконцерт“ постаје повлашћена агенција за организацију концерата на територији целе Краљевине Југославије. У првој етапи је улога Ј. А. Жукова била значајна, али ипак није била доминантна. У другој етапи његова врховна и водећа улога је неоспорна.

³⁵⁰ Аноним, „Уметничка берза“, *Време*, 28. децембар 1930, 9.

³⁵¹ Аноним, „Свечано отварање Глумачког дома“, *Време*, 29. децембар 1930, 3.

³⁵² У документима у фонду АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603 је број решења о оснивању агенције исти, али се разликују датуми – негде се наводи 13. јануар, а негде 14. јануар као датум када је решење донето.

Током 1931. године „Југоконцерт“ је корак по корак стицао монопол над музичким животом земље. Министар просвете је допунском наредбом ПБр. 29183 од 30. јуна 1931. наредио да се сва посредовања концертних приредби и гостовања морају вршити само преко повлашћених уметничких агенција одобрених од стране надлежних власти, а то повлашћење је уживала само агенција Удружења глумаца. Поред тога, у јесен је споменуто министарство донело још једну уредбу (ПБр. 47864 од 12. октобра) према којој и позоришне управе морају све ангажмане страних уметника да врше искључиво преко посредничких агенција које су одобрене од стране Министарства просвете.³⁵³ Такав повлашћени статус омогућио је „Југоконцерту“ да се у више наврата обрати Министарству просвете са молбом да без њиховог одобрења не издаје дозволе за уметничке приредбе и концерте појединаца.

У првој години рада под окриљем Удружења глумаца, у агенцији су поред директора Ј. А. Жукова радила још четири чиновника, хонорарни књиговођа и служитељ. Агенција је према врсти програма од самог почетка делатност поделила на два одсека, уметнички и артистички. „Југоконцерт“ је већ током прва четири месеца постигао изванредан успех у погледу проширивања и јачања веза са сличним организацијама у иностранству. У том периоду је југословенска агенција остварила контакт са највећим међународним агенцијама у Паризу, Лондону, Мадриду, Амстердаму, Њујорку, Милану, Риму и другим великим европским градовима, које су њој предале заступништво за целу југоисточну, па чак и средњу Европу. „Југоконцерт“ се повезао са Букурештом, Софијом, Атином и Цариградом који су се обавезали да ће убудуће сва ангажовања вршити само преко те агенције.³⁵⁴ Такав положај омогућио је југословенској агенцији да постане важан играч у културним односима балканских народа, али и протоку културних снага између Балкана и остатка света. Поред тога, „Југоконцерт“ је остварио снажне везе са Чехословачком и Пољском које су, као и са другим земљама, омогућиле размену уметника постављену на бази реципроцитета. Циљ тога реципроцитета био је да пласира југословенске уметничке и музичке снаге у иностранству, али према доступним подацима ти наступи до данас нису били предмет истраживања. У извештају који су Ј. А. Жуков и Б.

³⁵³ АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603, Претседник Божа Николић – Министарству просвете, 26. фебруар 1932.

³⁵⁴ АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603, Јевгениј Жуков и Божа Николић – Министарству просвете, 22. VII 1931.

Николић послали Министарству просвете посебно је истакнуто да су Удружење француских глумаца и Унија француских композитора и музичара позвали агенцију да учествује у оснивању одбора „Француска – Југославија“, чији би задатак био да брине о размени уметничких снага међу споменутим земљама и јачању француског утицаја који би био „противмера“ ширењу немачког утицаја.³⁵⁵

„Југоконцерт“ је пажњу београдских критичара привукао организацијом наступа шпанског виолинисте Хуана Манена децембра 1930. године. Из чланака београдских критичара о том концерту уочава се став агенције према престоничкој концертној сцени и каква су била очекивања стручне јавности од те агенције. Виктор Новак је указао на чињеницу да се наступ Хуана Манена не може сматрати почетком концертне сезоне као што стоји у реклами, зато што то није поштено према низу домаћих и страних уметника који су у сезони већ наступили. То показује да је „Југоконцерт“ од почетка покушавао да се наметне као водећи елемент концертног живота, према којем ће се остали равнати. В. Новак се такође питао којим путем ће кренути „Југоконцерт“: да ли ће пратити осмишљен програм стилских концерата или ће се правити сензације. Питање је у свом приказу истог тог концерта продубио Петар Крстић, учивши да је програм концерта био састављен нерационално и да није први пут да домаћи импресарији који немају никакве везе са музиком састављају и траже уметницима шта да свирају. Према његовом мишљењу је таква тенденција била вођена искључиво материјалним приходима. Не истим речима, али и Милоје Милојевић је опазио да „Југоконцерт“ треба да привлачи публику организацијом озбиљних концерата зато што би само тако могао да рачуна на безрезервну подршку стручњака. М. Милојевић је своја очекивања исказао недвосмислено: он од агенције није очекивао да доводи реномирана имена са великом традицијом и на заласку каријера, већ „реалне, живе, вибрантне“ уметничке снаге, тј. музичаре у пуној снази.³⁵⁶

Непуна два месеца након концерта Хуана Манена дошло је до смене на челу агенције и почиње директоровање Јевгенија Жукова. Какав је био човек у чијим рукама ће тридесетих година бити музички живот престонице и Југославије? Размирице које су постојале у емиграцији побуђивале су узбуркану атмосферу и нетрпељивост, па је боље да се из објективних разлога дистанцирамо од изнетих ставова појединаца. Судећи по

³⁵⁵ Исто.

³⁵⁶ В. Н., „Концерт Хуана Манена“, *Време*, 8. децембар 1930, 7; др. М. М., „Концерт г. Манена“, *Политика*, 8. децембар 1930, 6; П. Ј. Крстић., „Концерт Хуана Манена“, *Правда*, 8. децембар 1930, 5.

дневницима у којима се спомињу разна имена емиграције, познати руски редитељ Јуриј Ракитин није имао о Јевгенију Жукову високо мишљење. Сматрао га је склоним сплеткарењу и фантазијама, али истовремено веома способним и радним културним организатором. Ј. Љ. Ракитин је Ј. А. Жукова сматрао и једним од одговорних актера у замирању Савеза руских књижевника и новинара, зато што након преузимања „Југоконцерта“ нико од руских литератора није био довољно активан и предузимљив да га замени.³⁵⁷ Без обзира на то, долазак Ј. А. Жукова на место директора агенције био је двоструки добитак. Ранија сарадња са агенцијом му је омогућила да буде упућен у пословање и стиче контакте. Поред тога, несумњиво су му биле од користи интернационалне везе које је стицао као сарадник европских новинских листова. У ком смеру је кренула агенција? Какве концерте је организовала? И какве су биле последице њеног деловања у музичком животу престонице?

У низу концерата које је агенција приредила у концертној сезони 1931/32. били су и популарни концерти камерне музике. На првом од њих наступили су Е. И. Попова, чланица Опере Народног позоришта, и Трио Слатин. Два занимљива новинска написана о том концерту потекла су из пера Милоја Милојевића и Петра Крстића. На први поглед би се могло рећи да се уопште не ради о истом концерту. Милојевић је изразио мишљење да се ниво музичке културе у Београду за једну деценију невероватно подигао што је, између осталог, заслуга и организација које су на тој мисији предано радиле. Као једном неуморном музичком посленику, њему се генерално допала идеја „Југоконцерта“ да младе уводи у свет музике. Ипак, пошто није био део ове установе тврдио је да тој агенцији недостаје систематичност и стручност. Све примедбе истицао је под оправдањем да младој публици тек треба откривати чари уметничке музике уз више опреза. Према његовом мишљењу је добра страна концерта био програм, на којем је изведен *Клавирски трио* оп. 97 Л. ван Бетовена, потом *Трио* оп. 50 П. И. Чајковског и песме М. А. Балакирјева и Ф. Листа. М. Милојевић није могао да суздржи анимозитет према браћи Слатин што је обојило други део приказа врло непријатним тоном. По Милојевићу чувени трио је „недорастао за концертни подиум и како је то тело трију музичких трудбеника у нашој средини већ и раније покушавало да се одржи на подиуму, и није успело, то је данас више него јасно и онима који то до сада можда нису хтели да верују, или нису умели да

³⁵⁷ Ю. Ракитин, *Дневниковые записи 1924–1937 годов*, сост. Т. Жельски, К. Ичин, Белград 2018, 58, 106.

опазе, да је 'Трио Слатин' група која не може да постигне ни просечну висину и да је због тога не само непотребна него и некорисна у нашој младој музичкој средини којој требају само прекаљени вођи [...]“, те да „отсуство 'Триа Слатин' – кроз ово неколико последњих година нашег успињања ка чистим музичким висинама – нико није опажао, а нико није ни желео његову поновну појаву на концертним подиумима“. Расправа о квалитету концертног извођења које се догодило пре готово једног столећа делује сувишно, али очигледно се радило о субјективном нападу на најактивнији камерни састав првих послератних година у Београду. Уколико узмемо у обзир и раније споменуто пренебрегавање делатности руског триа од стране Јована Зорка са којим су сарађивали, порицање руских елемената у музичком животу престонице током тридесетих година постаје све видљивије. Да ли би се камерни музичари сложили са становиштем које је М. Милојевић исказао у тој критици – да је камерни трио „најпрефињенија музичка група“ и према којим критеријумима је то одредио? Готово је извесно да би се већина искусних камерних музичара сложила да су због специфичности и односа инструмената у саставу далеко комплекснији камерни жанрови клавирски дуо и гудачки квартет. Суштина критике била је да прикаже руски ансамбл као недорастао нивоу који је достигао престонички концертни живот. У том тренутку је осим Трија Слатин у Београду деловао још само један квалитетан домаћи камерни састав – Београдски квартет. Свестан да у том тренутку није постојао велики избор што се тиче камерних састава, Милоје Милојевић се оградио ставом да је подизање домаће културе битније од сентименталних осећања. Било би неетично да је Милојевић у таквом критичком приступу само хтео да негира могућност да домаћи неспрски фактор има позитивну улогу у музичком животу престонице.³⁵⁸

У прилог необјективности Милоја Милојевића говори приказ Петра Крстића, који је сматрао да су уметници свирали „поузвано, прецизно и са лепим динамичким сенчењем“. Посебну осуду Крстића изазвали су услови у којима је концерт био одржан. Наиме, концерт је каснио више од сат времена због тога што су организатори донели погрешан клавир из палате „Реунион“. Када је најзад донет прави клавир, њему су биле погрешно ушрафљене ноге, те су носачи поново морали да га тумбају премештајући сваку ногу на своје место. Ова наизглед комична сцена није могла да се не одрази на извођаче, расположење публике и целокупан утисак о концерту. Поред тога, револтирани П. Крстић

³⁵⁸ др. М. М., „Гђа Лиза Попова и 'Трио Слатин'“, *Политика*, 3. новембар 1931, 9.

је скренуо пажњу и на штампарске грешке у програму.³⁵⁹ Интересантно да је М. Милојевић који је писао о невероватном успону музичке културе у Београду изоставио ове детаље који су сигурно утицали на уметнички трио. По садржају и настројењу потпуно различити, споменути прикази представљају изврстан пример зашто садржај музичких критика треба тумачити са дозом резерве, без обзира на то што представља драгоцен извор за проучавање међуратног периода.

Повлашћена концертно-позоришна агенција се врло брзо инкорпорирала у музички живот престонице, те је почела да преузима и организацију концерата државних институција. Већ 1932. они су закључили уговор са управом Београдске филхармоније и преузели на себе организацију свих симфонијских концерата за ту сезону. Недуго након тога је Београдски квартет у саставу Личар-Михаиловић-Зорко-Ткалчић одржао концерт у павиљону „Цвијета Зузорић“ у оквиру изложбе савремене француске ликовне уметности. Тај концерт послужио је за полемику о улози „Југоконцерта“ у музичком животу престонице и месту домаћих уметника на концертној сцени. Београдски квартет није често излазио на концертни подијум, иако су били усвиран и професионалан камерни састав. Том приликом је њихов наступ остао у сенци другог концерта пољског пијанисте Артура Рубинштајна на Коларчевом народним универзитету. Непотписан аутор чланка у листу *Време*, мада се готово сигурно ради о Кости Манојловићу који је у то време био њихов музички сарадник, указао је на одсуство осећаја публике да својим доласцима на концерте подржава домаће уметничке снаге и институције, док, на супрот томе, посећује дилетантске наступе и пуни дворане на наступима иностраних уметника међу којима има оних који не заслужују поверење које им рекламе указују. У Београду је музички живот почетком тридесетих година био толико жив да се дешавало да се истог дана одржи и по неколико концерата, што се негативно одражавало на младе уметнике који нису могли да се изборе са великом конкуренцијом и бројним страним уметницима. Стога се К. Манојловић запитаво шта је то „Југоконцерт“ учинио за организацију концерата домаћих уметничких снага и трупа, те указао да је Бугарска због кризе строго забранила долазак страних уметника како би њихови имали прилику да зарађују и наступају.³⁶⁰

³⁵⁹ П. Ј. Крстић, „Први популарни камерни концерт“, *Правда*, 3. новембар 1931, 5.

³⁶⁰ [Коста Манојловић] „Концерт Београдског квартета“, *Време*, 20. децембар 1932, 6.

Повлашћеној агенцији се, дакле, замерало одсуство баланса између наступања југословенских и иностраних уметника и тражило се ревидирање уметничке политике у том смеру како домаћи заслужени уметници не би наступали пред празним дворанама. Такво гледиште К. Манојловића, видно разочараног што не може да присуствује свим концертима којима би хтео, наводи пажњу на два момента, од којих се први односи на историјат престоничног концертног живота, а други на публику. Преклапање неколико концерата у току вечери се несумњиво одразило на посећеност, како публике, тако и критичара. Због тога се са правом може поставити питање: колико концерата је остало у сенци због неких других догађаја који су у том тренутку привукли пажњу публике, као што је то био случај са А. Рубинштајном и Београдским квинтетом? Са друге стране, податак да А. Рубинштајнов концерт није био до краја распродат говори у прилог zasiћености публике услед бројних догађаја. Најава наступа угледног престоничког камерног састава се очигледно неприметно провукла кроз штампу, будући да концерт није уписан ни у Турлаковљев *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*.³⁶¹ Из тога може да се закључи да је дневна бројност концертних догађања оставила трагове различите дубине, те да су нека међу њима остала бледа и једва видљива. Други моменат који треба означити представља понашање публике. У односу на музички шовинизам на који је С. Винавер указивао двадесетих година, наредна деценија је у великој мери променила укус и интересовања публике. Од тог национализма који је био својствен двадесетим годинама, отварање Европи и нови утицаји стварали су временом модерну, космополитску публику са повећаним апетитом и жељом да приушти себи оно што је било доступно у Западној Европи. Томе је свакако доприносио пораст броја становника престонице, већи број младих интелектуалаца који су се школовали у иностранству, али такође и уметничка политика „Југоконцерта“ која је усмеравала публику на међународне сензације.

Нису се сви слагали са привилегијама које је „Југоконцерт“ у сагласности са Министарством унутрашњих дела и социјалне политике добио од Министарства просвете и доминацијом коју је стремио да успостави. Иако је агенција своју улогу описивала као хуману због старања о развоју музичког живота и тежње да доводи првокласне уметнике у земљу, управници позоришта су повремено одбијали сарадњу без обзира на наређења

³⁶¹ С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, Београд 1994.

министарства. То је био случај са Милутином Чекићем, управником Народног казалишта у Загребу, који је преко директора опере Крешимира Барановића известио представника „Југоконцерта“ да више не жели да сарађује са њима. Копља су се ломила око приредбе преплаћеног швајцарског клоуна Грока³⁶² коју је агенција организовала у Загребу и приговора да је то оштетило позоришну касу. Други повод је био ангажман оперског певача Г. М. Јурењева у Загребачкој Опери.³⁶³ Агенција је инсистирала да се од страних уметника узима извесно обештећење у корист домаћих уметника, а да је М. Чекић својим чином дозволио да странац избегне то плаћање.³⁶⁴ Тај сукоб отворио је две интересантне теме. Прва представља интересовање публике која је предност дала естрадном уметнику, једној популарној сензацији, над позориштем. Поред тога, поставља се питање да ли је монопол који је „Југоконцерт“ покушавао да успостави у свим сферама музичког живота ишао у корист или на штету појединим његовим сегментима, будући да су се М. Чекић и К. Барановић приликом давања ангажмана Г. М. Јурењеву сигурно водили ониме што је најбоље за оперску трупу. Слични раздори у почетку постојали су и са управником Народног позоришта у Београду Миланом Предићем који је у допису агенцији указивао да наређење министра не значи да сва ангажовања страних уметника морају да се врше преко посредника, тј. повлашћених агенција, него да се све друге агенције искључују осим у том тренутку једине постојеће. Због тога је М. Предић инсистирао да реч „повлашћено“ не значи „искључиво“, те скретао пажњу на Закон о чиновницима на основу којег се ангажују чланови трупе, а који не подлеже наплатама таксе нити ингеренцији других лица.³⁶⁵

Поред свих активности, 1933. донела је и нове непријатности „Југоконцерту“ када се у листу *Правда* појавио чланак под називом *Да ли 1000 артиста гладује... И да ли је то кривица Удружења глумаца*.³⁶⁶ Економске неприлике проузроковане крахом Њујоршке

³⁶² Грок (Charles Adrien Wettach, 1880–1959), био је швајцарски клоун. Носио је титулу „краља клоунова“, а у једном тренутку је био најплаћенији естрадни уметник на свету.

³⁶³ Георгиј Матвејевич Јурењев (1891, Москва–1963, Брисел) био је оперски певач, баритон. Завршио је Московски конзерваторијум, а потом се усавршавао у Италији и у Паризу. У Београду је радио као солиста у Опери Народног позоришта у периоду од 1921. до 1928, а потом као солиста Руске опере у Паризу. Током каријере је гостовао у многим европским оперским кућама (А. Арсенјев, „Феномен ’Русской оперы’ в Нови-Саде (1920–1925)“, *Ежегодник Дома русског зарубежња имени Александра Солженицына*, 7, 2017, 7–45).

³⁶⁴ АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603, Допис претседника Централне управе Удружења глумаца Боже Николића господину Министру просвете, 15. фебруар 1932.

³⁶⁵ АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603, Допис управника Народног Позоришта Милана Предића Повлашћеној позоришној концертној агенцији Удружења глумаца, 7. IX 1932.

³⁶⁶ Д. М., „Да ли 1000 артиста гладује ... и да ли је то кривица Удружења глумаца?“, *Правда*, 22. август 1933, 4.

берзе су се почетком тридесетих година одразиле и на музичаре „артисте“, ионако уметнике скромних примања, који су од 1923. имали своје Удружење музичара Краљевине СХС. Поред тога, тај период обележила је и диктатура краља Александра, чије је присилно наметање југословенства допринело политичкој, економској и социјалној кризи, оставивши траг и на пољу уметности.³⁶⁷ Приватну артистичку агенцију „Крамф и Штоклингер“ са којом су до 1931. сарађивали на обострано задовољство заменио је „Југоконцерт“, који добија концесију као повлашћена агенција и забрањује рад споменутој артистичкој агенцији. Сукоби између Удружења музичара и „Југоконцерта“ о заштити домаћих музичара у тешким економским околностима и последично томе редуковању ангажмана странаца су се водили од самог почетка.³⁶⁸ Музичари су се бунили указујући да једино Берза рада може да врши улогу коју обавља „Југоконцерт“ и да сходно Закону о заштити радника не могу постојати приватне агенције које ће упошљавати раднике. „Југоконцерт“ је то питање брзо решио поставши експозитура Берзе рада, иако остаје питање да ли је за то постојао правни основ.

Као што је већ споменуто, „Југоконцерт“ је био подељен на два одсека: уметнички и артистички. Док је уметнички служио на част и добијао углавном похвале, артистички којим је руководио Клеменс Клеменчић носио се са тужбама Удружења музичара и читавим низом негативних критика. Парадоксално, концертни живот земље је био у рукама агенције под окриљем Удружења глумаца и таксе које су наплаћивали су се сливале у глумачку касу, док Удружење музичара од тога није имало никакве користи. Писање и скретање пажње широј јавности на тај проблем у штампи нису музичарима донели никакву корист, будући да је агенција наставила да ради по старом.

У низу успешних гостовања која је „Југоконцерт“ приређивао на територији целе Југославије није све увек ишло очекиваним током. Године 1937. када је агенција одлучила да доведе певаче који ће достојно репрезентовати италијанску оперску уметност, сарадња са миланском агенцијом Centro Lirico Italiano завршила се великим дебаклом. Солисти Миланске скале које је италијанска агенција послала за велики новац доживели су потпуни фијаско у Загребу и Београду. Скандал у Загребу у ком су италијански певачи прво наступили био је толиких размера да је италијански генерални конзул морао да изађе

³⁶⁷ Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. III, Београд 1997, 269.

³⁶⁸ И. Весић, Пено, *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*, 110–111.

усред Вердијеве *Аиде* и телефонира посланству у Београду да их саветује да у циљу очувања националног угледа или откажу представе планиране у престоници или да се хитно тражи замена тих певача. У протестном извештају који је југословенска агенција послала италијанској било је наведено да нису очекивали први састав у којем су најпознатија имена те оперске куће пошто би то коштало страшно много, али да су очекивали мање познате, а опет одличне певаче. Италијани су им послали тенора на измаку снага, мецосопран која је била у 4-5 месецу бременитости због чега није могла да се креће по сцени и пева пуним капацитетом, а сопран су означили као нервно оболелу жену, која је „данас изгубила сваку контролу над собом и није у стању да одговора ни за своје певање ни за своју глуму“.³⁶⁹ Било да је то била италијанска немарност или очекивање да код југословенске публике све може да прође, показало се да Београд и Загреб имају изграђен музички укусу који захтева одређени извођачки ниво.

„Југоконцерту“ припада заслуга за организовање разних јубилеја и фестивала током тридесетих година. Уколико погледамо само 1933. годину у којој су реализовани свечани концерт Београдске филхармоније под управом Стевана Христића у част педесетогодишњице смрти Рихарда Вагнера, додуше са амбициозним насловом „Вагнеров фестивал“, потом Фестивал француске модерне музике и прослава стогодишњице рођења Немца Јоханеса Брамса, намеће се питање због чега је прослава двадесетпетогодишњице смрти Н. А. Римског-Корсакова изостала, тим пре имајући у виду да је на челу агенције био један Рус? Да ли су оценили да ће ту празнину својим активностима свакако надоместити Руско музичко друштво? Који год да је био разлог – било незаинтересованост самих организатора или процена да не постоји интересовање публике – промовисање руске уметничке музике изостајало је у програмској политици „Југоконцерта“, чија пажња је првенствено била усмерена на довођење музичких великана и промовисање западне уметничке музике. Не рачунајући емигранте, руска музика се током тридесетих година провлачила на репертоару гостујућих музичара и ансамбала.

Један од руских концерата које је Јевгениј Жуков приредио у име агенције 1930. био је и наступ дуго очекиваног Фјодора Шаљапина у Народном позоришту.³⁷⁰ Тај догађај био је запажен из више разлога. Београдски критичари су испратили Шаљапинов концерт,

³⁶⁹ АЈ, МПКЈ, фасц. 360, бр. ј. оп. 603, Допис агенцији Centro Lirico Italiano на српском језику, 2. децембар 1937.

³⁷⁰ Н. И. Горбунов, *Фёдор Шаляпин на Балканах: Триумф в Србији и Хорватији*, Москва 2014.

иако је његов уметнички наступ малтене остао у сенци западноевропских цена карата које су биле прескупе чак и за добростојеће грађанство. Због баснословно високих цена карата дворана није била до краја распродата и дошло је до критика на рачун Ј. А. Жукова због таквог поступка. Наиме, ложе су се продавале по две и по хиљаде, а седишта по четири и пет стотина динара, што је у то време био огроман новац. Аутор новинског чланка написаног врло оштрим и огорченим тоном злурадо је приметио да београдска публика није насела на такве цене и скренуо је пажњу да су се цене карата на београдском и загребачком концерту значајно разликовале. У Загребу су карте биле два пута јефтиније, па се аутор чланка запитао због чега се Београд пљачка и то од стране певача који су на измаку снага.³⁷¹ Да ли је тако била оцењена куповна моћ или се рачунало на културни снобизам југословенске престонице? У граду који је у то време бројао око двестапедесет хиљада становника, Шаљапинов концерт није напунио гледалиште Народног позоришта које је у то време бројало 944 места. Ипак, они који су одлучили да потроше новац на карту посматрали су гостовање Ф. И. Шаљапина као светао тренутак градског концертног живота. Петар Крстић му се дивио и описао је његово певање као музичку декламацију текста повезаног са мелодијом, где су споменути елементи равноправни и стоје у потпуном сагласју. Таквог мишљења је био и Виктор Новак који је омамљен Шаљапиновим гласом написао видљиво надахнуту критику. Милоје Милојевић је у свом стилу нагласио да је публика пред собом имала представника словенског генија који је „оваплоћење једне мистерије која се зове уметност“. Са друге стране, он се једини објективно осврнуо на чињеницу да Шаљалин више није млад, али је кроз анализу концерта ставио до знања због чега је руски певач и даље музички великан.³⁷²

Београдска публика је неретко могла да чује великане музичке сцене тек на измаку њихових уметничких каријера. Они су по стицању реномеа у Европи долазили на Балкан уз звучну рекламу, што је несумњиво имало посебан успех код нове снобовске публике. У напону снаге су Београд посетили реномирани руски уметници, виолинисте Н. М. Милштајн и млади М. С. Ељман, пијанисти А. К. Боровски, Н. А. Орлов, Н. Д. Магалов и А. Браиловски. Понекада се ишло у другу крајност и договарана су гостовања

³⁷¹ К. Ј. „Шаљалин онакав какав је“, *Правда*, 15. април 1930, 6.

³⁷² П. Ј. Крстић, „Концерт Фјодора Шаљапина“, *Правда*, 15. април 1930, 6; В. Н. [Виктор Новак], „Концерт Фјодора Шаљапина“, *Време*, 15. април 1930, 6; Др. М. М., „Шаљалин је певао у Београди“, *Политика*, 15. април 1930, 5.

представника младих генерација чије су каријере тек биле у успону. Без обзира на то што млади уметници са комерцијалне стране нису били исплативи попут својих старијих колега, њихови наступи уносили су на београдски подијум потребну разноврсност и освежење. Гостовања младих руских пијаниста-емиграната Александра Унинског и Тараса Микиша показују да је „Југоконцерт“ пратио развој млађих извођачких снага и доводио свежу, узаврелу крв на престоничку сцену. Двадесетшестогодишњи А. Унински, студент Лазара Левија на Париском конзерваторијуму и лауреат другог по реду Шопеновог конкурса у Варшави 1932, оставио је видан утисак на Милоја Милојевића када је 1936. први пут наступио у Београду. Према Милојевићу, млади пијаниста извршне технике посебно се истакао извођењем Шопенових етида и Скарлатијевих соната, оставивши утисак да се „гигантским корацама“ уписује у пијанистичку историју.³⁷³ О реситалу А. Унинског известио је и емигрантски лист *Руски глас*, поносно указавши на чињеницу да је емиграција дала много талентованих уметника који су признање стекли у целом свету.³⁷⁴ „Југоконцерт“ је свега неколико недеља након А. Унинског београдској публици представио двадесеттворогодишњег Тараса Микишу, ученика Паула Вајнгартена и лаурета међународних пијанистичких конкурса „Франц Лист“ (1933) и „Безендорфер“ (1935). Милоје Милојевић, сведок и тог концерта, означио га је као један од најмање интересантних, а можда и најнезанимљивији пијанистички реситал који је „Југоконцерт“ до тада приредио. Интересантно је да су и Милојевић и Бранко Драгутиновић као „црну тачку“ програма означили Листову *Шесту рапсодију* изнова показујући нетрпеливост према пијанистичком виртуозитету својственоу нашој критици.³⁷⁵

У низу руских великана музичке сцене који су гостовали у Београду је наступ Сергеја Сергејевича Прокофјева 1935. у дворани Коларчеве задужбине несумњиво био догађај за памћење. Генерацијски јаз од осамнаест година између два Сергеја – Рахмањинова и Прокофјева – допушта да се млађи од њих двојице сматра атипичним примером за XX век. Као и старији имењак, Прокофјев је био композитор и пијаниста, и та два су била у тесној вези зато што је његов пијанизам утицао на композиторски стил. Сходно томе је он један од последњих, ако не и последњи, примерак истакнутог

³⁷³ др. М. М. „Концерт г. Унинског“, *Политика*, 6. новембар 1936, 10.

³⁷⁴ А. Николски, „Концерт пианиста Александра Унинског“, *Руски глас*, №293, 15 новембра 1936, 4.

³⁷⁵ др. М. М. „Концерт г. Микиша“, *Политика*, 6. децембар 1936, 22; Б. Драгутиновић, „Концерт Тараса Микише“, *Правда*, 6. децембар 1936, 12.

композитора-извођача у историји музике. Године 1918. је Прокофјев напустио Русију и тада је почео његов загранични период који је трајао све до повратка у Совјетски Савез 1936. године. У том периоду је Прокофјев много концертирао као пијаниста, па је београдски наступ 1935. био једна од последњих прилика да се представи у том издању. Иако је С. С. Прокофјев по одласку из Русије у програм својих реситала укључивао композиције, тада на Западу мало познатих, композитора-емиграната А. К. Глазунова, А. К. Љадова и Н. К. Метнера, опште признатим врхунцем његовог пијанистичког мајсторства сматрала се интерпретација сопствених дела. Руски композитор-пијаниста се у Београду представио својим композицијама. Јевгениј Жуков је гостовање руског композитора најавио обимним биографским чланцима објављеним у листовима *Политика*, *Време*, *Правда* и *Штампа*, у којима је истакао да ће се на београдском концертном небу коначно појавити „звезда“. Долазак С. С. Прокофјева, који је окусио емигрантски живот и због своје аполитичности стицао истакнуто место на совјетској музичкој сцени, привукао је бројну публику која је дворану испунила до последњег места. Упркос томе што је целог живота компоновао дела за клавир различитих форми, Прокофјев се на реситалу у Београду представио делима од којих је већи део био компонован пре одласка из Русије. То су биле *Клавирска соната* бр. 2 оп. 14, *Десет визија* оп. 22, *Три гавоте*, *Токата* оп. 11, *Три бајке старе баке*, *Пејзаж* оп. 59 и једна *Етида*, док је на бис одсвирао *Прелид у ипанском стилу*, *Марш* из опере *Три наранџе* и *Дијаболничне визије*.³⁷⁶ Многа од тих дела су током времена завојевала посебно место у композиторовом опусу, па и данас врло активно живе на концертној подијуму. *Клавирска соната* бр. 2 (1912) израсла је из једноставачне студентске сонате чији је основ положен у први од укупно четири става. Као и *Клавирска соната* бр. 1 оп. 1 (1907–1909), она носи романтичарски тонус изражен у њеном карактеру, али не и хармонском језику. *Клавирска соната* бр. 2 има посебно место на реситалу, зато што су у њу сконцентрисане најбоље одлике раног стваралаштва руског композитора који је до тада већ компоновао „класике“ попут *Концерта за клавир и оркестар* бр. 1, *Токате* оп. 11, циклуса *Десет комада* оп. 12, итд. И поред тога што је национални елемент био изражен у интонационом строју, штампа тих година је сонату називала „грубо антимузичком“ и „декадентском и какофоничном“.³⁷⁷ Од композиција

³⁷⁶ Данас је чешће у употреби назив *Дијаболничне сугестије* или *Ђаволје сугестије*.

³⁷⁷ В. Ю. Дельсон, *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*, Москва 1973, 166.

које је Прокофјев извео на београдском концерту нашао се и надахнути циклус *Бајке старе баке* оп. 31 компонован 1918. у Америци. Тај циклус открива лирски елемент у његовом стваралаштву и опојно руско приповедање. Није случајност што та композиција, настала далеко од домовине, носи елегијски епитаф: „Нека сећања су се на половину избрисала из њеног сећања, друга се неће избрисати никада“.

Гостовање Сергеја Прокофјева у Београду побудило је ретко велико интересовање музичких критичара, па су нам своје утиске о концерту оставили сви истакнути међуратни писци: Милоје Милојевић (два текста), Драгутин Чолић, Миленко Живковић, Петар Стојановић, Павле Стефановић, Станислав Винавер, Емил Хајек и Јован Димитријевић. Пре анализе чланака споменутих аутора, важно је указати на положај стваралаштва Прокофјева у Београду како би могао што боље да се сагледа значај његовог доласка и наступа. Опера и Балет Народног позоришта у Београду нису се могли похвалити делима руског композитора на свом репертоару и у томе је изузетак представљало гостовање Љубљанске опере 1928. године са опером *Заљубљен у три наранџе*. Са Београдском филхармонијом која је до тог тренутка могла да се похвали само извођењем *Концерта за клавир и оркестар* бр. 3 оп. 26 са грчким пијанистом и диригентом Димитријем Митропулосом (1933) ситуација није била боља. Поред тога, камерни опус Сергеја Прокофјева – *Увертира на јеврејске теме* оп. 34 (1919), *Квинтет* у ге-молу оп. 39 (1924), *Гудачки квинтет* бр. 1 у ха-молу оп. 50 (1931) и *Сонату за две виолине* у Це-дуру оп. 56 (1932) – био је са изузетком можда последњег дела ван домета националног камерног музицирања, па самим тим није био ни извођен. Познавање стваралачког опуса Прокофјева највише је обухватало клавирска дела која су на својим гостовањима изводили Н. А. Орлов, А. Рубинштајн и А. К. Боровски. Иако су појединци несумњиво имали прилику да се у иностранству упознају са још неким делима руског композитора, целовито сагледавање уметничке личности Прокофјева у нашој средини у том тренутку није било могуће.

Београдски критичари су стваралачку личност С. С. Прокофјева везивали за развој грађанства и процес великих идеолошких преокрета у уметности који су се испољили на размеђи XIX и XX века. Нит која повезује многе од критика је однос И. Ф. Стравински – С. С. Прокофјев и њихово место међу представницима модерне струје у музици. Д. Чолић је разлику између композитора-западњака Арнолда Шенберга, Паула Хиндемита и Алојза

Хабе, и споменуте двојице првенствено видео у третману мелодије, што је за собом вукло све остало. Док је прва група стварала атоналну мелодију и последично томе латентну хармонију и нове структуре, Стравински и Прокофјев су неговали тоналну мелодију, али су класичну хармонију заменили битоналним и политоналним вертикалним сазвучјима.³⁷⁸ Миленко Живковић је за разлику од Драгутина Чолића „мапирао“ С. С. Прокофјева у руској музици. Према његовом тумачењу, специфичност музичког писма Прокофјева чине строги класични формализам његовог учитеља А. К. Глазунова и ритмичка енергичност И. Ф. Стравинског. С обзиром на то да су и А. К. Глазунов и И. Ф. Стравински учили код Н. А. Римског-Корсакова, не треба да чуди што је М. Живковић сматрао да уметничка естетика Прокофјева проистиче из Руске петорице. Стваралаштво Сергеја Прокофјева је Миленко Живковић описао као „жив и веродостојан документ“ тога времена.³⁷⁹ Вероватно најнадахнутији међу написима потекао је из пера неуморног Станислава Винавера. Он је упоредио Прокофјева и Скрјабина из аспекта наслеђених музичких форми, а затим Прокофјева и Стравинског у погледу објективизма. Једини који јасно указао да је Прокофјев-пијаниста од изузетног значаја за разумевање Прокофјева-композитора, а на том факту почива проучавање клавирске музике Прокофјева у другој половини XX века, био је управо С. Винавер.³⁸⁰

Клавирски реситал Сергеја Прокофјева је био посебан догађај у музичком животу престонице која је добила прилику да чује једно аутентично и објективно извођење, а несумњиво је и унео оптимизам да се Београд коначно уписује на мапу музички незаобилазних европских градова. С обзиром на то да је клавирски опус Прокофјева у нашој средини и без његовог наступа био најпознатија тачка стваралаштва, велика је штета што „Југоконцерт“ није организовао наступ руског композитора са Београдском филхармонијом на ком би били изведени клавирски концерти и/или симфонијска дела.

Два чувена руска емигрантска састава гостовала су у Београду крајем двадесетих и током тридесетих година, мушки вокални квартет Кедрова и Хор донских козака С. А.

³⁷⁸ Д. Чолић, „Концерт Сергија Прокофјева“, *Правда*, 19. јануар 1935, 7.

³⁷⁹ Миленко Живковић, „Вече клавирских композиција Сергија Сергијевића Прокофјева“, *Време*, 18. јануар 1935, 6.

³⁸⁰ Stanislav Vinaver, „Prokofjev“, *Идеје*, 24. јануар 1935, 6.

Жарова.³⁸¹ За разлику од „Жароваца“ који су оформљени након Кримске евакуације, квартет Кедрова започео је своју делатност у Петрограду на самом крају XIX века. Та два састава су у погледу репертоара имала доста додирних тачака без обзира на време и услове у којима су настали. Николај Никојалевич Кедров (1871–1940), руски баритон, композитор, музички педагог, оснивач квартета који се испрва звао Петербуршки руски вокални квартет, био је попут својих савременика заинтересован за стару музичку певачку традицију. Вокални квартет Н. Н. Кедрова је био основан у време успона новог духовног таласа у руској музици и убрзо је постао један од најпопуларнијих колектива свог времена са духовном музиком, руским народним песмама, романсама и обрадама из опера на репертоару. У годинама пред почетак Великог рата квартет Кедрова је наступао у разним европским земљама, на сезонама С. П. Дјагиљева, а сарађивали су и са Ф. И. Шаљапином. Почетком двадесетих година чланови састава су одлучили на напусте Совјетску Русију и отисну се у Западну Европу у којој су из године у годину стицали све веће симпатије публике и критике.³⁸² „Југоконцерт“ је пред први београдски наступ 1931. квартет Кедрова рекламирао у престоничкој дневној штампи наводећи успехе ансамбла и исечке угледних критичара из светске штампе о њиховом уметничком домету. Поред тога, наведене су биле похвале чувених музичара, Фјодора Шаљапина и диригента Сергеја Кусевицког о њиховом уметничком мајсторству. Према најавама, квартет Кедров је спадао у ред највећих знаменитости руске музике на равни са Ф. И. Шаљапином, С. В. Рахмањиновим и Хором донских козака С. А. Жарова.³⁸³ У очима Милоја Милојевића су квартет Кедрова и Хор донских козака С. А. Жарова припадали прошлости, уметничком „старом режиму“ који је одавно покопан. Такав став је код њега проузроковао одсуство сваке наклоности, иако је признавао да су руске фолклорне мелодије одушевљавале публику, те да је ехо некадашње Русије проналазио место у њиховом срцу. Публика се са Милојевићем ипак није сложила. Успех квартета Кедрова био је толики да су на захтев многобројне публике приредили још један концерт у великој дворани нове зграде Универзитета, и то са потпуно новим уметничким програмом.

³⁸¹ Део овог потпоглавља у којем је реч о Хору донских козака Сергеја Жарова базира се на следећем раду: М. Голубовић, „Руски хор који Русија није чула: Хор донских козака Сергеја Жарова на концертној сцени међуратног Београда“, *Музикологија* 28, 2020, 125–145.

³⁸² С. Г. Зверева, „Кедровы“, *Православная энциклопедия*, Т. XXXII, Москва 2013, 313–317.

³⁸³ Аноним, „Славни руски вокални квартет Кедров у Београду“, *Правда*, 9. септембар 1931, 8; Аноним, „Пред концерт квартета Кедров“, *Правда*, 11. септембар 1931, 7.

Сваки од укупно десет наступа Хора донских козака С. А. Жарова у југословенској престоници био је сензација.³⁸⁴ Временски распон од осам година између њиховог првог и последњег наступа (1929–1937) показатељ је промене ставова музичких критичара и постојаности укуса публике. Другим речима, престоничка публика је без обзира на став критике имала своје љубимце који су је изнова освајали репертоаром и снагом свог музичког израза. У време када су 1929. први пут допутовали у Београд, „Жаровци“ су већ увелико били светска сензација и није било потребно много труда да карте за њихов наступ буду распродате. У публици су се нашла и петорица угледних критичара који су се сложили у оцени да је хор изврстан, али се нису слагали око избора програма. Специфичност козачког хора којим је С. А. Жаров дириговао заснивала се на његовим организационим принципима. Наиме, хор је почивао на принципима некадашњег Донског војног хора уређеног према првом Акту о Војсци Дона из 1835. и специјалној наредби из 1872. године.³⁸⁵ Тим Актом била је регулисана организација хора, програм концерата, стил интерпретације, али и физички изглед хориста, тј. униформе у којима је хор наступао.³⁸⁶ Концепција њиховог националног хорског репертоара оличавала је „руску идеју“ на начин на који је била дефинисана новим правцем руске духовне музике. Другим речима, програм концерата је обухватао три најбитнија сегмента руског хорског репертоара базирана на генетичком сродству народне песме и руског црквеног напева: духовну, народну и уметничку музику.³⁸⁷ Као илустрација може послужити програм концерта Хора донских козака Жарова у великој дворани Коларчеве задужбине фебруара 1934. године. Програм концерта био је конципиран из два дела: „духовног“ и „светског“. У првом, духовном делу, изведени су били *Вјерују* А. Д. Кастаљског, *Отче наш* обичног распева, *Господи помилуј* за празник Воздвижења Г. Ф. Љвовског, *У цркви* П. И. Чајковског, *Коль славен наш Господ в Сионе* Д. С. Бортњанског и *Спаси Боже, људи Твоја* П. Г. Чеснокова. На

³⁸⁴ 20. јануар (Народно позориште) и 21. јануара (Краљев Двор) 1929; 29. мај 1929. (Народно позориште); 9. и 11. јануар 1931. (Народно позориште); 12. и 13. фебруар, 11. март 1934. (Коларчев народни универзитет); 15. и 18. април 1937 (Коларчев народни универзитет).

³⁸⁵ Положение о войсковом музыкантском и певческом хорах Войска Донского. Приказ по военному ведомству №163 от 4 июня 1872 г. *Полное собрание законов Российской империи*, собрание второе (1830–1885), том XLVII, 1872, отд. первое, Санкт-Петербург 1875, 645.

³⁸⁶ Т. С. Рудиченко, „Воинские традиции в деятельности Донского казачьего хора С. Жарова“, *Южно-Российский музыкальный альманах*, №27, 2017/2, 66–71.

³⁸⁷ Н. Ю. Данченкова, „С. А. Жаров и А. В. Свешников: хоровой образ русской народной песни по ту и эту сторону 'железного занавеса'“, *Фольклорное движение в современном мире*, сост. Е. А. Дорохова, Москва 2016, 145–166.

почетку другог, светског дела, козаци су отпевали три хора из опере *Живот за цара* М. И. Глинке (*В бурју во грозу*, *Весна пришла* и *Славсја*), а потом *Красни сарафан* А. Е. Варламова, *Божјиње кољадке* Н. Гогоцког, *Частушке* К. Н. Шведова, *Вечерни звон* А. А. Аљабјева и *Донску козачку песму*, последње две у аранжману С. А. Жарова.³⁸⁸

Београдски критичари су одавали признање техничком умећу и виртуозности хора, њиховој звучности и тонском нијансирању, али су се похвале односиле првенствено на духовни део репертоара који је био оцењиван као вредан и успео. Са друге стране, народне козачке песме попут оне са „звиждањем и лајањем“ оставиле су посебан утисак на критичаре који нису могли да опросте такве нумере у једној концертној дворани.³⁸⁹ Публика је била одушевљена козачким хором за који се увек тражила „карта више“, па су „Жаровци“ током тридесетих година у Београду остварили седам наступа у три доласка. У том периоду је опало интересовање стручне критике за наступе хора козака. М. Милојевић је програм њихових концерата описао као „примитиван и приступачан“, а пар година касније је исказао незадовољство и публиком која је била очарана наступом козачког хора. Београдска публика је уживала у сензацијама које јој је „Југоконцерт“ пружао, а словенска духовност и фолклорно музичко наслеђе увек су налазили место у њеном срцу без обзира на тенденције у националној уметничкој музици и ставовима критике.

Из дневника Јурија Ракитина сазнајемо о стању у којем се „Југоконцерт“ налазио уочи Другог светског рата. Када је 1940. године припреман двоструки јубилеј (двадесет година рада у Народном позоришту у Београду и тридесет и пет година уметничког рада) Ј. Љ. Ракитина, реализација целокупне прославе је била на стакленим ногама због сукоба централне и локалне управе Удружења глумаца. Ракитин се том приликом ставио на страну београдске дирекције, али на рачун Јевгенија Жукова није имао ништа лепо да каже описујући га као „талентованог подлаца и лопова“: „Захваљујући централној, овде цветају Павлов и Греч, краде Жуков. То је тамна страна Удружења – Југоконцерт. Колико се накрало!!! Гнусно! Јако ми је жао Боже Николића, милог човека, али зашто се окружио одређеним субјектима [...]“.³⁹⁰ Доступна грађа у Архиву Југославије не може ни да потврди ни да оповргне оптужбе Ј. Љ. Ракитина зато што финансијски извештаји о

³⁸⁸ АЈ, ДКЈ, фасц. 202, бр. ј. оп. 289, л. 500.

³⁸⁹ Б. Д. [Бранко Драгутиновић], „Хор Донских Козака“, *Музика*, бр. 1 (јануар), 1929, 25–26.

³⁹⁰ Т. М. Жељски, „Рукописна заоставштина редитеља Јурија Ракитина“, докторска дисертација, Филолошки факултет, Катедра за славистику, Београд, 2018, 124–125.

приходима и расходима „Југоконцерта“ нису детаљни.³⁹¹ Интересантно је да се и послератни „Југоконцерт“ суочавао са финансијским неправилностима које су 2014. довеле до његовог гашења због вишегодишње блокаде рачуна и неисплаћивања хонорара.³⁹²

Поред свих препрека у првим годинама рада на које је наилазио због привредне кризе, „Југоконцерт“ је успео да се одржи на главном путу који је био зацртан његовим оснивањем, а то је да негује и јача културне везе Југославије са остатком света. Ступање југословенске повлашћене агенције у сталну везу са сличним професионалним организацијама у свету онемогућило је долазак „сумњивим“ уметницима истовремено отворивши широм врата гостовањима првокласних уметника. Па ипак, поред свих амбиција да београдска концертна сцена не заостаје за европском, „Југоконцерт“ никада није успео да оствари планирана гостовања музичких великана, међу којима су били Ј. Хајфец, Г. П. Пјатигорски, В. С. Хоровиц, С. В. Рахмањин и И. Ф. Стравински. Рад те агенције, њена програмска политика и тенденције, свакако јесу подложне даљој дискусији, али нема сумње да је оснивање професионалног концертног бироа имало важну улогу за музички живот у једном граду.

³⁹¹ АЈ, МПКЈ, фасц. 360 и 361.

³⁹² „Југоконцерт не спори дугове“, *Политика online*, 21. 11. 2013, <https://www.politika.rs/scc/clanak/276434/Jugokonzert-ne-spori-dugove> ; „Ukinut Jugokonzert, <http://www.seecult.org/vest/ukinut-jugokonzert>

3. МЕСТА РАЗОНОДЕ И ЗАБАВЕ: РУСКА ПОПУЛАРНА МУЗИКА И МУЗИЧАРИ У БЕОГРАДУ

3.1. Сличности и разлике у српским и руским кафанским традицијама

Словенски језици, међу њима руски и српски, могу се похвалити својим лексичким богатством када се ради о угоститељским објектима у којима се служи алкохол. У споменутим језицима постоји велики број речи које имају блиско значење или се, пак, користе као синоними, иако у њима ретко наилазимо на речи које представљају потпуне синониме и обично постоји барем семантичка нијанса. Богата лепеза термина попут крчма, кафана, механа, бирцуз, биртија, бифе, пивница и најзад ресторан говори о великом значају ових институција за социјални живот у Срба. Руски језик такође познаје велики број назива везаних за такву услужну делатност, а оквир, као и у српском језику, представљају крчме и ресторани. Наиме, крчме се према доступним изворима појављују у Русији и другим словенским земљама још у XI веку. У словенским језицима разних земаља су данас у употреби врло слични облици те речи, те је на бугарском језику њен облик „крџма“, на српском „крчма“, на хрватском и чешком „krčma“, на пољском „karczma“, на руском „корчма“. Крчме су првобитно биле установе за испијање пића. Такође, у њима су се неретко организовала окупљања и одлучивало о јавним пословима, или су се објављивали нови укази владара. Оне су, дакле, у традиционалном друштву имале функцију својеврсног сеоског клуба. Крчме су имале значајну улогу и у српским средњовековним земљама и није случајно што се потом везују за народне јунаке Јужних Словена. У низу епских песама, крчме се посебно истичу у оним које су спеване о Краљевићу Марку (*Краљевић Марко освети смрт брата Јандрије, Марко Краљевић и Мина од Костура, Марко Краљевић и Муса Кесеџија, Марко Краљевић и Ђемо Брђанин*, и друге). Народни јунак у њима пије рујно вино и ракију, вином зацељује своје ране, али и потпада под чари лепих крчмарица. Стога и лик крчмарица које постају савезници, пријатељи и посестрима народних јунака код Јужних Словена има видну улогу. На тај податак се осврнуо и Иван Прижов давне 1868. у својој књизи о историји кафана у

Русији,³⁹³ што је посебно занимљиво уколико имамо у виду да је Вук Караџић већину песама о Краљевићу Марку објавио 1845. године. Крчме су наставиле да се провлаче кроз стваралаштво националних аутора, а Марко Нешић (1873–1938) је опус староградских песама обогатио једном која је извојевала велику популарност, *Донеси вина, крчмарице*.

Следећи период у којем се може направити пресек у историји српских и руских институција намењених конзумирању алкохола је XVI век. Убрзо након што су освојили Београд, Турци су 1522. године отворили прву кафану на Дорћолу, која је уједно била и прва кафана на територији Европе. У првим кафанама на нашим просторима које су биле под утицајем Оријента пила се кафа и конзумирале су се наргиле, а хришћани нису смели да их посећују. Током времена су житељи града прихватили обичај испијања кафе, а у хришћанским четвртима су почеле да се отварају кафане у којима се поред кафе продавала и ракија. Упоредо са тиме, кафане су стицале све већи значај као центри друштвених догађања, посебно у домену културе и политике. У њима су се касније састајале разне организације, писале песме и осмишљавали нови уметнички правци, одржавале прве биоскопске пројекције, концерти, позоришне представе. О њиховом значају за друштвени живот града сведочи и то, да је прва сијалица у Београду засијала 1881. у кафани „Хамбург“, која се налазила на углу данашњих улица Кнеза Милоша и Масарикове, прекопута тадашње Народне скупштине. Поред тога, прва телефонска линија у Београду успостављена је 1883, дакле само седам година након открића Александра Грејама Бела, између зграде у којој су се налазили Географско одељење Главног Генералштаба и кафана „Три листа дувана“ и Инжењерске касарне на Палилули, тада престоничком предграђу. Неколико деценија пошто је у Београду отворена прва кафана, руски цар Иван Грозни је у Москви увео државни монопол на производњу и јавну продају јаког алкохола, те су почетком друге половине XVI века из Москве управницима области почела да стижу наређења да прекрате продају пића у крчмама и отворе „цареве кабаке“ (рус. царевы кабаки).³⁹⁴ Етимологија речи „кабак“ није још увек разјашњена и вероватно потиче из немачког језика.³⁹⁵ У својој књизи Иван Прижов указује на разлику између крчме и кабака

³⁹³ И. Прыжов, *История кабаков в России в связи с историей русского народа*, Санкт-Петербург-Москва 1868.

³⁹⁴ Исто, 49.

³⁹⁵ П. В. Травер, „История и образ кабака и трактира в русской культуре“, *История и современность*, №1, март 2013, 95–96; М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка: в 4 т.*, т.2, перев. и допол. О. Н. Трубачёва, 4-е изд, Москва 2004.

као два различита типа угоститељског објекта: „ [...] пре тога су куће за пиће биле истовремено и куће у којима се могло јести. Таква је била и древна словенска крчма, где је народ јео. Сада у Русији ничу куће у којима може углавном да се пије, а не да се једе“.³⁹⁶ Најпригоднији синоним на српском језику за руски „кабак“ је кафана. У XVII веку у Русији појављује се још једна установа – „трактир“ чији је назив потицао из холандског језика, а која је служила као аналог „кабака“ за нешто имућнију публику.

Исхрана ван објекта становања (ван властите куће или ван преноћишта за путнике) поново постаје популарна у Европи у XVIII веку. Индустријализација и урбанизација у то време доживљавају процват, што за последицу има и повећану социопросторну диференцијацију града и одвајање места становања од места за рад и за доколицу. Ресторани – угоститељски објекти који су почели да ничу у другој половини XVIII века у Француској, добили су пун замах након револуције 1789. године када су многи куvari из истакнутих аристократских породица остали без посла. Након Француске, тренд исхране ван куће се проширио на остатак Европе, а у Русији се први ресторани европског типа отварају почетком XIX века у Санкт Петербургу где је нашло склониште више француских емиграната. Наравно и међу првим куварима, а понекад и власницима, било је пуно Француза. У низу разноврсних објеката у којима су се служили храна и пиће, ресторан је „засео на чело стола“ и стекао аристократско и луксузно место, потискујући „трактире“ за средњу класу.

Историографски извори сведоче о томе да су „ресторани“, „трактири“ и „кабаки“ у којима је свирала музика постојали у Русији већ почетком XIX века. Велике реформе шездесетих година тога столећа биле су праћене економским растом и урбанизацијом те је, као последица тих бурних и видних промена у овом периоду приметан пораст броја ових институција. Руска штампа из друге половине шездесетих година тог века писала је како по правилу сваки радни човек иде у кафану или пивницу, где је имао прилику да поред пића ужива и у естетским и бесплатним задовољствима, било да се ради о наступима руских хорова или певачица уз пратњу гитаре, било да слуша мале инструменталне саставе или неке друге ансамбле. Једна од одлика оваквих места, кафана и ресторана, била је и могућност да се у њима слуша и класична музика. Од друге половине

³⁹⁶ И. Прыжов, *Нав. дело*, 45.

XIX века ретки су били руски ресторани и кафане без музике, а посебно су били популарни румунски, мађарски, а понекад и руски оркестри, као и цигански хорови.³⁹⁷

Важну улогу за статус ресторана имао је његов географски положај у граду, а посебну популарност су стицали приградски ресторани у којима се банчило до касно у ноћ. Међу њима је био и један од најстаријих ресторана у Русији отворен 1826, чувени московски „Јар“, који је током XIX и почетком XX века био средиште боемског живота и један од центара циганске музике. У њему су у то време радили цигански хор Соколова и чувена циганска певачица Варвара Пањина, која је средином осамдесетих година донела најбоље традиције циганског певања у тај ресторан. „Јар“ су посећивали многи припадници руске културне елите тога доба, међу којима су били А. П. Чехов, К. Д. Баљмонт, А. И. Куприн, Максим Горки, И. Е. Рјепин и Ф. И. Шаљапин. Популарност тог ресторана била је тако велика, да је своје место нашао и у књижевним делима и у музици. Низ старих руских романи инспирисан је и посвећен управо њему, на пример, *Гитара Соколовског* (*Соколовског гитара/Что за хор певал у `Јара`*) или *Хеј, кочијашу, вози у `Јар`* (*Эй, ямщик, гони-ка к `Яру`*), која је постала химна московског боемског живота. Те романсе је београдска публика сигурно имала прилике да чује после револуције, будући да су се налазиле на репертоару многих руских уметника, почев од Јурија Морфесија који је у више наврата посетио југословенску престоницу. Поред тога, митска популарност „Јара“ живела је и у емигрантским круговима, те су у Београду постојали истоимени хор и оркестар балалајки под управом Добровољског, али и варијете „Руски јар“ који је почетком тридесетих година отворен у палати Луксор.

У Русији је, дакле, на размеђи XIX и XX века постојао велики број институција за јело и пиће које су биле намењене разним друштвеним слојевима. Кратак преглед историјата споменутих институција показује њихов вишевековни значај за руско друштво, а слична ситуација била је и у српским земљама. У српском друштву кафане су још током XIX века, а нарочито у његовој последњој четвртини и периоду до Великог рата, биле значајан део, а по мишљењу Бранислава Нушића и „једини израз“ јавног живота у Србији.³⁹⁸ Дубравка Стојановић издвојила је кафану од других институција цивилног друштва као „први демократски простор“ у ком су сви били једнаки без обзира на разлике,

³⁹⁷ И. Ф. Петровская, „Рестораны и трактиры“, *Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование*, т.11, кн. 2, М–Я, Санкт-Петербург 2010, 265–268.

³⁹⁸ Б. Нушић, *Стари Београд (из полупрошлости)*, 57.

па је самим тим она представљала и најзначајнију институцију „новог друштва“. Кафана је била „прва институција релативно слободне размене мишљења, отвореног политичког резонувања, касније и политичког организовања. Била је то прва институционализација слободе мисли; ту су се формулисали први објективни захтеви нарастајућег модерног друштва“.³⁹⁹ Као важан чинилац развоја модерног друштва, оне су имале друштвену, културну, политичку и економску улогу у друштву. Кафане су биле места за дружење, уживање у пићу, храни и музици, као и за размену мисли, такође и за партијска окупљања. Кафанске традиције Београда и других градова на Балкану разликовале су се од сличних европских институција за јавну исхрану и комуникацију. Кафана је као друштвена институција кроз коју се испољавао балкански дух Србије остављала снажан утисак на странце, па су о њој писали европски путници из Немачке, Холандије, Британије, Русије и других земаља.⁴⁰⁰

Доласком емиграната, кафански и ресторански живот у престоници се променио. Према запажањима савременика, доласком Руса, међу којима су се нашли музичари, глумци и уметници, Београд је добио становнике који су у многоне допринели стварању велеградског живота и кроз кафански живот.⁴⁰¹ Музика, важан део кафанског живота који је до тог тренутка репертоарски обухватао готово искључио циганску музику географски везану за подручје Балкана, обогатења је доласком Руса који су формирали бројне оркестре балалајки, потом и гудачке оркестре, од којих су два најпознатија водили виолинисти Александров и Володарски. Осим музичких, ницале су и десетине малих уметничких трупа које су изводиле популаран и забаван програм: скечеве, романсе, инсценације и разне кабаретске нумере. Њихов циљ био је да оплемене карактер кафанске забаве, створе урбанији укус и проникну у средину у којој је до тада владала оријентална музика.⁴⁰²

³⁹⁹ Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт*, 265.

⁴⁰⁰ *Београд у делима европских путописаца*, ур. Ђорђе С. Костић, Београд 2003.

⁴⁰¹ Д. М. Кнежев, *Београд наше младости 1918–1941*, 112.

⁴⁰² Театрал, „Русское искусство в Королевстве С. Х. С.“, *Призыв*, №4, 1926, 37.

3.2. Старе руске песме и циганска романса

Премда су у духу панславизма, као и културној пропаганди попут оне коју је водио руски бард Д. А. Агрењев-Славјански, старе руске народне песме од друге половине XIX века почеле да продиру у српску средину, са емиграцијом је стигла вокална форма која је стихијски побрала симпатије престоничке публике – руска циганска романса.⁴⁰³ Дореволюционарна руска циганска романса наслеђе је субетничке групе руских Рома, најбројније на територији данашње Русије и околних земаља које су некада улазиле у састав Руске империје. Будући да јединствена ромска музика не постоји зато што се у великој мери ослања на народну музику локалних народа, постоји неколико великих и специфичних жаришта музике Рома. То су музика балканских, потом мађарских, румунских, руских и шпанских Рома.⁴⁰⁴ Стога и не чуди што је Зинаида Грицкат у свом музиколошком чланку осетила потребу да укаже на различитост ромске музике у Србији и Русији.⁴⁰⁵ Музика балканских Рома много дугује утицајима Оријента, због чега је и њен пробој у урбане делове земље у прво време дуговао бројности турске популације.⁴⁰⁶ Иако је оснивање Књажевско-србске банде 1831. на двору кнеза Милоша Обреновића обележило почетак новог раздобља у историји српске музике, ромски музиканти остали су стубови музичког живота у ослобођеној Србији током XIX века зато што су усвојили народну музику тог географског подручја. Њихова музика је по мелодијским и ритмичким карактеристикама била под снажним утицајем Истока, што је била и једна од кључних разлика у односу на музику руских Рома која се темељила на традиционалном дурскомолском лествичном систему и хармонским функцијама својственим западноевропском наслеђу.⁴⁰⁷ Будући да на тим основама почива и наша староградска музика⁴⁰⁸, у

⁴⁰³ Термин „циганска романса“ је у руском језику терминус техникус (Б. С. Штейнпресс, *К истории "цыганского пения" в России*, Москва 1934; „Цыганский романс“, *Музыкальная энциклопедия в шести томах*, т. 6, Хейнце–Яшугин, гл. ред. Ю. В. Келдыш, Москва 1982, 158–161; Т. А. Щербакова, *Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России*, Москва 1984; *Цыганский романс, Большая российская энциклопедия*, Том 34, Москва, 2017, 373.

⁴⁰⁴ А. Gojković, „Focal Points of Gypsy (Romany) Music“, *New Sound* 11, 1998, 23–31. У том тексту се могу пронаћи и неки општи подаци о музици руских Рома.

⁴⁰⁵ Зинаида Грицкат, „П. Чајковски (Поводом 40-годишњице смрти)“, *Музички гласник*, год. VI, бр. 9–10 (новембар–децембар), 1933, 283.

⁴⁰⁶ А. Gojković, „O muzici Roma“, *Zvuk*, br. 1, 1983, 71–75; А. Gojković, „Romi u muzičkom životu naših naroda“, *Zvuk*, br. 3, 1997, 45–50.

⁴⁰⁷ А. Gojković, „Focal Points of Gypsy (Romany) Music“, *New Sound* 11, 1998, 28.

хармонско-мелодијском контексту она садржи више сличности са музиком руских, него са музиком балканских Рома. Управо то може бити један од разлога добре рецепције руске циганске романсе у нас. Док је њихова заједничка карактеристика била дубока сентименталност и страственост, кључна разлика састојала се у томе што су српски Роми изводили преваходно инструменталну музику, а снага музике руских Рома лежала је у гласу и тексту, односно хорском певању у којем су водећу улогу имале жене. Српској средини, која је до размеђе XIX и XX века највећим делом почивала на вокалној традицији, било је лако да прихвати музику за забаву и разоноду која је у својој бити објединила два типа музицирања у Србији XIX века – глас и ромску музику.

Роми су ушли у музички и уопште културни живот Русије крајем XVIII века. Преломни моменат се догодио 1774. године када је по позиву грофа А. Г. Орлова-Чесменског из Влашке у Москву допутовала прва циганска капела. Тај састав се убрзо развио у хор и поставио темељ професионалном циганском извођаштву у Русији, који је суштински утицао на развој руске народне музике и културе романси. Током целог XIX века и све до 1917. године, цигански хорови били су веома популарни у Русији иако је њихово музицирање првобитно служило за забаву у аристократским круговима.

Током XIX века „циганство“⁴⁰⁹ је одушевљавало готово све велике руске писце, почев од родоначелника модерне руске књижевности, А. С. Пушкина, до реалиста И. С. Тургенева, Ф. М. Достојевског и Лава Толстоја. Можда и несвесно, руска уметност је у потрази за полетом и живошћу у другој половини XIX века наставила путем којим је кренуо А. С. Пушкин, што се потом показало од велике важности за даљи развитак циганске романсе.⁴¹⁰ У епохи романтизма је „циганство помагало да се додирну тешко доступне лепоте живота, да се оштрије оголе социјални конфликти, постигне неразумљив језик карамазовског у човеку и природа његовог романтичног расположења“.⁴¹¹ У том периоду било је тешко набројати књижевне и музичке жанрове у које мотив „циганства“, неодвојив од руског оријентализма, није проникао. Преплитање ромских мотива, доспелих из „Индије далеке“, и широких руских степа одлично приказује песма под називом

⁴⁰⁸ М. Думнић Вилотијевић, „Староградска музика у Србији: наслеђе, стваралаштво, рецепција“, *Уметност и култура данас: Уметничко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса*, ур. Д. Здравих Михаиловић, Ниш 2018, 75–76.

⁴⁰⁹ Термин „циганство“ (рус. „цыганерство“) осмислио је Лав Толстој.

⁴¹⁰ Т. А. Щербакова, *Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России*, Москва 1984, 23–48.

⁴¹¹ Исто, 24.

Циганске песме А. К. Толстоја, написане четрдесетих година XIX века. Српска књижевност реализма која је неретко инспирацију проналазила у разним видовима народног живота, такође је била прожета ромским темама, посебно онима из јужних крајева земље. То се посебно може уочити у књижевном опусу Стевана Сремца који обилује занимљивостима о музичком животу српског југа или у драми *Коштана* Борисава Станковића инспирисаној Циганком, Максутовом Маликом, за којом је цело Врање лудовало и банчило уз њену песму.⁴¹² Однос Русије према музици Рома у првој половини XIX века приказао је Лав Толстој у причи *Божјиња ноћ* (*Святочная ночь*) из 1853. године, што је од посебног значаја будући да његове речи имају мемоарску тежину:

„Било је време када се у Русији ниједна музика није волела више од циганске; када су Цигани певали руске старе добре песме: „Није једна“, „Чујеш“, „Младост“, „Опрости“ итд, и када није деловало чудно волети слушати Цигане више него Италијане. Сада Цигани за публику која се окупља у пролазима певају водвильске куплете „Две девице“, „Вању и Тању“ и друге. Волети циганску музику, можда чак и називати њихово певање музиком изгледаће смешно. Штета што је та музика тако ниско пала. Циганска музика је код нас у Русији била једини прелаз од народне ка уметничкој музици. Зашто у Италији сваки Лазарони разуме арију Доницетија и Росинија и ужива у њој, а код нас се у „Аскољдовом гробу“ и „Животу за цара“ трговац, грађанин и други диве само декорацијама? Ја не говорим већ о италијанској музици, коју не осећа 1/100 руских претплатника, већ сам одабрао такозване народне опере. У исто време, сваки Рус ће саосећати са циганском песмом зато што је њен корен народни“.⁴¹³

Најзад, шта је у суштини била циганска романса, жанр којим се београдска публика тако одушевљавала да су неке песме и данас на репертоару кафанских свирача и љубитеља кафане? Да ли је то романса која је настала у ромској средини или је то романса коју Роми само изводе? Убрзо по доласку прве циганске капеле у Москву, крајем XVIII века почео је да се развија жанр „транскрипције“ руске народне песме који је имао велики успех код публике. Музика московских Рома, познатих целој Русији већ током двадесетих и тридесетих година XIX века, била је уско повезана са стилем и естетиком руског романтизма, наслеђем националне културе и начином градског живота тога времена. Према томе, музика коју су руски Роми изводили није била специфично њихова, већ је жанр руске циганске романсе формиран у XIX веку основан на темељима руске народне

⁴¹² Књижевна дела Стевана Сремца показала су се као богат извор грађе за етномузикологе (А. Гојковић, „Народни инструменти у делима Стевана Сремца“, *Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности*, књ. 30, 1981, 41–50).

⁴¹³ Л. Н. Толстой, „Святочная ночь“, *Собрание сочинений в 22 тт*, т. 1, Москва 1978, 386.

песме и градске романсе. Тај жанр основали су композитори и песници, уједно и велики поштоваоци страственог стила интерпретације који је одликовао музичаре Роме. Процват романсе почео је тријумфалним успехом *Славуја* Александра Александровича Аљабјева (1787–1851), након којег су се многи композитори глинкинског периода обратили том жанру. Након упознавања са руском културом која им је постала основа, етничка група Руска Рома прешла је са извођења на стваралаштво. Тај процес обухватао је неколико фаза у којима је испрва руска музика била извођена на њима својствен начин, а поједине руске речи биле су замењиване циганским. Касније су коришћене руске мелодије на ромски текст и најзад су, инспирисане градском романсом, настајале нове мелодије са ромским текстовима. Недостатак школовања и генерално слабо познавање руског језика код Рома учинило је да се романса из аристократских кругова прошири на шире слојеве друштва, чему је допринела и демократизација друштва у другој половини XIX века.

Представници националне композиторске школе, међу којима су била и Руска петорица, односили су се са презиром према том „псеудоруском“ стилу романсе која је незаустављиво освајала публику из свих слојева грађанства. Па ипак, тај стил сливао се у уметничку музику и прожимао је стваралаштво А. С. Даргомижског, П. И. Чајковског и С. В. Рахмањина.⁴¹⁴ Истакнути руски музиколог Л. Л. Сабанејев чак је преувеличао улогу циганске романсе у руској култури, описујући је као „необичан, својеврстан и екстатичан осећајни цветић руске културе, можда ништа мање оригиналан од целе ’руске школе’, који је несумњиво неприметно формирао сву руску музику – појаву која је задивила и покорила чак изузетан и независан укус Дебисија“.⁴¹⁵

Током XIX века циганска песма је постала неодвојив део ресторанског и кафанског живота у Русији. Њена појава стварала је посебну атмосферу, а наступи циганских хорова представљали су врхунац банчења и разуданости. Хорови су на свом широком репертоару имали и руске народне песме и романсе истакнутих композитора. Крајем XIX и почетком XX века на естради и у позориштима постало је модерно извођење руских и циганских песама и ромansi у разноврсним обрадама. Па ипак, тај период је А. И. Куприн

⁴¹⁴ На такву везу са народним кореном су указивали З. Г. Грицкат и В. А. Соловјев када су у својим написима о П. И. Чајковском покушавали да објасне због чега је он подједнако народни композитор као и представници Руске петорице.

⁴¹⁵ Л. Л. Сабанеев, *История русской музыки*, Москва 1924, 41–42.

у свом есеју *Фараоново племе* (1911) о циганској песми у руској традицији означио као њено постепено гашење и излазак старих романси из моде.

„Ми смо сведоци одумирања циганске песме, тачније, њеног досадног, спорог, старачког краја. Проћи ће још четврт века, и на њу неће остати чак ни успомене. Старе, пољске песме табора које су прелазиле из рода у род, из клана у клан по сећању и слуху, нестале су и заборављене су, нико их није са љубављу сакупио и пажљиво записао. Старе романсе су изашле из моде и не могу васкрснути. Савремене романсе живе попут једнодневних лептирића: данас их изводи назални вергл и искашљавају их грамофони, а сутра од њих неће бити ни трага [...] Скоро сто година је трајало одушевљење циганском песмом. Није случајно што су то одушевљење искрено и страствено делила два највећа руска човека деветнаестог века: први је осветлио његов почетак, други је крунисао његов крај. Први је Пушкин, а други Толстој [...] Понављам, сада циганска песма умире. Оно што сам имао прилике да чујем од Цигана пре двадесет пет година у Пензи, у Москви у мањежу и у Москви код Јара и у Стрељни, то су, авај, били последњи одблесци циганског певања: „Волим вас“, „У кобни час“, „Очи чорније“, „Бреза“. Тада су већ стари зналци уздисали за старим временама, о чувеној Пиши, о Груши, о Стеши, о другој Стеши и о Зини, о данашњим фамилијама Соколових, Фјодорових, Шишкиних, Масаљских. `Какав је хор певао код Јара, био је познат по Пиши, и гитара Соколовског и даље одзвања у ушима`“.⁴¹⁶

Мишљење А. И. Куприна да, кроз двадесетпет година од тренутка када пише текст, циганска песма неће ни остати у сећању би се можда и обистинило да убрзо није избио Велики рат и потом револуционарна 1917. година. Дошло је до прекида природног развоја руске културе, која се углавном конзервирала у избеглиштву. Стара руска песма и циганска романса постале су један од музичких носилаца националног идентитета емиграције. Уз њихове животне текстове, страствене мелодије и емотивност Руси су држали сећање на своју домовину. Поред тога, гледајући са практичне стране, егзотика таквих наступа за Запад представљала је и могућност да се створе услови за материјалну егзистенцију. Та два жанра песме одржала су се у емиграцији захваљујући чувеним извођачима Ј. С. Морфесију (1882–1949), А. Н. Вертинском (1889–1957), Изабели-Изи Јаковљевној Кремер (1887–1956), Н. В. Плевицкој, П. К. Лешченку (1898–1954), али и ромским и саставима руских музичара који су у томе увидели могућност за зараду. Р. Б. Гуљ написао је у својим успоменама како историја руске музике у Паризу не би била потпуна ако би пропустио да спомене руске хорове, циганске музичаре, певаче Ј. С. Морфесија, А. Н. Вертинског и Н. В. Плевицку. Тој теми је посветио цело поглавље.⁴¹⁷

⁴¹⁶ А. И. Куприн, „Фараоново племе“, *Синий журнал*, №38, 1911.

⁴¹⁷ Р. Б. Гуљ, *Я унес Россию. Т. 2. Россия в Франции*, Москва–Берлин 2019, 130–138.

Међу руским емигрантским певачима постојала су размимоилажења по питању репертоара. Ретки су били они попут А. Н. Вертинског који су у својој уметности направили корак у напред и одвојили се „безнадежно“ застарелог. Његова супротност био је Ј. С. Морфеси, који није могао да се одвоји од песама „о кочијашима, коњима и тројкама“. У својим успоменама, Вертински је забележио да је покушао да објасни Морфесију да је време коња прошло, да је свуда асфалт и да у Москви сада машине чисте снег, али „старо“ је и даље одушевљавало публику и проналазило пут до њиховог срца.⁴¹⁸ Тежњу за очувањем наслеђа и љубав према традицији емигранти су пренели и на своје потомке, рођене већ ван граница Русије, те се у годинама после Другог светског рата појављују изванредни интерпретатори старе руске песме и циганске романсе.

Руска романса и циганска песма успешно су битисале у међуратном животу југословенске престонице захваљујући „домаћим“ емигрантима којима је то била уобичајена музика за разоноду и забаву у кафани, али и гостовањима њихових сународника, било да су била у питању лична познанства, емигрантске везе или наступи које је организовала престоничка концертна агенција „Југоконцерт“. Разлика међу споменутим извођењима састојала се у томе, што су наступи које је приређивао „Југоконцерт“ имали естрадни карактер. На тај начин је и у Београду романса изашла из кафанских кругова и ушла на концертни подијум.

Руска романса заслужује посебну пажњу зато што је уткана у наслеђе градске народне музике у Србији и то управо захваљујући емигрантима који су након Октобарске револуције 1917. допутовали у Краљевину СХС. Истраживање етномузиколога Марије Думнић Вилотијевић указује на то, да је Олга Јанчевецка утицала на данашњу праксу староградске музике у Београду.⁴¹⁹ Међутим, и наслеђе Јанчевецке у домаћој кафанској музичкој пракси не би ни постојало да певачица није имала финансијске потешкоће, услед којих је морала да почне да зарађује за живот на начин на који је то до последњег момента одбијала – певањем.⁴²⁰ По доласку у Београд, Јанчевецка је наступала у елитним ресторанима попут „Славије“, „Заграда“, „Казбека“, „Мимозе“, „Руске лире“ и „Балалајке“. Током 1927. публика у ресторану „Славија“ ју је са огромним нестрпљењем чекала да се појави одевена у цигански костим, па је уз њене „специјалитете“ *Очи чорније*,

⁴¹⁸ А. Вертинский, *За кулисами*, Москва 1991, 160.

⁴¹⁹ М. Думнић Вилотијевић, *Звуци носталгије: Историја староградске музике у Србији*, Београд 2019, 34.

⁴²⁰ К. Димитријевић, *Краљица руске романсе. Животна исповест госпође Олге Јанчевецке*, Београд 2003.

Прашћај и *Еј, шарабан* ломила чаше о под и веселила се.⁴²¹ Ломљење чаша као део лумповања у кафани није било неуобичајено. Тај чин представљао је један од типичних кафанских ритуала којим је особа у алкохолисаном стању снажно испољавала своје емоције, а будући да се дешавао у друштвеном контексту у којем се нису сви познавали, треба га тумачити пре као вид комуникације, а не агресије.⁴²² Стога, приче које су деценијама касније млађе генерације слушале о страственој Русињи због које су „отмена, углађена“ господа лумповала у „Казбеку“ или „Ројалу“ разбијајући кристалне чаше, или су, пак, пуцала из револвера у „Руској лири“, треба да указују на изванредну забаву током наступа Олге Јанчевецке.⁴²³ По отварању ресторана „Мимоза“ у Коларчевој улици, Јанчевецка је почела редовно да наступа у том локалу. У јесен наредне године придружили су јој се емигранти Сергеј Вендерович и Борис Брјино.⁴²⁴ Власник је замолио Јанчевецку да компоује рекламну песму за ресторан и тако је по нарудбини настала чувена песма *Мимоза*. Велику популарност коју је стекла је та песма делом дуговала и Сергеју Страхову, који ју је након неколико месеци штампао у својим *Музичким новостима*.⁴²⁵ Олга Јанчевецка је у „Мимози“ певала песме А. Н. Вертинског, којег је у својим успоменама назвала „тадањим руским Арсеном Дедићем“, али и њене омиљене романсе *Цигани*, *Друже мој*, *Сви смо били млади*, *Плава марамница* и *Златан прстен носим ја на руци*. Последња међу споменутих песама коју је компоновао Сергеј Франк је постала тако популарна, да су Срби били убеђени да је то српска староградска песма. С. Вендерович је био изврстан интерпретатор руских војничких песама, а један од „хитова“ је био реситал под називом *Ја, шофер*, по мотивима живота емигранта, официра гарде, који је радио као шофер у Паризу. Музику је компоновао Јуриј Азбукин.⁴²⁶

Од друге половине двадесетих година број иностраних уметника и уметничких ансамбала који су гостовали почео је да се повећава, због чега је деловало да Београд

⁴²¹ Исто, 69.

⁴²² И. Ковачевић, „Три кафанска ритуала: дизање, купање и разбијање чаше“, *Кафанологија*, прир. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012, 385–390.

⁴²³ Песма је мој живот. Buran је био život gospođe Olge Jančevecke, kraljice ruske romanse <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2002/02/12/srpski/F02021101.shtml>.

⁴²⁴ Аноним, „Ресторан ’Мимоза’“, *Време*, 6. октобар 1936, 7; Аноним, „Ресторан ’Мимоза’“, *Време*, 2. октобар 1937, 11.

⁴²⁵ О издавачкој делатности Сергија Страхова видети: И. Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51, 2014, 65–81.

⁴²⁶ К. Димитријевић, *Краљица руске романсе*, 75–78; „Музичке новости“, *Време*, 6. фебруар 1937, 15.

постаје музички центар европског нивоа.⁴²⁷ Иако је уметничка сцена у Београду врло добро реаговала на појаву тенденција својствених страним културама, показало се да је након тешких ратних година музика „за душу“, имала константни успех. Стога је и гостовање двоје великана руске естраде, пионира руске шансоне А. Н. Вертинског и извођача старих руских песама Н. В. Плевицке, који су почетком тридесетих година посетили Београд имало великог успеха код публике. Њихове наступе приредио је „Југоконцерт“ на челу са Ј. А. Жуковим. А. Н. Вертински је приликом првог гостовања 1931. био најављен као, познат свакоме образованом Русу, уметник који је створио посебан жанр „размажен и проткан једном нарочитом сентименталношћу, сентименталношћу модерног човека“.⁴²⁸ Без обзира на то што је у неруским круговима А. Н. Вертински био познатији као успешан филмски глумац, његови наступи били су добро прихваћени од стране публике. Надежда Плевицка била је међу ретким естрадним уметницима у емиграцији који су каријеру направили још у дореволуционарној Русији. Уз доајена циганске музике у московском „Јару“ Варју Пањину и истакнуту оперетску уметницу Анастасију Вјаљцеву, Плевицка је била у самом врху популарности као интерпретатор народних песама и романси. Свој естрадни концерт приредила је у дворани Коларчевог народног универзитета са популарним руским песамама. На концерту је учествовао и хор руских студената којим је дириговао Борис Добровољски, а учествовали су и Игнатов на хармоници и А. А. Бутаков на клавиру.⁴²⁹ Њени огромни хонорари у предратној Русији омогућавали су јој да се бави и хуманитарним радом, што је било типично за добростојеће грађанство тог времена. Такву делатност је она наставила да негује и у емиграцији.⁴³⁰ Наиме, Н. В. Плевицка је током свог боравка у Београду 1933. учествовала и на хуманитарним вечерима. Једну од њих приредио је Одбор београдских госпођа под почасним председништвом кнегиње Олге у Официрском дому у корист руских ратних инвалида. Та добротворна забава била је приређена на високом нивоу и њој су присуствовали кнез Павле, кнегиња Олга и њене две сестре, као и чланови владе, високи официри, професори универзитета и страни посланици из Француске, Америке, Немачке, Чехословачке, Белгије, Аустрије, Аргентине и Мађарске. У музичком програму

⁴²⁷ М. Вукдраговић, „Музички живот Београда тих година“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 77.

⁴²⁸ Аноним, „Г. Александар Вертински у Београду“, *Правда*, 1. јул 1931, 7.

⁴²⁹ Аноним, „Концерт Надежде Плевицке“, *Правда*, 17. јануар 1933, 13.

⁴³⁰ Р. Б. Гуљ, *Я унес Россию. Т. 2. Россия в Франции*, 137.

забаве учествовали су многи руски уметници, које су на клавиру пратили Александар Руч и А. А. Бутаков, али је посебно успешно било наступање Н. В. Плевицке која је уз пратњу хармонике певала руске песме.⁴³¹

Стара руска песма и циганска романса биле су присутне у Београду на разноврсним „подијумским даскама“, од кафане до концертне дворане. Та музика је успешно увесељавала руску и освајала српску публику. Уједно, „суботњици“ Књижевно-уметничког друштва сведоче да су се уз њу проводили и виши слојеви српског грађанства, као и иностране дипломате у Београду. Пун утицај на староградску и кафанску праксу, међутим, није продубљен у научним истраживањима.

3.3. Оркестри балалајки

Пре Великог рата, народна свирка и оркестри неизоставно су укључивали и ромске музичке саставе који су били важан културни чинилац у неговању српске народне музике. Божидар Јоксимовић (1869–1955), композитор прве српске опере *Женидба Милоша Обилића*, указивао је на то да је у нашој националној музичкој пракси, као и код Мађара и Румуна (можемо додати – и Руса), ромска музика имала важну улогу у конструисању уметничке музике. Ромски музиканти свирали су најчешће виолину, разне врсте ударачких инструмената – бубањ, даире, добош и друге, тек касније понеки дувачки инструмент. Њихова свирка и песма заснивале су се на импровизовању народних песама, а стил им је био „нечист“, импровизације су изводили на рђав начин, а третман мелодије је био „усиљен и екстравагантан“.⁴³² Таква музика се свирала у београдским кафанама уочи Првог светског рата.

Са емигрантима стигла је руска балалајка, инструмент који је и поред наше, и њој делом сличне, тамбурице тријумфовао у београдским кафанама током међуратних година. Руска „балалајка“ појављује се у XVII веку и све од свог настанка била је активни елемент разоноде у „трактиру“ и „кабаку“. Од средине XIX века њен карактеристични троугластаи облик се устаљује. У високи свет музике балалајка улази захваљујући ентузијастичности народне

⁴³¹ Аноним, „Кнез Павле и Кнегиња Олга на руској забави“, *Правда*, 10. јануар 1933, 2.

⁴³² Б. Јоксимовић, „Свирачи у Србији“, *Музички гласник*, бр. 9, 1922, 2–3.

музике и оснивачу првог оркестра руских народних инструмената Василију Васиљевичу Андрејеву (1861–1918).⁴³³

До почетка 1924. у Београду је било више од десет руских жичаних оркестара, у којима су главну улогу имале балалајке, инструмент који је стекао велике симпатије Срба. Ти оркестри имали су висок ниво извођачке уметности, а њихов репертоар обухватао је широки спектар композиција, почев од „озбиљне“ музике (најчешће одломци из руских и италијанских опера), потом руских народних песама и циганских романси, и модерне музике тог доба. Велики део репертоара чинила је руска музика коју су они на тај начин и популарисали.⁴³⁴ Међу оркестрима балалајки су се посебно издвојили они које су водили Кузменко, Чернојаров и Добровољски, али и Островски, Собченко, Задерацки, Квјатовски и Шаповаленко.

Најпознатији оркестар и хор балалајки на нашим просторима, који је освојио целу Европу и њен културни центар, Париз, формиран је крајем 1921. у Новом Саду под управом Георгија Диодоровича Чернојарова. У почетку је тај састав био скроман: бројао је свега 9 чланова и имао на репертоару 15 песама.⁴³⁵ Руска штампа је о ансамблу Чернојарова писала као о најбољим београдским балалајкама, које су по духу подсећале на дух бесмртног В. В. Андрејева. Г. Д. Чернојаров је описиван као човек са музичким укусом и уметничким схватањем композиција, чије је тонско нијансирање било веома префињено, а *пијано* динамика високо уметнички израђена. Почетком 1923. његове балалајке су већ биле увелико познате и популарне и у унутрашњости земље, где су одржале концерте у чак 72 града.⁴³⁶ У марту 1923. су балалајке Г. Д. Чернојарова са великим успехом наступиле на двору пред краљем Александром и његовом супругом краљицом Маријом.⁴³⁷ Током те године се Чернојаров са својим оркестром отиснуо на турнеју по Европи, где су такође остварили велики успех.⁴³⁸ Наступи оркестра Георгија Чернојарова у „Руској семији“ били су пријатни, а саме балалајке су за Русе биле њихово „домаће, руско“. Са носталгијом су се емигранти присећали В. В. Андрејева и некадашњих прелепих концерата балалајки у дворани некадашње петербуршке Племићке

⁴³³ А. А. Банин, *Русская инструментальная музыка фольклорной традиции*, Москва 1997.

⁴³⁴ С. И. „Театр и музыка. Итоги года“, *Новое время*, №816, 14 января 1924, 5.

⁴³⁵ В. И. Косик, *Русские краски на балканской палитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*, Москва 2010, 191.

⁴³⁶ К. Ш., „Балалаечники“, *Новое время*, №549, 24 февраля 1923, 3.

⁴³⁷ К. Ш., „Балалаечники“, *Новое время*, №588, 13 апреля 1923, 3.

⁴³⁸ Аноним, „Балалаечники Георгия Черноярова“, *Новое время*, №813, 23 сентября 1924, 3.

скупштине.⁴³⁹ Оркестар је до јесени 1924. по свему судећи имао и солидну финансијску добит, будући да је у то време бројао седамнаест чланова. Како би угоднио укусу захтевне београдске публике која је желела да се забавља, оркестар је морао да свира и модерне игре са „демонским плесовима“. Аутор новинског чланка указује на то да је Чернојаров умео да унесе комични елемент, плес са смехом, чиме би „значајно умекшао оштрину данашње кореографије“. За оркестар Георгија Чернојарова био је карактеристичан и један посебан инструмент, врста мале флауте са веома пријатним, вибрирајућим звуком који је покривао цео оркестар и подсећао на женски глас. Чланови оркестра били су обучени у стилизовану руску ношњу: беле извезене рубашке и тегет шалваре.⁴⁴⁰

Други, веома популаран, оркестар балалајки који је водио А. Н. Кузменко наступао је у београдским ресторанима „Врачарска касина“, „Загреб“ и „Рускиј кружок“, итд. Захваљујући успешном избору музичара и великом разумевању особености оркестра балалајки, А. Н. Кузменко је за кратко време постигао велики уметнички успех. Његов оркестар је звучао „складно, солидно“, постизао је „задивљујуће префињено нијансирање“. Други велики квалитет ансамбла А. Н. Кузменка био је хор. Чланак из *Новог времена* поносно указује на велики успех руских хорских народних песама уз пратњу балалајки, не само код руске, већ и код српске публике.⁴⁴¹ Један од разлога можемо пронаћи у репертоару тих ансамбала. Као пример можемо узети ансамбл А. Н. Кузменка, који је поред одломака из опера *Кнез Игор* (А. П. Бородин), *Пикова дама* (П. И. Чајковског), *Кармен* (Ж. Бизеа) и *Травијата* (Ћ. Верди) и руских песама, на репертоару имао и бројне српске песме. За разлику од руских извођача „озбиљне“ музике који су доста били окренути унутрашњем музичком животу заједнице, руководиоцима оркестара балалајки било је јасно да морају да балансирају са репертоаром како би привлачили што више публике. Са оркестром А. Н. Кузменка наступали су тенор Андрејев и баритон Габајев, иначе чести гости ресторана у којима су свирали руски ансамбли. У другој

⁴³⁹ Велика дворана Племићке скупштине Петербурга (Дворянское собрание Петербурга) изграђена је 1839. године и у њој је своје концерте одржило Филхармонијско друштво Санкт Петербурга, најстарија музичко-друштвена организација у Русији (1802–1917). Убрзо по оснивању је ова зграда постала центар музичког живота града – у њој су наступили Франц Лист, Хектор Берлиоз, Рихард Вагнер и многи други европски музичари, док су прозвучале и многе премијере класика руске музике. Данас се у тој згради налази Санктпетербуршка академска филхармонија „Шостакович“.

⁴⁴⁰ К. Ш. „Чернојаров“, *Новое время*, №1014, 14 септембра 1924, 3.

⁴⁴¹ Ю., „Оркестр балалаечников А. Н. Кузменко“, *Новое время*, №813, 10 јануара 1924, 3.

половини зимске сезоне 1924/1925. оркестар А. Н. Кузменка се отиснуо на турнеју по Западној Европи.⁴⁴²

Током двадесетих година балалајка је стицала све већу популарност не само у Београду, већ и целој Краљевини СХС/Југославији. Константин Шумски, сарадник за уметничку рубрику *Новог времена*, писао је почетком 1924. да у скоро свим добрим руским, али и у многим српским ресторанима свирају руске балалајке. Према његовом мишљењу, веома је било индикативно то, што не само Руси, већ „може се рећи углавном Срби“, са несмањеном пажњом слушају балалајке и „захтевају тишину“. Руске песме *Волга, Волга, Кудејар*, тј. *Дванаест разбојника* и друге, посебно меланхоличне, имале су велики успех код Срба.⁴⁴³ Према успоменама Ђорђа Лобачева, песма *Волга, Волга* била је тако популарна у српском друштву, да им је муштерија у кафани по келнеру послала „банку“ да јој по трећи пут одсвирају ту песму.⁴⁴⁴ У чланку који је изашао око пола године касније, К. Шумски је закључио да стара лака музика представља велико задовољство након модерних игара шими (shimmy) и фокстрот (foxtrot), који су у првој половини 20-их били ванредно популарне цез игре у престоници.⁴⁴⁵ Према сећањима Олге Јанчевецке, у време када је 1926. допутовала у Београд танго је био изузетно популаран, а она је изводила романсе на српскохрватском језику и одушевљавала публику.⁴⁴⁶

Прву послератну деценију одликовале су супротности на релацији традиционално и модерно, што је приметно и у кафанском и забавном животу овог периода. Уплив модерних музичких жанрова и нове масовне културе са Запада посебно се одразио на омладину, при чему треба имати у виду огромну разлику између градова и великих делова земље који су за њима у великој мери заостајали по развоју и организацији друштва. У својим успоменама на послератни Београд, свестрани публициста Бошко Токин присећао се живог кафанског живота који открива „да Исток није сасвим ишчезнуо, да се Запад још није одомаћио. Људи су још ту, људи Балканци. Генерације које у себи носе раскршћа. И нови Београд има два лица. Два израза. Нови се Београд бори и ломи“.⁴⁴⁷

⁴⁴² Аноним, „Хор балалаечников А. Н. Кузьменко“, *Новое время*, №1044, 19. октябра 1924, 3.

⁴⁴³ Конст. Шум., „Балалаечники“, *Новое время*, №844, 19 фебрала 1924, 3.

⁴⁴⁴ Ђ. Лобачев, *Кад се Волга уловала у Саву*, 48.

⁴⁴⁵ Ш., „Балалаечники Квятковскаго“, *Новое время*, 23. 8. 1924. №996, 3.

⁴⁴⁶ К. Димитријевић, *Краљица руске романсе*, 68.

⁴⁴⁷ В. Токин, *Терације: роман послератног Београда*, Београд 2015, 7.

По томе што су се на програму оркестара балалајки налазили и модерни плесови, уочава се да руски музички састави нису могли да заобиђу нове музичке жанрове. С једне стране, разлог је био егзистенцијалне природе, будући да су свој програм морали да усклађују са укусима и захтевима публике. С друге, и сами Руси су волели да се забављају, а њихова улога уопште у развоју популарне музике у међуратној Југославији је била велика.⁴⁴⁸ Руска песма и балалајке су средином двадесетих година постале тако популарне у Београду, да се у руским круговима појавила бојазан да ће ускоро ти видови музицирања постати синоним за руску уметности.⁴⁴⁹ Штампa је извештавала да је долазак Руса преврнуо ноћни живот „мирне, старе Србије“ наглавачке, у којој се ноћ „почињала у 9 часова увече, јутро у 6 часова изјутра. Али кад су у Београд стигли руски емигранти све се обрнуло наопачке. Београд је запевао, заиграо, остајао будан до касно у ноћ. Свака цењена кафана сматра сада да за минимум угледа треба да има малу сцену и на њој руска позоришта типа гротеска, у најгорем случају ’чувени руске балалајки’.⁴⁵⁰ Па ипак, треба имати у виду да је популарност руских уметничких и музичких састава који су деловали у престоници за емигранте била значајна због финансијског потенцијала. Ђорђе Лобачев, један од пионира српског и југословенског стрипа, у младости је због финансијских неприлика једно кратко време радио као музичар свирајући мандолину у „не баш најелитнијој кафани близу Каленићеве пијаце, у руској трупи, састављеној с брда с дола“.⁴⁵¹ Према сећањима потомака емиграната, музичко образовање њихових очева помагало им је да зарађују за живот у студентским данима, а неким од њих је потом музички занат омогућавао додатну зараду.⁴⁵² Узимајући у обзир пажњу која је у штампи у првој половини двадесетих година била посвећена „суботњицима“, концертима класичне музике, извођачима руских и циганских песама и романси, руски музичари су популарне жанрове са „демонским плесовима“ прихватили као ствар опстанка.

Руси су волели да се забављају и скоро увек су приређивали музичке тачке или целе концерте у оквиру својих културних догађаја. Они су најчешће били конципирани тако да је публика могла да ужива у разним жанровима, од „озбиљне“ уметничке до

⁴⁴⁸ И. Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51, 2014, 65–81.

⁴⁴⁹ Театрал, „Русское искусство в Королевстве С. Х. С.“, *Призыв*, №4, 1926, 37.

⁴⁵⁰ *Новое время*, №1832, 12 июня 1927, 3.

⁴⁵¹ Ђ. Лобачев, *Кад се Волга уловала у Саву*, 48.

⁴⁵² Михаил Гортински, и-мејл послат аутору 24. 5. 2016; Алексеј Арсењев, и-мејл послат аутору 20. 4. 2021.

популарне модерне музике. То говори колико је за њих музика била важан социокултурни елемент. Иако су их оркестри балалајки повремено имали на свом репертоару, у емигрантским круговима није постојала склоност ка извођењу популарних америчких и западноевропских жанрова који су упловили у југословенски музички живот већ почетком двадесетих година. Када је Савез руских књижевника и новинара 1933. приредио своју годишњу приредбу, програм под називом „Сад – некад“ био је састављен из два дела: први део је био посвећен најсавременијим шлагерима, а други је била прошлост. У првом делу учествовали су и бројни Срби. Извођене су песме из најпопуларнијих тон-филмова, песме у танго и фокстрот стилу, у чему су, између осталих, учествовале глумице Љубинка Бобић и Евка (Невенка) Микулић, доајени српске међуратне и послератне глуме. На тој вечери учествовао је и чувени академски цез оркестар „Доли Бојс“, најпопуларнији оркестар „лакхих лудих нота“, кроз који су прошли многи пионери цеза у нас. Две године је члан тог оркестра био и композитор Милан Ристић, који је на тај начин издржавао породицу након очеве смрти. Други део програма био је састављен од романси и балетских тачака са луткама које су вратиле публику „за неколико деценија натраг“.⁴⁵³ Таква концепција вечери показује да је дихотомија „традиционално/старо – модерно/ново“ била присутна и у емигрантском животу, исто као што је то била и једна од одлика међуратне југословенске престонице.

У годинама пред Други светски рат, угледни београдски барови су имали своју сталну музику. Посебно је била цењена музика у варијетеу „Палас“ Илије Радина, у чијем саставу су углавном свирали музички високо образовани Руси и Немци који су брзо заволели српски фолклор и одлично изводили поједине домаће песме и игре.⁴⁵⁴ Иако су балалајке постале мање видљиве тих година у односу на двадесете, штампа сведочи о томе да нису само цез састави, већ су и оркестри балалајки били тражени за ангажмане по кафанама и клубовима.

⁴⁵³ В. Г., „Једна успела приредба Савеза руских књижевника и новинара“, *Време*, 6. фебруар 1933, 6. Списак свих учесника, Руса и Срба, постоји у чланку Аноним, „Вече руских књижевника и новинара“, *Правда*, 6. фебруар 1933, 6.

⁴⁵⁴ С. Пауновић. „Певачи и музичари“, *Београд у сећањима 1930–1941*, ур. М. Ђоковић, Београд 1983, 87.

3.4. Ресторани и кафане са руском музиком

Ја знам да се у кафанама манифестују не само дух времена, које нас носи, но и грч улице, која је кафана будућности ...⁴⁵⁵

Београд је у годинама по завршетку рата почео да се развија у метрополу европског изгледа коју су прожимали утицаји са свих страна. То се одразило и на развој и ширење популарне музике која је од почетка двадесетих година, заједно са руским певачима и музичарима, унела разноврсност у музичку свакодневицу. Са упливом нових жанрова (танга, фокстрота, ламбет вока, шимија, итд), кафане су у виду модерних клубова, барова и варијетеа добиле конкуренцију. Тридесетих година Београд је имао седам школа играња, а велики број музичара који су у њима били ангажовани били су руски емигранти који су важали за веома образоване, васпитане, озбиљне и савесне музичаре.⁴⁵⁶ На сваком кораку одржавале су се игранке и свирке, а утицај нових жанрова одражавао се и на тадашњу моду.⁴⁵⁷ Пред крај треће деценије, Београд се упознао и са „црначком музиком“, наступима вокалног квартета „Црни Ревелерси“ (1928), цез симбола Жозефине Бекер (1929) и црначке оперетске трупе „Лујзијана“ која је извела „цаз оперету у девет слика од Луја Дугласа“ у Мањежу (1930).⁴⁵⁸ Па ипак, кафана је задржала посебно место у животу међуратне престонице.

Поред неколицине старијих публикација о институцији кафане, српска историографија је у последњих двадесетак година обogaћена низом студија, зборника и монографија које су потврдиле њен значај за проучавање развоја српског друштва и његове свакодневице.⁴⁵⁹ У тим радовима, међутим, није било речи о руским певачима и

⁴⁵⁵ С. Винавер, *Громобран свемира. Гоч гори: приче и путописи из Југославије*, Београд 2015, 449.

⁴⁵⁶ М. Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd 2014, 72.

⁴⁵⁷ R. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu: „Свијета Зузорић“ i kulturni život Beograda 1918–1941*, 208–239; Д. М. Кнежев, *Београд наше младости 1918–1940*, 101–115, 196; Mihailo Blam, *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd 2014.

⁴⁵⁸ Д-р Милоје Милојевић, „Једно 'црначно' вече“, *Политика*, 15. децембар 1928; А. Б. Х. „Дозефина Бекер пред Београдском публиком“, *Време*, 4. април 1929, 9; Д. А. „'Лујзијана', црначке оперете на Врачару“, *Време*, 7. март 1930, 4; В. Д., „Црначка трупа Луја Дугласа у Манежу“, *Политика*, 7. марта 1930, 8.

⁴⁵⁹ В. Винавер, „Прилог историји кафе у југословенским земљама“, *Историјски часопис*, XIV-XV (1963–1965), 329–346; Д. Ђукић Замоло, *Хотели и кафане Београда XIX века у Београду*, Београд 1988; А. Фотић, „(Не)спорно уживање: појава кафе и дувана“, *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, прир. А. Фотић, Београд 2005, 261–301; М. Станојевић, *Институција кафане и развој модерног друштва*, дипломски рад, Филозофски факултет, Одељење за социологију, Београд 2009); Д. Б. Ђорђевић, *Казуј крчмо*

музичарима у кафанама, нити о Русима као њиховим власницима.⁴⁶⁰ У историографским и мемоарским написима о Београду између два рата спомиње се тек по неки руски ресторан или евентуално српски са руском оријентацијом.⁴⁶¹ Подаци о њима су обично штурни, недовољно фактографски прецизни, те стога постоје многе непознанице у вези са овом темом. Разлог томе, нарочито када се има у виду прва половина двадесетих година, представља изолованост емиграната од нове средине и устројство ресторанског и других сфера живота на њима својствен начин, који је у прво време Београђанима био стран. Самим тим, драгоцен извор података представља руска штампа, уз помоћ које се може реконструисати одређени део београдског кафанског живота у коме су неку улогу имали Руси. Такође, важан извор за проучавање кафанског живота представљају мемоари и успомене сведока тог времена.⁴⁶² У књизи *Београд у сећањима 1930–1941*, објављене су успомене новинара и књижевника Синоше Пауновића (1903–1995), у којима се присећа музичара и кафана из својих млађих дана: „Миле Лакић био је између два рата један од најпопуларнијих певача народних песама у Београду. Лепа појава, Мостарац, постао је врло рано свакодневни гост најпосећенијих боемских локала у Београду, од Скадарлије до Теразија. Прво његово друштво у Београду чинили су тада најпопуларнији интерпретатори народних песама, Мијат Мијатовић, Ружа Денић и певачи руских романси код ’Два јелена’, ’Бумса’, ’Казбека’, ’Црне руже’, ’Дарданела’, ’Сабље димискије’, ’Новог Београда’, ’Трандафиловића’, ’Чубуре’, ’Липовог лада’, ’Руске лире’ и ’Орашца’“.⁴⁶³ Кафане и други угоститељски објекти које су држали руски емигранти су, са изузетком

Церимо: периферијска кафана и околност ње, Београд-Ниш 2011; Д. Маринковић, „Идеологија, јавност и рођење ’трећих места’“, *Социолошки преглед*, vol. XLV, no.1, 2011, 3–18; *Кафанологија*, прир. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012; Д. Маринковић, Д. Ристић, Л. Маринковић, „Трећа места: генеалогичка једна хетеротопија грађанског друштва“, *Култура*, бр. 151, 2016, 13–47; Д. Стојановић, *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд 2017, 265–277; Б. Белингар, Б. Мијатовић, *Илустрована историја београдских кафана. Од Турског хана до Аеро клуба*, Београд 2018; В. Голубовић, *Београдске кафане и механе*, Београд 2019; М. Думнић Вилотијевић, *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*, Београд 2019; Н. Марјановић, *Музика у животу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице*, Нови Сад–Београд 2019, 103–105, 117–123.

⁴⁶⁰ Изузетак представља већ споменути монографија Марије Думнић Вилотијевић, у којој се они спорадично спомињу.

⁴⁶¹ Б. Белингар, Б. Мијатовић, *Нав. дело*, 2018; В. Голубовић, *Нав. дело*, 2019; М. Стојнић, „Руска емиграција међу нама“, *Руси без Русије – српски Руси*, ур. З. Бранковић, Београд 1994, 14.

⁴⁶² Б. Нушић, *Стари Београд (Из полупрошлости)*, Београд 1984; С. Пауновић, „Певачи и музичари“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 80–88; Д. М. Кнежев, *Београд наше младости 1918–1940*, Београд 2001; Ђ. Лобачев, *Нав. дело*, 1997; К. Димитријевић, *Нав. дело*, 2003.

⁴⁶³ С. Пауновић, „Певачи и музичари“, *Београд у сећањима 1930–1941*, ур. М. Ђоковић, Београд 1983, 84.

„Казбека“ и „Руске лире“ на које повремено можемо наићи у мемоарској грађи, избледела страница кафанске историје југословенске престонице.⁴⁶⁴

Након Великог рата који је уздрмао и разорио цивилизацијске тековине XIX века, последично је почео да се мења и београдски кафански живот. Дирљиве успомене Бранислава Нушића говоре кроз какве трансформације је Београд пролазио тих година и какав је био однос становника према тим променама. Кафана „Нови век“ у којој свако вече свира „џазбанд“ уз „дансинг“ били су весници новог доба које је разарало старе традиције. „Брисали су се трагови један по један, рушила се једна по једна кафана у којој смо младост провели [...] Опраштајући се тако са једним по једним трагом старог Београда у центру његовоме, ми, стари Београђани, који се налазимо у гласачким списковима осамдесетих година, повлачили смо се и сами из центра и одлазили на периферије, тамо где се повлачила традиција сузбијена бујицом новог живота“.⁴⁶⁵ Монденски живот Београда двадесетих и тридесетих година одразио се и на називе кафана. Док се њихова еманципаторска улога у деценијама пред Велики рат огледа у томе што су називе добијале по далеким и, просечном грађанину, мало познатим топонимима („Америка“, „Њујорк“, „Бели Петроград“, „Босфор“, „Дарданели“, итд)⁴⁶⁶, након рата је Београд пратећи европске трендове добио „Ексцелсиор“, „Унион“, „Луксор“, „Палас“, „Клериц“, „Сплендид“, и друге. У међуратном Београду који је убрзано растао и повећавао број становника, може да се уочи пирамидална организација кафана према одређеним индикаторима. Ти индикатори могу бити њихов географски положај, профил посетилаца, врста кухиње (балканска, централноевропска или руска), квалитет музике, као и то да ли су седишта неких културних или политичких организација.⁴⁶⁷

Реј Олденбург кафане убраја у „сјајна трећа места“, након породице и посла, која су свој процват доживела са развојем индустријализације.⁴⁶⁸ У кафанама се проводило

⁴⁶⁴ Д. М. Кнежев, *Београд наше младости 1918–1940*, 112; М. Стојнић, „Руска емиграција међу нама“, *Руси без Русије – српски Руси*, ур. З. Бранковић, Београд 1994, 14.

⁴⁶⁵ Б. Нушић, *Стари Београд (Из полупрошлости)*, 55.

⁴⁶⁶ Д. Стојановић, „Кафане као темељ цивилног друштва у Србији крајем 19. и почетком 20. века“, *Кафанологија*, пр. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012, 46.

⁴⁶⁷ С. Вујовић, „Феномен кафане и модернизација: фрагменти о европском, балканском и београдском кафанском животу“, *Кафанологија*, пр. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012, 57.

⁴⁶⁸ R. Oldenburg, *The Great Good Place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons and other hangouts at the heart of a community*, New York 1999. Сретен Вујовић прави сличну тријаду: породица/кућа/стан – место рада/рад – кафана/доколица (С. Вујовић, „Феномен кафане и модернизација: фрагменти о европском, балканском и београдском кафанском животу“, *Кафанологија*, пр. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012, 55–78).

слободно време, забављало и лумповало. Поред новина и радија, кафане су биле најбољи извор за добијање информација о новим догађајима. У њима је странац успут могао да чује какав је однос Срба према Енглезима или Русима, потом приче о односима Црвених и Белих, да ли се краљ и отаџбина поштују, како становништво живи, да ли има нових завера о убиствима, итд.⁴⁶⁹ Кафански живот Руса у Београду преносио се у емигрантским круговима по свету. Емигрантски лист у Паризу описивао је почетком тридесетих година руски кафански живот у Београду на следећи начин: „[...] у суботу Руса вуче у ресторан. Локалну кафану где тужно завијају Роми он не воли, жели своје, себи блиско [...] Осим три велика ресторана, у Београду има преко тридесет разноврсних руских 'нормалних' кантина и бифеа. Срби воле руске ресторани још због тога што у њима обично свира оркестар балалајки, певају о Кудејару и дванаест разбојника, о широкој Волги са Стењкој Разиним и о томе, да Руси не могу да живе без шампањца и песме [...] Око поноћи Београд тоне у сан. Улице постају пуне. И ако сретнете ретког пролазника, без грешке може да се каже, да је то један од немирних Руса ...“.⁴⁷⁰

Руси су били присутни у свим видовима кафанског живота, као власници, угоститељско особље, певачи, музичари и забављачи, и наравно, као конзументи. Захваљујући Договору о трговини који су Руска империја и Краљевина Србија потписале у Београду 15. фебруара и ратификовале 1. марта 1907. године, држављани договорних страна су имали право да на територији друге земље поседују имовину, покретну или непокретну, на начин на који је то законима те државе регулисано.⁴⁷¹ Тај договор олакшавао је Русима рад, а у бројним случајевима су се они одлучивали на исту делатност којом су се бавили и у предратној Русији. У њиховом случају је активнија угоститељска делатност уочљива од 1924. године.⁴⁷² Да би добили одобрење за отварање кафане, Руси су Трговачкој комори морали да приложе уверење издато од стране Делегације за

⁴⁶⁹ S. Lazarević Radak, *Na granicama Orijenta: predstave o Srbiji u engleskim i američkim putopisima između dva svetska rata*, Pančevo 2011, 70; D. Heathcote, *My Wanderings in the Balkans*, London 1925, 247.

⁴⁷⁰ В. И. Косик, *Что мне до вас, мостовые Белграда?*, Москва 2007, 116; Н. Роцин, „Русские в Югославии. По чужим краям“, *Иллюстрированная Россия*, №15, 9 апреля 1932, 12.

⁴⁷¹ Высочайше ратификованный Договор о торговле и судоходстве между Россией и Сербией. *Полное собрание законов Российской империи*, собрание третье (1885–1916), том XXVII, 1907, Санкт-Петербург 1910, 154–160; Закон о уговору о трговини и пловидби између Србије и Русије. *Москва-Србија, Београд-Русија. Том 3. Друштвено-политичке и културне везе 1878–1917*, прир. А. Л. Шемјакин, Е. В. Иванова, М. Перишић, А. Тимофејев, Г. Милорадовић, Београд–Москва 2012, 539–546.

⁴⁷² Историјски архив Београда (ИАВ), Фонд 509, Трговачка комора у Београду (ТКБ), Руси трговци (РТ), к.1–5.

интересе руске емиграције у Краљевини СХС којим се потврђују њихови лични подаци, потом да су доброг владања и да нису припадници ниједне политичке партије, уверење да нису кривично осуђивани и дозволу за становање у Београду, пошто су били избеглице. Карактеристично је то, што су се угоститељством бавиле и Русиње, које су уз споменути документацију морале да приложе уверење о спремности и способности за рад, као и одобрење мужава који им дозвољавају такав рад. Тако је Јелена Крестинска постала власница једног од најпопуларнијих руских ресторана „Руска семија“ у Дворској 11.⁴⁷³

У међуратном Београду оснивана су разна удружења, што није заобишло ни угоститеље, који су то чинили у циљу неговања и развијања духа заједнице, заступања и унапређења интереса, стварања добрих колегијалних односа и оснивања хуманих фондова.⁴⁷⁴ Међу њима се могу издвојити Трговачко удружење Винара, Ракиција, Ликерција, Продаваца Ужичких производа и сопственика Деликатес радњи-бифеа, Удружење сопственика бифеа, крчми и великопродаја алкохолних пића за град Београд и Удружење хотелијера, ресторатера, гостионичара, кафеција, власника пансиона и свратишта за град Београд. Са изузетком власника „Казбека“ Рубена Ротинова, руски емигранти се не појављују у листама чланова тих удружења.⁴⁷⁵

Поред несумњиве забаве и разоноде, кафане су биле штетне по морал. Једна од забрана које су биле на снази било је конзумирање алкохолних пића са гостима, због чега се дешавало да руске певачице буду кажњаване. Према два позната документована случаја из јануара 1941. у ресторану „Балалајка“, биле су то жене од четрдесетак година, од којих је прва била распуштена мајка једног детета, а друга удата, али вероватно без деце.⁴⁷⁶ Русима је још од првих година по доласку у Краљевину СХС било замерано да раде ствари које се не слажу са националним „моралним и привредним начином живота“. Једна од активности која им је била посебно била стављана у минус било је играње карата, лутрије и сличних игара у новчане суме, што је било штетно за морал и привредне,

⁴⁷³ ИАБ, ТКБ, РТ, к.2 [1924–1926. г.], Оглас Јелене Крестинске о отварању бифеа „Руска семија“, 5. новембар 1924.

⁴⁷⁴ ИАБ, ТКБ, к.83 [1928. г.], Правила Удружења хотелијера, ресторатера, гостионичара, кафеција, власника пансиона и свратишта за град Београд.

⁴⁷⁵ ИАБ, ТКБ, к.70 и к.83 (коморска удружења у Београду).

⁴⁷⁶ ИАБ, УГБ, кут. 2812 [1941. г], ф. 2, п. 46; ИАБ, УГБ, кут. 2812, [1941. г], ф. 2, п. 41.

друштвене и државне интересе.⁴⁷⁷ У првим годинама емиграције је за Русе то био један од начина обезбеђивања егзистенције.

Ресторан „Балалајка“ је погодан пример да се покаже да назив објекта не треба нужно да сугерише националност власника. У литератури о кафанама, „Балалајка“ је описана као ресторан о ком се мало зна, али назив усмерава на руску оријентацију.⁴⁷⁸ Но, власник тог ресторана био је Сава Ј. Рајачић, родом из бановине Хрватске, који је у октобру 1940. добио дозволу од Управе града Београда за отварање своје гостионице. Радња је трговала алкохолним пићем и јелом, а уочи Другог светског рата запошљавала је 10 чланова особља.⁴⁷⁹ Сам назив „Балалајка“ говорио је у прилог популарности тог инструмента, која током међуратних година није јењавала. Поред тога, кафане „Руски цар“ и „Руска круна“ у погледу власника нису имале везе са емиграцијом. Обе су биле из периода пре Великог рата и имена су добиле у време када су кафане добијале обележја српских или страних династија са којима је земља имала добре политичке односе.⁴⁸⁰ Кафана „Руска круна“ налазила се у Теразијском кварту на углу данашње Нушићеве (тада Скопљанске) и Дечанске улице. Та кафана је још 1897. године имала дозволу за организовање забава.⁴⁸¹ У првим годинама доласка Руса у престоницу је „Руска круна“ била једна од ретких кафана које су држали Срби, Недељковић и Јовановић, а која се оглашавала у руској штампи. Кафана се могла похвалити добрим домаћим и „свим могућим“ страним винима, „чебапчичима“ и „ражничима“, руском кухињом, али и хладном закуском будући да је музика свирала до 3 ујутру. Музичари који су у њој забављали публику су у првој половини двадесетих година били углавном Руси. У „Руској круни“ је наступала певачица циганских романси и руских песама Н. Г. Вишњакова са оркестром балалајки М. Островског, и оркестром и хором балалајки Квјатовског. Својом свирком и песмом је публику увесељавао и руски оркестар балалајки под управом Павла Задерацког уз суделовање певача Е. С. Габајева. Разноврсност у музички програм уносили су наступи „Жаз-банда“ Сергеја Франка и концерти руских певача Опере Народног

⁴⁷⁷ Архив Југославије (АЈ), Фонд 69, Министарство вера Краљевине СХС (МВ КСХС), фасц.175, бр. ј. оп. 276, Извештај Кабинета Министра финансија Бр.4051 од 16. јуна 1922.

⁴⁷⁸ Б. Белингар и Б. Мијатовић, *Илустрована историја београдских кафана. Од Турског хана до Аеро клуба*, 115.

⁴⁷⁹ ИАБ, ТКБ, к.31, Дозвола Сави Ј. Рајачићу да може да обавља угоститељску радњу, 11. октобар 1940; Трговинска комора у Београду, Рег.број 3289 – Образац о ратној штети.

⁴⁸⁰ Б. Нушић, *Стари Београд (из полупрошлости)*, 65.

⁴⁸¹ В. Голубовић, *Механе и кафане старог Београда*, 266.

позоришта.⁴⁸² Од 1928. „Руска круна“ је била седиште Оперетске трупе Сергеја Страхова, чији су најпознатији чланови били певачица Олга Јанчевецка и балерина Маргарета Фроман.⁴⁸³

Најзад, шта значи „руска кафана“ или „руски ресторан“ у међуратном Београду? Да ли су то биле угоститељске радње чији су власници били Руси или су их бројни Руси посећивали? Да ли су то била места где се служила руска традиционална кухиња? Или места са руском музиком? У вези са руским кафанама може се поставити питање које је примењиво и на српске: да ли оне у периоду између два рада остају стожери традиционалности или простор модерних промена? Бројност кафана у међуратном Београду говори у прилог томе да су биле уносан посао који је доносио пристојну зараду. Поред тога, да би кафана функционисала и пружала добру услугу својој клијентели, био је потребан низ људи са различитим задацима, било да се радило о куварима, келнерима и другом помоћном особљу, или доброј музици. Поред газде који је држао кафану, у њој је зарађивала и музика: певачи, свирачи, оркестри балалајки. Несумњиво је да су добро зарађивале кафане у којима је свирала позната музика, јер се у њима остајало до касно у ноћ и точило доста алкохола. Српски угоститељи препознали су потенцијал појединих руских традиционалних производа, најчешће ухе, бљина и вотке, за своје пословање. За Србе су они били егзотика, а за Русе домаћа кухиња. Бљини – велике танке палачинке од теста са квасцем су могли да имају најразличитије врсте пуњења, а били су једноставни за прављење и представљали не само омиљено руско јело, већ и нешто што је у руској јавној исхрани већ давно добило облик фаст-фуда. Руско-српски ресторан „Бели лабуд“ у улици Краљице Наталије 46 који су држали српски власници Марковић и Бенечевић, суботом су нудили бљини са разноврсним пуњењем.⁴⁸⁴ Поред традиционалних руских јела, права егзотика за Београд био је први кавкаски ресторан „Кавказ“, отворен крајем 1924. на Теразијама. Кавкаска кухиња, такође као балканска, настала у планинским условима периферије Византијског, а после османског Царства, била је егзотична али привлачна за Србе. У „Кавказу“ је гост могао да добије традиционална јела кавкаске кухиње: кавкаску

⁴⁸² *Новое время*, №585, 8 априла 1923, 4; *Новое время*, №878, 29 марта 1924, 3; *Новое время*, №972, 25 јула 1924, 3; *Новое время*, №1004, 3 септембра 1924, 4.

⁴⁸³ I. Vesić, „The role of Russian emigrants in the rise of popular culture and music in Belgrade between two world wars“, *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, eds. I. Medić, K. Tomašević, Belgrade 2015, 106.

⁴⁸⁴ *Новое время*, №468, 15 новембра 1922, 4.

љуту каварму, шашлике (ражњиће) од младе јагњетине, чахохбили (пилећи паприкаш), чихиртму (пилећа чорба) и сациви (паприкаш од меса са сосом од зачина и млевених ораха), а радио је даноноћно. „Кавказ“ је у понуди имао и кахетинска вина.⁴⁸⁵ Ово последње је у већој мери био маркетиншки потез и није био резултат егзотичних испорука, већ последица избора из типолошки блиских крајинских вина. На сличан „приручни начин“ руски емигранти су правили и руску вотку.⁴⁸⁶

Док је уз кавкаску кухињу ишао музички програм сачињен од кавкаске музике, песме и плесова, руску кухињу пратила је и руска музика и театар позоришне минијатуре. Руски ресторан „Завалишина“ налазио се на адреси Поенкареова 7 (данашња Македонска), у згради хотела „Опера“. Ресторан је нудио првокласни бифе, велики избор закуски, „неизоставну“ руску вотку и бљини четвртком. Специфичност тог ресторана током 1922. састојала се у свакодневним наступима руског позоришта минијатуре друштва уметника „Шантеклер“ Марије Ласке, уз учешће Јакова Јаковљева и других руских уметника. Свирао је салонски оркестар под управом виолинисте Александрова.⁴⁸⁷ У кафани „Загреб“ у Дечанској улици је средином двадесетих година наступао оркестар балалајки А. Н. Кузменка⁴⁸⁸, а у периоду 1926–1929. била је седиште руског позориште „Би-ба-бо“ Јаше Јаковљева.⁴⁸⁹ „Би-ба-бо“, као и споменути „Шишмиш“, имао је своју руску историју. Био је то театар-кабаре отворен револуционарне 1917. године у Петрограду, који су основали режисер К. А. Марџанов, песник Н. Ј. Агњицев и глумац Ф. Н. Курихин.⁴⁹⁰

Једна руска кафана, такође позната по позоришту минијатуре, може послужити као пример колико је тешко сложити целовиту слику о животу једне емигрантске међуратне кафане, нарочито када он ни поред новинских чланака и архивске грађе не може да се реконструише. Промена власника тог локала доносила му је и нов назив, док се стари власник по свему судећи „селио“ на неко друго место. Наиме, ратом разорени Београд је почетком двадесетих година имао мањак стамбеног фонда, и премда се брзо градио, рентирање простора је било уносно. Поред тога, кафански посао је био уносан, те постоји

⁴⁸⁵ *Новое время*, №1104, 30 децембра 1924, 3.

⁴⁸⁶ М. Јовановић, *Руска емиграција на Балкану (1920–1940)*, 497–508.

⁴⁸⁷ *Новое время*, №241, 12 фебруара 1922, 3; *Новое время*, №284, 5 априла 1922, 4.

⁴⁸⁸ *Новое время*, №829, 31 јануара 1924, 3.

⁴⁸⁹ I. Vesić, „The role of Russian emigrants in the rise of popular culture and music in Belgrade between two world wars“, *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, eds. I. Medić, K. Tomašević, Belgrade 2015, 107.

⁴⁹⁰ Ю. Л. Алянскиј, *Увеселительные заведения старого Петербурга*, Санкт-Петербург 1996, 47–49.

могућност да су први власници одлучивали у неком тренутку да издају разрађен посао у најам. Историја кафане „Самарканд“ почиње новембра 1924. када је Георгиј Војтенко под својим именом отворио бифе у Влајковићевој 5.⁴⁹¹ Војтенко се и у Русији бавио кафанским послом, а како је у Београду испуњавао све потребне услове Правилника о гостионицама, кафанама и осталим радњама са алкохолним пићем, од Управе града добио је лично неограничено право за точење алкохола у својој радњи, било где да је отвори на територији Краљевине Југославије.⁴⁹² Међутим, из руске штампе знамо да се на тој адреси налазио ресторан „Руски сад“, који је нудио ручак, вечеру и разне закуске, вотку, вино и пиво. Уобичајена храна на јеловнику била је мешовита, руско-српска: јела попут „ухе“ (бистра супа од рибе која је далека од густе и зачињене рибље чорбе), боршча (чорба од свињског меса и цвекле), пељмењи (кнедле са млевеним месом) и врућих пирошки били су на менију поред балканске мусаке, бечких шницли и розбратни са луком. Сваке вечери је, почев од седам часова, свирао гудачки оркестар, а на програму су биле и модерне игре.⁴⁹³ У „Руском саду“ је наступао Сергеј Франк, талентовани извођач који је уз гитару певао циганске романсе и руске народне песме. Франк је на својим наступима стварао изузетну атмосферу, нарочито због хумористичних прича Н. А. Лејкина (1841–1906), И. Ф. Горбунова (1831–1896) и А. Т. Аверченка (1880–1925), које су изазивале буран смех код слушалаца. Руски новинар је са нескривеним дивљењем пожелео Франку да ради на повећању свог репертоара, те да научи да наступа и за српску публику.⁴⁹⁴

Због тога се намеће питање да ли су емигранти уопште желели да наступају за српску публику? Сви њихови облици забаве, било да се радило о музицирању, кабареу и оперети, или уопште позоришту минијатуре били су на руском језику. Из тога је очигледно да Срби уопште нису били циљна група, што не значи да нису посећивали руске кафане као нешто „другачије“, што одудара од домаће рутине. Ипак, треба направити разлику између музике – романси и оркестара балалајки, и програма који је имао доста говорних делова, те је због самог језика и тема могао бити мање занимљив просечном Београђанину.

⁴⁹¹ ИАБ, ТКБ, РТ, к.3 [1928. г.], Молба Ђорђа Војтенка Трговачкој комори Београд, 20. новембра 1924.

⁴⁹² ИАБ, ТКБ, РТ, к.5, [1931.г.], А–Л, Потврда од Управе града Београда на лично неограничено право за точење алкохола.

⁴⁹³ *Новое время*, №1080, 30 новембра 1924, 3.

⁴⁹⁴ *Новое время*, №1043, 18 октобра 1924, 3.

У новембру 1924. се на месту „Руског сада“ отвара „Самарканд“, који је био реконструисан у стилу старих руских кафана (рус. трактира).⁴⁹⁵ У прилог томе да је споменути Војтенко био власник „Самарканда“ говори то, да је 1931. истоимена кафана у његовом власништу отворена на Престолонаследниковом тргу 23.⁴⁹⁶ „Самарканд“ је био специфичан по забавном програму који се у њему одржавао, а главни циљ организатора представа био је да се публика забавља у опуштеној атмосфери од самог почетка.⁴⁹⁷ У њему су наступале уметничке групе „Јагодица“ („Јгодка“), „Фокс“ и „Мали театар“ („Маленький театр“). „Јагодицу“ су чинили В. М. Андрејева, М. Бологовска и В. Бологовски, А. А. Вербицки, Г. Јелачић, М. Олењина, Т. Троцки, С. Франк, О. Шматкова и други, заједно са В. И. Жедринским и В. А. Нелидовим који су били руководиоци труппе.⁴⁹⁸ Уметничка група „Фокс“, по стилу је била врло слична „Јагодици“, а сала је увек била препуна без обзира на то што да ли су радни дани или викенд. Групу су чинили млади уметници који су забављали публику. Публици се посебно допадала њихова гротеска „Кинески рај“. Декорације су правили сликари Топорнин, Мамонтов и Дачевски, конферансије је био Сергеј Страхон. Иста група извела је и представу „Царство долара“. Пре и после представа, у овом ресторану је наступао музички дует под управом виолинисте Андерсина који је, као и Сергеј Франк, својим свирањем и веселим причама одушевљавао публику.⁴⁹⁹ „Самарканд“ је у наредним годинама постао центар руског позоришта минијатуре. Поред „Фокса“, своје представе је 1925. године у „Самарканду“ почео да организује „Мали театар“ („Маленький театр“) састављен од младих уметничких снага руског Београда. Викендом и пред празнике изводили су комедије, скечеве, пародије и оперете, међу којима су се нашле и оперета-пародија *Кармен* Сергеја Страбова, музичка слика Н. Ј. Агњицева *Часови плеса* (Уроци танцев) и комедија популарног А. Т. Аверченка *Селјак и племић* (Черная и белая кость). У театру минијатуре очигледан је био ангажман младих Руса. У јулу 1925. године у овом ресторану наступио је и руски пијаниста Борис Александрович Игњатијев који је изводио дела руских и страних композитора, што

⁴⁹⁵ *Новое время*, №1071, 20 новембра 1924, 3.

⁴⁹⁶ ИАБ, ТКБ, РТ, к. 5, 1931 (А–Л), Молба Ђорђа Војтенка – Трговачкој комори Београд за отварање кафана „Самарканд“, 2. фебруар 1931.

⁴⁹⁷ Ју., „Дебют 'Фокса'“, *Новое время*, № 1098, 23 децембра 1924, 3.

⁴⁹⁸ *Новое время*, №1071, 20 новембра 1924, 3; Више о „Јагодици“: В. И. Косик. *Русские краски на балканской палитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*, Москва 2010, 196–197.

⁴⁹⁹ Ју., „На вечере в Самарканде“, *Новое время*, №1101, 26 децембра 1924, 3.

указује на постојање клавира у тој кафани. Своје књижевне вечери на овом је месту одржавало и Књижевно-уметничко друштво. Године 1926. „Самарканд“ је променио власника и кафанска сцена је замрла. Крајем 1928. године кафана је преименована у кантину-бифе М. И. Михајлика.⁵⁰⁰ Занимљиво је да је управо 1928. године Г. Војтенку издато уверење за отварање бифеа „Руски уголок“, а истоимени ресторан је према штампи постојао још 1924. године на адреси Милоша Великог 15.⁵⁰¹

Кафане су за емигранте имале веома значајну културну функцију. У првим послератним годинама, оне су биле једно од главних емигрантских места окупљања и друштвеног живота, опуштања и разоноде, очувања идентитета и предратних вредности, будући да је прво руско духовно огњиште, Храм Свете Тројице на Ташмајдану, изграђено 1924. године. Престоничке кафане су имале повољну климу за „стварање, јачање и дифузију социјалног и културног капитала појединаца, група и друштвених покрета“.⁵⁰² За руску емиграцију која је тек 1933. добила свој културни центар у Београду, са бројним просторијама и концертном двораном, кафане су биле простор у ком се могла чути и класична музика и видети представа. Поред тога, неке од њих су биле познате по руским удружењима која су се у њима окупљала.⁵⁰³

Економска криза тридесетих година унела је неред у угоститељски живот града и радницима у тој делатности је донела неприлике. Од средине тридесетих Удружење хотелијера, ресторатера, гостионичара, кафеџија, власника пансиона и свратишта за град Београд се борило против продаје алкохолних пића у неугоститељским објектима и других видова нелегалног рада везаних за угоститељску струку. Удружење се жалило на то, да бифеџије и крчмари прекорачују обим рада који им је Управа града Београда одобрила. Они су такође тражили од града Београда да се забране бесправно кување јела у приватним кућама и продаја алкохолних пића, чак и да се забрани коцкање у приватним кућама, зато што су угоститељи били на великом губитку, а порез су морали да плаћају без олакшица. По питању продаје вина, ракије и осталих алкохола који су у том тренутку могли да се купе у бакалницама, Управа је заједно са бифеџијама тражила од Коморе и

⁵⁰⁰ В. И. Косик. *Русские краски на балканской палитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*, Москва 2010, 198–200.

⁵⁰¹ ИАБ, ТКБ, РТ, к.3 [1928. г.], Одобрење бр. 1239 Ђорђу Војтенку за отварање бифеа, 1. фебруар 1928.

⁵⁰² С. Вујовић, „Феномен кафане и модернизација: фрагменти о европском, балканском и београдском кафанском животу“, *Кафанологија*, прир. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012, 58.

⁵⁰³ Погледати потпоглавље *Руско књижевно-уметничко друштво* у наредном поглављу.

Министарства трговине да се забрани продаја у затвореним флашама и „полићарење“ које врше бакали. Наиме, пре Првог светског рата бакали нису продавали алкохолна пића, а тек од 1925. почели су да их продају у затвореним флашама. Што се тиче продаје пива по приватним кућама у Београду, они су после дугих преговора успели да добију писмене потврде од пивара да приватним кућама неће продавати пиво, већ само угоститељским објектима који имају дозволу за точење тог напитка.⁵⁰⁴ Такав бунт показује да је продаја алкохола била изузетно профитабилна за угоститеље, што је поред предратног уговора потписаног са Русијом о праву рада, био важан фактор због ког су Руси често отварали угоститељске објекте. Руски бифеи и кафане су се, као и у старој Русији, врло често звали по газди („Данило К. Аљченко“, „Александар Терској“, „Владимир Пивоваров“, „Иван Ритиков“, „Василије Фофанов“, итд⁵⁰⁵), што је за чланове емигрантског друштва могао да буде један од фактора за препознавање и повезивање. Исто тако, називи су могли да имају симболичку или национално-географску одлику, као што је то био случај са рестораном „Жар-птица“ (угао Краља Милана и Његошеве) који се претходно звао „Кијевљанин“. Редак изузетак представљао је бифе под називом „Мачва“, који је 1927. г. Михаил Иванович Пустовојтов отворио у Карађорђевој улици.⁵⁰⁶ Према издатим дозволама за отварање угоститељских радњи Русима од стране Трговачке коморе Београд, може се уочити пораст њиховог броја почев од 1924. године. Дуготрајности њиховог рада је тешко ући у траг, али огласи о затварању у досијеима су ретки. Још један од разлога из којих их је каткад тешко и лоцирати јесте то што су Руси приликом попуњавања формулара често као седиште фирме попуњавали своје адресе становања. Без обзира на то, можемо са сигурношћу рећи да је велики број кафана и бифеа био концентрисан у граду у тадашњем смислу речи – од Савског пристаништа, преко Калемегдана ка Теразијском платоу све до Славије.

Поред борбе које су тридесетих година водили против споменутог нелегалног рада, угоститељи су се врло брзо поново нашли у неповољној ситуацији. Град Београд је 1938. увео нову таксу која је погодила локале у којима је свирала музика. Према тој новој

⁵⁰⁴ ИАБ, ТКБ, к.83 [1936.г.], Извештај Управног Одбора Удружења о раду за време од 1. марта 1935. до 1. марта 1936. који се подноси IV редовној годишњој скупштини хотелијера, ресторатера, гостионичара, кафеција, власника пансиона и свратишта за град Београд, на дан 30. марта 1936.

⁵⁰⁵ ИАБ, ТКБ, РТ, к. 2 [1924–1926. г.], к.3 [1927–1928. г.] и к.5 [1931. г].

⁵⁰⁶ ИАБ, ТКБ, РТ, к. 3 [1927–1928. г.], Оглас о отварању бифејске радње у Београду под фирмом „Мачва“ Михајло Иванович-Пустовојтов.

Уредби о управним таксама за полицијску надзорну службу, они угоститељи који су поред свог основног пословања за своје посетиоце приређивали музику за увесељавање, били су у обавези да плаћају таксу, тзв. „лиценс“, која је после поноћи износила 5 динара од сата. Том уредбом било је предвиђено да се такса плаћа све време трајања када су били приређивани специјални концерти или игранке. С обзиром на то да су угоститељи већ плаћали велики број такси и да је њихов посао био угрожен одређеним факторима, нове дажбине би им биле неподношљиве. Стога је Удружење хотелијера, ресторатера, гостионичара, кафеџија, власника пансиона и свратишта за град Београд договорило на свом састанку да моле управника града да добију олакшице које су, између осталог, обухватале дозволу рада до 3 сата по поноћи без надокнаде, након чега би се такса плаћала полицијским органима који надзор врше на лицу места за онолико колико ће објекат још да ради.⁵⁰⁷ Податак да су кафане тражиле рад до 3 часа по поноћи без плаћања таксе говори о веома живом ноћном животу у граду. Ту уредбу треба посматрати двојачко. С обзиром на бројност кафана са музиком, увођење и практиковање те уредбе би свакако пунило градску касу. Истовремено, вероватно би број кафана које раде до касно у ноћ био смањен, а самим тим би јавни мир у граду био присутнији.

Историја „Казбека“, најпознатије руске кафане међуратног Београда, почиње са брачним паром Ротинов. Они су родом били из Донске области и пре рата су се бавили кафанским послом у Русији. Клавдија Ротинова је почетком 1931. уз одобрење свог супруга отворила бифе „Бели дућан“ у Дечанској улици, а њен супруг Рубен Ротинов је убрзо након тога од Управе града Београда добио Уверење на лично кафанско право неограничено, по ком је могао да точи алкохол и држи кафанску радњу на територији Краљевине Југославије. У новембру те године је отворен „Казбек“.⁵⁰⁸ Према успоменама Димитрија Кнежева, „Казбек“ је био један од бољих ноћних локала на европским нивоу.⁵⁰⁹ Кафана је била популарна међу имућнијим Београђанима, али и странцима због угледних певача и певачица руских, циганских, украјинских и кавкасских песама и романси и оркестара балалајки, Олге Јанчевецке и оперских певача који су у њему повремено

⁵⁰⁷ ИАБ, ТКБ, к.83 [1938. г.], Извештај Управног Одбора Удружења о раду од 23. марта 1938. до 29. марта 1939. који се подноси на VII редовној годишњој скупштини Удружења хотелијера, ресторатера, ид. на дан 29. марта 1939.

⁵⁰⁸ ИАБ, ТКБ, РТ, к.5 [1931. г.], (А–Л), Молба Клавдије Ротинов Трговачкој комори Београд за отварање бифеа; Молба Рубена Ротинов Трговачкој комори Београдуа отварање ресторана.

⁵⁰⁹ Д. М. Кнежев, *Београд наше младости 1918–1941*, 112.

наступали. Програм у „Казбеку“ је био разноврстан, чему су доприносила гостовања руских уметника из Париза, Софије, Букурешта, Харбина, Шангаја и других већих емигрантских колонија на целој земаљској кугли.⁵¹⁰ Међу најпознатијима био је Јуриј Морфеси који је крајем 1936. наступао у „Казбеку“, а Београђани су имали прилику да и улазак у наредну годину прославе са њим.⁵¹¹ „Казбек“ је уживао толику популарност, да га је 1935. холандски књижевник и новинар, иначе заљубљеник у шарм београдских ноћи, А. ден Долард, ставио раме уз раме са „Два јелена“ и „Херцеговином“.⁵¹² Кафана се првобитно налазила на месту некадашње кафане „Вук Карацић“, на почетку Скадарске улице. У штампи постоји живописан и детаљан опис кафане из 1932. године – допис из Београда послат загребачким *Новостима* под називом „Казбек, ноћни центар Београда“:

„[...] Кад из Поенкареове улице улазите у Скадарлију, одмах с леве стране, наслоњена је на стару турску кућу једна „кућа“ од старих дасака и блата. То је „Казбек“. Нити је кућа, нити је шупа, нити је подрум. Тек је нешто покривено и нечим опкољено – рецимо „зидовима“. Тај улаз у Скадарлију остао је још нетакнут, онако стари, предратни. Мало ниже у Скадарлију – ону лепу, интимну, боемску – оскр[н]авиле су велике, модерне палате, које су отерале онај добар, интелектуални боемски свет. Над улазом белом бојом исписано је „Казбек“. На крову, кога можете дохватити руком, постављена је табла – „Казбек“. Отворите расклимана врата, сиђете две степенице и уђете у дрвени простор два и по метра дуг и метар и по широк. У гардероби сте. Дочекује вас козак у козачком оделу, скида вам капут и веша вам га на вешалици, на којој је обешено још пет-шест туђих капута. Уверава вас да се не може изгубити ни заменити. Истину говори – он пази и памти све. Сиђете још три степенице и улазите у први део „Казбека“. Простор је око два пута већи од гардеробе. Зидови су делимично обложени шареним платном, а делимично крећом обележени. Овде-онде обешена је по нека слика из козачког живота – гротескна – сумњивог сликара. Плафон је такођер превучен истим шареним платном, а по средини плафона лампион од тврде хартије. Између платна видите греде и старе даске истрошеног крова „зграде“. Са леве стране улаза мали бифе са руским закускама. До њега у углу удубљење у зиду. То је камин, јер у њему горе два комада дрва на мало жеравице. Над тим камином причвршћено је о зид неколико малих црних стаклених таблица са сребрним словима. То вам је нека ђурђијанска изрека, преведена на руски, којом се поздравља гост. Унаоколо, на празним бурадима пива, причвршћене су даске за седење, шест расклиматаних старих дрвених столова, око столова опет неколико празних бурића пива за седење, покривених малих пиротским чилимчићима, на столовима мале модерне електричне светиљске са малим абажурима од тврдог, разнобојног папира. Сиђете још пет степеница и ушли сте у други и последњи простор „Казбека“, једнако велик као и први. Зидови и таваница обложени су тврдим папиром за паковање и гипсом, све обојено зеленом бојом. То би требале да буду кулисе, које представљају пећину. Таваницу држе две греде, при дну одељења, мала гвоздена пећ. Намештај и осветљење исти као и у првом одељењу. Такођер шест столова.

⁵¹⁰ Исто, 113.

⁵¹¹ *Време*, 13. новембар 1936, 12; *Русский голос*, №299, 27 децембра 1936.

⁵¹² А. ден Долард (A. den Doolaard), сарадник холандског листа *Algemeen Handelsblad* о Београду. *Београдске општинске новине*, бр. 7–8, 1935, 466.

Кад отворите у овом одељењу необојена ниска врата, направљена од две даске па се попнете на пет старих, расклиманих, уских степеница – дошли сте до дрвеног турског захода. Вода цури низ старе, полутруле даске. Али то ништа не мари!

Главно је, да је данас „Казбек“ нека врста ноћног центра Београда. Поред ове тешке привредне кризе, коју осећају све кафане, „Казбек“ сјајно ради. Ради тако добро, да му завиде остале кафеције па њима треба да захвали газда Рубен што мора затварати локал у један и по после поноћи, док други држе отворене кафане до три сата у јутро, па и дуже, али без гостију.

Рубен Николајевић имао је стотину мука док је наговорио и уверио кочијаше, шофере и келнере, да му више не долазе у кафану, јер да „Казбек“ није исто што и „Вук Карацић“. Тада је почео да привлачи „бољу“ публику. Он, газда, у црном козачком народном оделу, врло услужан, проводи целу ноћ са гостима. Служе два келнера – бивши млади, активни руски царски официри. Коља, руски официр-инвалид пева руске козачке и наше уз пратњу гитаре. Два хармуникаша свирају – један у доњем, други у горњем одељењу. Сви они дању спавају, јер дању и „Казбек“ спава. Он се буди тек око девет сати увече.

„Казбек“ је увек пун. Чести су у њему фракови, смокинзи и балске тоалете. Пије се и једе. Вотка, вино, чај, кафа, руске закуске. Пара се увек нађе. Како? Ко вас пита! Главно је да су паре ту и да можете поручити вино у малим земљаним бокалима. Да ли је пара зарађена поштено, или на коцки, или проневерена – то је за отмен свет свеједно. Главно је да је пара ту и да се после кинематографа, позоришта или бала може свратити код „Казбека“. Тако звана младост из отмених породица, – златна младеж или како их зову „мамина деца“ – пуне „Казбек“. Често седе један на другом. Играти се не може, јер се нема где. Али зато се пева, или се прати Кољина песма. Поред козачких, руских, руских циганских и наших песама певају се Тирајдовићеви шлагери из „Мале Флорами“ и „Сплитског скварела“.

[...] Господа се понекад и потуку, али се то врло брзо и у реду свршава. Мало свађе, мало туче – то освежава – и раздражује нерве. Као што их привлачи мали локал, пун дима, који ствара у њима нарочито задовољство, тако их занима и одушевљава и свађа без повода. И америкашки снобови кад долазе у Париз траже лажне апашке локале, да би преживели лажну сензацију. Зашто не би и ти наши то тражили у престоничком „Казбеку“ [...]“.⁵¹³

Тако дуг и детаљан опис било које, па чак српске престоничке кафане у штампаним представљао је праву реткост и само потврђује позицију и углед које је „Казбек“ стекао у угоститељству за свега пола године постојања. У односу на руске ресторани и кафане из двадесетих година које су биле намењене првенствено руском друштву, почетком тридесетих година „Казбек“ се издвојио као престоничка егзотика. У том кварту је 1934. саграђена зграда Пензионог фонда Беочинске фабрике цемента, а кафана се преселила у улицу Краља Милана, на место ресторана „Полет“.⁵¹⁴ Од 1934. је Олга Јанчевецка са својим земљацима-уметницима током наредне три године наступала у том елитном

⁵¹³ Аноним, „Казбек – ноћни центар Београда“, *Време*, 1. април 1932, 6.

⁵¹⁴ В. Голубовић, *Кафане и механе старог Београда*, 203. Према Голубовићу, „Казбек“ се налазио на адреси Краља Милана 31, што и јесте адреса данашњег ресторана „Полет“. У београдској међуратној штампани, међутим, у ресторанским огласима стоји адреса Краља Милана 29, што указује дана то да су се бројеви зграда вероватно у међувремену променили.

ресторану, познатом по седењу на малим бурићима и старом козаку који је бирао кога ће пустити да уђе у ресторан. Успомене Јанчевецке на „Казбек“ у периоду када је у њему певала дају нам занимљиву слику атмосфере и публике која га је посећивала:

„Овде морам истаћи да се у руске ресторание оног времена одлазило као у цркву. У њима је владао ред и мир, а пијанци и изгредници били су одмах одстрањивани. Код нас је владала готово породична атмосфера, није било скандала, ни псовки, ни туче. Долазили су најчешће русофили, пријатељи романи и наше музике. Сећам се да су тамо од мојих блиских пријатеља редовни гости били кум Јован Лазаревић, новинар Дуда Тимотијевић, књижевник Душан Николајевић... Уопште, може се рећи, да се у елитне ресторание оног времена није улазило тако лако као данас јер су они били недоступни и скупи за младеж и ширу публику. Обавезна конзумација није била мала, а и тоалета је изазивала велике трошкове.“⁵¹⁵

Поред музике, „Казбек“ се могао похвалити богатом трпезом која је обухватала руске специјалитете од којих су неки били припремани према оригиналним рецептима царске кухиње у Зимском дворцу у Санкт Петербургу, шест врста вотке, избор вина са Крима и најбоље француске шампањце *Вев Клико* и *Титенже*.⁵¹⁶ Тај ресторан је показивао космополитско лице југословенске престонице.

„Руска семија“ (потом „Руски ресторан“ и од друге половине двадесетих „Руска лира“) био је уз „Казбек“ вероватно најпознатији руски ресторан у међуратном Београду. Према руској штампи, 1920. се ресторан „Руска семија“ налазио у Сремској 4, а у марту 1922. се преселио у Дворску 11 и променио назив у „Руски ресторан“.⁵¹⁷ Тешко је, међутим, одредити када је ресторан вратио стари назив, будући да у руској штампи од лета 1923. наилазимо на оба назива. У „Руској семији“ је наступао чувени оркестар балалајки Георгија Чернојарова са Аном Степовој, која је изводила своје *Песме улице* и Вером Андрејевом, певачицом циганских романи. Са њима је наступао на гитари Е. В. Говоров. Са оркестром Г. Д. Чернојарова су наступали и певачица руских и циганских песама Елена Смољакова, балерина Олга Шматкова, и оперски певач Василиј Шумски.⁵¹⁸ Богати музички и забавни живот Руса по ресторанима осликава пресек једног летњег дана. У дану када су оперски певачи К. Е. Роговска, А. Свечинска и Ж. Томић уз учешће оркестра Г. Д. Чернојарова одржали концерт у овом ресторану, Књижевно-уметничко друштво је одржало свој 51. „суботњик“ на крову хотела „Палас“ у корист руских

⁵¹⁵ К. Димитријевић, *Краљица руске романие*, Београд 2003, 73–74.

⁵¹⁶ Д. М. Кнежев, *Београд наше младости 1918–1941*, 112–113.

⁵¹⁷ *Русская газета*, №65, 5 августа 1920; *Новое время*, №222, 19 января 1922, 3; *Новое время*, №284, 5 апреля 1922, 4.

⁵¹⁸ *Новое время*, №623, 26 мая 1923, 3; *Новое время*, №628, 2 июня 1923, 3.

студената. И на „суботњику“ су учествовали угледни музичари, оперски певачи Е. С. Маријашец и Рудолф Ертл, челиста Александар Слатин, брачни пар Ракитин и многи други.⁵¹⁹ У „Руској семији“ су се од јесени 1924. одржавали „концерти-суботњици“. Те вечери биле су конципиране тако да је од 19.30 свирао оркестар балалајки Г. Д. Чернојарова, а од 22.30 су наступали оперски уметници, по правилу у пару. Готово сви уметници који су учествовали на „суботњицима“ били су ангажовани у Народном позоришту: С. Р. Драусаљ, П. Ф. Холодков, Н. Г. Волевач, Г. М. Јурењев, К. Е. Роговска, Александар Балабан, Вера Бураго-Цехановска, Н. Д. Гукасов, Е. И. Попова, Е. Д. Ваљани, а на клавиру су их пратили Ловро Матачић, В. А. Нелидов и Александар Руч. У децембру 1924. пред одлазак у Ницу, оркестар балалајки Чернојарова је у том ресторану одржао опроштајни концерт, на ком су учествовали оперски певачи из Народног позоришта Е. И. Попова и А. Балабан изводећи циганске романсе.⁵²⁰ Пред крај двадесетих је ресторан променио назив у „Руска лира“.

Рад руских кафана и ресторана је врло тешко пратити зато што о њима има мало грађе. Због тога је тешко са сигурношћу тврдити колико је било руских угоститељских објеката у Београду, али су почетком тридесетих година постојала три велика ресторана и преко тридесет разноврсних руских кантина и бифеа.⁵²¹ То су били чувени „Казбек“, потом стари ресторан који је у више наврата мењао назив док коначно није постао „Руска лира“ и, коначно, „Мимоза“, која је врло успешно радила захваљујући популарности Олге Јанчевецке и музичара са којима је сарађивала. Са друге стране, руске певаче и музичаре не треба везивати искључиво за руске кафане, зато што су они наступали свуда где су могли да зараде. Популарнији музичари, као што је била Јанчевецка, наступали су у угледним српским кафанама и баровима који су неговали разне врсте забаве, укључујући и циганске романсе, руске песме, оркестре балалајки и театре кабаретског типа. Несумњиво је да су руски музичари допринели развоју и обогаћењу кафанског живота међуратног Београда. Руски утицаји на староградску кафанску праксу сачували су се до наших дана.

⁵¹⁹ *Новое время*, №651, 30 июня 1923, 3.

⁵²⁰ *Новое время*, №646, 23 июня 1923, 3; *Новое время*, №651, 30 июня 1923, 3; *Новое время*, №1088, 11 декабря 1924, 3; *Новое время*, №1104, 30 декабря 1924, 3; *Новое время*, №1751, 3 марта 1927, 3.

⁵²¹ Н. Рошин, „Русские в Югославии. По чужим краям“, *Иллюстрированная Россия*, №15, 9 апреля 1932, 12; В. И. Косик. *Что мне до вас, мостовые Белграда?*, Москва 2007, 116.

4. МУЗИКА ПРИ РУСКИМ ИНСТИТУЦИЈАМА И УНУТРАШЊИ ЖИВОТ ЕМИГРАЦИЈЕ

4.1. Наслеђе старе Русије у емигрантским институцијама

Проучавање музичког живота међуратног Београда није целовито уколико се не узму у обзир сви фактори који су на њега утицали. Поред тога, да би постојао основ за анализирање руског фактора, потребан је преглед појединих значајних институција руског Београда које су биле носиоци музичке културе, музичког живота, као и начина очувања националне музичке свести и преношења традиције млађим нараштајима. Постоји неколико општих околности које морамо да узмемо у обзир пре него што пређемо на сагледавање теме овог поглавља.

Пре свега, то је релативна укорененост невладиних друштвених организација и самоорганизације уопште у руској средини. У руској традицији уопште постоји дух колективизма и узајамне самоорганизације. У условима огромних простора ниједан државни апарат (а камоли патријархално малобројни апарат какав је био у царској Русији) не би могао да реши сва горућа питања и зато је самоорганизација била толико значајна за егзистенцију руског народа.⁵²²

Та особина добила је посебан полет за време владавине Александра II када у Русији почиње епоха великих реформи која доноси укидање феудализма (1861), реформисање система самоуправе, урбанизацију и економски раст, развијање институција за образовање народа, попуштање цензуре и, сходно томе, процват штампане речи. Ти процеси обухватили су све слојеве народа, а посебну улогу добила је демократизација образовања и рапидни пораст школованих стручњака најразноврснијих професија. У том периоду, почела су да настају модерна, непрофитна, филантропска, културна, просветитељска и многа друга цивилна друштва, чији је модел Русија преузела са Запада. Идеја да се Русија културно повеже са Западном Европом имала је снажно упориште у уметности и посебан облик је добила захваљујући уметничкој групи „Свет уметности“: „Ми смо горели од жеље да свим нашим силама служимо Домовини, али при томе смо као једно од главних

⁵²² В. Е. Зубов, „К вопросу о численности аппарата управления в дореволюционной России“, *Известия АлтГУ*, №4–3, 2008, 98–102.

средстава таквог служења сматрали зближавање и обједињење руске уметности са општеевропском“, писао је А. Н. Бенуа у својим успоменама.⁵²³ Такво опонашање успешних „других“ посебно долази до изражаја за време владавине цара Николаја II (1894–1917), када настају разни политички и уметнички правци, воде се живе књижевне дебате, долази до нових стваралачких открића, а разне западне идеје стижу на руско тле. Размена идеја, међутим, била је двосмерна. Процват руске уметности, књижевности и различитих области духовног живота прелио се преко граница Русије и почео да учествује у стварању савремене мисли и цивилизације, при чему се захваљујући емигрантима то наставило и после револуције.⁵²⁴

Током владавине цара Николаја II уочава се процес сужавања простора власти и учвршћавања друштвених позиција, међу њима и на рачун напора и раста друштвених организација. Оживљавање деловања друштвених организација, повећање не само њиховог броја, већ и разноврсности сфера примене друштвених напора, уздицање социјално-културне иницијативе на квалитативно нов ниво били су припремљени целокупним претходним развојем друштвених организација и ослањали се на већ стечено искуство.⁵²⁵ Културно-просветитељски покрет посебно је добио на снази између прве и друге револуције (1907–фебруар 1917) на рачун међусобног дејства органа самоуправљања са просветитељским организацијама, а исто тако узлета просветитељске активности кооперативаца.⁵²⁶ Период затишја између 1907. године и до 1914, па скоро и до 1917. омогућио је Русији да настави индустријализацију и модернизацију земље.⁵²⁷ Развојни пут руских дореволюционарних друштвених организација ишао је од племићких друштава до оних, која су реализовала своје интересе у некој области и међусобно се помагала, а потом и до професионалних организација за заштиту, изражавање и подржавање својих интереса.⁵²⁸

⁵²³ А. Бенуа, *Мои воспоминания*, в 5-и книгах, книги четвертая-пятая, Москва 1980, 187.

⁵²⁴ J. Bradley, *Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society*, Cambridge 2009, 17.

⁵²⁵ М. Ю. Лачаева, „О роли общественных организаций дореволюционной России в становлении гражданского общества“, *Преподаватель XXI век*, №4, 2007, 128.

⁵²⁶ Исто, 131.

⁵²⁷ М. Раев, *Понять до революционную Россию: Государство и общество в Российской Империи*, London 1990, 229.

⁵²⁸ М. Ю. Лачаева, „О роли общественных организаций дореволюционной России в становлении гражданского общества“, *Преподаватель XXI век*, №4, 2007, 135.

Београд је у том контексту имао посебну улогу. Седиште емиграције по доласку у Краљевину СХС био је Београд, где се налазила све до краја деловања руске емиграције и највећа руска колонија. Врло брзо по доласку у Београд почеле су да се оснивају руске институције и удружења. Оне су биле окоснице њиховог како научног, тако и друштвеног живота у туђини, а њихова бројност говори у прилог активном животу који су водили. Руској колонији у Београду припадале су институције које су биле од великог значаја за целокупно руско Заграничје, не само за емигранте у Краљевини СХС/Југославији.⁵²⁹

Реч којом би могао да се опише живот Руса у емиграцији је „огледало“. Емигрантске институције и удружења била су оснивана по узору на она која су постојала у некадашњој Русији. Устави (статути) и правилници тих институција, њихова делатност и циљеви имали су исто усмерење као њихови претходници. Емиграција је у нову околину пресликала начин некадашњег живота, наравно, на начин на који је то било могуће зато што се у новој средини, зависно од новог материјалног стања, делом променила структура друштва, без обзира на то што се знало ко је раније био ко.

4.2. Књижевно-уметничко друштво

У јесен 1921. у Београду је основан Савез радника руске уметности у Краљевини СХС под председништвом оперског певача и позоришног режисера Феофана Венедиктовича Павловског (1880–1936).⁵³⁰ Намера Савеза била је да заштити националне интересе, успостави међусобну професионално-етичку контролу, побољша материјално стање, организује вечери, скупове, предавања и концерте.⁵³¹ Недуго по његовом утемељењу, у јесен те исте године је основано Књижевно-уметничко друштво у Београду као институција која би барем делимично испуњавала циљеве Савеза.⁵³² Председник друштва био је Михаил Алексејевич Суворин (1860–1936), издавач и члан уредништва једног од најпознатијих емигрантских конзервативних дневних листова у Европи *Новое время* (*Новое время*, 1921–1930). Те новине покренуте су априла 1921. захваљујући

⁵²⁹ M. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, New York-Oxford 1990; *Der grosse Exodus: Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941*, ed. K. Schlögel, Munich 1994.

⁵³⁰ А. М. Пружанский, „Павловский Феофан Венедиктович“, *Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь*, т.1, Москва 1991, 388.

⁵³¹ В. И. Косик, *Что мне до вас, мостовые Белграда?*, Москва 2007, 88; *Новое время*, № 118, 15 септембра 1921, 4;

⁵³² Аноним, „Концерт Литературно-Художественного Общества“, *Новое время*, №223, 21 января 1922, 3, 4.

финансијској подршци Георгија Константиновича Сапожкова (1877–1941), богатог трговца и власника чувеног београдског ресторана „Рускаја семја“. Делатност М. А. Суворина и Руса који су се око њега окупили изврстан је пример тенденције емиграната да живот уреде по обрасцима које су познавали, „по старом“. Он је, наиме, у Санкт Петербургу од 1903. био сувласник и главни уредник истоименог дневног листа *Новое время* (*Новое время*, 1868–1917), који је основао његов отац Алексеј Сергејевич Суворин (1834–1912). А. С. Суворин је био истакнути културни радник престонице и један од првих издавача руских новина који су скренули пажњу на важност музике за друштвени живот. У дореволюционарном *Новом времени* он је музичку критику поставио равноправно са другим чланцима. Таква пракса наставила се и у београдским новинама, због чега су оне драгоцен извор за проучавање емигрантског музичког живота прве међуратне деценије.

Пре него што ће му живот услед историјских збивања кренути непланираним током, М. А. Суворин је пред почетак Великог рата постао и директор позоришта Књижевно-уметничког друштва. Оснивач тог позоришта такође је био његов отац А. С. Суворин који је на том месту био све до смрти 1912. године.⁵³³ Доследан културни прегалац налик свом оцу, М. А. Суворин је и у емиграцији остао неуморна фигура око које су се окупљали руски интелектуалци.

Оснивање и делатност Књижевно-уметничког друштва у Санкт Петербургу временски се поклапа са процватом културе и грађанства, како у Русији, тако и у европским земљама. То друштво је под различитим називима постојало у периоду од 1886. до 1917, а назив под којим је касније деловало у Београду усталио се 1899. године. Циљ друштва било је зближавање, сарадња и размена идеја књижевника и уметника свих грана уметности. Забавне вечери које је овај кружок организовао посећивали су бројни позоришни уметници, новинари и књижевници, и на њима се певало, декламовало и плесало до ситних сати.⁵³⁴ Друштво је организовало представе, а временом је у његовим

⁵³³ О М. А. Суворину: *Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 в 6 т, том 6, кн. 2*, сост. Н. В. Чуваков, Москва 2006, 241.

⁵³⁴ А. Р. Кугель (Ното Новус), *Литературные воспоминания*, Петроград-Москва 1923, 156.

оквирима формирано и позориште које је напоследку названо по А. С. Суворину, директору и закупцу зграде под чијим кровом се налазило.⁵³⁵

Кружок у Београду је исто тако окупао уметнике разних профила и интелектуалце. О његовим члановима и делатности знамо у првом реду захваљујући редовним написима у листу *Новое время*, који нам откривају велику активност у првим послератним годинама. Разлог томе је двојак и произилази из више фактора. Као што је било речено, руско друштво у емиграцији је од почетка неговало организационе форме око којих су се окупљали. Осим очувања идентитетских особина, заједничко деловање им је истовремено олакшавало и прилагођавање новој средини у којој су се нашли. Због тога је важно имати у виду да су Београд, па и цела Краљевина СХС, делу емиграције биле тек успутна станица ка Западу. То се нарочито односи на припаднике интелигенције и уметнике који су у развијенијим земљама Западне и Централне Европе, без обзира на то што њих нису мимоишла ратна страдања, видели боље услове за наставак бављења својом професијом. Исто тако, у Краљевини СХС нашли су се и културни радници који су понуду да дођу и раде у тој земљи видели као „руку спаса“ и бег из „кошмарног“ града Константинопоља, иако та држава не би била њихов први избор да су имали могућност да бирају.⁵³⁶ Поред тога, појединци су сигурно били свесни да би у културно развијенијим срединама њихов статус био далеко неповољнији него у словенској земљи која је имала велику потребу за уметничким кадром.

Међу оснивачима и члановима Књижевно-уметничког друштва наша су се многа имена која су у каснијим годинама учествовала у развоју престоничке, али и уопште југословенске културе. Том приликом треба споменути позоришне уметнике, брачне парове Ракитин и Браиловске, режисера Ф. В. Павловског, сценографа В. И. Жедринског (1899–1972), сликара С. Ф. Колесникова (1879–1955), архитекту В. В. Лукомског (1884–1947), професоре Београдског универзитета А. Л. Погодина (1872–1947) и Т. В. Локота

⁵³⁵ О Књижевно-уметничком друштву: М. Шруба, *Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917*, Москва 2004, 106; Кугель (Номо Novus), *Нав. дело*, 146–171; Позориште Књижевно-уметничког друштва којим је руководио Алексеј Сергејевич Суворин налазило се у згради на Фонтанке од 1895. године. Након смрти А. С. Суворина, званично је названо Позориште Књижевно-уметничког друштва „А. С. Суворин“ (Е. П. Карпов, „А. С. Суворин и основание театра литературно-артистического кружка. (Странички из воспоминаний `Минувшее`)\“, *Исторический Вестник*, том 137, 1914, №8 (август), 449–470; №9 (сентябрь), 873–902. Данас се у тој згради налази Велико драмско позориште „Г. А. Тевстоногов“.

⁵³⁶ Т. М. Жељски, „Рукописна заоставштина редитеља Јурија Ракитина“, докторска дисертација, Филолошки факултет, Катедра за славистику, Београд 2018, 57–58.

(1869–1942), финансијера листа *Новое время* Г. К. Сапожкова (1877–1941) и сараднике листа А. М. Реникова (право име А. М. Селитреников, 1882–1957) и К. Ј. Шумлевича (?–1942), инжењера и управника Двора принцезе Јелене Романове С. Н. Смирнова (1877–1958), грофа П. Н. Апраксина (1876–1962), глумицу Л. В. Мансвјетову (1896–1966) и њеног супруга, режисера А. И. Сибирјакова (1863–1936).⁵³⁷

Београдско Књижевно-уметничко друштво одржало је прво вече 3. јануара 1922. у сали музичке школе „Станковић“. Концепт те вечери предочио је садржај и карактер догађаја које ће то друштво организовати у наредном периоду. Наиме, програм се састојао из неколико уметничких целина: опере, драме, жанра позоришта у стилу Н. Ф. Балијева и циганске песме. Озбиљан, „класични“ део музичког програма обухватио је арије и романсе руских и европских класика: Н. А. Римског-Корсакова, П. И. Чајковског, С. В. Рахмањина, М. И. Глинке, А. С. Даргомишког, Ђ. Вердија, Ж. Бизеа и Ш. Гуноа.⁵³⁸ Други део програма био је забавног карактера, са учешћем позоришне трупе „Триолет“ у жанру театра Балијева. Никита Фјодорович Балијев (1877–1936) био је 1908. један од оснивача првог кабареа у Русији под називом „Шишмиш“.⁵³⁹ Испрва је то био ноћни клуб уметника Московског художественног театра (МХТ) о којем је један од критичара блиских позоришту, Н. Е. Ефрос (1867–1923) писао да је то „место одмора – царство слободне, али лепе шале и подаље од стране публике“.⁵⁴⁰ „Шишмиш“ је након две године захваљујући руководиоцу и конферансијеу Н. Ф. Балијеву прерастао из интимног затвореног кабареа у комерцијално позориште, што је сходно његовом постојању у контексту позоришних идеја тога времена говорило о његовој посебној савремености. Поред тога, ово позориште било је посебно популарно због могућности да публика учествује у целокупном догађају на равној нози са чувеним уметницима.⁵⁴¹ Почетак руског позоришта у Београду је као и у већини провинцијских трупа у Краљевини повезан са фарсом, пародијом, гротеском и

⁵³⁷ Имена оснивача и чланова набројана су у чланку: Аноним, „Первый `субботник`“, *Новое время*, №234, 4 фебрала 1922, 4.

⁵³⁸ *Новое время*, №209, 1 января 1922, 1, 3.

⁵³⁹ *Эстрада России. XX век. Энциклопедия*, отв. ред. Е. Д. Уварова, Москва 2004, 341–342; Л. И. Тихвинская, *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театр миниатюр в России 1908–1917*, Москва 2005, 22–44, 444–494; Н. Е. Эфрос, *Театр `Летучая мышь` Н. Ф. Балиева 1908–1918*, Петроград 1918.

⁵⁴⁰ Н. Е. Эфрос, *Театр `Летучая мышь` Н. Ф. Балиева 1908–1918*, 11.

⁵⁴¹ Л. И. Тихвинская, *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театр миниатюр в России. 1908–1917*, 451–452.

комедијом.⁵⁴² Према томе, није случајност што су руски емигранти 1921. у Сплиту основали позориште под називом „Шишмиш“ како би дошли до новца који им је био неопходан за живот. У том позоришту своју каријеру је започела Олга Јанчевецка.⁵⁴³

Искуство театра балијевског кабареа и петербуршког Књижевно-уметничког друштва у Београду се објединило у некадашњем „художественику“, Јурију Љвовичу Ракитину. У периоду када је живео у Москви и сарађивао са Московским художественим театром у време највећег процвата на челу са К. С. Станиславским, В. И. Немирович-Данченком и В. Е. Мејерхољдом, Ј. Љ. Ракитин је пријатељевао са Н. Ф. Балијевим ком је помагао у раду на његовој представи за кабаре „Шишмиш“ и учествовао је на тим вечерима импровизујући стихове на теме које је публика задавала.⁵⁴⁴ По доласку у Санкт Петербург у 1911. Ј. Љ. Ракитин је поред Михајловског и Александринског био ангажован и у Суворинском театру, па је био упознат са кругом људи окупљених око Књижевно-уметничког друштва. У Београду су он и његова супруга Јулија били централне личности тог кружока.

Емигрантска и престоничка штампа најавиле су велико интересовање за прво вече Књижевно-уметничког друштва, али су се исто тако у приказима који су у њима касније објављени испољиле и значајне разлике у виђењу овог догађаја. Различити погледи на исте догађаје у руској и српској периодици повремено су били последица првенствено непознавања, а потом и неразумевања руског друштва у целини од српске стране. Уз то, запажа се одређени анимозитет и огорченост према Русима, што се не односи само на поље музике и уопште културе, већ на целокупно друштво. Разлог за то био је положај Руса у држави, чији је статус био готово равноправан са домаћим држављанима. Пример такве нетрпељивости управо је приказ прве вечери Културно-уметничког друштва у листу *Правда*, у коме аутор веома позитивно оцењује први део концерта који је обухватио „високу“ уметност, али истовремено сматра да другом, кабаретском делу уопште није било место на том догађају. Ствар о којој аутор текста можда није ни размишљао јесте чињеница да је то вече било намењено руском друштву и да њихова намера уопште није

⁵⁴² В. И. Косик, *Русские краски на балканской палитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*, Москва 2010, 158.

⁵⁴³ К. Димитријевић, *Краљица руске романсе*, Београд 2003, 56–58, 62–63.

⁵⁴⁴ Т. М. Жељски, „Рукописна заоставштина редитеља Јурија Ракитина“, докторска дисертација, Филолошки факултет, Катедра за славистику, Београд 2018, 9–10; *Эстрада России. XX век. Энциклопедия*, отв. ред. Е. Д. Уварова, Москва 2004, 341.

била да подилазе очекивањима домаће публике. Истовремено, Певачка дружина „Станковић“ је у то време имала велике финансијске проблеме и изнајмивање дворане био је један од начина за покривање њихових трошкова. То вече побудило је и неке „руско-српске мисли“: „Примећује се велико присуство Руса, а мало Срба. Поред скупоће места (по 50 и 40 дин), програма (5 динара један програм!), а да не говорим о бифе-у, Руси још увек пуне сале и троше, без претеривања речено, немилице. Треба имати на уму да тај трошак пада на наш државни буџет! А за то време наши чиновници (не мислим на оне којима је чинованство средство за што веће „зараде“ већ на просечног чиновника) не могу ни помислити да једанпут месечно оду у позориште! Требало је на овом концерту видети како се „бацају паре“ (у правом смислу те речи) за време одмора у бифе-у и помислити на наш буџет и редуцирање чиновника, па да неминовно наиђу ове мисли. Ми поштујемо и ценимо високо руску уметност, али она није крива *оваквом* (италик М. Г.) руском друштву“.⁵⁴⁵

Ако погледамо профил и друштвени статус људи који су организовали тај догађај, намеће се питање шта је писцу приказа толико засметало код руског друштва? Да ли се радило о забавном делу програма, трошењу новца на бифе или нечем трећем? Домаћи аутори новинских приказа су од самог почетка негодовали што се кабаретска и забавна музика налазе на концертној сцени, док су прикази реномираних музичких критичара из међуратног периода такође показали да је такав случај био и са уметничким наступањима козачких хорова, међу којима су у домаћим дворанама гостовали само они са светским реномеом. Негодовање је често водило и порицању квалитета такве музике, што ипак није спречило да се одређени садржаји из руске средине временом инкорпорирају у нашу традицију. Судаћи по приказу из листа *Правда*, вече Књижевно-уметничког друштва имало је елитистички карактер, будући да му је присуствовало друштво које је финансијски било у могућности да га приушти. Поред тога, треба се запитати да ли је српска страна била свесна колико је руско дореволюционарно грађанство пре рата трошило новца на културу, али и на забаву. Бифе у време паузе, који је тако разљутио аутора написа, био је уобичајен на концертима и у позоришту у Русији још од XIX века. Без обзира на споменуто скупоћу догађаја, њему је ипак присуствовао и одређени број Срба. Одређена завист којом одише приказ ће се у домаћој међуратној штампи повремено

⁵⁴⁵ М. П., „Два концерта“, *Правда*, 5. јануар 1922, 2.

осећати, што у односу на руске уметничке догађаје, што у односу на целокупно руско друштво.

Убрзо након концерта у „Станковићу“, руско Књижевно-уметничко друштво почело је да организује два пута месечно вечери налик онима које је пре Великог рата организовало санктпетербуршко „изворно“ Књижевно-уметничко друштво. То су били такозвани „суботњици“.⁵⁴⁶ На тим ванредно популарним вечерима окупљао се крем градске публике, а највећи успех оне су имале у годинама пред почетак Великог рата. „Суботњици“ су обично почињали по завршетку позоришних представа, што је најчешће било око поноћи, понекад чак и касније. Те вечери трајале су до касно у ноћ, а није било познате личности, чак ни међу европским уметницима и музичарима, које нису позиване да учествују у забави, што се сматрало посебном чашћу.⁵⁴⁷ Било је то време процвата уметности и полета друштвеног живота у Русији. Организација живота емиграната истовремено је представљала негирање нових друштвених околности у домовини коју су одлучили да напусте и тежњу ка неговању живљења по „старом“ у новој средини. „Изгледа да за четири дуге године револуције није све заборављено и много тога, за шта делује да је заувек изгубљено, могло би поново да се оживи“ писала је руска штампа.⁵⁴⁸ Приче о популарности београдских „суботњика“ веома брзо су стигале до емигрантских кругова у разним крајевима Европе, а локални руски кружоци у Скопљу и Новом Саду хтели су да се организују тако да постану филијале београдског друштва.⁵⁴⁹

Први „суботњик“ одржан је 4. фебруара 1922. у просторијама ресторана „Златни лав“.⁵⁵⁰ Пратећи традицију петербуршких „суботњика“, прво вече у Београду било је предвиђено искључиво за руске и српске књижевнике и композиторе. Према штампи је интересовање учесника и публике од самог почетка било велико, што је организаторима

⁵⁴⁶ „Субботник“ је термин којим су Руси називали концерте који се одржавају суботом. С обзиром на то да у српском језику такав термин не постоји, у тексту ћемо задржати оригинални назив. „Суботњици“ београдског Књижевно-уметничког друштва спомињу се у раду Олге Оташевић (О. Оташевић, „Musical life of Belgrade in the Russian language periodicals published by the first wave of Russian emigration: An example of Belgrade newspaper *Novoe vremia*“, *Beyond the East-West Divide: Balkan Music and its Poles of Attraction*, eds. I. Medić, K. Tomašević, Belgrade 2015, 118–134, и споменутим књигама В. И. Косика из 2007. и 2010.

⁵⁴⁷ Ренэ Санс, „Вечера Литературно-Художественнаго Общества в Петербурге“, *Новое время*, №210, 3 јануара 1922, 3.

⁵⁴⁸ Ренэ Санс, „Субботник“, *Новое время*, №279, 30 марта 1922, 3.

⁵⁴⁹ Исто.

⁵⁵⁰ Ресторан „Златни лав“ налазио се на адреси Поенкареова 20 (данашња Македонска улица, на месту зграде Дома омладине).

уливало наду у успех.⁵⁵¹ Већ на тој првој вечери је био остављен простор и за српске и југословенске уметнике. Комуникација емиграната са новом средином у којој су се нашли била је за њих важна и то из два разлога. Први је био духовног карактера и то је била свест да је културни дијалог веома важан и да може бити на обострану корист. Други је био „приземнији“ и односио се на свакодневицу и живот у новој средини који су одређена познанства умерено олакшавала. Први „суботњик“ био је полузатвореног типа. За чланове тог кружока улаз је био бесплатан, али су остали отворени за одабрану публику која је морала да има препоруку двоје чланова друштва уз уплату од пет динара у сврху покривања трошкова за организацију догађаја.⁵⁵² Организација друштва заснивала се на пуноправним члановима (рус. действительные члены) и члановима-кандидатима (рус. члены-соревнователи).⁵⁵³ На седници у марту 1922. у пуноправне чланове друштва изабрани су композитор и диригент оркестра Опере Народног позоришта Стеван Христић и певачица Ксенија Роговска.⁵⁵⁴ Конферансије београдских „суботњика“ био је најчешће Ј. Љ. Ракитин, чије је велико искуство на пољу организовања и вођења забавних вечери из московског кабареа и петроградског друштва долазило до пуног изражаја.

У музичком програму су учествовали професионални музичари и аматери. Најчешће су то били Руси, али је било и домаћих уметника. Захваљујући руској штампи у којој су се редовно објављивале најаве нових, али и прикази протеклих „суботњика“, знамо да су на њима учествовали А. Е. Ростовцева, која је певала уз пратњу Ј. П. Ковалевског, потом В. А. Нелидов, А. П. Свечинска, В. М. Андрејева, Каменски, С. Н. Давидова, браћа Слатин, Л. В. Мансвјетова, Н. Г. Волевач, Е. С. Марјашец, Ф. В. Павловски, К. Е. Роговска, М. Н. Каракаш, Е. С. Габајев, Ј. В. Ракитина, Стрижаков, Танцурин и Троцки, А. Степоваја, Григорјев, Сибирјакова, Амосов, Н. О. Зандер, Ада Пољакова, А. В. Валентинов, Н. Г. Јелачић, Л. Б. Зиновјев, Л. А. Инсарова, Н. А. Алексејев, М. Ф. Шлегел, А. П. Чаљејева и В. Д. Чаљејева⁵⁵⁵, В. И. Камински, С. Р. Драусал, Петровскаја, Стрешњев, Ертл, Доброволски и Бредова, Папкова, Тхоржевски, Хвостов, М. Ласка, Ј. Јаковљев, Лустиг, гђа Росети-Попова и М. С. Марков, али и домаћи уметници Стеван Христић, Јелена Докић, Евгенија Пинтеровић, Милорад Јовановић,

⁵⁵¹ Аноним, „В Литературно-Художественном обществе“, *Новое время*, №226, 25 јанвара 1922, 3.

⁵⁵² Аноним, „Субботники“, *Новое время*, №228, 27 јанвара 1922, 4.

⁵⁵³ С., „Шестой `субботник`“, *Новое время*, №267, 16 марта 1922, 3

⁵⁵⁴ Аноним, „В Литературно-Художественном обществе“, *Новое время*, №262, 10 марта 1922, 3.

⁵⁵⁵ Вера Дмитријевна Чаљејева-Гортинска, наставница балета.

Живојин Томић, Јосип Ријавец, и други. Књижевно-уметничко друштво наставило је традицију да уметнике који су у том тренутку на гостовању у Београду позива да учествују у догађајима користећи тако прилику да се друже са својим сународницима када им се укаже прилика. То им је омогућавало да размене мишљења и сазнају о дешавањима у другим земљама. Међу гостујућим уметницима нашли су се руски оперски певач из Софије И. И. Филипенко, писац-уметник А. Т. Аверченко, А. Комисаржевска, Марија Тих и В. Шумски, руски оперски уметници који су радили у Софији, потом Марија Петровна Суворина, Валентина Ивановна Пијонтковска, Н. В. Плевицка и други.⁵⁵⁶

Музички програм „суботњика“ имао је двојаки карактер. У првом делу изводила су се дела високе уметности, док је други служио за забаву и разоноду. Научени да негују и пропагирају своју културу, што је у емиграцији додатно било појачано, „озбиљан“ програм већим делом је обухватао дела руских композитора. На овим вечерима могле су се чути арије из опера и песме А. Г. Рубинштајна, П. И. Чајковског, Н. А. Римског-Корсакова, М. П. Мусоргског, М. И. Глинке, Н. Н. Черепњина, М. М. Иполитова-Иванова, С. В. Рахмањина, А. Т. Гречанинова, Е. Ф. Направника, Р. М. Глијера, А. К. Глазунова, а много ређе, на пример, Ђ. Вердија и П. Маскањија.

Неизоставни део „суботњика“ биле су циганске песме и романсе, које су са великим успехом изводиле Л. В. Мансвјетова и В. М. Андрејева. Штампана је једном забележила да је М. В. Андрејева чак пет пута певала на бис, а могао се чути и А. М. Реников који је на клавиру свирао пародију на А. Н. Скрјабина, потом италијанске романсе.⁵⁵⁷ На двадесеттрећем „суботњичу“ учествовала је и Ана Александровна Степоваја, чувена интерпретаторка руских и циганских песама и романси. Она је одржала и концерт у „Станковићу“ на којем је извела низ старих и нових циганских и руских песама и романси, а новине су писале да је у својим *Песмама улице* „звучала она вечна елегија живота, која је блиска срцу сваког човека без разлике у положају, рангу, чак националности – напросто човека“.⁵⁵⁸ Преко лета се „суботњици“ нису одржавали, али је друштво организовало своје вечери. Тако је 9. јула 1922. на вечери учествовала чувена

⁵⁵⁶ *Новое время*, №329, 1 јуна 1922, 3; *Новое время*, №360, 9 јула 1922, 3; *Новое время*, №505, 29 децембра 1922, 3.

⁵⁵⁷ С., „Третий `субботник`“, *Новое время*, №249, 23 фебруара 1922, 3.

⁵⁵⁸ С., „Субботник“, *Новое время*, №451, 26 октобра 1922, 4; К. Ш., „Концерт Анны Степовой“, *Новое время*, №430, 11 октобра 1922, 3.

певачица циганских песама Марија Петровна Суворина⁵⁵⁹, која је имала величанствен контраалт огромне снаге и сматрала се најбољом интерпретаторком старих циганских песама и романси после В. В. Пањине. Она је после ангажмана у Константинопољу и Софији добила позив за Берлин, и у пропутовању кроз Београд пристала је да ту наступи. Њен „специјалитет“ биле су *Канија (Калитка)*, *Ја сам мајсторица да врачам и заведем (Ја гадатъ, ворожитъ мастерица)*, *Где год да лутам (Где б ни скитался я)*, *Гордо сам ишао по свету (Ја гордо в мире шел)* и друге.⁵⁶⁰ На „суботњицима“ су се могле чути и козачке песме.⁵⁶¹ Пред крај вечери дошли би „професори“ гитаре Е. В. Говоров и С. Усов, под чијим мајсторством певању и забави није било краја. В. А. Новски певао је куплете из галипољског живота и оне о свакодневним недаћама.

На „суботњицима“ су учествовали и оркестри балалајки, неизоставни део музичког живота Руса. Оркестар Островског, чији су чланови били обучени у руске беле рубашке, „посебно су драги срцу руског емигранта у заграничју“. Мали по саставу, али добро усвиран, пружао је моћан и жељени звук.⁵⁶² На „суботњицима“ је учествовао и великоруски оркестар балалајки „Бајан“ под управом Шаповаленка, изводећи *Украјинску думку* Присовског, *Потпури* руских песама и *Зору* по српским мотивима. Тај оркестар је био добро усвиран и имао је пажљиво и уметнички израђен програм. За разлику од групе Островског, чланови оркестра Шаповаленка носили су плаве свилене рубашке, чиме су остављали лепу слику прошлости.⁵⁶³ Поред њих, учествовао је и чувени оркестар балалајки под управом Г. Д. Чернојарова.⁵⁶⁴ На четрдесетосмом „суботњику“ на балалајки је свирао Шевељев, секретар и сарадник оснивача првог великоруског оркестра балалајки В. В. Андрејева. Шевељев је са успехом одсвирао неколико композиција из старог „андрејевског“ репертоара и одвео публику „на неколико минута у стари Петербург“.⁵⁶⁵ „Суботњици“ су, дакле, у разним аспектима били део прошлости, која је наставила да живи у новој средини.

⁵⁵⁹ Марија Петровна Суворина (Мария Петровна Суворина, по другом мужу фон Фе, ? – 1927). У првом браку била је удата за Бориса Алексејевича Суворина (1879–1940), млађег полубрата Михаила Суворина (*Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 в 6 томах*, т. 6, (Скр–Ф), сост. В. Н. Чуваков, Москва 2006, 242).

⁵⁶⁰ Аноним, „Вечер Литературно Художественнаго Общества“, *Новое время*, №360, 9 июля 1922, 3.

⁵⁶¹ С., „Пятый `субботник`“, *Новое время*, №261, 9 марта 1922, 3.

⁵⁶² С., „Субботник“, *Новое время*, №415, 14 сентября 1922, 3.

⁵⁶³ Р. С., „Субботник“, *Новое время*, №477, 25 ноября 1922, 4.

⁵⁶⁴ *Новое время*, №617, 19 мая 1923, 3.

⁵⁶⁵ Р. С., „48-й `Субботник`“, *Новое время*, №628, 2 июня 1923, 3.

На „суботњицима“ је увек владала добра и опуштена атмосфера, јер њихова сврха и јесу били дружење и разонода. Присутни су се веселили уз имитације уметника Народног позоришта Антонијевића⁵⁶⁶, који је веома талентовано имитирао уметнике и чланове администрације позоришта. Одлично су били представљени: Е. С. Марјашец, Ф. В. Павловски, Л. Б. Зиновјев, Ј. Љ. Ракитин, Добрица Милутиновић, Милан Грол, Станислав Бинички, Слатин, Стеван Христић, Иван Брезовшек и други, што нас наводи на закључак да су по свему судећи споменути домаћи уметници посећивали ова догађаје.⁵⁶⁷

Први „суботњици“ одржавали су се у ресторану „Златни лав“ са почетком око 7 часова и завршавали су се око поноћи. Временом је тај простор постао тесан, па су прешли у ресторан „Завалишину“⁵⁶⁸, а концерти су почињали све касније и трајали до касно у ноћ. Тако се, на пример, двадесетосми по реду „суботњик“ завршио у 4 сата изјутра.⁵⁶⁹ Вечери Књижевно-уметничког друштва су стицале све већу популарност па је као последица таквог развоја расла и потреба за већим простором: од једанаестог „суботњика“ ове популарне вечери одржавале су се у „Гранд хотелу“ на ћошку Кнез Михаилове и Чика Љубине, на простору данашњег Филозофског факултета; од двадесетшестог „суботњика“ у „Руском ресторану“ у Дворској 11.⁵⁷⁰ Врхунац популарности преселио је педесети „суботњик“ на Топличин венац у хотел „Палас“.

За Београд егзотични, ти догађаји су током времена стицали све већу популарност међу Србима, о чему сазнајемо из руске периодике. Судећи по домаћим гостима који су посећивали „суботњике“, делује да је у београдским круговима то била и ствар престижа. Редовни гости „суботњика“ били су угледни Васа Лазаревић, Влада Илић, управник Двора краља Александра Милан Ненадић који је долазио са супругом, секретар Његовог Величанства Краља В. Б. Његош Петровић са супругом, Раде Николић са супругом, Никола Пашић, В. Маринковић⁵⁷¹ са супругом, Ђорђевић, Гргин са супругом, др Андра Николић,⁵⁷² и други.⁵⁷³ Међу Србима су бројни били истакнути домаћи уметници, али је

⁵⁶⁶ Вероватно Јован Антонијевић (1882–1952).

⁵⁶⁷ Р. С., „47-й `суботник`“, Новое время, №620, 23 мая 1923, 3.

⁵⁶⁸ Овај ресторан налазио се у хотелу „Опера“ на адреси Поенкареова 7 (данашња Македонска 7).

⁵⁶⁹ Новое время, №483, 3 декабря 1922, 4.

⁵⁷⁰ Данас улица Драгослава Јовановића.

⁵⁷¹ Вероватно Војислав Маринковић (1876–1935), српски политичар, економиста и дипломата, више пута је био министар у владама Србије и Југославије.

⁵⁷² Андра Николић (1878–1968), лекар-неуропсихијатар, шеф Нервног одељења Државне болнице између два рата.

руска штампа извештавала и о посетама све већег броја странаца.⁵⁷⁴ Познато је да су поред Срба, „суботњике“ посећивали Енглези и Италијани, представници пољског посланства и амерички официри.⁵⁷⁵ Вечери које су почеле окупљањем одабране руске публике, потом и српске грађанске елите, за мање од годину дана постале су догађаји са међународном публиком.

Чланови друштва били су „бело“ оријентисани. Када је главнокомандујући Руском армијом генерал П. Н. Врангел боравио у Београду 1922. године, Књижевно-уметничко друштво је изабрало делегацију коју су чинили А. М. Реников, Ј. Л. Ракина и Р. Н. Браиловска да му у име тог кружока изразе добродошлицу и пренесу поздраве.⁵⁷⁶ Истакнути „белогардејски“ генерали Антон Васиљевич Туркул, Михаил Михајлович Зинкевич, Љев Љвович Иљашевич, Михаил Николајевич Ползиков и други, такође су посетили један од „суботњика“ када су допутовали у Београд поводом дефинитивног распуштања наоружаних формација руске војске у кампу Галипоље, када је последња јединица положила оружје и стигла у Србију где је радила на изградњи цесте код Краљева.⁵⁷⁷

Значајна активност руских дореволюционарних друштава и кружока била је усмерена ка филантропији, па је Књижевно-уметничко друштво имало склоност према хуманитарним акцијама, како у корист Руса, тако и у корист Срба. Они су приходе са својих догађаја донирали уметницима који су били у тешком материјалном или здравственом положају.⁵⁷⁸ Поред тога, помагали су руским студентима,⁵⁷⁹ а четрдесетдевети по реду „суботњик“ у хотелу „Палас“ одржан је у корист српског Црвеног крста. Том „суботњику“ прикључила се чувена Н. В. Плевицка, интерпретаторка

⁵⁷³ С., „Четвертый `субботник`“, *Новое время*, №255, 2 марта 1922, 3; С., „Шестой `субботник`“, *Новое время*, №267, 16 марта 1922, 3; С., „Субботник“, *Новое время*, №320, 20 мая 1922, 3; С., „Вечерь Литературно-Художественнаго Общества“, *Новое время*, №353, 1 июля 1922, 3

⁵⁷⁴ Р. С., „Субботник“, *Новое время*, №472, 19 ноября 1922, 4.

⁵⁷⁵ С., „Субботник“, *Новое время*, №483, 3 декабря 1922, 4; Аноним, „Субботник“, *Новое время*, №550, 25 февраля 1923, 4.

⁵⁷⁶ Аноним, „В Литературно-художественном Обществе“, *Новое время*, №256, 3 марта 1922, 3.

⁵⁷⁷ Аноним, „Субботник“, *Новое время*, №550, 25 февраля 1923, 4; Н. Д. Карпов, *Крым – Галлиполи – Балканы*, Москва 2002.

⁵⁷⁸ Аноним, „В Литературно-Художественном Обществе“, *Новое время*, №468, 15 ноября 1922, 3.

⁵⁷⁹ *Новое время*, №320, 20 мая 1922, 3; *Новое время*, №651, 30 июня 1923, 3.

руских народних песама и романи, што је побудило велико интересовање за тај догађај.⁵⁸⁰

4.3. Руски народни универзитет

Идеја формирања „народних универзитета“ појавила се по први пут код данског филолога и протестанског пастора Николаја Фредерика Грундвига (1783–1872) који је 1843. формирао прво народно училиште. У широку употребу народни факултети су ушли у скандинавским земљама од 1860-их, одакле су почели да се шире по целом свету. Први народни универзитети појавили су се у Русији 1889. на подручју Финске. Руско друштво веома дуго није препознавало значај „народних универзитета“ (додатних курсева за дошколовање широких градских маса). Пажња јавности је више била усмерена на значај ширења мреже основног школства, отварања већих могућности за средње и високо школовање сиромашнијих али талентованих ученика, развој женског високог школства (од 1869), мешаних високошколских установа (од 1877) и мрежу бројних специјализованих цивилних високошколских установа (археолошки институти, правни институти, медицински институти и др). Ипак с временом и потреба дошколовања широких градских кругова почела је да се шири у централној Русији. Први народни универзитети појавили су се у Петрограду (1906) и Москви (1908) услед активизације пажње државе и јавности према широким народним масама као последица догађаја Прве руске револуције 1905–1907.⁵⁸¹ Док су, међутим, његови промотери у Скандинавији били либерални црквени служитељи и покретачи локалног национализма, у Русији су то били представници демократске интелигенције, међу којима је било више непријатеља постојећег система.⁵⁸² Народни универзитети су се у кратком временском периоду појавили у Москви, Петербургу, Кијеву, Одеси и другим већим административним и

⁵⁸⁰ *Новое время*, №633, 8 июня 1923, 3.

⁵⁸¹ А. Е. Иванов, „Высшая школа Российской империи начала XX века“, *Вестник Российской Академии наук*, т. 67, 1997, 265–274.

⁵⁸² М. Ю. Лачаева, „О роли общественных организаций дореволюционной России в становлении гражданского общества“, *Преподаватель XXI век*, №4, 2007, 130.

културним центрима Империје, чиме је руско друштво добило практичне организације неопходне за оваплоћење друштвене идеје.⁵⁸³

Почетком XX века у Русији су већ постојали конзерваторијуми у Петрограду (1862) и Москви (1866), као и Музичко-драмско училиште Московског филхармонијског друштва (1878). Ипак прави процват мрежа конзерваторијума у Кијеву, Саратову и Одеси, уз низ других музичких училишта, догодио се тек захваљујући неговању масовног аматеризма у првим деценијама минулог века. У оквирима народних универзитета оснивали су се и конзерваторијуми на којима су талентовани појединци могли да стичу музичко образовање. То је омогућило заједничко концертирање, удруживање у хорове, уметничке кружоке или трупе, па је музика, уз друге видове уметности постала део живота интелигенције, како у већим градовима, тако и у провинцији. Такво уређење друштвеног живота прекинуто је револуцијом 1917. године, али је свој идеолошки наставак пронашло у емиграцији којој је то постао један од стожера заједништва. Додатним подстицајем стварања народних универзитета у емиграцији постала је наравно потреба за масовном преквалификацијом емиграната, као и за стварањем најјефтинијих и најмање формалних школских установа⁵⁸⁴.

Да би се руска емиграција првог таласа истински схватила као јединствени светски социокултурни феномен, потребно је имати у виду да је њен културни дијалог вишеслојан и да се може анализирати са разних становишта. Пре свега, ради се о групи људи која је напустила своју домовину и нашла се у новој средини са сопственом, другачијом културом и традицијом. Друго, иако су везе Русије у Западу почеле да јачају у другој половини XIX и посебно на размеђи векова, руска емиграција постала је спона између ових двеју страна и промотер културе која је до тог времена била мало позната ван граница Русије. Поред тога, жеља за јединством очувала је на окупу различите друштвене слојеве који су се нашли у изгнанству. Емиграција је сматрала да је њихова ситуација привремена и да их једног дана очекује повратак у домовину, те су стога радили на очувању дореволюционарних тековина и, што је посебно битно, схватили су неизмерну

⁵⁸³ В. В. Морозан, „Санкт-Петербургское общество народных университетов“, *Благодетельность в истории России: Новые документы и исследования*, ред. Л. А. Булгакова, Санкт-Петербург 2008, 333; М. Ю. Лачаева, „О роли общественных организаций дореволюционной России в становлении гражданского общества“, *Преподаватель XXI век*, №4, 2007, 130.

⁵⁸⁴ Е. Е. Седова, „Педагогическое наследие российской эмиграции в мировом образовательном пространстве“, *Диалог со временем*, вып. 68, 2019, 98–108.

важност образовања својих сународника и омладине која би једног дана по повратку у домовину требало да постане носилац истинских вредности и културе. Због тога су руски интелектуалци инсистирали на томе да емигрантске школе треба да имају национални карактер, али су исто тако сматрали да деца треба да стекну знање језика и културе оне земље која им је домаћин.⁵⁸⁵ Управо због таквог виђења стања, из пера писца Дмитрија Мерешковског је и потекла будућа мисао водиља „Ми нисмо у изгнанству, ми смо у посланству“, док је будући нобеловац Иван Буњин у Паризу фебруара 1924. одржао чувено слово о мисији руске емиграције.⁵⁸⁶

Руски народни универзитети почели су да се формирају већ почетком двадесетих година у великим центрима емиграције, међу којима су највећи европски били у Паризу, Берлину, Прагу и Београду. Бивши универзитетски професори и научници који су своју просветитељску делатност наставили у емиграцији, не само да су створили основ за преношење свог знања, већ су створили и окружење у коме су се окупљали њихови сународници у егзилу. У емиграцији руски народни универзитети су се вратили изворном рецепту народних универзитета – очување и развој националног идентитета кроз јефтине дошколовање широких маса градског становништва.⁵⁸⁷

Важност Руског народног универзитета⁵⁸⁸ у Београду потврђује податак да је питање његовог оснивања било иницирано још 1920. године. Основао га је Сверуски савез градова у Краљевини СХС, који је уз Руски црвени крст и Сверуски земаљски савез имао значајну улогу у организовању емигрантског живота.⁵⁸⁹ У оснивању су поред споменутих организација учествовале и Руска академска група, Руско-српско медицинско друштво, Друштво агронома, ветеринара и шумара и Савез инжењера. РНУ је велику подршку

⁵⁸⁵ Архив Српске академије наука и уметности (АСАНУ), Збирка Александар Белић (АБ), II-3/472.

⁵⁸⁶ И. А. Бунин. „Миссия русской эмиграции“. Речь произнесена в Париже 16 февраля 1924 года, <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/missiya-emigracii.htm>.

⁵⁸⁷ J. A. Hall, Ove Korsgaard and Ove K. Pedersen, *Building the Nation: N.F.S. Grundtvig and Danish National Identity*, Montreal 2014.

⁵⁸⁸ У даљем тексту ћемо уместо пуног имена институције користити скраћеницу РНУ.

⁵⁸⁹ Сверуски савез градова (Союз городов – Всероссийский союз городов помощи больным и раненым воинам) и Сверуски земаљски савез (Земский союз – Всероссийский земский союз помощи больным и раненым воинам) били су међу највећим организацијама за пружање медицинске помоћи, организацију избеглица и сл. током Првог светског рата. Ове две организације основале су 1915. Земгор (Земгор – Главный по снабжению армии комитет Всероссийских земского и годорского союзов). Све три организације су се евакуисале са избеглицама и наставиле делатност у емиграцији. Земаљски савез помагао је у проналажењу посла међу одраслима, док је Савез градова имао културно-просветитељски задатак, где су се као најважнији издвајали брига о деци и организација јавних руских библиотека. У саставу председништва били су М. В. Челноков (председник), В. Д. Брјански и П. П. Јурењев (*Русская газета*, №45, 1 июля 1920, 2).

добило од Београдског универзитета, посебно од ректора Чедџе Митровића и секретара Павла Стефановића, који су им за одржавање предавања уступили универзитетске просторије и помагали у ширењу информација о њиховим бесплатним предавањима која су била усмерена на руску културу, историју и науку.⁵⁹⁰ Једна од области коју су народни универзитети у дореволуционарној Русији сматрали посебно важном била је музика, због чега се у њиховом саставу континуирано налазио народни конзерваторијум. За разлику од конзерваторијума при одељењима Руског музичког друштва где су се школовала углавном лица из имућнијих друштвених слојева и чији је основни циљ био да створе професионалног музичара, основни задатак ових музичко-образовних институција био је да путем разних активности – часова, предавања и концерата – шире знање о музичкој уметности чинећи је доступном различитим слојевима становништва. При РНУ у Београду није постојао народни конзерваторијум као посебан одсек, али су се од октобра 1925. када је ова институција званично основана, до маја 1928. године одржавали популарни концерти. Године 1928. основано је Руско музичко друштво у Београду које је преузело на себе организацију емигрантског музичког живота.

Популарни концерти при РНУ су један од најбољих примера паралелности музичког живота у српском и руском друштву, зато што су исте године залагањем Милоја Милојевића почели да се одржавају и концерти Народног конзерваторијума основаног при Музичкој секцији Удружења пријатеља уметности „Џвијета Зузорић“. Делатност руске и српске институције имале су у основи исти задатак – приређивање концерата васпитног карактера који су били намењени широј публици, а посебно млађој популацији. То је било од посебне важности за Савез градова чија је мисија била спречавање денационализације руске омладине, а као стратегија за остваривање тог циља били су кључни одржавање руског језика, национално васпитање које ће обезбедити духовну везу детета са домовином, чување најбољих традиција руске школе и почетак радног васпитања.⁵⁹¹

Током седам година свог постојања (1925–1932), Народни конзерваторијум одржао је 61 концерт са класичним репертоаром састављеним од дела светских композитора, док је РНУ за три године (1925–1928) одржао око 37 концерата при чему су упечатљиву

⁵⁹⁰ Р. А. Фандо, „Народные университеты – культурно-образовательные центры русской эмиграции `первой волны““, *Преподаватель XXI века*, 3/2019, 32–45; *Новое время*, №246, 19 февраля 1922, 3.

⁵⁹¹ АЈ, ДКЈ, фасц. 276, бр. ј. оп. 410, л. 439.

предност имала дела руских композитора.⁵⁹² Народни конзерваторијум је за своје активности у првом реду окупљао домаће извођаче, док су аналогно томе на концертима РНУ претежно учествовали Руси. Уколико упоредимо број сезона и одржаних концерата, види се да ентузијазам и посвећеност Руса уопште нису заостајале за својим српским „близанцем“. Једна од суштинских разлика у њиховом деловању била је управо концертна програмска политика. Народни конзерваторијум је програме конципирао тако да публици представи разне музичке стилове, дела истакнутих светских и југословенских композитора, или разних народа. Код њих није постојала дилема између националног и светског, и они су пропагирали високу музику као приоритет људских вредности. Руски уметници браћа Слатин, пијанисткиња Ј. Курилова и оперски певач П. Ф. Холодков повремено су учествовали на концертима Народног конзерваторијума, мада та институција није остављала много простора на програму за дела руских аутора. Сходно томе, РНУ је имао двоструки разлог да посебно место у програмској концепцији остави за руске композиторе, али их то није спречило да изводе и значајне опусе светске уметничке музичке и нешто ређе српске ауторе. Таква програмска политика је за њих саме представљала својеврсну успомену на напуштену домовину, а заједно са институцијама попут Народног конзерваторијума је пружала публици широк репертоар.

Концерти РНУ били су конципирани као концерти камерне музике са кратким уводним предавањима о делима која ће бити изведена. Реализација програма описана је у српској штампи као „срећна и добра“ о чему је сведочио велики одзив публике која је са највећом пажњом слушала концерте.⁵⁹³ Из руских извора такође знамо да су концерти остављали не само на руску, већ и на српску публику огроман утисак. Због тога су карте за концерте РНУ увек биле распродате,⁵⁹⁴ што није био само знак њиховог великог успеха, већ и њиховог значаја и потребе у контексту успона извођачке културе у нашој средини.

Извођачи на концертима РНУ били су већином руски уметници запослени у Народног позоришту или музичкој школи. Готово неизоставни темељ концерата чинио је

⁵⁹² R. Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu: „Свијета Зузорић“ и културни живот Београда 1918–1941*, 138; С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*, 108–125. Без обзира на Турлаковљев напор да обухвати све концерте у међуратном Београду, тачан број концерата одржаних при РНУ нам у овом тренутку није познат, будући да је српска штампа слабо пратила ове догађаје, а руска периодика је лоше очувана.

⁵⁹³ В. Н. [Виктор Новак], „Концерти народних Универзитета“, *Политика* 30. новембар 1925, 6.

⁵⁹⁴ Театрал, „Русское искусство в Королевстве С.Х.С.“, *Призыв*, №4, 1926, 42; Н. З. Р., „Вечер русской песни“, *Новое время*, №1751, 3 марта 1927, 3.

Гудачки квартет Немечек–Слатин,⁵⁹⁵ а суделовали су и певачи С. Н. Давидова, Е. И. Попова, К. Е. Роговска, Н. Г. Волевач, С. Р. Драусаљ, Е. С. Маријашец, Н. Д. Гукасов и П. Ф. Холодков, пијанисткиње Р. Л. Караводина, Л. Бранковић-Сухотина, Н. Д. Мисочко-Јегорова, В. А. Нелидов и А. Руч. Међу домаћим уметницима учествовали су певачица Јованка Писаревић, пијанисткиња Ружа Винавер, виолиниста и композитор Петар Стојановић, пијаниста и диригент Ловро Матачић и кларинетиста Владимир Живојиновић.

Прву сезону у којој је одржано тринаест популарних концерата, посебно је обележило концертно извођење опере Н. А. Римског-Корсакова *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији* у марту 1926. године.⁵⁹⁶ Било је то прво извођење *Китежа* у Краљевини СХС, иако опера том приликом није изведена у целини, већ само 1, 3, 5. и 6. слика. У целини се ово дело нашло десетак година касније на репертоару Опере у Загребу у сезони 1935/1936. где је без обзира на велики материјални и уметнички успех доживело само пет извођења. Разлог томе био је скандал током четврте представе, када су хрватски студенти гађали јајима и камењем тенора Никшу Стефанинија (певао улогу Гришке) који се декларисао као Далматинац, али не и Хрват.⁵⁹⁷ Битна разлика између београдске и загребачке изведбе је језик на коме је опера изведена. Руси су своје опере природно изводили на матерњем језику, док су се у југословенским државним институцијама руске опере изводиле у преводу. Парадоксално, руски оперски уметници су били принуђени да своје опере изводе на страном језику. Проблем ауторских права константно је мучио В. И. Бельског, који се у писму сину Н. А. Римског-Корсакова жалио да се преводи раде без консултација са њим, објављују без икакве ауторске надокнаде и певају јавно. Том приликом указао је управо на загребачки *Китеж* чији је превод либрета успео да добије самостално и пожалио се како је скоро цела улога Гришке лоше схваћена и тумачена.⁵⁹⁸ Извођење *Китежа* био је један од ретких концерата РНУ који су привукли

⁵⁹⁵ Владимир Слатин (виолина), Јосиф Немечек (виолина), Хенрик Нађ (виола), Александар Слатин (виолончело).

⁵⁹⁶ 7. и 16. март 1926; Опера *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији* изведена је и трећи пут 6. априла 1927. године у корист сиромашних апсолвенткиња Харковског института (АМПУС, 9082-4).

⁵⁹⁷ *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, приг. и ур. Vranko Hećimović, Zagreb 1990, 218. В.И.Бельски писао је синовима Н.А.Римског-Корсакова о поставци те опере у Загребу (М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, ИМТИ №15, 2016, 156).

⁵⁹⁸ М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, ИМТИ №15, 2016, 148.

пажњу домаћих критичара, па су нам о том догађају утиске оставили Виктор Новак и Станислав Винавер. У случају *Китежа* је веома индикативно то, што ниједан београдски критичар-професионални музичар није оставио напис о „ретко занимљивом концерту“ како је В. Новак окарактерисао тај догађај.⁵⁹⁹ Концертно извођење имало је више карактер приказа зато што су И. И. Слатин и В. А. Нелидов заменили оркестар свирањем у четири руке на клавиру, па публика није могла да чије живописну оркестрацију великог руског мајстора. У извођењу је учествовао и руски хор „Глинка“, који је основао И. И. Слатин.⁶⁰⁰ С обзиром на то да нису имали потребан извођачки апарат, а по свему судећи ни средства за сценско извођење опере, намеће се питање: због чега су се руски музичари одлучили баш за ову оперу? Разлог је двострук. Није била случајност што се интересовање за легенду о граду Китежу родило у првим годинама XX века, када је у духовној култури владало појачано интересовање за религију и мистицизам, а исто тако буктао руско-јапански рат и последично прва револуција. Легенда је инспирисала композиторе С. Н. Василенка и Н. А. Римског-Корсакова да напишу опере⁶⁰¹, сликаре М. В. Нестерова и К. И. Горбатова да сликају по мотивима легенде, песника С. М. Городецког да се обрати „лику“ Китежа, итд. Месијански град или руска Атлантида која је нестала пред најездом непријатеља имала је уочљиву симболику за емиграцију која се идентификовала са Китежом. „За нас које су црни таласи избацили са обала наше домовине, Крим са његовом васкрелом из мртвих армијом, са растућом снагом и светом непоколебљивом вером у победу народа и Русије делује као чудесни град Китеж који се од непријатеља сакрио на

⁵⁹⁹ В. Н. [Виктор Новак], „Концерт Руског народног универзитета“, *Политика*, 8. март 1926, 6.

⁶⁰⁰ О музици Н. А. Римског-Корсакова у Београду погледати чланке: Н. Мосусова, „Николај Римски-Корсаков на сцени Народног позоришта у Београду. Поводом 150-годишњице композиторовог рођења и 125-годишњице Народног позоришта“, *Pro musica*, 154–155, 1995, 10–11; Н. Мосусова, „Из историје исполнения православних опер М. П. Мусоргског и Н. А. Римског-Корсакова артистима руског зарубежја“, *Русско зарубежје: музика и православие*, сост. С. Г. Зверева, Москва 2013, 188–210; Н. Mosusova, „’Zlatni petao’ на beogradskoj sceni (sećanja Anatloja Žukovskog)“, *Orchestra*, 1, 1995, 22; М. Ђ. Голубовић, „Музика Н. А. Римског-Корсакова у огледалу београдске критике између два светска рата“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 61, 2019, 105–124; М. Голубович, „Русская эмиграция и Владимир Бельский: Музыка Римского-Корсакова в Белграде между двумя мировыми войнами“, *Год за годом. Римский-Корсаков – 175*, отв. ред. Л. О. Адэр, Санкт-Петербург 2019, 265–274.

⁶⁰¹ Сергеј Никифорович Василенко (1872–1956) компоновао је 1902. оперу *Легенда о граду великом Китежу и тихом језеру Светојару* (*Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светојаре*). Н.А.Римски-Корсаков је своје дело *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији* (*Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии*), написао 1905. године.

дну светлог језера Јара“, писао је новинар и публициста А. И. Ксјуњин 1920. у београдској емигрантици.⁶⁰²

Други разлог због ког су се Руси определили баш за оперу *Китеж* је либрето опере. Либретиста Владимир Бељски је у емиграцији живео у Београду и публика је могла да чује уводно предавање од самог аутора и великог пријатеља руског композитора. Идеја за писање либрета заснованог на две руске народне легенде, првој о невидљивом граду Китежу и другој о светој Февронији Муромској, родила се скоро десет година пре него што је опера премијерно изведена на сцени Маријинског театра. Било је то у време када су Н. А. Римски-Корсаков и В. И. Бељски разрађивали либрето за оперу *Бајка о цару Салтану* према Пушкиновој истоименој бајци.⁶⁰³ *Китеж*, као претпоследња у низу од петнаест опера, има два значајна обележја позних опера Н. А. Римског-Корсакова: окрет хришћанству потекао од композиторове интуиције која је следила естетску и структурну еволуцију идеје опере, и потрага за новим темама и изворима која је проистекла из процвата компаративно-историјске књижевности.⁶⁰⁴ В. И. Бељски је ревносно приступио стварању либрета ослањајући се на староруску књижевност. Основ за текст су представљала два извора, старообреднички рукопис *Китежски летописац*⁶⁰⁵ и *Повест о Петру и Февронији Муромским*, споменик староруске хагиографске литературе из XVI века чији је аутор Јермолај Еразмо. Ти извори нису били довољно исцрпни за велико и сложено сценско дело, па је В. И. Бељски користио низ допунских извора у којима је трагао за описима ликова, природе и оним што је дубоко скривено у руској бити. Поред извора старијег датума треба споменути и роман *У шумама* П. И. Мельникова-Печерског који је проткан разним легендама, а посебно оном о татарској најезди на Китеж. В. И. Бељски је настојао да у либрету све буде инспирисано „легендом, стихом, завером или другим плодом руског народног стваралаштва“ и мајсторство са којим је написано доделило му је самосталну уметничку вредност.⁶⁰⁶ Академик А. Ф. Кони предложио је В.

⁶⁰² Ал. Ксюнин, „Во граде Китеже“, *Русская газета* №82, 27 августа 1920, 1.

⁶⁰³ Н. А. Римский-Корсаков, *Летопись моей музыкальной жизни*, 276.

⁶⁰⁴ О овим обележјима и значају композиторове сарадње са Владимиром Бељским видети: Михаил Викторович Пашченко, „Невидимый град Леденец: христианство и сравнительное литературоведение в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова“, *Искусство музыки: теория и история*, 2014, №9, 37–49.

⁶⁰⁵ „Китежский летописец; Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже“, *Памятники литературы Древней Руси: XIII век*, сост. Л. А. Дмитриев и Д. С. Лихачев, Москва 1981, 210–227.

⁶⁰⁶ В. И. Бельский, „Замечания к тексту“, в: Н. А. Римский-Корсаков, *Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии*: партитура, пол. собр. соч., том 42. Москва 1962. Превод *Повести о Петру и Февронии* са

И. Бельског за Пушкинову награду и морао је да повуче свој предлог само из формалности, зато што је либрето објављен пре рока који је био постављен условима конкурса; професор руске историје А. Е. Пресњаков је својим студентима саветовао да изучавају либрето као образац руског књижевног језика XVI века.⁶⁰⁷ Вредност и чистота језика којим је либрето написан били су изврстан разлог за извођење *Китежа*, нарочито уколико се има у виду значај концерата РНУ за васпитање омладине.

Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији била је прва у низу опера коју су руски уметници извели независно од трупе Народног позоришта. У новијој српској музичкој историографији је овој опери посвећено неколико исцрпних и занимљивих радова, али се ни у једном од њих не помиње извођење одломака *Легенде* у Београду, односно у целини Загребу.⁶⁰⁸ Уследиле су једночина комична опера Ц. А. Кјуија *Син Мандарина* (21. мај 1932, КНУ), потом *Мајска ноћ* Н. А. Римског-Корсакова (15. новембар 1933, КНУ) и *Живот за цара* М. И. Глинке (фрагменти 7. април 1933, КНУ и цела 19. мај 1934, Руски дом).

4.4. Руско музичко друштво

Милоје Милојевић је веома тачно увиђао да су музичко-културне традиције емиграната утемељене оснивањем Руског музичког друштва у царској Русији имале свој талас и у међуратном Београду. Након извођења *Живота за цара* М. И. Глинке, он је писао: „сигурно не онако моћан, као некада у Русији, али ипак довољан да покаже просвећен интерес руског народа за музику. Јер и у Београду постоји „Руско музичко друштво“ које наставља дело организације истога имена далеке отаџбине, са много, много

рускословенског на српски језик начинила је Т. Суботин-Голубовић, а објављен је у: *Писмо: часопис за савремену светску књижевност*, год.10, св.38-39, 1994, 139–147.

⁶⁰⁷ М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, ИМТИ №15, 2016, 177–178.

⁶⁰⁸ С. Маринковић, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*“, *Вагнеров спис* Опера и драма данас: зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године, ур. С. Маринковић, З. Т. Јовановић, В. Микић, Нови Сад 2006, 109–117; S. Savić, „Žanrovsko-dramaturška problematika u *Kitežu* N. A. Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere“, *Muzikološke studije-Studentski radovi-Master rad*, Beograd 2018, 162–252. На Факултету музичке уметности у Београду је одрбањен докторски уметнички пројекат диригента Тамаре Адамов Петивијевић „Ораторизација опере. Адаптација и осмишљавање опере *Легенда о невидљивом граду Китежу и дјеви Февронији* Николаја Римског-Корсакова за концертно или полу-сценско извођење“, Факултету музичке уметности, Катедра за дириговање, Београд, 2018.

скромнијим средствима до душе, али са пуно амбиција“.⁶⁰⁹ Друштвене промене у другој половини XIX века у Русији повољно су утицале на динамику развоја концертног и целокупног музичког живота земље. У престоници земље, Санкт Петербургу, већ педесетих година тога века организовали су се редовни претплатнички концерти и разна камерна музичка окупљања. Разноврстан и богат музички живот обликовала су бројна друштва и кружоци организујући концертне сезоне за разне слојеве друштва како би уметничка музика свима била на неки начин доступна. Тако су, на пример, такозвани „Универзитетски концерти“ били предвиђени за публику која није била имућна, у првом реду за студентарију, док су догађаји Концертног друштва били намењени сасвим другачијем профилу људи: љубитељима музике, меценама и члановима високог друштва, међу којима су били и припадници царске породице.⁶¹⁰ Основано 1859. године у Санкт Петербургу, Руско музичко друштво је било једно од музичких друштава насталих у време када је, подстакнута развојем друштвеног и културног живота, музика постала незаобилазна компонента и естетска потреба градског становништва.⁶¹¹ Развој грађанства допринео је томе да у последњој деценији XIX века Императорско руско музичко друштво више није могло да задовољи сву публику, па су концерти и музичка училишта оснивана при њиховим одељењима остали доступни умерено уском кругу интелигенције и буржоазије. Вођено таквом политиком друштво није било искључиво организација музичара, већ и аристократски платни клуб љубитеља музике.⁶¹²

Значај Руског музичког друштва за развој музичке културе у Русији у другој половини XIX века и све до револуционарних преврата 1917. године је неоспорно. Док је концертна делатност тог друштва имала за циљ да постепено образује и ствара уметнички ниво публике у друштву, музичко-педагошка активност тежила је да припреми музичаре за професионално и самостално деловање како би домаћим снагама заменили бројне стране музичаре који су дошли на рад. У суштини, примарни циљ друштва био је да створе руског музичара-професионалца.⁶¹³ То је било време када је музичка уметност у

⁶⁰⁹ Др. М. М. „Руско музичко друштво“ изводи Глинкину оперу „Живот за цара“, *Политика*, 21. мај 1934, 9.

⁶¹⁰ Н. Ф. Финдейзен, *Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909)*, Санкт-Петербург 1909, 5–7.

⁶¹¹ По основању 1859. назив друштва је био Руско музичко друштво (Русское музыкальное общество – РМО), а од 1868. мења назив у Императорско руско музичко друштво (Императорское Русское музыкальное общество – ИРМО).

⁶¹² В. Р. Лейкина-Свирская, *Русская интеллигенция в 1900–1917 годах*, 212.

⁶¹³ Н. Ф. Финдейзен, *Нав дело*, 23.

Русији тежила да се ослободи утицаја Западне Европе и свој даљи развој настави самостално, темељећи се на сопственим снагама и изворном наслеђу. Није случајно што у то време настаје национално оријентисана композиторска група позната под називом Руска петорица, чији су планови систематски записивали и проучавали обрасце руске народне песме и црквеног појања. Снажан утицај Западне Европе без ког професионализација музике у Русији не би имала развојни ток какав је имала, осећао се и у оснивању Руског музичког друштва. У прилог томе говори податак да по оснивању првог руског конзерваторијума под окриљем Петербуршког одељења Руског музичког друштва 1862. године највећи део наставног кадра нису чинили Руси, већ управо музичари који су на рад допутовали из разних европских земаља.⁶¹⁴ То значи да руска музичка уметност у целини (посебно у сфери извођаштва) много дугује Западној традицији и са правом се може рећи да су те европске тековине дошле неколико деценија касније у нашу средину и посредним путем – преко руских емиграната.

После Санкт Петербурга, одељења Руског музичког друштва основана су у већини великих руских градова. Руско музичко друштво се у педагошко-просветитељском смислу показало као веома корисна организациона форма која је утрла пут законском отварању приватних музичких образовних установа у земљи. Из музичких курсева који су у почетку организовани при одељењима Руског музичког друштва развиле су се бројне музичке школе и конзерваторијуми, од којих су најстарији основани у Санкт Петербургу (1862) и Москви (1866) захваљујући залагањима браће Антона Григорјевича и Николаја Григорјевича Рубинштајна. На тај начин се Русија укључила у модерне токове развоја музике и музичког образовања, што се у погледу институционализације у Европи дешавало већ крајем XVIII и у првим деценијама XIX века. Императорско Руско музичко

⁶¹⁴ Као пример можемо да наведемо да је у почетку елементарну теорију музике предавао је Менделсонов ученик, Данац Ото Дуч (Otto Dütsch), соло певање Швеђанка Хенријета Нисен-Саломан (Henriette Nissen-Saloman), чији је ученик био Фјодор Стравински, отац чувеног композитора. Клавир је предавао чувени пољски педагог Теодор Лешетицки (Teodor Leszetycki), виолину Пољак Хенрик Вијењавски (Henryk Wieniawski), виолончело Немац Карл Шуберт (Carl Schubert), флауту Италијан Цезар Чиарди (Cesare Ciardi), кларинет такође Италијан Ернесто Кавалини (Ernesto Cavallini), фагот Немац Теодор Кранкенхаген (Theodor Fridrich Wilhelm Krankenhagen), итд. Више о првим корацима Конзерваторијума погледати књигу Н. Ф. Финдејзена: Н. Ф. Финдејзен, *Нав.дело*, 30–31. Биографије педагога од оснивања Конзерваторијума до видети на: [Энциклопедический словарь Санкт-Петербургской Консерватории](http://es.conservatory.ru/esweb/faces/ViewArticle.jsp)

друштво је пред револуцију 1917. био моћан централизован систем музичких друштава, концертних и музичко-образовних институција, који је бројао око седамдесет одељења.⁶¹⁵

У низу руских институција и удружења која су основана у периоду између два светска рата у Краљевини СХС, најбрже су утемељена она која су омогућавала егзистенцију, научни рад и васпитање омладине попут Друштва руских научника (1920), Прве руско-српске гимназије (1920), Савеза инжењера (1920), Руске академске групе (1921), Руског археолошког друштва (1921), Савеза руских агронома, ветеринара и инжењера шумарства (1921), итд. Иако су се руски уметници врло брзо по доласку укључили у културни живот престонице, руска уметничка удружења као мање профитабилна оснивана су углавном од друге половине двадесетих година када се положај емиграната усталио. Руски музичари су учествовали у раду музичких школа, сарађивали са многобројним извођачима и институцијама, али то није могло да у потпуности задовољи њихов духовни апетит на пољу музике. Руско музичко друштво⁶¹⁶ је у Београду основано 1928. као резултат потребе руске заједнице за организацијом која ће неговати њихову музичку традицију и то у складу са начелима која су већ у прошлости показала резултате. Оснивање је озваничено усвајањем Устава РМД 2. јануара 1928. године⁶¹⁷, што ово друштво чини најстаријим у емиграцији. Наиме, РМД у Паризу (Русское музыкальное общество за границей) формирано је почетком тек 1931, док је његова филијала у Прагу (Русское музыкальное общество в Чехословакии) основана октобра 1931. године.⁶¹⁸ До данашњих дана опстало је само РМД у Паризу, које је 1983. добило статус добротворне друштвене организације. Оно је такође и једино у емиграцији под чијим окриљем је постојао конзерваторијум, основан првенствено залагањем композитора-емигранта Н. Н.

⁶¹⁵ Н. А. Миронова, „Музыкальное образование“, *История русской музыки в десяти томах*, т. 106, Москва 2004, 657.

Током 1917. године основана су још два конзерваторијума, у Харкову и Тбилисију, тако да их је до краја године било укупно седам: Санкт Петербург, Москва, Саратов (1912), Кијев и Одеса (1913) и споменута два.

⁶¹⁶ У даљем тексту ћемо уместо пуног имена институције користити скраћеницу РМД.

⁶¹⁷ *Русский Дом имени Императора Николая II*, (Белград, 1933), 19. Роксанда Пејовић је као датум оснивања означила 12. фебруар 1928, што је дан када је РМД одржало свој први концерт (Р. Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, 107).

⁶¹⁸ N. Fedorov, *Ruska emigracija. Historija-suština-rad-značenje 1919–1939*, 22. Н. Федоров даје нетачан податак да је РМД у Југославији основано 1930, а РМД у Прагу 1932. Руско музичко друштво у Чехословачкој основано је 12. октобра 1931, а наредне године је усвојен Устав друштва (РГАЛИ, ф. 2476, оп.1, ед. хр. 1–2). О оснивању РМД у Паризу известила је и наша штампа (Аноним, „Руско музичко друштво у Паризу“, *Правда*, 11. март 1931, 8).

Черепњина давне 1923. године.⁶¹⁹ По структури и садржају наставног процеса конзерваторијум се угледао на своје руске претече, али његова функција није била само образовна зато што је представљао музички центар емиграције у француској престоници. Француска влада и интелигенција препознали су потенцијал руске интелигенције, као и значај слободног стварања и отворене размене идеја за њихову социјалну адаптацију. Они су због тога свесрдно стремили да изађу у сусрет потребама емиграната стварајући услове културне размене, спонзоришући организацију и реализацију таквих културних и друштвених акција. Бројност емиграната и друштвено-економске прилике омогућиле су отварање још једне сродне институције у Паризу, Руске музичке школе при Народном универзитету, којом је руководио некадашњи професор Петроградског конзерваторијума Ј. Н. Померанцев (1878–1933). До отварања музичке школе тог типа у Београду није дошло и разлоге треба тражити у бројности емиграната, друштвеној структури и финансијским могућностима.

Језгро београдског РМД створено је три године пре званичног оснивања и чинила га је невелика група професионалних музичара и љубитеља који су од 1925. својим трудом и ентузијазмом подржавали сезоне популарних концерата РНУ универзитета при Савезу градова. Као оснивачи РМД означени су В. А. Нелидов (пијаниста и композитор), И. И. Слатин (пијаниста, диригент и педагог), либретиста и пријатељ Римског-Корсакова В. И. Бељски, руски дипломата В. Н. Штрандман, професор Правног факултета А. В. Соловјев и руски оперски певач и режисер М. Н. Каракаш. Први председник друштва био је И. И. Слатин, а на тој функцији га је касније заменио В. И. Бељски који је на њој остао до 1941. године, када је друштво и престало са радом.⁶²⁰

Међу руским провинцијским градовима у којима су постојала одељења Императорског руског музичког друштва се својом активношћу у последњој деценији XIX века и све до 1917. посебно издвајао Харков. Нама познати Илија Слатин био је син руководиоца харковског одељења друштва и оснивача Конзерваторијума у Харкову (1917), Илије Иљича Слатина (1845–1931). И. И. Слатин-син учествовао је у концертној делатности музичког друштва као извођач и организатор. Од 1910. године он је руководио тзв. „симфонијским јутрима“, новом формом концертне активности у Харкову. Ростислав

⁶¹⁹ Данас је то угледни Руски конзерваторијум „Сергеј Рахмањин“ у Паризу.

⁶²⁰ А. Б. Арсенјев, „Русская колония в Белграде: Русское музыкальное общество“, *Русские в Сербии*, отв. ред. А. А. Максаков, Белград 2009, 138.

Владимирович Геника (1859–1942), харковски дописник уваженог музичког листа *Рускаја музикална газета*⁶²¹ из Санкт Петербурга писао је: „Задовољство је видети талентованог младића заинтересованог за уметност, који стреми музичком прогресу, заражава друге својим усхићењем: он покреће друштво, и свуда около цвета музичка уметност“. Симфонијски концерти И. И. Слатина-сина пратили су очеву програмску политику према којој се изводила домаћа и западна музика, „нова“ и „стара“, уз постизање високих уметничких домета.⁶²² Ентузијазам И. И. Слатина-сина није пресушио доласком у Београд и новим околностима у којима се нашао, па се може означити као једна од најистакнутијих фигура у музичком животу београдских Руса, односно руских музичара у међуратном Београду.

Поред оснивача, међу члановима којих је било стотинак, врло су активна била и друга двојица браће Владимир и Александар Слатин, потом С. Н. Давидова-Слатина, Н. Д. Мисочко-Јегорова, Р. Л. Караводина, Ф. В. Павловски и И. А. Персијани. Још је први Устав Руског музичког друштва озваничен у *Пуном зборнику закона Руске империје* 1859. године предвиђао да чланови друштва могу бити лица оба пола, будући да је први покровитељ била велика кнегиња Јелена Павловна.

Упоређивањем слова В. И. Бельског на свечаности поводом отварања Руског дома са првим Уставом РМД из 1859. (или неком од допуњених верзија из наредних деценија), могу да се повуку паралеле које потврђују да је београдско Руско музичко друштво у потпуности почивало на начелима свог дореволюционарног претка.⁶²³ У основним цртама, делатност РМД обухватала је следеће циљеве: (1) јавно извођење са циљем пропагандне руских композитора и извођача, као и музичко просвећивање чланова РМД и руске омладине уопште; (2) организовање интимних вечерњих концерата за чланове, њихове породице и узак круг људи; (3) омогућавање руским композиторима да представе своја дела; (4) организовање јавних предавања о руској уметности; (5) оснивање музичке библиотеке; (6) педагошку делатност и организацију ученичких концерата; (7) стипендирање талентованих ученика београдских музичких школа.

⁶²¹ *Русская музыкальная газета* (1894–1918).

⁶²² М. С. Линник, „Р. Геника – корреспондент «Русской музыкальной газеты» в Харькове (рецензии на камерные и симфонические собрания 1896–1916 гг.)“, *Южно-Российский музыкальный альманах*, №16, 3/2014, 47.

⁶²³ Први Устав Руског музичког друштва: Высочайше утвержденный Устав Русского музыкального общества. *Полное собрание законов Российской империи*, собрание второе (1830–1885), том XXXIV, 1859, отд. первое, Санкт-Петербург 1861, 394–395.

РМД основано је неколико месеци пре него што је уз одобрење југословенских власти основан Руски културни одбор на челу са академиком Александром Белићем. У оквиру одбора биле су формиране библиотека, издаваштво, Руски научни институт, уметничке студије музике, сликарства и позоришта. Одбор је такође помагао и Руско музичко друштво.

У делатности РМД у Београду могу се уочити три етапе, при чему је свака допринела његовом развоју и ширењу поља активности. Прва етапа обухвата период од оснивања у јануару 1928. до јула 1929. када друштво није имало своје просторије. Друга етапа почела је у јулу 1929, када је друштво захваљујући Руском културном одбору добило опремљене просторије у палати Српске краљевске академије (улаз из Јакшићеве 2), и трајала је до отварања Руског дома у априлу 1933. године. Трећа и најинтензивнија етапа у делатности друштва почела је преласком под кров Руског дома и завршила се с почетком Другог светског рата када је престонички концертни живот утихнуо. У првом периоду се РМД бавило готово искључиво организацијом јавних концерата, вокалних и камерних, и ређе хорских и симфонијских. Из организационих и финансијских разлога су најбројнији били концерти камерне музике на којима је неретко учествовало више извођача, док су симфонијски концерти били најређи. У том смислу, може да се направи аналогија између београдског РМД и одељења Императорског руског музичког друштва у руским провинцијама. Камерни концертни живот руске провинције је на размеђи векова био у значајно повољнијем положају од симфонијског, зато што од локалних одељења није захтевао издвајање великих финансијских улагања. Такву форму концерата одликовале су још две, за провинцију, значајне особине: привлачење разнородних извођача и умерено једноставна организација. Репертоарску политику Императорског руског музичког друштва одликовала су два ненарушена принципа још од дана оснивања: по могућности, обавезно извођење бар једног дела руског композитора на сваком концерту, а потом и извесни еклектизам и „беспартијност“ програма, пошто је принцип тако велике и ауторитарне уметничке институције само и могао да буде „ван и изнад свих партијских интереса и задатака“.⁶²⁴ То је био принцип на ком је често почивао концертни програм великих руских интерпретатора-емиграната, чија су имена остала уписана златним словима у историји извођаштва.

⁶²⁴ Н. Ф. Финдейзен, *Нав. дело*, 102.

Просветитељски карактер дореволуционарних одељења РМД испољио се кроз репертоар концерата, на којима су се могла чути дела Ј. С. Баха, бечких класичара, немачких романтичара, а премијерно и дела романтичара прогресивне струје, Х. Берлиоза, Ф. Листа и Р. Вагнера. Од руских композитора извођена су дела М. И. Глинке и А. С. Даргомижског, а премијеру су доживела и многа дела припадника композиторског кружока Руска петорица. Штампана и концертна плаката говоре у прилог томе да се и београдско РМД водило оваквим принципима, али је избор дела која су извођена био условљен средствима и могућностима која су у многострујној била скромнија.

До изградње Руског дома, РМД је своје концерте организовало у различитим просторима: у дворани музичке школе „Станковић“, сали биоскопа „Корзо“, свечаној сали Универзитета и у новој згради Народног позоришта. Музичке вечери које су биле одржаване у просторијама друштва биле су намењене првенствено члановима друштва, уметницима, песницима, као и глумцима и новинарима, док су остали могли да им присуствују уколико су плаћали месечну чланарину.⁶²⁵

Први концерт по оснивању био је одржан 12. фебруара 1928. у дворани „Станковић“. Програм концерта, на ком су се налазила камерна и хорска дела руских и српских композитора, наговестио је будући рад и програмско усмерење друштва. Била су, наиме, изведена следећа дела: *Клавирски квинтет 2-мол* оп. 30 С. И. Тањејева, *Свита за два клавира* бр. 1 оп. 5 С. В. Рахмањина, соло песме С. Христића, М. Милојевића, Н. Метнера, С. В. Рахмањина и М. И. Глинке, *Десета руковет* С. С. Мокрањца и *Химна Питагорејца* Сунцу М. М. Иполитова-Иванова.⁶²⁶

У тим околностима је једно од кључних настојања РМД, пропаганда руских композитора и извођача, имало двоструку улогу зато што се није односило само и искључиво на руско друштво, већ и на припаднике средине у којој се нашли. Док је за Русе таква програмска политика представљала неговање музичке традиције и просвећивање омладине, домаћу публику је упознавала са разним делима руске уметничке музике. Ентузијазам и труд музичара РМД допринео је да Београд по први пут добије прилику да чује *Ноћ на голом брду* М. П. Мусоргског, литургије П. И. Чајковског и С. В. Рахмањина, а први пут је ван Русије изведено и *Всеноћно бденије* М. М. Иполитова-

⁶²⁵ Аноним, „Руско музичко друштво“, *Време*, 4. октобар 1930, 10.

⁶²⁶ В. Н. [Виктор Новак], „Концерт Руског Музичког Друштва“, *Политика*, 14. фебруар 1928, 13; Б. Д. [Бранко Драгутиновић], „Концерт Руског Музичког Друштва“, *Музика*, бр.3, 1928, 73.

Иванова.⁶²⁷ Део прихода са концерта са композицијом М. М. Иполитова-Иванова био је предвиђен у корист Добротворног одељења Парохијског савета Руске цркве у циљу помоћи деци најсиромашнијих руских породица.⁶²⁸ У таквим подухватима је главну улогу имао диригент И. И. Слатин са својим хором „Глинка“, а повремено би им се придружили други руски духовни хорови из Београда и Земуна. Тако је на трећи дан емигрантске манифестације „Дани руске културе“ РМД у дворани Новог универзитета приредило духовни концерт под руководством диригента И. И. Слатина и А. В. Грињкова. Репертоар се састојао од православних духовних композиција од Д. С. Бортњанског до С. В. Рахмаџинова, које су изводили уједињени руски хорови „Глинка“ и хор руске православне цркве у Земуну. Квалитет извођења сједињених хорова био је веома добар, са пуноћом звука и квалитетним басовима и П. Крстића је у многоструком подсећао на звук Београдског певачког друштва из времена када је њиме дириговао С. С. Мокрањац.⁶²⁹ Упоредивање критика концерата показује да хор „Глинка“ није одржавао константан извођачки ниво. То не треба да чуди ако се узме да се хор састојао од љубитеља песме, који су након дневног посла и обавеза са много посвећености одлазили на пробе, на дружење са својим сународницима и потрагу за душевном храном. За разлику од веома успелог концерта у оквиру „Дана руске културе“, у извођачком смислу литургија П. И. Чајковског није имала повољан одзив критике.⁶³⁰ Према мишљењу М. Милојевића емигранти из хора нису били свесни колика је одговорност на њиховим плећима у тренутку када је престоница вапила за руском музичком културом.⁶³¹ Из те тврдње извире низ питања, која се не тичу само уметничког, већ и друштвеног аспекта емиграције. Шта је за њих хор „Глинка“ представљао? Да ли им је на првом месту било одржавање извођачког нивоа или су пробе и концерти једноставно представљали једну од тачака састајања сународника? Зар је престоница заиста толико вапила за руском музичком културом као што је сматрао М. Милојевић и да ли је његов став био праведан када погледамо да постоји свега неколико критика концерата које су Руси организовали при РНУ, па се самим тим намеће питање да ли их је критика уопште посећивала? Хор

⁶²⁷ Захваљујући напорима Руског музичког друштва је у Београду прву пут изведена је и Бетовенова *Фантазија за клавир, хор и оркестар (Руски Дом имени Императора Николая II, Белград, 1933, 20)*.

⁶²⁸ Аноним, „Концерт Руског хора“, *Политика*, 7. април 1935, 24.

⁶²⁹ П. Ј. Крстић, „Концерт Руског музичког друштва“, *Правда*, 11. јун 1928, 5.

⁶³⁰ Упореди претходан Крстићев текст и П. Ј. Крстић, „Чајковска литургија“, *Правда*, 4. децембар 1928, 6 и Д-р Милоје Милојевић, „Глинка и Чајковска литургија“, *Политика*, 4. децембар 1928, 10.

⁶³¹ Д-р Милоје Милојевић, „Глинка и Чајковска литургија“, *Политика*, 4. децембар 1928, 10.

„Глинка“ био је једно од емигрантских престоничких културних огњишта, чија је ватра тињала постојано, али не увек и уједначено. Његова идентитетска улога у том друштву оличена је у репертоару који су изводили, а на којем су се у највећој мери налазила дела руских композитора од Д. С. Бортњанског до позноромантичарских наследника Руске петорице, дела како духовног, тако и световног карактера. Друштво је током тридесетих година организовало концерте у част великих руских композитора XIX и почетка XX века, А. К. Глазунова, Н. А. Римског-Корсакова, П. И. Чајковског, М. И. Глинке, А. П. Бородина, М. М. Иполитова-Иванова, А. Т. Гречанинова и М. П. Мусоргског.

Под управом ентузијастичног И. И. Слатина „комбиновани“ оркестар је са неколико руских певача 1932. спремио велику популарну оперску представу за децу и ђаке. Изведене су две једночине опере, *Снежана и седам патуљака* П. Крстића и *Син Мандарина* Ц. А. Кјуија. Критика је оценила извођење као врло слабо и скренула пажњу на неопходно одржавање извесног нивоа изведбе, пошто васпитавање омладине треба да буде брига и опере.⁶³² Интересантно је да је публика била незадовољна због тога што је опера Ц. А. Кјуија била изведена на оригиналном, руском језику. *Син мандарина* изведен је још једном у мају исте године на великом концерту-представи коју су Руске културне организације приредиле у корист пострадалих од поплаве. „Комбиновани“ оркестар био је Оркестар РМД којим је руководио И. И. Слатин.⁶³³

Подухвати који су имали посебан значај за РМД били су остварени у сарадњи са Оркестром Краљеве гарде. То су били обележавање двадесет пете годишњице смрти Н. А. Римског-Корсакова 1933. и извођење М. И. Глинкине опере *Живот за цара* 1934, најстаријег словенског остварења тог жанра. Јубилеј Н. А. Римског-Корсакова обележен је симфонијским концертом у оквиру манифестације удружених руских организација „Дани руске културе“ и извођењем опере *Мајска ноћ* за коју је сам композитор написао либрето према омиљеној књизи из детињства, *Вечери на фарми у близини Диканке* Н. В. Гогоља. Концерт је привукао пажњу угледних критичара, у чијим написима је остало забележено неколико занимљивих запажања.⁶³⁴ Миленко Живковић скренуо је пажњу на однос

⁶³² Јован Димитријевић, „Оперска претстава за ђаке. Дворана Коларчеве Задужбине 24. априла 1932“, *Политика*, 26. април 1932, 6.

⁶³³ ПАА, Велики концерт-претстава у корист пострадалих од поплаве, концертни плакат, 21. мај 1932.

⁶³⁴ Коста П. Манојловић, Симфонијски концерт у спомен Н. А. Римског-Корсакова и концерт ’Маринковића“, *Време*, 9. јун 1933, 8; Др. М. М. „Из концертне дворане. У славу Римског-Корсакова. Г. Черепњин диригује композиције великог руског мајстора“, *Политика*, 10. јун 1933, 9; Жив. „Прослава Р.

званичних чинилаца домаћег музичког живота према великом руском композитору, сугеришући да они уопште не схватају његов значај за нашу музику. Поредећи пажњу која је била усмерена на обележавање стогодишњице рођења Немца Јоханеса Брамса који према његовом мишљењу није имао готово никакав утицај на развој српске музике и двадесет пету годишњицу смрти руског композитора чији утицај на југословенске композиторе није био у довољној мери проучен, М. Живковић је жалио што су посетиоци концерта већим делом били Руси и сугерисао да је то типична одлика српског „безличног“ и „неоријентисаног“ друштва, чији су „врхови“ отргнути од свога корена, беспомоћно и мајмунски вегетирају“.⁶³⁵ Теме утицаја Н. А. Римског-Корсакова на развој југословенске музике се укратко дотакао М. Милојевић у свом напису, указавши на *Симфонијско коло* Јакова Готовца (1895–1982) и *Лицитарско срце* и *Балканску поему* Крешимира Барановића (1894–1975).

Опера *Мајска ноћ* се за РМД показала као захтеван пројекат, који је стално наилазио на разноврсне препреке. На извођењу је Оркестром Краљеве гарде руководио И. И. Слатин, редитељ је био оперски певач М. Н. Каракаш и учествовао је хор „Глинка“. Бранко Драгутиновић том приликом није пропустио да истакне да је Н. А. Римски-Корсаков изузетан оркестратор, али да га одликује недовољна мелодијска креативност осим у случајевима када је мелодија извајана у стилу руске народне песме.⁶³⁶ Па ипак, без обзира на примдбе које су критичари изнели на рачун самог квалитета извођења, било им је јасно да је ово јединствен догађај у музичког животу престонице. Годишњица Н. А. Римског-Корсакова била је обележена још написима З. Г. Грицкат у *Музичком гласнику* и А. В. Соловјева у *Српском књижевном гласнику*, као и његовим предавањем на Радио Београду након ког су пуштени снимци дела композитора.⁶³⁷ У југословенској престоници је јубилеј Н. А. Римског-Корсакова био обележен напорима руског друштва. И поред тога

Корсакова у Београду“, *Музички гласник*, год. VI, бр. 5–6 (мај–јун), 1933, 117–118; Branko Dragutinović, „Dvadesetpetogodišnjica smrti Nikolaja Rimskog Korsakova“, *Zvuk*, br. 10–11 (avgust–septembar), 1933, 365–366.

⁶³⁵ Жив., „Прослава Р. Корсакова у Београду“, *Музички гласник*, год. VI, бр. 5–6 (мај–јун), 1933, 117–118.

⁶³⁶ Branko Dragutinović, „Dvadesetpetogodišnjica smrti Nikolaja Rimskog Korsakova“, *Zvuk*, br. 10–11 (avgust–septembar), 1933, 365–366; Branko Dragutinović, „Jubilarna godina Rimskog Korsakova“, *Zvuk*, br. 2 (decembar), 1933, 63.

⁶³⁷ Зинаида Грицкат, „Н. А. Римски-Корсаков – поводом 25-годишњице његове смрти“, *Музички гласник*, год. VI, бр. 5–6 (мај–јун), 97–101; бр. 7 (септембар), 194–201; бр. 8 (октобар), 239–247; У поднаслову чланка Соловјева постоји штампарска грешка. Наиме, Римски-Корсаков је преминуо у јуну, а не у јулу. Д-р А. Соловјев, „Национална стихија у стварању Римског-Корсакова“, *Српски књижевни гласник*, н. с. књ. 39/5 (1. јули), 1933, 345–351; „Радио Београд“, *Правда*, 21. јун 1933, 12.

што су опере *Царска невеста* и *Бајка о цару Салтану* са успехом биле извођене на сцени Народног позоришта, домаћа средина чије су уши биле упрте ка Западној Европи није чак ни у годишњици јубилеја исказала ентузијазам. Била је то друга послератна деценија у којој је Западна Европа и даље уживала у откривању мистичне руске уметности.

За разлику од стваралаштва Н. А. Римског-Корсакова које је у престонички музички живот ушло углавном захваљујући Русима, Глинкина опера *Живот за цара* била је присутна деценијама раније. Она никада није била изведена у целини, али су увертира и најпознатије нумере често чинили саставни део репертоара предратног Београда. М. И. Глинка заузима посебно место у руској историји као зачетник националних тенденција у руској музици. Његов значај за развој уметнички музике је био такав да су се у руском језику развили термини аналогни онима који постоје у хришћанском свету – у руској музици постоји период „пре Глинке“ и „после Глинке“ („доглинкински период“ и „послеглинкински период“). То је био тренутак када је руска музика почела да се ослобађа Западних утицаја, што је метафорички и приказано у његовој опери *Живот за цара* (1836). Радња опере је смештена у 1613. и говори о сељаку Ивану Сусањину чија је храброст од пољске претње спасла бољарина Михаила Фјодоровича, будућег зачетника династије Романов.

Пре него што је Београд добио прилику да чује *Живот за цара* у целини, 1933. је „главни део“ опере приказан у првом делу вечери коју је на Коларчевом народном универзитету организовао Институт за изучавање Русије. Извођењем је дириговао неуморни И. И. Слатин, а учествовали су хор „Глинка“ и Оркестар Краљеве гарде. Вече је имало хуманитарни карактер и чист приход је био намењен акцији за изучавање Русије.⁶³⁸ Наредне године, предани и амбициозни И. И. Слатин, руски солисти, хор „Глинка“ и Оркестар Краљеве гарде су извели у Руском дому целу оперу *Живот за цара*. Било је то прво интегрално извођење опере којим је обележена стогодишњица настанка опере, а реализацију је омогућило покровитељство кнеза Павла.⁶³⁹ За Русе је то био вишеструко значајан догађај. Том приликом истакнут је важан тренутак у музичко-културном животу

⁶³⁸ Аноним, „Глинкина опера 'Жизњ за царја' у Београду“, *Политика*, 24. март 1933, 6.

⁶³⁹ Прво извођење било је 19. маја, а реприза 16. јуна 1934. АЈ, ДКЈ, фасц. 202, бр. ј. оп. 289, л. 354, Молба Илије Слатина Кнезу Павлу да се прихвати покровитељства, 14. април 1934; АЈ, ДКЈ, фасц. 202, бр. ј. оп. 289, л. 355, Одговор Маршала Двора Илији Слатину да кнез Павле прихвата покровитељство, 21. април 1934. Опера је премијерно у Русији изведена 1836, те остаје нејасно зашто је Слатин означио 1934. као јубилеј.

не само Руса, већ и Словена, будући да су Глинкине опере биле основ за развој музике у словенским земљама. За руску омладину која је била усмеравана да негује културу и развија осећај за уметности, *Живот за цара* била је једна од представа од нарочитог васпитног значаја.⁶⁴⁰ То је истовремено била и добротворна приредба у корист Фонда за издавање уџбеника Виших научних курсева.⁶⁴¹ Премијера опере доживела је велики успех, па је организована реприза опере по „популарним“ ценама како би што ширим слојевима било омогућено да присуствују извођењу. Извођење опере оглашавано је у београдској штампи, а двојаки однос домаћих критичара према музичкој делатности Руса оличавају критике Б. Драгутиновића и М. Милојевића. Б. Драгутиновић је тако значајном догађају посветио тек мали пасус у музичком часопису, у ком је приметио да је извођење најављено као прослава стогодишњице од њеног првог извођења, а да је премијера опере била 1836. године. Његов целокупни утисак сведен је на опаску да је то извођење пре имало „карактер једне тихе комеморације него уметничке изведбе“. М. Милојевић је, међутим, цео догађај оценио као изузетно значајан, зато што такви догађаји истичу снагу словенског музичког генија и подстичу нови полет у развоју словенске музичке културе.⁶⁴² Био је то једини пут у историји да је Београд добио прилику да чује Глинкину оперу са оригиналним либретом, будући да је ансамбл Опере Народног Позоришта после Другог светског рата изводио ту оперу са текстом С. М. Городецког који је био усклађен према совјетској тематици. Поред тога, ни *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији* ни *Мајска ноћ* Н. А. Римског-Корсакова више нису извођене у Београду.

Београд за Русе није био повољно тло за развој композиторске каријере. Престоница се суочавала са практичним проблемима који су се тicali развоја музичке уметности, због чега су и домаћи музички посленици били усконационално настројени. Поред тога, чињеница да међу руским стваралачким снагама у Београду није било ниједног реномираног композитора чак ни старије генерације која је остала на маргини тог времена, јасно говори о томе да услови за рад и за развој каријере нису били погодни. Иако су у престоничком музичком животу деловали првенствено као извођачи, од руских

⁶⁴⁰ АЈ, ДКЈ, фасц. 203, бр. ј. оп. 290, л. 352 (1–31 стр), Руско-српска женска гимназија у Београду. Извештај за школску 1933–34. г.

⁶⁴¹ АЈ, ДКЈ, фасц. 202, бр. ј. оп. 289, л. 351, Молба Владимира Бељског и Илије Слатина Маршалу Двора Његовог Величанства Краља да пренесе позив Њиховим Величанствима.

⁶⁴² Branko Dragutinović, „Život za cara“, *Zvuk*, br. 8–9 (jun–jul), 1934, 337; Милоје Милојевић, „’Руско музичко друштво’ изводи Глинкину оперу ’Живот за цара’“, *Политика*, 21. мај 1934, 9.

композитора треба споменути Владимира Александровича Нелидова (1887–1978), Олега Сергејевича Гребеншчиков (1905–1980), Алексеја Алексејевича Бутакова (1907–1953), Андреја Евгенијевича Говорова (1906–?) и Јурија Ивановича Арбатског (1911–1963). Најстарији међу њима, В. А. Нелидов био је рођен у Санкт Петербургу и стасавао у време великог процвата руске културе. У Београду је провео деценију (1920–1929) радећи као корепетитор у Народном позоришту, а компоновао је и примењену музику за београдске представе руских трупа и оперу *Смрт мајке Југовића* базирану на тематици српског средњег века, чији рукопис није сачуван. О. С. Гребеншчиков, А. А. Бутаков и А. Е. Говоров сазревали су у Београду, као ученици Прве руско-српске гимназије.⁶⁴³ Карактеристично за сву тројицу је то, што су без обзира на љубав према музици завршили високошколске установе: О. С. Гребеншчиков је добио звање инжењера шумарства на Шумарском факултету, А. А. Бутаков је завршио математику при Филозофском факултету и А. Е. Говоров Вишу трговачку школу. За разлику од А. А. Бутакова и А. Е. Говорова, О. С. Гребеншчиков није завршио музичку школу и био је у великој мери самоук. Његова породица је по доласку у Београд била у тешкој финансијској ситуацији и он је због материјалних неприлика био приморан да зарађује, а посао је добио као статиста у Народном позоришту. Према сопственом признању, за њега је музички „универзитет“ било постојано пажљиво слушање оперског оркестра и контакт са музичарима, првенствено Русима: породицом Слатин, пијанистом В. А. Нелидовим, виолинисткињом Софијом Цветковом⁶⁴⁴ и другима. О. С. Гребеншчиков је приватно учио хармонију код И. А. Персијанија и Петра Стојановића, а код Јована Бандура контрапункт. Композитор Н. Н. Черепњин са којим је сарађивао на балету *Тајна пирамиде* у Народном позоришту сматрао га је врло талентованим, а диригент Ловро Матачић се чудио како у његовој музици има тако много руског када је одрастао изван домовине.⁶⁴⁵ РМД у Београду је подржавало концерте младих руских композитора који су своје вечери одржавали у Руском дому.

⁶⁴³ О. С. Гребеншчиков је завршио Прву руско-српску гимназију као дипломац треће генерације (1923), док су А. А. Бутаков и А. Е. Говоров ишли у исти разред и завршили као дипломци четврте генерација (1924) (А. Б. Арсенјев и М. Л. Ордовский-Танаевский, *Гимназия в лицах. Первая русско-сербская гимназия в Белграде (1920–1944)*, кн. 2, Белград 2018, 484, 489, 491. О. С. Гребеншчиков и А. Е. Говоров су због идеолошког разлаза Тита и Стаљина напустили Југославију.

⁶⁴⁴ Софија Цветкова студирала је виолину на Петроградском конзерваторијуму код чувеног професора Леополда Ауера (ЦГИА СПб ф.361, оп.2, д. 7244).

⁶⁴⁵ О. С. Гребеншчиков, „Краткая автобиография О. С. Гребенщикова (как композитора-музыканта)“, *Жизнь и приключения геоботаника, художника, композитора, поэта Олега Гребенщикова (1905–1980)*, сост. Е. А. Белоновская и А. А. Тишков, Москва 2006, 70–71.

Један од таквих концерата са делима О. С. Гребеншчикова, А. Бутакова и А. Е. Гворова одржан је маја 1934. године. О том концерту је известио париски лист *Возрожденије*⁶⁴⁶ у ком је аутор приказа опазио да су сва тројица у музичком погледу „деца емиграције“. Истог мишљења је био и аутор критике у српској *Штампи*, који је констатовао да поред свих разлика њих спаја једна општа карактеристика: „верност музичким традицијама, непрекидна веза са прошлошћу руске музике“.⁶⁴⁷ У заоставштини О. С. Гребеншчикова налази се написан руком двојезични програм, на руском и српском језику. Ова билингвалност даје нам могућност да претпоставимо да се очекивало и присуство српске публике. Програм није датиран, али се програм и извођачи поклапају са оним што је наведено у приказима. На програму који се састојао из два дела су биле солистичке или камерне композиције. У првом делу су биле композиције А. Е. Гворова (*2 préludes miniatures* за клавир; 2 песме за баритон) и А. Бутакова (3 песме за баритон; *Из долине Радике* за клавир; *Prélude* за клавир; Песма за мецосопран), а у другом О. С. Гребеншчикова (*Cantus vitae*, комад за чело и клавир; Уводна музика за *Песму о Гајавати* (Хијавати) за клавир у 4 руке; 2 песме за мецосопран; *Фантазија за трио*, за виолину, чело и клавир). На концерту су као извођачи наступили В. А. Лебедев, Е. Криници, К. Борисов, А. Е. Гворов и А. Бутаков, О. А. Цакони-Слатин, Ј. Слатина, А. И. Слатин, В. И. Слатин.⁶⁴⁸

Приказ из *Штампе* указао је на фолклорне боје у клавирским композицијама. Посебно је занимљиво што су и прве две клавирске композиције у опусу О. С. Гребеншчикова *Море* (1929) и *Велебит* (1930) инспирисане утисцима са првог путовања кроз Хрватску, у Далмацију на Јадранско море.⁶⁴⁹ Поред споменуте две композиције, из југословенског периода треба споменути *Дубровачки реквијем* на стихове Јована Дучића за сопран и клавир (1931). По одласку у Совјетски Савез, О. С. Гребеншчиков је за свој главни композиторски циљ поставио упознавање заинтересованих кругова са разноврсним и богатим југословенским фолклором. Као резултат таквих настојања су настали *Рансодија на македонске теме*, концертни комад за клавир (1962), *Момачко коло*, за симфонијски

⁶⁴⁶ *Возрождение* (Париж, 1925–1940).

⁶⁴⁷ А. Ц., „Вечер молодых русских композитора“, *Возрождение*, №3277, 24 мая 1934, 4; Јуриј Офросимов, „Вече младих руских композитора“, *Штампа*, 19. мај 1934.

⁶⁴⁸ ИАБ 2881, к.1, 1.7.

⁶⁴⁹ О. С. Гребеншчиков, „Краткая автобиография О. С. Гребеншчикова (как композитора-музыканта)“, *Жизнь и приключения геоботаника, художника, композитора, поэта Олега Гребеншчикова (1905–1980)*, сост. Е. А. Белонская и А. А. Тишков, Москва 2006, 70.

оркестар (1966), *Црногорска пасторална фантазија*, за дувачки квинтет (1969), *Расодија на српске теме*, за кларинет и клавир (1971), *Потропни, подскокни*, македонски плес (1976), *Оро*, плес из Јужне Србије са мешовитим ритмовима (1976), *Скочи коло*, српски плес из околине Лесковца (1978), *Коло* из села Ранилуг са мешовитим ритмовима (1979) и *Пробудио сам се јутрос рано*, комад на тему босанске народне песме (1979). Последњих пет композиција постоје у две варијанте, за клавир и за симфонијски оркестар, и могу се објединити у клавирску или оркестарску свиту под називом *Пет комада на теме југословенских народа*.⁶⁵⁰

Алексеј Бутаков је интензивније почео да се бави композицијом током Другог светског рата у заробљеништву, где је музичка знања употпунио на курсу који је Предраг Милошевић водио у заробљеничком логору недалеко од Нирнберга.⁶⁵¹

Поред концерата који су били организовани у част композитора, РМД је организовало неколико свечаности у част својих најактивнијих прегалаца. Једна таква свечана приредба приређена је јануара 1935. поводом двадесетпетогодишњице уметничког рада И. И. Слатина. Хетероген програм концерта био је сачињен од Перголезијевог *Стабат матер*, Бетовенове *Фантазије* за клавир, хор и оркестар и *Шесте симфоније* П. И. Чајковског. Сасвим очекивано, критичаре је највише интригирала руска симфонија чију су аутентичну интерпретацију очекивали од једног Руса. Иако је располагао скромним оркестром сачињеним од чланова Београдске филхармоније и Радио-оркестра, И. И. Слатин је по мишљењу критичара без обзира на поједине техничке недостатке пружио продубљену психолошку интерпретацију симфоније. Р. Шварц је након те свечаности писао да РМД треба чешће да организује своје концерте, зато што би *могло* да има посебан задатак у престоничком музичком животу.⁶⁵² Треба се запитати да ли је РМД уопште тежило томе да има нарочити задатак на београдском концертном подијуму или им је организација емигрантског музичког живота била довољна? Са

⁶⁵⁰ О. С. Гребенщиков је био члан Савеза совјетских композитора и његов стваралачки опус обухвата 47 дела („Список музыкальных произведений члена Союза Советских Композиторов О. С. Гребенщикова“, *Жизнь и приключения геоботаника, художника, композитора, поэта Олега Гребенщикова (1905–1980)*, сост. Е. А. Белоновская и А. А. Тишков, Москва 2006), 75–76). Кратак опис наведених дела инспирисаних југословенским фолклором постоји у споменутој аутобиографији („Краткая автобиография О. С. Гребенщикова (как композитора-музыканта)“, 74–75).

⁶⁵¹ V. Peričić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd 1969, 79–80.

⁶⁵² Ж. [Миленко Живковић], „Концерти у прошлој недељи“, *Време*, 28. јануар 1935, 6; Rikard Švarc, „Rusko muzičko društvo“, *Zvuk*, br. 2, 1935, 64.

скромним средствима која су имали на располагању, професионалним сарадницима којима је државна служба свакако била на првом месту из практичних материјалних разлога и сарадницима-љубитељима, није било једноставно пробити границе руског друштва. Па ипак, РМД-у је то повремено полазило за руком и њихови концерти, посебно они који су се одржавали у концертној дворани Руског дома и на Коларчевом народном универзитету имали су добар одзив и међу српском публиком. Била је то још једна од организација које су уносиле разноврсност и богатство у престонички музички живот.

РМД је остварило сарадњу са свим значајним престоничким ансамблима и институцијама: оркестром и хором Опере Народног позоришта, оркестром музичке школе „Станковић“, Оркестром Краљеве гарде, Београдским гудачким квинтетом, Радио Београдом и „Југоконцертом“. Сарадња корисна за обе стране била је последица инкорпорације и улоге коју су Руси имали у неким од тих институција. Један од таквих примера је популарни концерт камерне музике на којем су у првом делу изведена дела младих домаћих композитора Светомира Настасијевића (*Други гудачки квинтет*), Миховила Логара (*Соната за клавир*), Драгутина Чолића (*Тема са варијацијама*), Миленка Живковића (*Три југословенске игре*), Михаила Вукдраговића (песма *Варница*) и Јакова Готовца (песма *Нисам знала*).⁶⁵³ Поред споменутих аутора, на концертима РМД су се могле чути руковети С. С. Мокрањца у извођењу хора „Глинка“, соло песме М. Милојевића и С. Христића, *Клавирски квинтет* П. Стојановића који је концертирао са И. И. Слатином.

РМД је исто тако придавало велики значај педагошкој делатности. Сходно томе, оно је у циљу просвећивања својих чланова редовно организовало предавања о руској музици, често праћена музичким илустрацијама. Друштво је било веома поносно на низ таквих предавања-концерата *Силуете руских композитора XIX столећа* (у штампи наилазимо и на назив *Беседе о руским композиторима XIX столећа*), које је у марту и априлу 1931. одржао бивши професор петербуршког универзитета и сарадник РМД у Чехословачкој, И. И. Лапшин.⁶⁵⁴ Предавања су се одржавала суботом и недељом у

⁶⁵³ Rikard Švarc, „Руско музичко друштво“, *Zvuk*, br. 3, 1934, 112; Стеван К. Христић „Други популарни камерни концерт композиција млађих београдских композитора“, *Правда*, 12. децембар 1933, 6.

⁶⁵⁴ Иван Лапшин (Иван Иванович Лапшин, 1870–1952) био је руски филозоф, публициста и педагог. У последњој деценији XIX века је друговао са „фанатичима“ стваралаштва Н. А. Римског-Корсакова, где је упознао браћу Владимира Ивановича и Рафаила Ивановича Бељске. Од средине 90-их година редовно је са В. И. Бељским присуствовао музичким окупљањима у кући руског композитора. Године 1922. био је

просторијама РМД у згради Српске академије наука по следећем распореду: „Глинка“ (8. март), „Даргомишки“ (14. март), „Серов и Рубинштајн“ (15. март), „Балакирјев и Кјуи“ (21. март), „Чајковски“ (22. март), „Бородин“ (28. март), „Мусоргски“ (29. март и 4. април), „Римски-Корсаков“ (5. и 6. април), „Љадов и Глазунов“ (18. април) и „Тањејев и Скрјабин“ (19. април). У бројним музичким илустрацијама учествовале су Татјана Батрањац, Лидија Бранковић-Сухотина, Н. Г. Волевач, В. Горска, С. Н. Давидова, Р. Л. Караводина, Н. Д. Мисочко-Јегорова, Е. И. Попова, Н. А. Рајевска-Соловјева, А. Е. Ростовцева, О. Р. Трёмбовелска, А. И. Слатин и И. И. Слатин и П. Ф. Холодков.⁶⁵⁵ Посебна пажња у циклусу била је посвећена двојници руских оперских композитора, М. П. Мусоргском и Н. А. Римском-Корсакову, који су остварили значајан утицај на домаће композиторе.⁶⁵⁶ Те беседе о руским композиторима изазвале су велико интересовање код љубитеља руске музике, а В. И. Бельски је писао А. Н. Римском-Корсакову о њиховом „изузетном успеху“.⁶⁵⁷ Садржај и карактеристике предавања И. И. Лапшина се могу наслутити на основу 14 текстова *Силуете руских композитора*, који су у наставцима 1929. и 1930. објављени на српском језику у часопису *Руски архив*. У кратком уводу, И. И. Лапшин је наговестио да његови кратки текстови не претендују на сажето представљање историје руске музике, већ на приказивање психолошких, индивидуалних и естетских особина најистакнутијих руских композитора који су пробили границе своје земље и освојили место у европском културном наслеђу.⁶⁵⁸ Захваљујући штампи и слову В. И.

прогнан из Русије на такозваном „Филозофском броду“. Одлучио је да се настани у Чехословачкој, где је испрва радио као професор Руског правног факултета, а потом Руског народног универзитета у Прагу. За живота у емиграцији је само два пута напустио Чехословачку. Једно од та два путовања било је 1931. у Београд, када је одржао предавања при Руском научном институту из филозофије и књижевне естетике, и у Руском музичком друштву из историје музике под називом „Дванаест силуета руских композитора“. О Лапшину погледати: Л. Г. Барсова, *Неизданный Иван Лапшин*, Санкт-Петербург 2006); Н. О. Лосский, *История русской философии*, Москва 2018). О дирљивом сусрету у Београду је В. И. Бельски писао Андреју Николајевичу, сину Римског-Корсакова (М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, ИМТИ №15, 2016, 138).

⁶⁵⁵ Аноним, „Руско музичко друштво“, *Време*, 8. март 1931, 11; Аноним, „Руско музичко друштво“, *Време*, 16. април 1931, 10.

⁶⁵⁶ О утицајима погледати чланак Милоја Милојевића: М. М., „У славу Римског-Корсакова. Г. Черепњин диригује композиције великог руског мајстора“, *Политика*, 10. јун 1933, 9; Н. Мосусова, „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године“, *Музикологија* 1, 2001, 13–24.

⁶⁵⁷ Аноним, „Руско музичко друштво“, *Време* 16. април 1931, 10; М. П. Рахманова, „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, ИМТИ №15, 2016, 138.

⁶⁵⁸ Иван Лапшин, „Силуете руских композитора“, *Руски архив*, год. 2, бр. 5/6, 1929, 136. Сви чланци: „Силуете руских композитора“ (1. М. И. Глинка, 2. А. С. Даргомижски, 3. А. Н. Сјеров, 4. А. Г. Рубинштајн), *Руски архив*, год. 2 бр. 5/6, 1929, 136–151; „Силуете руских композитора“ (5. М. А. Балакирев, 6. Ц. А. Кјуи,

Белског, познато је да су поред И. И. Лапшина предавања о руској музици на свечаним концертима држали професор А. В. Соловјев⁶⁵⁹, В. И. Белски⁶⁶⁰, Е. Јелачић⁶⁶¹ и Г. Јелачић.⁶⁶²

Поред јавних предавања РМД је организовало популарне курсеве историје и теорије музике са посебном наставом за хорске диригенте. Курсеви су обухватили часове елементарне теорије музике, хармонију, науку о облицима и контрапункт, општу историју музике са посебним акцентом на историју руске музике, историју руског црквеног појања, методику дириговања хором и учење свирања на клавиру или виолини. Теорију музике је предавао И. А. Персијани (ученик А. К. Љадова), историју музике су предавали В. И. Белски и А. В. Соловјев, а историју руског црквеног појања и хорско дириговање протојереј П. Беловидов. Настава је трајала осам месеци и одвијала се суботом и недељом.⁶⁶³ Курсеви су се посећивали врло ревносно и са велики интересом, али су након смрти И. А. Персијанија 1930. били на неко време прекинути. Наследио га је Ј. П. Ковалевски, ученик композитора Р. М. Глијера. Друштво је 1930. од Руског културног одбора добило дувачке инструменте, па су организовали и часове у циљу оснивања сопственог оркестра.⁶⁶⁴ За разлику од предавања и концерата који су углавном били отворени за ширу публику, концерти ђака из класа руских наставника музике, музички курсеви и Фонд за стипендирање сиромашних руских ученика београдских музичких школа остали су у релативно затвореним емигрантским круговима. Великодушне донације Б. П. Пелехина и И. А. Персијанија у виду нота и књига, и субвенције од Руског културног одбора, положили су темељ музичкој библиотеци РМД. Библиотека је у време отварања

7. А. П. Бородин, 8. М. П. Мусоргски), *Руски архив*, год. 3, бр. 7, 1930, 119–135; „Силуете руских композитора“ (9. Н. А. Римски-Корсаков, 10. А. К. Љадов, 11. А. К. Глазунов, 12. П. И. Чајковски, 13. С. И. Тањејев, 14. А. Н. Скрјабин), *Руски архив*, год. 3, бр. 8, 1930, 118–144.

⁶⁵⁹ Предавање „Русалка, опера од Даргомишког“ са музичким илустрацијама (Аноним, „Концерт Руског музичког друштва“, *Време*, 28. фебруар 1932, 13); предавање на концерту поводом прославе 100-годишњице А. П. Бородина (С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, 169); концерт РМД у част Мусоргског (П. Ст., „Концерт РМД у славу Мусоргског“, *Правда*, 23. маја 1939, 25).

⁶⁶⁰ Уводно предавање о животу и раду А. К. Глазунова (Аноним, „Концерт Руског музичког друштва поводом педесетогодишњице композиторског рада Александра Глазунова“, *Правда*, 9. мај 1933, 7).

⁶⁶¹ Предавање на комеморативном концерту А. К. Глазунову (Аноним, „Концерт од дела Глазунова“, *Време*, 7. јун 1936, 11).

⁶⁶² Уводно предавање на концерту клавиријских дела П. И. Чајковског (Аноним, „Концерт руског музичког друштва“, *Време*, 3. новембар 1940, 6).

⁶⁶³ АСАНУ, АБ I–3/2727.

⁶⁶⁴ *Руски Дом имени Императора Николая II*, Белград, 1933, 22.

Руског дома имала неколико стотина наслова, међу којима је био и низ веома скувих издања.⁶⁶⁵

Руско музичко друштво успевало је да реализује већину активности које су биле планиране Уставом РМД. При друштву су одржавани концерти, под његовим окриљем је деловао мешовити хор „Глинка“, повремено и оркестар који је био организован у зависности од прилика и могућности, направљена је била библиотека и постојали су музички курсеви. Због тога се може повући паралела са Музичким друштвом „Станковић“ под чијим окриљем су деловали хор, музичка школа у оквиру које су радили оркестар и концертни одсек за популарисање озбиљне музике, а такође је постојала музичка библиотека и издавао се музички часопис. Такве институције биле су резултат развоја цивилног друштва које је попримило маха у Западној Европи са Првом индустријском револуцијом и успоном капитализма, посебно у XIX веку. Цивилно друштво било је супротстављено држави и као такво било је антиапсолутистичко, те је у његовој основи за будуће друштво, културу и политику лежала друштвена самоорганизација појединаца и група.⁶⁶⁶ Ти утицаји продирали су у Русију још током XIX века због интеракције руских интелектуалаца са Западном Европом која се временом појачавала, а пут њиховом успону био је отворен након реформи Александра II. У том контексту, промене су у Србији почеле да добијају на снази тек у последњој четвртини XIX века, након добијања независности. Није случајност што су прве две београдске музичке школе настале из главних носилаца музичког извођаштва у Србији у XIX веку – певачких друштава, у време када се на друштвеном плану уочава развој грађанства и цивилног друштва.

РМД у Београду основано је крајем двадесетих година када је концертни живот престонице био богат, а његова разноврсност је наставила да се развија током тридесетих година. Поједине њихове активности, посебно концертна делатност, имале су своје бројне поклонице и међу домаћом престоничком публиком, па се могу поставити следећа питања: да ли је аудиторијум могао бити и шири да је руско друштво настало и скренуло пажњу на себе почетком двадесетих година када је „конкуренција“ била мања? Да ли је руска музика привлачила српске извођаче и публику или је њена егзистенција на престоничкој сцени углавном дуговала Русима? Што се тиче првог питања, врло је

⁶⁶⁵ Исто, 21.

⁶⁶⁶ Детаљније о цивилном друштву: J. Kocka, „Civil society from a historical perspective“, *European Review*, Vol. 12, No.1, 2004, 65–79.

вероватно да аудиторijум не би био већи. Музичари окупљени око РМД били су познати престоничкој публици још од првих међуратних година, а њихова делатност под заставом друштва није се у великој мери разликовала од ранијих настојања и извођачког репертоара. Поред тога, концерти су често били пропраћени уводним предавањима која су била на руском језику, што је сигурно одбијало ширу домаћу публику.

У првој половини двадесетих, домаће извођачке снаге су тек почињале да стасавају, а институције да се оснивају. Преглед концертних активности у тим првим послератним годинама показује да су ретки били концерти на којима руски извођачи нису суделовали и због тога се готово увек барем једно дело руског композитора налазило на репертоару.⁶⁶⁷ Домаћи извођачи су се најчешће школовали у Прагу, Бечу или Паризу, па су због тога били окренути западноевропској музици и интерпретацији домаће инструменталне музике која је доживљавала свој успон. Српско/југословенско и руско друштво створили су заједно равнотежу у концертној програмској политици. У очима српске критике, Руско музичко друштво неуморно је пропагирало руску музику, без обзира на скромна средства и њихове активности биле су пропраћене одобравањем и позитивним критикама.⁶⁶⁸

4.5. Руски дом

У Београду је пред крај двадесетих година живело нешто испод 10 хиљада руских емиграната.⁶⁶⁹ Таква концентрација људи који су са собом донели велики интелектуални потенцијал врло брзо је допринела оснивању великог броја руских научних, културних, уметничких, хуманитарних и других организација, удружења и кружока.⁶⁷⁰ На пољу уметности, међуратна Југославија није била „провинција духа“.⁶⁷¹ У годинама након Великог рата, у новоформирану Краљевину СХС вратила се млада интелигенција школована у иностранству, доносећи дух велике интелектуалне побуне уметника и

⁶⁶⁷ С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840 – 1941)*, Београд 1994.

⁶⁶⁸ Др. М. М. „Руско музичко друштво“ изводи Глинкину оперу „Живот за цара“, *Политика*, 21. мај 1934, 9; Миленко Живковић, „Две музичке приредбе“, *Време*, 23. мај 1939, 7.

⁶⁶⁹ Евгеније Захаров, „Живот девет хиљада Руса у Београду“, *Општинске новине*, год. XLVIII бр. 2, 15. јануар 1930, 80–83; А. Арсенјев, „Русская диаспора в Югославии“, *Русская эмиграция в Югославии*, сост. А. Арсенјев, О. Кириллова, М. Сибинович, Москва 1996, 46–47.

⁶⁷⁰ А. Арсенјев, *Исто*, 46–99; Ј. Качаки, *Руске избеглице у Краљевини СХС/Југославији: Библиографија 1920–1940*, Београд 2003.

⁶⁷¹ Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. III, Београд 1997, 265–266.

читаваог низа идеја о новим авангардним покретима. Тенденција режима била је да ослањањем на традицију, односно на конзервативне вредности и патријархалну културу својствену Балкану, постигне национално јединство.⁶⁷² Таква ситуација није битније утицала на руску емиграцију, будући да су они својим наслеђем представљали умерено конзервативну струју која је одговарала краљу Александру. Поред личне наклоности према Русима, то је свакако био један од разлога због којих је подржао изградњу Руског дома.

Значај културе за духовни живот и очување националног идентитета Руса најбоље показује бројност научних и културних институција, удружења и кружока који су били формирану убрзо по доласку у Краљевину СХС. Потреба Руса да имају своје културно огњиште јачала је с годинама проведеним у емиграцији и свешћу да се неће враћати у домовину. Важан моменат за емиграцију који је претходио изградњи Руског дома, било је оснивање Руског културног одбора 1928. на челу са професором Београдског универзитета и академиком, Александром Белићем. Некадашњи ђак руских императорских универзитета у Москви и Одеси, Белић је био велики пријатељ и покровитељ емиграције. Одбор је био основан са циљем да чува богатство руске културе и, колико је то могуће, потпомаже њен развитак. Поред тога, одбор и све институције при њему имале су стално месечно издржавање одређено од стране министра иностраних дела у Државној комисији.⁶⁷³ На првом састанку Белић је истакао да је главни задатак Руског културног одбора подржавање оних сфера живота, „без којих посебно руски интелегентан човек себе сматра изопштеним из културног живота – науке, књижевности и уметности, у којима он заузима достојно место међу Словенима“.⁶⁷⁴ Под окриљем те институције деловали су Руски научни институт, Руско музичко друштво, разна хорска и позоришна удружења, Друштво руских сликара и Руски соко.⁶⁷⁵ Одбор је такође помогао да се реализује низ емигрантских културних догађаја, од којих су неке попут Конгреса руских научника (1928), Конгреса руских писаца и новинара (1928) и Конгреса руских инжењера (1931) имале светски карактер који је допринео да југословенска престоница буде препозната као један од најважнијих центара рускога расејања.

⁶⁷² М-Ж. Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, Београд 2013, 145.

⁶⁷³ АСАНУ, АБ, I-3/2441.

⁶⁷⁴ В. И. Косик. „Русская Югославия: фрагменты истории, 1919–1944“, *Славяноведение*, №4, 1992, 26.

⁶⁷⁵ *Русский Дом имени Императора Николая II*, Белград, 1933, 3.

За простор на ком ће се градити културни и научни центар емиграције била је изабрана „главна животна артерија руског Београда“⁶⁷⁶ – територија на којој се налазило Руско посланство, одмах прекопута Краљевог двора у улици Краља Милана. Зграда посланства, где се данас налази парк Александров и споменик цару Николају II, пострадала је за време Другог светског рата, а раскол Јосипа Броза Тита и Јосифа Стаљина 1948. и компликовани период југословенско-совјетских односа пресудио је да буде до краја срушена.⁶⁷⁷ Руски дом саграђен је у доњем делу плаца који излази на улицу Краљице Наталије и данас сведочи о присуству руског идентитета на тлу Београда кроз историју. Раскошну зграду Руског дома пројектовао је један од најчувенијих руских архитеката у међуратном Београду, некадашњи генерал Беле армије и војни инжењер Василиј Фјодорович Баумгартен (1879–1962).⁶⁷⁸ Дом је пројектован у стилу руског ампира, „царског стила“ који је под француским утицајем почео да се развија за време владавине императора Александра I у Русији.⁶⁷⁹ Амбир, међутим, није био непознат стил у архитектури Београда и појавио се стотинак година пре него што ће најрепрезентативнији примерак – Руски дом – бити изграђен. Међу најпознатијим београдским здањима XIX века зиданим у том стилу био је „Гранд Хотел“ (Гостионица код „Јелена“), који се налазио између данашњих улица Краља Петра, Грачаничке и Чубрине. Београдски амбир је временом изашао из моде, али је са доласком руских емиграната доживео ренесансу и испољио се на руски „шире схваћен у димензијама и простоти“ начин.⁶⁸⁰ Руски дом је својом појавом несумњиво евоцирао успомене на империјалну архитектуру XIX века домовине коју су напустили.

На изградњи Руског дома се радило пуном паром и две године након што је постављен камен темељац, „југословенско руска љубав, свесрдна и топла добила је [...] један од најлепших, најдирљивијих својих израза освећењем и отварањем Руског дома, који носи име Цара-Мученика Николе Другог“.⁶⁸¹ Свечаности отварања Руског дома 9.

⁶⁷⁶ Ник. Зах. „Руский Белград“, *Часовой*, №236–237, 1939, 27.

⁶⁷⁷ И. Антанасиевич, *Руский дом в Белграде*, Белград 2018, 3.

⁶⁷⁸ М. Ђурђевић, „Архитект Василиј Фјодорович Баумгартен“, *Годишњак града Београда* 50 (2004), 183–191; А. Кадијевић, „Баумгартен, Василиј (Вилхелм), Фјодорович: архитекта (Санкт-Петербург, 17. X 1879 – Буенос Аирес, Аргентина, после 1945)“, *Српски биографски речник*, 1, А–Б, (Нови Сад: Матица српска, 2004), 446.

⁶⁷⁹ А. И. Некрасов, *Руский амбир*, Москва 1935.

⁶⁸⁰ П. П., „Два ампира у Београду“, *Српски књижевни гласник*, н.с. XXVI/8 (1929), 634–635.

⁶⁸¹ Аноним, „Н. В. Краљица, Њ. Кр. Вис. Кнез Павле и Кнегиња Олга на освећењу Руског дома Цара Николе Другог“, *Правда*, 10. април 1933, 3.

априла 1933. присуствовали су чланови краљевске породице: краљица Марија, кнез Павле и кнегиња Олга, као и њене сестре Јелисавета и Марина, потом бројни министри, посланици из разних земаља, високи официри и представници друштвених и културних организација. На почетку свечаности, уједињени руски хор којим је дириговао И. И. Слатин отпевао је прво југословенску, а затим и руску химну *Боже, чувај цара!* (рус. *Боже, Царя храни!*), која је престала да се користи после Фебруарске револуције. Такав поступак врло јасно осликава једну од доминантних „мисија“ и одлика духовног карактера емиграције – сачувати дореволюционарну Русију.

Зграда Руског дома пројектована је наменски тако да буде погодна за институције и удружења који ће под њеним сводом добити свој кутак. Стога су у њој постојали пространа дворана за концерте и позоришне представе, дворана за гимнастику, атеље за уметнике, кабинети, и друге просторије које су биле функционалне за потребе њених „кућана“. Под њеним сводовима нашли су се Државна комисија за старање о руским избеглицама, Руски научни институт, Војно-научни курсеви, Руска јавна библиотека, Руско-српска мушка и женска гимназија, основна школа, друштво „Руски соко“, два музеја, позоришне трупе, Руско музичко друштво, Савез руских уметника и разне друге организације.⁶⁸² Коегзистенција споменутих институција врло брзо је допринела динамичном животу руског културног и просветитељског центра, који је током 1939. на дневном нивоу посећивало више 2000 душа.⁶⁸³

Дворана Руског дома била је отворена за ширу публику 19. априла 1933. концертном пијанисте Николаја Орлова, једног од љубимаца београдске публике за коју је током тог гостовања наступио и два пута у Великој дворани Коларчеве Задужбине.⁶⁸⁴ Лист *Правда* је одмах оценио велики значај дворане за престонички аудиторијум: „Ова дворана је украс наше престонице, има изврсну акустику, одличан распоред места, те се с њоме најзад најсрећније решава питање камерних концерата, јер за ту сврху ово је најподеснија дворана која ће сигурно задовољити нашу публику“.⁶⁸⁵ За разлику од концерата на Коларцу који су привукли пажњу критичара Милоја Милојевића, Драгутина Чолића,

⁶⁸² А. Тарасјев, „Руски црквени хорови и хоровађе у Београду: (1920–1970)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55, 2016, 118.

⁶⁸³ Ник. Зах. „Русский Белград“, *Часовой* №236–237, 1939, 27.

⁶⁸⁴ Прва два концерта Николај Орлов одржао је 9. и 17. априла у великој дворани Коларчевог народног универзитета (С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, 156).

⁶⁸⁵ Аноним, „Трећи опроштајни концерт Николаја Орлова“, *Правда*, 20. април 1933, 11.

Косте Манојловића и Јована Димитријевића, наступ Николаја Орлова у Руском дому привукао је пажњу некадашњег руског поданика и ректора Саратовског конзерваторијума, Емила Хајека. Поред многих похвала које је упутио руском пијанисти на рачун оригиналности интерпретације, раскошне динамике и успеле „једноставности“ коју је тешко достићи, Е. Хајек није пропустио да се осврне и на дворану Руског дома, „једну нову акустичну и угодну салу нарочито пригодну за приредбе камерног стила“.⁶⁸⁶ Уз концертну дворану Коларчеве задужбине која је отворена годину дана раније, Београд је у другој послератној деценији коначно био спреман за нову етапу музичког, и уопште културног, живота.

Стуб музичког живота емиграције било је Руско музичко друштво у Београду основано почетком 1928. године. На свечаности поводом отварања Руског дома је председник РМД, Владимир Бељски, говорио о њиховој делатности и циљевима, који су били усмерени на промовисање руских композитора и извођача. Велики значај придаван је и музичком образовању његових чланова и руске омладине уопште.⁶⁸⁷ Поред тога што се Руско музичко друштво уселило у нови дом, година 1933. била је значајна за руске музичаре из још једног разлога. Наиме, 1933. била је година у којој су се обележавале три велике годишњице: двадесетпет година од смрти Н. А. Римског-Корсакова, педесет година уметничког рада А. К. Глазунова и четрдесет година од смрти П. И. Чајковског. Обележавање годишњица руских композитора XIX века и њихових позноромантичарских наследника који су загазили у XX век у наредним годинама постала је једна од редовних активности РМД. Поред малопре споменутих композитора, посебна пажња била је посвећена А. Т. Гречанинову, М. И. Глинки, А. Б. Бородину, М. М. Иполитову-Иванову и М. П. Мусоргском, а редовно су извођена и дела С. И. Тањејева, С. В. Рахмањина, Н. К. Метнера и А. С. Даргомижског.

Концерти у дворани Руског дома најчешће су били камерног типа, због чега се усталила пракса да на једном концерту учествује више извођача. Такав приступ дозвољавао је (посебно руским) музичарима да програм концерата састављају од дела разних жанрова (трија, квартети, соло песме, итд). Истовремено, камерни концерти су били једноставни за организацију и материјално нису захтевали велике трошкове. Међу

⁶⁸⁶ Е. Хајек, „Koncert Orlova“, *Zvuk*, br. 7 (мај), 1933, 260.

⁶⁸⁷ Русский Дом имени Императора Николая II, Белград, 1933, 19–20.

редовним извођачима била су браћа Слатин (Клавирски трио Слатин), Гудачки квартет Немечек-Слатин, соло певачи Е. И. Попова, Б. Попов и Е. Д. Ваљани, и пијанисти Н. Д. Мисочко-Јегорова, Р. Л. Караводина и А. А. Бутаков. РМД привлачило је пажњу истакнутих београдских критичара који су пратили њихову концертну активност.⁶⁸⁸ Треба, међутим, скренути пажњу на то да је Друштво од свог првог концерта посвећивало пажњу делима српских/југословенских композитора, па су се на концертном подијуму Руског дома могла чути и дела Петра Стојановића, Светомира Настасијевића, Јакова Готовца, Михаила Вукдраговића, Миховила Логара, Драгутина Чолића, Миленка Живковића, Стевана Христића, Милоја Милојевића и других. Извођење српских и југословенских композитора је за Русе било веома важно, зато што су сматрали да поред очувања свог наслеђа треба да познају и културу земље у којој су се у том тренутку нашли. Извори нама доступни у овом тренутку указују на то да су на концертима РМД најизвођенија била управо дела руских, потом домаћих и коначно, у најмањој мери, западних аутора. Концепција концертних програма и избор дела која су се на њима нашла говоре о проруској и прословенској оријентисаности руског друштва, иако су тежили концепцији да програм треба да буде разноврстан.

Музичка делатност Руског дома имала је широк спектар разноврсних догађаја. Међу њима бисмо издвојили концерте у хуманитарне сврхе, који су у емигрантским круговима постали уобичајени одмах по доласку Руса у Краљевину СХС. Уочљиво је то, да је и на оваквим концертима избор програма ишао у прилог извођењу словенских аутора. На пример, на концерту који је 14. априла 1936. Руски Црвени Крст приредио у добротворне сврхе, две трећине програма чинила су дела А. С. Даргомижског, П. И. Чајковског, М. И. Глинке, М. П. Мусоргског, А. П. Бородина, А. Г. Цабелја, Ф. Шопена, а тек једну трећину композиције, Г. Пјернеа, Ф. Листа и Р. Шумана. Одбор београдских госпођа приредио је заједно са Друштвом на успомену на цара Николу II истим поводом 11. априла 1937. године Свесловенски концерт. Овакви концерти организовани су под високом заштитом једног или више чланова краљевске породице, која је редовно слала своје представнике и материјалну помоћ. Уобичајена појава била је и да руске школе приређују хуманитарне догађаје за своје сиромашне ђаке. У низу догађаја које је Руско-

⁶⁸⁸ Приказе концерата Руског музичког друштва писали су Бранко Драгутиновић, Виктор Новак, Петар Бингулац, Драгутин Чолић, Милоје Милојевић, Јован Димитријевић, Рикард Шварц, Павле Стефановић и Миленко Живковић (С. Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, Београд 1994).

српска мушка гимназија организовала, издваја се свечана представа „Кнез Владимир и кијевски витезови“ изведена 25. фебруара 1934. Ова представа у 5 слика била је илустрована старинским руским песмама и музиком А. П. Бородина, Н. А. Римског-Корсакова и А. Н. Серова, а посебна пажња била је посвећена декорима и живописној ношњи руских витезова и кнежева. Управа Гимназије упутила је писмо Маршалату Двора у којем указује на то да би представа могла бити интересантна принчевима Петру, Томиславу и Андреју. Иако нисмо пронашли траг о томе да ли су се млади принчеви одазвали на овај позив, постоји грађа која указује на то да је краљица Марија са принчевима посећивала дечје представе у Руском дому.⁶⁸⁹

У Руском дому се неговала и хорска музика, са нагласком на духовну музику и руске народне песме. Исте године када је отворен Руски дом, при њему је основана и школска и гимназијска црква Покрова Пресвете Богородице коју је осветио архиепископ Анастасије. У цркви су се редовно одржавала богослужења недељом, о великим празницима, а и свакодневно, током Великог поста, а певали су на смену мешовити гимназијски хор, хор основне школе и октет под управом Андреја Кузменка.⁶⁹⁰ У дворани Дома редовно су се одржавали концерти посвећени руској народној песми. Између осталих, наступао је Руски хор Славјански под управом А. В. Грињкова, наставника музике у руској основној школи и хоровође храма Св. Архангела Гаврила у Земуну, који је био уступљен Русима. Колико је Русима увек била важна просветитељска диманзија концерта говори, на пример, концерт приређен 18. новембра 1937. године под покровитељством краља Петра Другог, када је Друштво за успомену на цара Николаја Другог приредило вече хорског певања са предавањем о руском певању. На концерту је наступао мешовити хор М. Авдејева, који је извео дела П. И. Чајковског, Н. А. Римског-Корсакова, М. И. Глинке, М. М. Иполитова-Иванова, Ф. В. Абта, В. С. Калиникова и других.⁶⁹¹

Након Првог светског рата је Краљевина СХС почела да се отвара на међународном плану, због чега су културна, научна и технолошка размена врло брзо узеле

⁶⁸⁹ *Руско-српска женска гимназија у Београду, Извештај за школску 1933/1934*, 8; Архив Југославије, Фонд 74 (Двор Краљевине Југославије), фасцикле 202 и 203.

⁶⁹⁰ А. Тарасјев, „Руски црквени хорови и хоровође у Београду: (1920–1970)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55, 2016, 119.

⁶⁹¹ Аноним, „Вече руског хорског певања“, *Време*, 7. новембар 1937, 10.

маха, а сви аспекти живота су под утицајем модерних узора почели да се мењају.⁶⁹² Било је то време када су популарна и комерцијална култура почеле интензивно да се развијају и мењају садржај слободног времена. Делатност Руса у овој сфери била је значајна на два поља, организацији/извођаштву и издаваштву.⁶⁹³ Међу жанровима који су се посебно издвојили били су театар минијатуре и оперета, у Русији популарни још од друге половине XIX века. То је један од разлога зашто је у Београду већ 1920. била отворена „Златна лира“ – позориште минијатуре са летњом баштом на адреси Дворска 11. У том позоришту је програм почињао већ у 1 час поподне наступом Оркестра Краљеве гарде, потом је од 5 часова свирао гудачки оркестар, а увече од 7 часова су били концерти на којима су наступали руски уметници.⁶⁹⁴ У време „Златне лире“ 1920. године, руски уметници су наставили да долазе у Београд. Руска оперетска трупа „Шануар“ коју су водили Домрински и Гудар допутовала је после наступа у Софији на неодређено време у Београд да настави своја гостовања у сали „Касине“. Са „Шануаром“ су допутовали Волковска, Шуљгин, М. Ласка, Ј. Јаковљев и други оперетски уметници, а ансамбл је требало да буде појачан њиховим колегама које се већ налазе у Србији.⁶⁹⁵

Из престоничке и руске дневне штампе која је излазила у периоду између два светска рата сазнајемо да је у другој половини тридесетих година у дворани Руског дома представе изводила Београдска оперета, која по обнављању није имала свој простор.⁶⁹⁶ У прво време томе није била придавана велика пажња, зато што се очекивало да је та

⁶⁹² R. Gašić, R., *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*, Beograd 2005.

⁶⁹³ И. Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51, 2014, 65–81; I. Vesić, „The role of Russian emigrants in the rise of popular culture and music in Belgrade between two world wars“, *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, eds. I. Medić, K. Tomašević, Belgrade, 2015; *Музика београдских кафана, салона и клубова 3. Вечерњи звон: Руске популарне песме и игре из збирки Јована Фрајта и Сергеја Страхова*, прир. Х. Медић, Београд, 2015.

⁶⁹⁴ *Русская газета*, №24, 5 июня 1920, 1–2.

⁶⁹⁵ „Золотая лира“, *Русская газета*, №30, 12 июня 1920, 2.

⁶⁹⁶ Текст Иване Весић који се бави улогом руске емиграције у успону популарне музике и културе у периоду између два светска рата спомиње делатност Кооперативне београдске оперете, која започиње са радом јула 1937. г. На њеном челу била је Ираида Комаревска, иначе чланица малопре споменуте Србуљеве Оперете (Vesić, 2015: 106). У *Правди* од 19. октобра 1937. појављује се чланак под називом „Успешна премијера Београдске оперете“, у којем пише да је рад Оперете на челу са Комаревском у Клерицу на Теразијама током летње сезоне био добро примљен, а да свој рад у зимској сезони наставља у Руском дому. Поставља се питање да ли су Београдска оперета и Кооперативна београдска оперета иста трупа која је у јулу 1937. године променила назив, те да се ради о недоследности штампе у именовању. Овде је наведена претпоставка, коју је потребно поткрепити даљим истраживањем.

ситуација привремена и да ће Оперета добити нову, већу салу.⁶⁹⁷ Па ипак, то није спречило уметнике да изведу низ представа у дворани Руског дома и пружи престоничкој публици лаку и веселу забаву. У руском листу *Руский голос* који је излазио тридесетих година се доста пажње посвећивало оперети. Јован Србуљ, који је са позоришним глумцем Радославом Веснићем и глумцем и преводиоцем Миодрагом Миком Ристићем у периоду од 1927–1930. руководио Београдском оперетом,⁶⁹⁸ покушавао је у јесен 1936. да се избори за њен понован рад. Његов „адут“ била је примадона пријатног гласа Ираида Комаревска, коју је публика веома волела, а хор и балет су такође били сачињени од великог броја Руса. Што се тиче музике, сарадња је била остварена са Оркестром Краљеве гарде. Пут Ј. Србуља био је прилично трновит, зато што се домаћа критика односила према њему непријатељски, сматрајући оперету нижим видом уметности. У томе се Руси нису слагали и сматрали су да уметничка оперета поседује вредност, а једна од главних је искрени смех који изазива.⁶⁹⁹ Став домаће критике ипак није спречавао београдску публику да посећује оперетске представе у Руском дому, па су тим догађајима присуствовали бивши председник владе генерал Петар Живковић, низ угледних Београђана и многи љубитељи оперете.⁷⁰⁰ У емигрантском листу *Рускиј голос* излазио је недељни распоред догађаја у Руском дому, на којем се види да је оперета била итекако заступљена. У октобру 1936. изведена је представа *Мамзел Нитуш* Флоримона Ервеа уз гостовање Мими Балканске и уметничко вођство диригента и композитора Јована Србуља (1893–1966)⁷⁰¹; у децембру исте године изведене су Калманове *Грофица Марица* и *Силва*, и *Орлов Бруна Гранихштетена*.⁷⁰²

Колико је оперета била популарна међу Русима потврђује програм за дочек Нове године, у којем је у првом делу учествовала Београдска оперета са *Грофицом Марицом*. Други део новогодишњег програма био је шаренолик, а игранку је употпунила свирка Оркестра Краљеве гарде.⁷⁰³ Београдска оперета истицала се својим широким репертоаром

⁶⁹⁷ Аноним, „Хоће ли се Београдска оперета најзад уселити у Луксор?“, *Време*, 12. фебруар 1937, 10.

⁶⁹⁸ С. Рапајић, „Музичко позориште на Теразијама“, *Зборник радова Факултета драмских уметности* 8–9, ур. С. Рапајић, В. Јевтовић, 2005, 115.

⁶⁹⁹ Д. П. „Графиня Марица“, *Руский голос*, №295, 29 новембра 1936, 4.

⁷⁰⁰ Д. П. „Силва“, *Руский голос*, №296, 6 децембра 1936, 4.

⁷⁰¹ Аноним, „Београдска оперета. Мамзел Нитуш са гђом Балканском“, *Време*, 23. октобар 1936, 12.

⁷⁰² Аноним, „Програм Београдске оперете“, *Време*, 4. децембар 1936, 12.

⁷⁰³ Аноним, „Београдска оперета“, *Правда*, 30. децембар 1936, 22.

и оријентацијом ка југословенским оперетским композиторима.⁷⁰⁴ Тако је зимска сезона Београдске оперете 1937. године у Руском дому почела премијером Фрисове цез-оперете *Београд-Загреб*, описане у штампи као „веселе, са комичним и добрим заплетом, тако да има све оне услове, које тражи публика: песму, шалу, игру и заплет“.⁷⁰⁵ Недуго пред почетак Другог светског рата, у марту 1941. године, изведена је популарна Жилберова оперета *Ромео и Јулија*, уз гостовање Марије Ласке и Јаше Јаковљева.⁷⁰⁶

Реконструкција културних догађаја у Руском дому, међу њима и музичких, отежана је доступношћу грађе. Београдска критика пратила је најчешће, али не редовно, концерте које је организовало Руско музичко друштво. Па ипак, прикази концерата из дневне штампе и периодике представљају занимљиве и драгоцене изворе, а не треба изоставити ни концизне најаве концерата које нам пружају бар најосновније податке. С друге стране, руска емигрантска периодика која се чува у Народној библиотеци Србије боље покрива двадесете године, и тек делимично период у којем је Руски дом био активан. Доступни материјали нам, ипак, дозвољавају да изведемо неколико закључака: (1) захваљујући благонаклоности Двора и средине у којој су се нашли, Руси су имали материјалну подршку и аутономију у организацији свог културног живота; (2) музичка политика Руског дома била је окренута пре свега дореволюционарном руском и уопште словенском наслеђу, што је било неопходно због очувања колективног идентитета у емиграцији; (3) неговање таквог репертоара обогаћивало је музички живот главног града, али је било носилац „конзервативног“ наспрам „модерног“ које је почело да улази у српску/југословенску музику тридесетих година XX века. Такође, Руси су неговали и волели „лаке“ позоришне жанрове према којима се наша стручна критика није односила благонаклоно. Сходно томе, тенденције модерног времена нису оставиле емигранте равнодушним ни према „лакој забави“ у виду популарне музике и културе, што је у ширим јавним круговима међуратне престонице било врло добро прихваћено. Прављење потпуне слике о музичкој, па и целокупној културној делатности Руског дома веома је отежано одсуством грађе. У овом тренутку, можемо са сигурношћу да кажемо да је мисија

⁷⁰⁴ I. Vesić, „The role of Russian emigrants in the rise of popular culture and music in Belgrad between two world wars“, *Beyond the East-West Divide. Balkan Music and its Poles of Attraction*, eds. I. Medić, K. Tomašević, Belgrade 2015, 106.

⁷⁰⁵ Аноним, „Београдска кооперативна оперета“, *Време*, 16. октобар, 1937, 8; Аноним, „Успешна премијера Београдске оперете“, *Правда*, 19. октобар, 1937, 17.

⁷⁰⁶ Аноним, „Руски дом. Гостовање Марије Ласке и Јаше Јаковљева“, *Време*, 21. фебруар 1941, 9.

Руског дома била усмерена првенствено на очување наслеђа и националног идентитета земље која више није постојала.

* * * *

Све у свему, делатност руских уметничких удружења, започета у првим годинама по доласку руских емиграната у Београд, добро се уклапала у општи правац делатности културних установа емиграције. Овај правац веома чврсто је омеђио садржај унутрашњег живота руских емиграната – очување и развој националног идентитета. Фактички овај „национални програм“ назирао се и кад се радило о руској уметности и у том случају ако су темом била питања из заједничке „благајне“ европске културе, јер и тада се радило о руском приступу овој баштини. Такав приступ чинио је основу индивидуалне свести о постојању руске емиграције као заједнице. Без обзира на факултативну природу дешавања у овом систему он је био за емигранте прве генерације чак и значајнији од професионалних (па и уметничких) испољавања упућених према околном свету, а одвијао се на завидном уметничком нивоу. „Унутрашњи“ систем био је мање видљива, али изузетно значајна хранљива средина за акумулацију и прираштај заједничких снага и личних апсирација испољаваних у облику спољне културне мисије руске емиграције.

Друштвени садржај ових културних манифестација изазивао је не само симпатије дела београдске публике наклоњеног руским емигрантима, већ и негативне реакције у круговима идеолошки острашћених непријатеља. Као најбољи пример ове острашћености моће да послужи случај Митре Митровић и Бранке Вучковић, које су према инструкцијама Милована Ђиласа извршиле диверзију уз коришћење ампула са хемијским отровом на извођењу прве словенске опере „Живот за цара“ на Коларцу, 7. априла 1933. Свест као да се дешава нешто налик позоришној представи у Москви изазивало је мржњу, а исто тако су је изазивали и српски гардијски официри у униформама који су присуствовали догађају. Музика и хор су били само добро покриће за разбијање ампула са отровом. Срећом резултати диверзије нису били велики, али су на крају крајева доследно показали да музички укуси руске емиграције нису остављали равнодушним ни пријатеље ни непријатеље.⁷⁰⁷

⁷⁰⁷ ИАБ, МГ, 854, 12–13.

ЗАКЉУЧАК

Стицајем историјских дешавања која су 1917–1921. погодила Русију, музички живот међуратног Београда представља веома важан сегмент историје руско-српских музичких веза чији вишевековни континуитет одликују многе непознанице. Изнурена тешким ратовима који су се низали у другој деценији XX века, тек формирана Краљевина СХС прихватила је емигранте према којима се односила благонаклоно, између осталог зато што је увиђала њихов културни потенцијал. Сведоци таквог односа су руско посланство, које је на челу са Василијем Штрандманом у Београду радило све до 1924. године, као и одбијање Краљевине СХС/Југославије да успостави дипломатске односе са Совјетским Савезом све до 1940. године без обзира на то што су контакти између земаља постојали.⁷⁰⁸ За руске емигранте који су се после Октобарске револуције нашли ван граница своје домовине, не само у Краљевини СХС/Југославији, већ у целом руском zahraniчју, управо је култура постала главни знамен националности и самоидентификације. Култура није обухватала само стваралаштво, било да се ради о књижевности, музици, сликарству или науци, већ и институције – цркву, школу, позоришта, журнале и новине, друштва и организације и све друге институције кроз које је могла да се рефлектује припадност нацији. Бела емиграција није желела да се идентификује ни са Совјетском Русијом, ни са Западом, због чега је била у сталној опасности од губитка језика, традиције и наслеђа које су са собом понели, а самим тим и националне историје и културе.⁷⁰⁹ Руси су се у Краљевини СХС/Југославији, а самим тим и у Београду где је концентрација руског живља била највећа, окренули уметности као средству битисања. Примери њиховог деловања и учешћа у музичком животу Београда тога времена показују да је управо култура обједињавала људе и држала целокупно руско друштво на окупу. Руси су били активни у свим сферама престоничког музичког живота – од кафанског музицирања до концертног подијума и „озбиљне“ музике, преко педагошког и музикографског рада, до рада при културним институцијама, како српским, тако и руским.

⁷⁰⁸ *Москва-Србија, Београд-Русија. Документа и материјали. Том 4, Руско-српски односи 1917–1945*, прир. А. Тимофејев, Г. Милорадовић, А. Силкин, Београд–Москва 2017.

⁷⁰⁹ И. В. Сабенникова, „Русская эмиграция как социо-культурный феномен“, *Мир России* 3/1997, 162.

Без обзира на изолованост од српске средине, која је уочљива нарочито у првој половини двадесетих година када је вероватно још увек постојала нада у повратак у домовину и наставак живота „по старом“, Руси су активно сарађивали са групом домаћих уметника. Редовне и повремене сарадње са српским и југословенским појединцима допринеле су да се „унутрашњи“ музички живот емиграције не може строго свести само под руско друштво, иако нема сумње да је управо оно било циљна група. Због тога се може уочити неколико релација које су у овој тези биле обрађене. Прва има својство двосмерности које се односи на домаћу средину и подразумева заједнички музички живот престонице и улогу руских емиграната у њему. Друга се односи на руске заграничне утицаје и може се, као у случају „Југоконцерта“, посматрати у оквиру целокупног престоничког музичког живота или, као у случају Руског музичког друштва, у оквирима емигрантског „унутрашњег“ живота који, истина, није био у потпуности затворен за домаћу средину. Стога се може направити тријада београдски музички живот – руска емиграција у нас – руско Заграничје, где су у свим смеровима постојали сарадња и међусобни утицаји.

На пољу извођачке уметности, нема сумње да су емигранти били доминантни на концертној сцени, посебно у првој половини двадесетих година када су домаћи млади нараштаји тек сазревали. У том периоду били су ретки концерти на којима барем један руски уметник није учествовао, а чести су били и чисто руски концерти. Велики, и од српске средине пренебрегнут, значај имали су циклуси тематских концерата камерне музике почетком двадесетих година које су браћа Илија, Владимир и Александар Слатин организовали са Јованом Зорком. Такав концепт упознавања публике са стваралаштвом разних композитора био је новина у нашој средини и антиципирао је програм концертних сезона Народног конзерваторијума и Руског народног универзитета. Поред значаја из репертоарског аспекта, циклуси камерне музике квартета Слатин-Зорко имали су још једно веома важно својство, а то је да буду доступни што ширем кругу људи што је отворило врата демократизацији уметничке музике у Београду и развијању осећаја за естетику код публике. Свој узлет је тај процес доживео већ неколико година касније са формирањем Универзитетског камерног музичког удружења „Collegium musicum“, Народног конзерваторијума под окриљем Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ и концертних сезона које је организовао Руски народни универзитет, а потом и

формирањем Концертног одсека Музичког друштва „Станковић“ и оснивањем Руског музичког друштва. Узевши у обзир да је редовни концертни живот најпре почео да се развија у државама где је урбанизација већ поодмакла, јавни концерти су се у Русији појавили нешто касније у односу на земље Западне Европе.⁷¹⁰ Стога, процес урбанизације и европеизације српског и југословенског друштва може се пратити и кроз концертну сцену међуратне престонице, која се нашла између Западне Европе чије су традиције дошле са омладином школованом у западноевропским земљама, и Русије, чији је успон ка професионализацији музике такође био утемељен на тековинама Западне Европе. Сарадња руских и српских музичких институција је изостајала иако су њихове идеје и циљеви били врло слични. Док се с једне стране домаћа извођачка сцена свим снагама трудила да се осамостали и престане да буде зависна од иностраних фактора, Руси су своје концертне сезоне организовали у првом реду за себе са циљем очувања и развоја властитог идентитета. Са друге стране, управо су таква раздвојеност и одсуство сарадње међу институцијама допринели великој разноврсности музичког репертоара и заступљености композитора из разних земаља. Тридесетих година када је Београд већ био уписан на европску концертну мапу појавио се, за наше просторе необичан инструменталиста, оргуљаш Јуриј Арбатскиј, који је по први пут у нас извео оргуље ван граница богослужења и извео низ композиција за тај инструмент почев од барокних мајстора до савремених композитора, укључујући соло и камерно стваралаштво.

Преглед делатности Руса у музичким школама и проматрање њихових написа у међуратним музичким часописима показују да су те две сфере биле у тесној вези, будући да је обе одликовао просветитељски и педагошки елемент. Када су београдске музичке школе по завршетку рата наставиле свој рад, сусреле су се на низом потешкоћа у чијем су разрешењу делом помогли и Руси. Најочигледнији пример представља горући проблем који је никао истог тренутка када се повела дискусија о поновном раду музичке школе „Станковић“, а то је питање наставног кадра који је требало обезбедити у тренутку када је у граду владао мањак школованих кадрова спремних за ангажовање на ниско плаћеном послу. Тада је решење пронађено у запошљавању руских педагога који су имали високе квалификације и неопходност за ургентним решавањем егзистенцијалних питања. Са сигурношћу можемо тврдити да су нама позната имена тек дела руских педагога са

⁷¹⁰ Е. В. Дуков, *Концерт в истории западноевропейской культуры*, Москва 2003, 152.

конзерваторијумским образовањем који су конкурисали за посао у музичким школама.⁷¹¹ Будући да образовање на конзерваторијумима у Русији није било доступно свим слојевима друштва, тај податак потврђује да се у Београду концентрисао значајни слој руског грађанства. Различит однос према руским педагозима у престоничким музичким школама уочљив је од самог почетка. Музичка школа у Београду је као најстарија институција таквог типа у земљи преферирала запошљавање српског и југословенског кадра, и стварање новог на националним темељима, те је и број руских педагога у њој био вишеструко мањи него у „Станковићу“, који је по броју наставника и ученика био мањи. Стога нема сумње да је руски кадар у већој или мањој мери утицао и подстицао развој музичког професионализма у нашој средини, посебно као што се показало на смеровима за клавир и соло певање.

У време када је писана реч о музици у домаћој историографији доживела процват, скроман по броју допринос проистекао је из потребе емиграната да укажу на важне тренутке у музичком животу Русије пре и после Великог рата. С обзиром на језик на ком су објављени, ти текстови били су намењени првенствено југословенској средини. Иако је из историјског аспекта утицај написа руских аутора на развој националне музичке историографије занемарљив, у време када су писани они су испуњавали свој основни, малопре споменути, циљ.

Делатност „Југоконцерта“ под управом Јевгенија Андрејевича Жукова током тридесетих година била је веома активна и значајна. Ј. А. Жуков је захваљујући својим контактима и организаторским способностима јачао културне везе Краљевине Југославије са остатком света и доводио у Београд великане музичке сцене тога доба. Поред свих примедби које су критика и ривали повремено имали на рачун агенције, објективно је запитати се да ли би југословенску престоницу посетили многи од музичара који су дошли посредством „Југоконцерта“. Уз друге велике европске емигрантске центре, Париз, Берлин, Праг и Софију, Београд је био место где су руске заграничне музичаре дочекивале пуне дворане и захвална публика. Иако су неки истакнути руски музичари, као што је то био случај са пијанистом Николајем Орловим, били редовни гости југословенске престонице, одсуство појединих значајних имена тог времена попут Владимира Хоровица, Јаше Хајфеца или Георгија Пјатигорског показује да је Београд и поред руских веза био

⁷¹¹ АЈ, МПКЈ, ф. 632, бр. ј. оп. 1044; ИАБ, МШБ, Инв. бр.185; Инв. бр. 186; Инв. бр.189.

својеврсна музичка периферија Европе. „Југоконцерт“ је у великој мери допринео томе да Београд постане видљива тачка на концертној мапи Европе, мада услед разумљивих ограничења никада није успео да стане раме уз раме са својим западноевропским члановима породице.

Долазак Руса у Београд унео је новине и у свакодневицу обичног грађанина. За разлику од кафана из времена пре Великог рата у којој се слушала готово искључиво музика балканских Рома, сада је публика могла да чује руску циганску романсу, балалајке, скечеве, кабаретске представе и друге облике театра минијатуре. Из руске емигрантске штампе познато је да су сви споменути видови забаве на почетку протicali на руском језику, те да су били намењени у првом реду руском друштву. Па ипак, мемоарска сведочења у којима се поједине кафане и руски музичари неизоставно спомињу говоре у прилог томе, да језик није нужно био препрека за заједничко доколичарење и добру забаву. Што се тиче врсте музике, заједничку тачку у српском и руском друштву представљао је концерт уметничке музике у кафани/ресторану/сали хотела. Разлика се, међутим, састојала у разлозима због којих је одабир пао баш на неки од тих простора. Док су се у Београду концерти уметничке музике дуго организовали у кафанама у првом реду због изостанка адекватног концертног простора, Руси су, што је почело такође као пракса услед ломова Велике француске револуције, класичну музику у „алтернативнијим“ просторима – ресторанима, гостионицама, театрима, итд. – донели као део своје традиције, што је показао и концепт вечери Књижевно-уметничког друштва.⁷¹²

У музички живот међуратног Београда уграђена је и делатност руских институција, без којих његово свеобухватно проматрање не би било могуће. Те институције су добрим делом остале у сенци зато што су основане у тренутку када је Београд већ добио релевантне националне институције које су постале темељ развоју музичког живота града. Делатност руских институција била је ствар навике и устаљених традиција, па самим тим циљна група није било српско и југословенско друштво, већ руско, са идејом да се негује сопствена култура. Па ипак, проучавање њихове делатности и интеракције са српском средином показало је незаинтересованост српске и југословенске стране да искористи уметнике који изводе руску музику и продуби познавање културе земље о чијој мистичној великој словенској души се толико писало. Због тога блед, али врло вредан траг у

⁷¹² Е. В. Дуков, *Нав. дело*, 151–168.

историји концертног живота представљају извођења опера Н. А. Римског-Корсакова *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији* и *Мајска ноћ*, као и М. И. Глинкин *Живот за цара* које су Руси извели под окриљем Руског народног универзитета, односно Руског музичког друштва. Те опере Београд више никада није добио прилику да чује, иако је од тада прошло готово једно столеће. Са изградњом Руског дома је Београд добио другу наменски зидану концертну дворану у две године, али је њена употреба остала углавном уско везана за руско друштво. Коларац и Руски дом направили су својеврсни јаз у концертном животу, јер се и друштво диференцирало поставши мање зависно једно од другога.

На крају долазимо и до питања улоге Руса у европеизацији српске и југословенске музике. У раду се показало да су многе тековине руског цивилног друштва из времена пре Октобарске револуције утемељене по принципима које је Западна Евопа раније усвојила. Стога се руски утицаји могу дефинитивно посматрати у контексту европеизације. Поред несумњиве заслуге Руса за оснивање Опере (1920), потом и Балета Народног позоришта (1923), њихова концертна активност и њене дугорочне и позитивне последице, као и педагошки рад, у многоме су „погурали“ и помогли успон музичког живота међуратног Београда.

СПИСАК ИЗВОРА

Архивски фондови

1. Архив Југославије (АЈ):

- фонд Министарства унутрашњих послова Краљевине Југославије;
- Збирка Милана Стојадиновића;
- фонд Министарства просвете Краљевине Југославије;
- фонд Министарства вера Краљевине СХС;
- фонд Двора Краљевине Југославије;
- фонд Министарства иностраних послова Краљевине Југославије;
- фонд Посланства Краљевине Југославије у Турској.

2. Историјски архив Београда (ИАБ);

- фонд Управе града Београда;
- фонд Музичке школе у Београду;
- фонд Музичке школе Станковић;
- фонд Трговинске коморе у Београду;
- Збирка Олега Гребеншчикова;
- Збирка мемоарске грађе.

3. Архив САНУ (АСАНУ): Збирка Александра Белића.

4. Архив Музеја позоришне уметности Србије (АМПУС):

- Збирка програма и плаката;
- Заоставштина Павла Холодкова;
- Заоставштина Софије Драусалъ.

5. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), ф. 2476
Русское музыкальное общество в Чехословакии.

6. Централни државни историјски архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), ф. 361 Петроградска конзерваторија Империјског руског музичког друштва. Петроград. 1862–1918.
7. Приватна збирка Алексеја Арсењева (ПАА).

Објављена грађа

1. Fedorov, N., *Ruska emigracija. Historija-suština-rad-značenje 1919–1939*, Zagreb 1939.
2. Барсова, Л. Г., *Неизданный Иван Лапшин*, Санкт-Петербург 2006.
3. Бунин, И. А., „Мисија руској емиграцији“ (реч произнесена у Паризу 16 фебруара 1924 године) <http://bunin-lit.ru/bunin/bio/missiya-emigracii.htm>.
4. Винавер, С., *Музички краснорис*, Београд 2015.
5. *Гимназија у лицима. Прва руско-српска гимназија у Београду (1920–1944)*, кн. 1–2, саст. А. Б. Арсењев, М. Л. Ордовски-Танаевски, Београд 2018.
6. Димитријевић, К., *Краљица руске романсе. Животна исповест госпође Олге Јанчевецике*, Београд 2003.
7. Милојевић, М., *Музичке студије и чланци*, 1, Београд 1926.
8. *Москва-Србија, Београд-Русија. Документа и материјали. Том 3, Друштвено-политичке и културне везе 1878–1917*, прир. А. Л. Шемјакин, Е. В. Иванова, М. Перишић, А. Тимофејев, Г. Милорадовић, Београд–Москва 2012.
9. *Москва-Србија, Београд-Русија. Документа и материјали. Том 4, Руско-српски односи 1917–1945*, прир. А. Тимофејев, Г. Милорадовић и А. Силкин, Београд–Москва 2017.
10. *Музика београдских кафана, салона и клубова 3. Вечерњи звон: Руске популарне песме и игре из збирки Јована Фрајта и Сергеја Страхова*, прир. Х. Медич, Београд 2015.
11. *Полно собрание законов Российской империи, собрание второе (1830–1885), том XXXIV, 1859. Отделение первое*, Санкт-Петербург 1861.
12. *Полно собрание законов Российской империи, собрание второе (1830–1885), том XLVII, 1872. Отделение первое*, Санкт-Петербург 1875.
13. *Полно собрание законов Российской империи, собрание третье (1885–1916), том XXVII, 1907, Санкт-Петербург 1910.*
14. Прыжов, И., *История кабаков в России в связи с историей русского народа*, Санкт-Петербург–Москва 1868.

15. Ракидин, Ю. Л., *Дневниковые записи 1924–1937 годов*, сост. Т. Жельски, К. Ичин, Белград 2018.
16. Рахманова, М. П., „Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым“, *ИМТИ*, №15, 2016, 125–184.
17. Римский-Корсаков, А. Н., *Н. А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество*, вып. I–V, Москва 1933–1946.
18. Римский-Корсаков, Н. А., *Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений*, в 2 т. Берлин–Москва–Санкт-Петербург 1913.
19. Римский-Корсаков, Н. А., *Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии: партитура*. Полное собрание сочинений, т. 42, Москва 1962.
20. *Руско-српска женска гимназија у Београду, Извештај за школску 1933/1934*, Београд.
21. *Русский Дом имени Императора Николая II*, Белград 1933.
22. Сабанеев, Л. Л., *Воспоминания о России*, Москва 2011.
23. Сабанеев, Л. Л., *История русской музыки*, Москва 1924.
24. Слатин, И. И., *Краткий учебник элементарной теории музыки*, Белград 1931.
25. Стасов, В. В., *Избранные сочинения в трех томах*, т. 1, 1952, „Славянский концерт г. Балакирева“.
26. Суриц, Е. Я., „Русский балет Дягилева’ и его последователи в лицах“, *История „Русского балета“*, реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова, научн. ред. Е. Я. Суриц, Г. Г. Поспелов, Москва 2009.
27. Танеев, С. И., *Подвижной контрапункт строгого письма*, Лейпциг 1909.
28. Толстой, Лев Николаевич, *Собрание сочинений в 22 тт*, т. 1, Москва 1978.
29. Финдейзен, Н. Ф., *Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Русского музыкального общества (1859 – 1909)*, Санкт-Петербург 1909.
30. Чайковский, П. И., *Письма к родным*, т. 1 (1850–1879), Москва 1940.
31. Штейнпресс, Б. С., *К истории “цыганского пения” в России*, Москва 1934.
32. Яворский, Б. Л., *Строение музыкальной речи. Материалы и заметки*, ч. 1–3, Москва 1908.

Мемоари и успомене

1. Heathcote, D., *My Wanderings in the Balkans*, London 1925.
2. Tokin, B., *Terazije: roman posleratnog Beograda*, Beograd 2015. Reprint izdanja iz 1932.
3. Ассур, И. В., „Воспоминания о С. А. Жарове“, *Южно-Российский музыкальный альманах 2004*, 2005.
4. Бенуа, А. Н., *Мои воспоминания*, в 5-и книгах, кн. IV-V, Москва 1980.
5. Вертинский, А., *За кулисами*, Москва 1991.
6. Вукдраговић, М., „Музички живот Београда тих година“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 53–79.
7. Гречанинов, А. Т., *Моя жизнь*, Нью-Йорк, 1954.
8. Грицкат, И., *У лебдивом ходу*, Нови Сад 1994.
9. Грицкат-Радуловић, И., „Три записа о натпевавању судбине“, *ЛМС*, новембар 1983, 572–580.
10. Гуль, Р. Б., *Я унес Россию. Том I. Россия в Германии*, Москва–Берлин 2019.
11. Гуль, Р. Б., *Я унес Россию. Том II. Россия в Франции*, Москва–Берлин 2019.
12. Жаров, С. А., „Главы из воспоминаний“, *Русская духовная музыка в документах и материалах, т. I: Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма*, Москва 1998, 455–461.
13. Карпов, Е. П., „А. С. Суворин и основание театра литературно-артистического кружка. (Странички из воспоминаний 'Минувшее')“, *Исторический Вестник*, том 137, 1914, №8 (август), 449–470; №9 (сентябрь), 873–902.
14. Кнежев, Д. М., *Београд наше младости 1918–1941*, Београд 2001.
15. Кугель, А. Р. (Ното Novus), *Литературные воспоминания*, Петроград–Москва 1923.
16. Куприн, А. И., „Фараоново племя“, *Синий журнал*, №38, 1911.
17. Лобачев, Ђ., *Кад се Волга уловала у Саву: мој животни роман*, Београд 1997.
18. Нушић, Б., *Стари Београд (Из полупрошлости)*, Београд 1984.
19. Пауновић, С., „Певачи и музичари“, *Београд у сећањима 1930–1941*, прир. М. Ђоковић, Београд 1983, 80–88.
20. Прокофьев, С. С., *Дневники, т.1 (1907–1918)*, Paris 2002.
21. Прокофьев, С. С., *Дневники, т.2 (1919–1933)*, Paris 2002.
22. Римский-Корсаков, Н. А., *Летопись моей музыкальной жизни*, Москва 1980.
23. Сабанеев, Л. Л., *Воспоминания о Скрябине*, Москва 2000. Репринт издања из 1925.
24. Стравинский, И. Ф., *Хроника моей жизни*, Москва 2005.

25. Гарталиа, Г., „У раним годинама треће деценије“, *Београд у сећањима 1919–1929*, прир. М. Ђоковић, Београд 1980, 57–75.
26. Эфрос, Н. Е., *Театр `Летучая мышь` Н. Ф. Балиева 1908–1918*, Петроград 1918.

Штампа

1. *Београдске општинске новине*, 1881–1941.
2. *Вечерње новости*, 1893–1915, 1918 –1919.
3. *Време*, 1921–1941.
4. *Возрождение*, 1925–1940.
5. *Гласник музичког друштва „Станковић“/Музички гласник*, 1928–1934, 1938–1941.
6. *Горн*, 1919, 1923.
7. *Дело: Лист за науку, књижевност и друштвени живот*, 1894–1899, 1902–1915.
8. *День русской культуры*, 1926–1927.
9. *Звук*, 1932–1936.
10. *Идеје*, 1934–1935.
11. *Иллюстрированная Россия*, 1924 – 1939.
12. *Исторический Вестник*, 1880–1917.
13. *Мале новине*, 1888–1903.
14. *Мисао*, 1919–1937.
15. *Музика*, 1928–1929.
16. *Музички гласник*, 1922.
17. *Ново време*, 1909–1913.
18. *Новое время*, 1931–1930
19. *Новый путь*, 1942–1943
20. *Общее дело*, 1918–1934.
21. *Политика*, 1904–1941.
22. *Правда*, 1904–1941.
23. *Призыв*, 1926–1927.
24. *Руль*, 1920–1931.
25. *Русская газета*, 1920.
26. *Руски архив*, 1928–1937.

27. *Русский голос*, 1931–1941.
28. *Самоуправа*, 1881–1941.
29. *Современные записки*, 1920–1940.
30. *Српски књижевни гласник*, 1901–1914, 1920–1941.
31. *Старое время*, 1923–1924.
32. *Современные записки*, 1920–1940.
33. *Сотædia*, 1907–1944.
34. *Часовой*, 1929–1988.
35. *Штампа*, 1934–1937.

Електронски извори

1. „Југоконцерт не спори дугове“, *Политика online*, 21.11.2013, <https://www.politika.rs/scc/clanak/276434/Jugokonzert-ne-spori-dugove>. Приступљено, 16.02.2021.
2. Pesa je moj život. Buran je bio život gospođe Olge Jančevecke, kraljice ruske romanse, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2002/02/12/srpski/F02021101.shtml>. Приступљено, 24.03.2021.
3. „Ukinut Jugokonzert“, <http://www.seecult.org/vest/ukinut-jugokonzert>. Приступљено 16.02.2021.
4. Арсењев, Алексеј. И-мејл послат аутору 20. 4. 2021.
5. Гортински, Михаил. И-мејл послат аутору 24. 5. 2016.

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

Монографије и монографске студије

1. Arbatsky, Y., *Beating the Tupan in the Central Balkans*, Chicago 1953.
2. Berend, I. T., *Ekonomska istorija Evrope u XX veku*, Beograd 2009.
3. Berk, P., *Osnovi kulturne istorije*, Beograd 2010.
4. Blam, M., *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd 2011.
5. Bradley, J., *Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society*, Cambridge 2009.
6. Buckle, R., *Diaghilev*, New York 1984.

7. *Der grosse Exodus: Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941*, ed. K. Schlögel, Munich 1994.
8. Đurić-Klajn, S., *Akordi prošlosti*, Beograd 1981.
9. Gray, C., *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, rev. and enl. ed. by M. Burleigh-Motley, London 1986.
10. Hall, J. A, Korsgaard O., Pedersen, O. K., *Building the Nation: N.F.S. Grundtvig and Danish National Identity*, Montreal 2014.
11. Hobsbaum, E., *Doba ekstrema. Istorija Kratkog dvadesetog veka 1914–1991*, Dereta, 2002.
12. Kaelble, H., *Der Historischer Vergleich. Eine Einführung zum 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999.
13. Kochno, Boris, *Diaghilev and the Ballets Russes*, London 1971.
14. Lazarević Radak, S., *Na granicama Orijenta: predstave o Srbiji u engleskim i američkim putopisima između dva svetska rata*, Pančevo 2011.
15. Lesure, F., *Claude Debussy*, transl. and rev. ed. by M. Rolf, Rochester 2019.
16. Marković, P. J., *Beograd i Evropa: 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*, Beograd 1992.
17. Oldenburg, R., *The Great Good Place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons and other hangouts at the heart of a community*, New York 1999.
18. Press, S. D., *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, Burlington 2006.
19. Raeff, M., *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919–1939*, New York–Oxford 1990.
20. *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, ed. and trans. by J. E. Bowlt, New York 1976.
21. Scheijen, S., *Diaghilev. A Life*, Oxford–New York 2010.
22. Shapiro, R., *Les Six: The French Composers and their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie*, London-Chicago 2011.
23. Simić Mitrović, D., *Da capo all' infinito: pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*, Beograd 1988.
24. Sitsky, L., *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, Westport, 1994.
25. Taruskin, R., *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford 2010.
26. Taruskin, R., *Russian Music at Home and Abroad*, Oakland 2016.
27. Tešić, G., *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, I–III, Beograd 1983.
28. Vučetić, R., *Evropa na Kalemegdanu: „Cvijeta Zuzorić“ i kulturni život Beograda 1918–1941*, Beograd 2018.

29. Zelensky, N., *Performing Tsarist Russian in New York: Music, Émigrés, and the American Imagination*, Bloomington 2019.
30. Адамов Петивић, Т., „Ораторизација опере. Адаптација и осмишљавање опере *Легенда о невидљивом граду Китезу и дјеви Февронији* Николаја Римског-Корсакова за концертно или полу-сценско извођење“, докторска дисертација, Факултету музичке уметности, Београд, Катедра за дириговање, 2018.
31. Ајрапетов, О., *Русија 1917: пропаст царства*, Београд 2017.
32. Алянски, Ю. Л., *Увеселительные заведения старого Петербурга*, Санкт-Петербург 1996.
33. Антанасиевич, И., *Русский дом в Белграде*, Белград 2018.
34. Арбатский, Ю. И., *Этюды по истории русской музыки*, Нью-Йорк 1956.
35. Арсеньев, А. Б., „Русская колония в Белграде“, *Русские в Сербии*, отв. ред. А. А. Максаков, Белград 2009.
36. Арсењев, А. Б., *Самовари у равници. Руска емиграција у Војводини*, Нови Сад–Футог 2011.
37. Баренбойм, Л. А., *Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность*, т. 1–2, Ленинград 1957–1962.
38. Белингар, Б., Мијатовић Б., *Илустрована историја београдских кафана. Од Турског хана до Аеро клуба*, Београд 2018.
39. *Београд у делима европских путописаца*, ур. Ђ. С. Костић, Београд 2003.
40. Боровский, В. Е., *Московская опера С. И. Зимина*, Москва 1977.
41. Бочарова, З. С., *Российское зарубежье 1920–1930х гг. как феномен отечественной истории*, Москва 2011.
42. Вандалковская, М.Г., *Русская эмиграция XX века 20–30-е годы*, Москва 2017.
43. Васильев, А. А., *Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода*, Москва 1998.
44. Васильев, А. А., *Этюды о моде и стиле*, 5-е изд, Москва 2010.
45. Васић, А. Н., „Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике“, докторска дисертација, Академија уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију, Нови Сад 2012.
46. Вершинина, И. Я., *Ранние балеты Стравинского*, Москва 1967.
47. Весић И., Пено В., *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*, Београд 2017.
48. Винавер, С., *Громобран свемира. Гоч гори: приче и путописи из Југославије*, Београд 2015.
49. Вишняков, Я., Тимофеев А., Милорадович Г., *На дальних рубежах. Россия и Сербия в годы Первой мировой войны. 1914–1917*, Москва 2018.

50. Воробьев, И. С., Синайская, А. Е., *Композиторы русского авангарда*, Санкт-Петербург 2007.
51. Воробьев, И. С., *Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов*, Санкт-Петербург 2006.
52. Голубовић, В., *Кафане и механе старог Београда*, Београд 2019.
53. Голубовић, В., Суботић, И., *Зенит 1921–1926*, Београд–Загреб 2008.
54. Горбунов, Н. И., *Фёдор Шаляпин на Балканах: Триумф в Сербии и Хорватии*, Москва 2014.
55. Гройс, Б., *Gesamtkunstwerk Сталин*, Москва 2013.
56. Гусев, Н. С., *Болгария, Сербия и русское общество во время Балканских войн 1912–1913 гг.*, Москва 2020.
57. Гусефф, К., *Русская эмиграция во Франции: социальная история (1920–1939 годы)*, пер. с франц. Э. Кустовой, науч. ред. М. Байссвенгер, Москва 2014.
58. Дельсон, В. Ю., *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*, Москва 1973.
59. Демченко, А. И., *Два столетия музыкальной культуры Саратова*, Саратов 2006.
60. Димић, Љ., *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*, књ. III, Београд 1997.
61. Дуков, Е. В., *Концерт в истории западноевропейской культуры*, Москва 2003.
62. Думнић Вилотијевић, М., *Звуци носталгије: Историја староградске музике у Србији*, Београд 2019.
63. Ђорђевић, Д. Б., *Казуј крчмо Церимо: периферијска кафана и окол ње*, Београд–Ниш 2011.
64. Ђукић Замоло, Д., *Хотели и кафане Београда XIX века у Београду*, Београд 1988.
65. Ђурић, О., *Руска литерарна Србија: 1920–1941 (писци, кружоци, издања)*, Горњи Милановац–Београд 1990.
66. Жељски, Т. М. „Рукописна заоставштина редитеља Јурија Ракитина“, докторска дисертација, Филолошки факултет, Катедра за славистику, Београд 2018.
67. Жидков, В. С., Соколов, К.Б., *Культурная политика России*, Москва 2001.
68. *Жизнь и приключения геоботаника, художника, композитора, поэта Олега Гребенщикова (1905–1980)*, сост. Е. А. Белоновская, А. А. Тишков, Москва 2006.
69. *Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968*, ур. М. Ђоковић, Београд 1968.
70. Јовановић, М., *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919–1924*, Београд 1996.
71. Јовановић, М., *Руска емиграција на Балкану (1920–1940)*, Београд 2006.
72. Јовановић, М., *Срби и Руси 12–21. век (историја односа)*, Београд 2012.

73. Карпов, Н. Д., *Крым – Галлиполи – Балканы*, Москва 2002.
74. Карташев, А. В., Струве, Н.А., *70 лет издательства «УМСА-Press»: 1920–1990*, Париж 1990.
75. *Кафанологија*, прир. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012.
76. Коњовић, П., *Милоје Милојевић: композитор и музички писац*, Београд 1954.
77. Косик, В. И., *Русская церковь в Югославии (20–40-е годы XX века)*, Москва 2000.
78. Косик, В. И., *Русские краски на балканской малитре. Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века)*, Москва 2010.
79. Косик, В. И., *Что мне до вас, мостовые Белграда? Очерки о русской эмиграции 1920–1950-е годы*, Москва 2007.
80. Крусанов, А. В., *Русский авангард: 1917–1932 (Исторический обзор)*, в 3 т., т.2, кн. 1–2: Футуристическая революция 1917–1921, Москва 2003.
81. Кузнецова, Е. М., „С.В. Рахманинов в эмиграции: социокультурная и творческая адаптация“, кандидатская диссертация Российская академия музыки имени Гнесиных, Кафедра истории музыки, 2016.
82. Левая, Т. Н., *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*, Москва 1991.
83. Лейкина-Свирская, В. Р., *Русская интеллигенция в 1900 – 1917 годах*, Москва 1981.
84. Литаврина, М. Г., *Русский театральный Париж: 20 лет между войнами*, Санкт-Петербург 2003.
85. Лобанова, М. Н., *Теософ-теург-мистик-маг: Александар Скрябин и его время*, Санкт-Петербург 2012.
86. Мамаева, Н. П., „Музыкальное образование детей в школах и внешкольных учреждения русского зарубежья (1920–1930-е годы)“, кандидатская диссертация, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Кафедра культурологии, музыковедения и музыкального образования, 2019.
87. Марјановић, Н., *Музика у животу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице*, Нови Сад 2019.
88. Мартынов, И. И., *Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество*, Москва 1974.
89. Мелешкова, Н. В., „Деятельность русской музыкальной эмиграции в Праге (20-е–50-е годы XX века)“, кандидатская диссертация, Российская академия музыки имени Гнесиных, Кафедра истории музыки, 2010.
90. Милановић, Б. С. „Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века“, докторска дисертација, Филозофски факултет, Одељење за историју, Београд 2016.
91. Милановић, Б., „Собарева метла: блискост с европском авангардом“, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, прир. Мелита Милин, Београд 1998.

92. Милојковић-Ђурић, Ј., *Успони српске културе: књижевни и уметнички живот (1900–1918)*, Сремски Карловци–Нови Сад 2008.
93. Милорадовић, Г., *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955*, Београд 2012.
94. Мосусова, Н., *Српски музички театар: историјски фрагменти*, Београд, 2013.
95. Некрасов, А. И., *Русский ампир*, Москва 1935.
96. Нисневич, С. Г., *В. А. Золотарьев*, Москва 1964.
97. Орлов, В. Н., *Гамаюн. Жизнь Александра Блока*, Москва 1981.
98. Палавестра, П., *Историја модерне српске књижевности 1892–1918*, Београд 1986.
99. *Памятники литературы Древней Руси: XIII век*, сост. Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, Москва 1981.
100. *Педесет година Музичке школе „Станковић“ у Београду (1911–1961)*, Београд 1961.
101. Пејовић, Р., *Концертни живот у Београду (1919–1941)*, Београд 2004.
102. Пејовић, Р., *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд, 1999.
103. Петричевић, М. Л. „Допринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду (1920–1944)“, докторска дисертација, Факултет драмских уметности, Катедра за менаџмент и продукцију позоришта, радија и културе, Београд 2015.
104. Раев, М., *Понять до революционную Россию: Государство и общество в Российской Империи*, London 1990.
105. *Русское зарубежье: музыка и православие*. сост. С. Г. Зверева, Москва 2013.
106. Станојевић, Милена, *Институција кафане и развој модерног друштва*, дипломски рад, Филозофски факултет, Одељење за социологију, Београд 2009.
107. Стојановић, Д., *Калдрма и асфалт: урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд 2017.
108. Стојановић, Д., *Србија и демократија: 1903–1914*, Београд 2019.
109. Струве, Г. П., *Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы*, Нью-Йорк 1956.
110. Тесемников В. А., Косик, В. И., *Русский Белград*, Москва 2008.
111. Тешић, Г., *Српска књижевна авангарда 1902–1934*, Београд 2009.
112. Тимофејев, А., *Руси и Други светски рат у Југославији: Утицај СССР-а и руских емиграната на догађаје у Југославији 1941–1945*, Београд 2011.
113. Тимофејев, А., Пилбак, М., *Руска револуција 1917. у очима Краљевине Србије/Русская революция 1917 г. глазами Королевства Сербии*, Београд 2017.
114. Тихвинская, Л. И., *Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театр миниатюр в России. 1908–1917*, Москва 2005.

115. Трифуновић, Л., *Српско сликарство 1900–1950*, Београд 2014.
116. Турлаков, С., *Историја Оперe и Балета Народног позоришта у Београду: (до 1941)*, књ. 1–2. Београд 2005.
117. Турлаков, С., *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*, Београд 1994.
118. Чалић, М-Ж., *Историја Југославије у 20. веку*, Београд 2013.
119. *Человек на Балканах: Особенности „новой“ јужнославјанской государственности: Болгария, Сербия, Черногория, Королевство СХС в 1878–1920 гг.*, сост. А. Л. Шемякин, Москва 2016.
120. Шаханова, А. А., *Леонид Михайлович Браиловский. Личность художника Серебряного века*, Санкт-Петербург 2018.
121. Шефова, Е. А., „Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья“, кандидатская диссертация, Тамбовский музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, Кафедра истории и теории музыки, 2015.
122. Щербакова, Т. А., *Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России*, Москва 1984.

Расправе и чланци

1. Atanasovski, S., „Allies in Music: French influence and role models in the Cvijeta Zuzorić Association of Friends of Art“, *The tunes of diplomatic notes. Music and diplomacy in Southeast Europe (18th–20th century)*, eds. I. Vesić, V. Peno, B. Udovič, 77–91.
2. Atanasovski, S., „The ideology of Yugoslav nationalism and primordial modernism in interwar music“, *Musicology* 11 (2011), 235–250.
3. Bychkova, M., „Russian Music Institutions in Berlin in the 1920s: The Structure of a Network Exile“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013.
4. Flamm, C., „’My love, forgive me this apostasy’. Some thoughts on Russian Emigre Culture“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013, 9–11
5. Fortunova, A., „Russian Collective Identity in Exile and Music in Berlin 1917–1933“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013.
6. Gašić, R., *Beograd u hodu ka Evropi: Kulturni uticaji Britanije i Nemačke na beogradsku elitu 1918–1941*, Beograd 2005.
7. Gojković, A., „Focal Points of Gypsy (Romany) Music“, *New Sound* 11 (1998), 23–31
8. Gojković, A., „O muzici Roma“, *Zvuk* 1 (1983), 71–75.

9. Gojković, A., „Romi u muzičkom životu naših naroda“, *Zvuk* 3 (1997), 45–50.
10. Hadžić, F., „Bahrija Nuri Hadžić: Prva Lulu i neprevaziđena Saloma“, *Proslava 110 godina rođenja prve bosanskohercegovačke etnokoreologinje Jelene Dopuđe: zbornik radova*, ur. J. Talam i T. Karača Beljak, Sarajevo 2014.
11. Haupt, H-G., Jürgen, K., „Comparative history: methods, aims, problems“, *Europe in cross-national perspective*, eds. D. Cohen, M. O’Connor, New York 2004.
12. Kanonova, M., „The Participants of Russian Pre-revolutionary Diplomats in the Cultural Life of the Russian Emigration“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013.
13. Kocka, J., „Civil society from a historical perspective“, *European Review* 12/1 (2004), 65–79.
14. Kucher, K., „Vom Flüchtlingslager in die Konzertäle der Welt: Die Geschichte des ‘Don Kosaken Chores’“, *Osteuropa* LVII/5 (2007), 57–68.
15. Leveillé, A., „‘Slavic Charm and the Soul of Tolstoy’: Russian Music in Paris in the 1920s“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013.
16. Mikić, V., „Zenitism: A possible view on the avant-garde retreats of the solitary modernist poetics of Josip Slavenski“, *New Sound* 24/2 (2009), 76–85.
17. Milanović, B., „Disciplining the Nation: Music in Serbia until 1914“, *Serbian music: Yugoslav Contexts*, eds. M. Milin, J. Samson, Belgrade 2014.
18. Milin, M., „The Russian Musical Emigration in Yugoslavia after 1917“, *Музикологија* 3 (2003), 65–80.
19. Mosusova, N., „‘Zlatni petao’ na beogradskoj sceni (sećanja Anatolija Žukovskog)“, *Orchestra* 1, 22.
20. Mosusova, N., „Koreografska ostvarenja Leonida Mjasina na beogradskoj sceni“, *Orchestra* 2 (1995), 16–17.
21. Mosusova, N., „Modernism in Serbian/Yugoslav Music between Two World Wars“, *Rethinking Musical Modernism*, eds. D. Despić, M. Milin, Belgrade 2008.
22. Mosusova, N., „Vanka the Housekeeper by Nikolay Tchernin and Lady Macbeth by Dmitry Shostakovich: Contemporary Russian Opera in Interwar Belgrade“, *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, eds. C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, Newcastle upon Tyne 2013.
23. Otašević, O., „Musical life in Belgrade in the Russian language periodicals published by the first wave of Russian emigration“, *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, eds. I. Medić, K. Tomašević, Belgrade 2015.
24. Petrović, M. Golubović, M., „The use of metaphorical musical terminology for verbal description of music“, *Rasprave* 44/2 (2018), 627–641.
25. Savić, S., „Žanrovsko-dramaturška problematika u Kitežu N. A. Rimskog-Korsakova kao vid sinteze različitih tradicija ruske opere“, *Muzikološke studije-Studentski radovi-Master rad*, Beograd 2018.

26. Tomašević, K., „Musical Modernism at the 'Periphery'? Serbian Music in the First Half of the Twentieth Century“, *Rethinking Musical Modernism*, eds. D. Despić, M. Milin, Belgrade 2008.
27. Vesić, I., „The role of Russian emigrants in the rise of popular culture and music in Belgrade between two world wars“, *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, eds. I. Medić, K. Tomašević, Belgrade 2015.
28. Алексић, Д., „Руски студенти-емигранти на Београдском универзитету између два светска рата“, *Токови историје* 1–2/1992, 43–59.
29. Антропов, О. К., „Париж как культурный центр Зарубежья (1920–1930-е гг.)“, *Новый исторический вестник* 3, 1/2001.
30. Арбатская, Ю. Я., Зверева, С. Г., „Юрий Арбатский: судьба рахманиновского стипендиата“, *Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России*, вып. 7, Москва 2015.
31. Арсеньев, А., „Русская диаспора в Югославии“, *Русская эмиграция в Югославии*, сост. А. Арсеньев, О. Кириллова, Ђ. М. Сибинович, Москва 1996.
32. Арсеньев, А., „Феномен 'Русской оперы' в Нови-Саде (1920–1925)“, *Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына* 7 (2017), 7–45.
33. Арсеньев, А., „'Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...'. Руски уметници у Краљевини Југославији“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15 (1994), 191–209.
34. Арсеньев, А., „Козаци у Краљевини Југославији“, *Зборник Матице српске за историју* 69–70 (2004), 137–157.
35. Арсеньев, А., „Руска емиграција и црквено појање у Србији: 1920–1970. године“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55 (2016), 129–174.
36. Базанов, П. Н., Шомракова, И. А., „Русские издательства в Берлине, 1920–1924 гг.“, *Вестник СПбГУКИ* №4 (33), 2017, 6.
37. Бельская, Л., „Я не в изгнание, я – в послание“, *Новый Журнал*, № 290 (2018).
38. Березовая, Л. Г., „Культура русской эмиграции в в 1920-30-е годы“, *Новый Исторический вестник* 5, 3/2001.
39. Бондарева, Е. А., Мухачёв, Ю. В., „Русская эмиграция в Югославии (1920–1945)“, *Русское Зарубежье: История и современность*, Москва 2015.
40. Васић, А., „Материјалисти и идеалисти у нетраженом дијалогу: часопис „Звук“ (1932–1936) и музика Западне Европе“, *Музикологија* 14 (2013) 77–92.
41. Васић, А., „Славенофилство и српска музикографија између два светска рата“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 50 (2014), 199–131.
42. Васић, А., „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција“, *Музикологија* 8 (2008), 185–202.
43. Васић, И., „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована

- Фрајта и Сергија Страхова“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51 (2014), 65–81.
44. Винавер, В., „Прилог историји кафе у југословенским земљама“, *Историјски часопис XIV-XV* (1963–1965), 329–346.
 45. Вујовић, С., „Феномен кафане и модернизација: фрагменти о европском, балканском и београдском кафанском животу“, *Кафанологија*, прир. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012.
 46. Гојковић, А., „Народни инструменти у делима Стевана Сремца“, *Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности* 30 (1981) 41–50.
 47. Голубовић, В., „Собарева метла: текст Марка Ристића за балетску гротеску Милоја Милојевића“ *Књижевна историја*, год.28, бр.100 (1996), 567–576.
 48. Голубовић, М. Ђ., „Музика Н. А. Римског-Корсакова у огледалу београдске критике између два светска рата“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 61 (2019), 105–124.
 49. Голубовић, М., „’Руски хор који Русија није чула’: Хор донских козака Сергеја Жарова на концертној сцени међуратног Београда“, *Музикологија* 28/1 (2020), 125–145.
 50. Голубович, М., „Русская эмиграция и Владимир Бельский: Музыка Римского-Корсакова в Белграде между двумя мировыми войнами“. *Год за годом. Римский-Корсаков – 175*, отв. ред. Л. О. Адэр, Санкт-Петербург 2019.
 51. Данченкова, Н. Ю., „С. А. Жаров и А. В. Свешников: хоровой образ русской народной песни по ту и эту сторону ’железного занавеса’“, *Фольклорное движение в современном мире*, сост. Е. А. Дорохова, Москва 2016.
 52. Думнић Вилотијевић, М., „Староградска музика у Србији: наслеђе, стваралаштво, рецепција“, *Уметност и култура данас: Уметничко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса*, ур. Д. Здравих Михаиловић, Ниш 2018.
 53. Ђурђевић, М., „Архитект Василиј Фјодорович Баумгартен“, *Годишњак града Београда* 50 (2004), 183–191.
 54. Ђурић, О., „Руски емигрантски књижевни кружоци у Београду (1920–1940)“, *Савременик: месечни часопис* 8–9 (1984), 218–244.
 55. Ђуровић, С., „Велика економска криза и државна интервенција у међуратној Југославији“, *Економска криза: порекло и исходи*, ур. Ч. Оцић, Београд 2018.
 56. Евдокимова, А., „Рецепција концертне турнеје Београдског певачког друштва у руској штампи 1896. године“, *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, прир. Б. Милановић, Београд 2014.
 57. Живановић, М., „Совјетски филмови на биоскопском репертоару у Краљевини СХС/Југославији“, *Токови историје* 1/2016, 115–140.

58. Жутић, Н., „Коминтерна и Краљевина Југославија у извештајима Евгенија Жукова“. *Balkanica: annuaire de l'Institut des études balkaniques* XXII (1991), 161–177.
59. Зверева, С. Г., „Еще раз о Юрии Арбатском“, *Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России*, вып. 7, Москва 2015, 105–115.
60. Зверева, С. Г., „К проблеме формирования русской церковно-певческой эмиграции в 1920-е годы“, *Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939*, отв. ред. Г. И. Вздорнов, Москва 2008.
61. Зверева, С. Г., „Николай Афонский и хоровая жизнь 'Русского Парижа' 1920–1930-их годов“, *Наследие XVII–XIX*, сборник статей, материалов и документов вып. 2, Москва 2013.
62. Зима, Т. Ю., „Антон Григорьевич Рубинштейн – социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России“, *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств* №4 (2012), 230–235.
63. Зобнин, Ю. В., „Феномен русской эмиграции XX века в свете теории этногенеза Л. Н. Гумилева“, *Диалог культур и партнерство цивилизаций: IX Международные Лихачевские научные чтения, 14-15 мая 2009 г.*, Санкт-Петербург 2009.
64. Зубов, В. Е., „К вопросу о численности аппарата управления в дореволюционной России“, *Известия АлтГУ* №4–3 (2008), 98–102.
65. Иванов, А. Е., „Высшая школа Российской империи начала XX века“, *Вестник Российской Академии наук.* 67 (1997), 265–274.
66. Ёванович, М., „Россия в изгнании. Границы, масштабы и основные проблемы исследования“, *Русская эмиграция в Югославии*, сост. А. Арсеньев, О. Кириллова и М. Сибинович, Москва 1996.
67. Кандинский, А. И., „О русско-сербских музыкальных связях в XIX веке“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 10–11 (1992), 57.
68. Кельнер, В. Е., Познер, В.В., „Комитет помощи русским писателям и ученым во Франции (Из архива Соломона Познера)“, *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры* №1 (1994), 270–313.
69. Ковалев, М. В., „Исторические праздники русской эмиграции как способ сохранения коллективной культурной памяти“, *Кризисы переломных эпох в исторической памяти*, Москва 2012.
70. Ковачевић, И., „Три кафанска ритуала: дизање, куцање и разбијање чаше“, *Кафанологија*, прир. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012.
71. Козлитин, В. Д., „Российская эмиграция в Королевстве сербов, хорватов и словенцев (1919–1923)“, *Славяноведение* 4 (1992), 7–19.

72. Корабельникова, Л. З., „Музыкальная культура русской эмиграции `первой волны`“, *Русское зарубежье: История и современность*, сборник статей, вып. 1, Москва 2011.
73. Косик, В. И., „Русская Югославия: фрагменты истории, 1919–1944“, *Славяноведение* 4 (1992) 20–32.
74. Лачаева, М. Ю., „О роли общественных организаций дореволюционной России в становлении гражданского общества“, *Преподаватель XXI век* №4 (2007), 122–136.
75. Линник, М. С., „Р. Геника – корреспондент `Русской музыкальной газеты` в Харькове (рецензии на камерные и симфонические собрания 1896–1916 гг.)“, *Южно-Российский музыкальный альманах*, №163 (2014), 43–50.
76. Максимова, А. С., „Сергей Сергей Дягилев в творческих рецепциях и музыкальных посвящениях Владимира Дукельского“, *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой* 5 (2015), 53–61.
77. Максимова, А. С., „Творчество Владимира Дукельского – Вернона Дюка в контексте музыкальной культуры США первой половины XX века“, кандидатская диссертация, Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова, Кафедра истории музыки, 2016.
78. Манчестер, Л., „Этническая идентичность как вынужденный выбор в условиях диаспоры: парадокс сохранения и проблематизации «русскости» в мировом масштабе среди эмигрантов первой волны в период коллективизации“, *Новое литературное обозрение* 3 (2014), 216–234.
79. Маринковић, Д., „Идеологија, јавност и рођење `трећих места`“, *Социолошки преглед* . XLV/1 (2011), 3–18.
80. Маринковић, Д., Ристић, Д., Маринковић, Л., „Трећа места: генеалогичка једна хетеротопија грађанског друштва“, *Култура* 151 (2016), 13–47
81. Маринковић, С., „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китџу и деви Февронији*“, *Вагнеров спис Опера и драма данас: зборник радова са научног скупа одржаног у Матици српској 4. и 5. децембра 2004. године*, ур. С. Маринковић, З. Т. Јовановић, В. Микић, Нови Сад 2006.
82. Маринковић, С., „Видови испољавања музички националног у српској музици Мокрањчевог доба“, *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, ур. Д. Девидић, Д. О. Големовић, С. Маринковић, Д. Стојановић-Новичић, Неготин 1997.
83. Марковић, П. Ј., „Концепт модернизације и/или европеизације у новијој српској историји: одбацити или преиспитати?“, *Култура полиса* 1 (2004), 39–58.
84. Милановић, Б., „Проблеми институционализације музичког школства у српској и југословенској држави до Другог светског рата“, *Годишњак за друштвену историју* .2 (2012), 49–64.
85. Милановић, Б., „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје“, *Музикологија* 1 (2001), 44–91.

86. Милановић, О., „Допринос руских уметника развоју сценографија у Срба“, *Руска емиграција у српској култури XX века* (зборник радова), том 2, прир. М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994.
87. Милин, М., „Етапе модернизма у српској музици“, *Музикологија* 6 (2006), 93–116.
88. Милин, М., „Први балети југословенских композитора на београдским сценама (1923–1942)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 24–25 (1999), 69–77.
89. Милинковић, Ф., „Написи Александра В. Соловјева о музици“. *125 година од рођења Александра Васиљевича Соловјева*, прир. З. С. Мирковић, Н. Кршљанин, Београд 2016.
90. Морозан, В. В., „Санкт-Петербуршко общество народных университетов“, *Благотворительность в истории России: Новые документы и исследования*, ред. Л. А. Булгакова, Санкт-Петербург 2008.
91. Мосусова, Н., „Дело Браиловских и српска међуратна сцена у огледалу критике“, *Музикологија* 3 (2003), 81–113.
92. Мосусова, Н., „Из истории исполнения православных опер М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова артистами русского зарубежья“, *Русское зарубежье: музыка и православие*, сост. С. Г. Зверева, Москва 2013.
93. Мосусова, Н., „Николај Римски-Корсаков на сцени Народног позоришта у Београду. Поводом 150-годишњице композиторовог рођења и 125-годишњице Народног позоришта“, *Pro musica* 154–155 (1995), 10–11.
94. Мосусова, Н., „Путеви српске музике од 1919. до 1944. године“, *Музикологија* 1 (2001), 13–24.
95. Мосусова, Н., „Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата“, *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова*, књ.2, прир. М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994.
96. Мосусова, Н., „Социјалистички реализам, Петар Чајковски и Стеван Христић: спасавање лепотице... : поводом 70 година Охридске легенде Маргарите Фроман“, *Музички талас* 47 (2018), 2–11.
97. Пашченко, М. В., „Невидимый град Леденец: христианство и сравнительное литературоведение в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова“, *Искусство музыки: теория и история* №9 (2004), 37–49.
98. Пејовић, Р., „Педесет година Београдске филхармоније“, *Београдска филхармонија 1923–1973*, Београд 1977.
99. Пејовић, Р., „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918)“, *Нови звук* 8 (1996), 51–58
100. Пејовић, Р., „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918) II“, *Нови звук* 9 (1997), 65–74.
101. Пено, В. С., „Колико (не) знамо о руско-српским појачким везама“, *Музикологија* 28 (2020), 17–32.

102. Петричевић, М. Л., *Руска балетска уметност у Београду (1920 – 1944). Допринос руске балетске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду*, Београд 2020.
103. Петрова, А. В., „’Русская опера’ на парижской сцене“, *Opera musicologica*, №3 (17) (2013), 21–43.
104. Петровић, В., „Руски оперски певачи и београдска музичка критика и публика“, *Руска емиграција у српској култури XX века (зборник радова)*, том 2, прир. М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994.
105. Проскурина, И. Ю., „А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья: (опыт исторической и стилиевой реконструкции)“, кандидатская диссертация, Российская академия музыки имени Гнесиных, Кафедра истории музыки, 2010.
106. Рудиченко, Т. С., „Воинские традиции в деятельности Донского казачьего хора С. Жарова“, *Южно-Российский музыкальный альманах*, №27/2 (2017), 66–71.
107. *Руска емиграција у српској култури XX века: зборник радова*, књ. I–II, приредили М. Сибиновић, М. Межински, А. Арсењев, Београд 1994.
108. Рымарь, Н. Т., Сомова, С. В., „Берлин начала 20-х годов XX века в восприятии русской эмиграции“, *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, т. 14, №2(4) (2012), 1031–1034.
109. Сабенникова, И. В., „Русская эмиграция как социокультурный феномен“, *Мир России* 3 (1997), 155–184.
110. Савченко, Т. К., „’Дни русской культуры’ в Русском зарубежье 1920–1930-х гг.“, *Русский язык за рубежом*, №228/5 (2011), 89–95.
111. Седова Е. Е., „Педагогическое наследие российской эмиграции в мировом образовательном пространстве“, *Диалог со временем*, вып. 68 (2019).
112. Сибинович, М., „Значение русской эмиграции в сербской культуре XX века – границы и перспективы исследования“, *Русская эмиграция в Югославии*, сост. А. Арсењев, О. Кириллова и М. Сибинович, Москва 1996.
113. Силкин, А., „Слика Београда у радовима и успоменама руских емиграната 1920–1930“, *Сан о граду*, прир. А. Вранеш, Вишеград, 2018.
114. Стојановић, Д., „Кафане као темел цивилног друштва у Србији крајем 19. и почетком 20. века“, *Кафанологија*, прир. Д. Б. Ђорђевић, Београд 2012.
115. Стојнић, М., „Руска емиграција међу нама“, *Руси без Русије – српски Руси*, ур. З. Бранковић, Београд 1994.
116. *Столетие двух эмиграций: 1919-2019*, сборник статей, отв. ред. А. Ю. Тимофеев, Белград 2019.
117. Суботин-Голубовић, Т., „Повести о Петру и Февронији“. *Писмо: часопис за савремену светску књижевност*, год.10, св.38-39 (1994), 139–147.
118. Тарасјев, А., „Руски црквени хорови и хоровање у Београду: (1920–1970)“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 55 (2016), 107–128.

119. Тесемников, В. А., „Российская эмиграция в Югославии. 1919–1945 гг.“, *Вопросы истории* 10 (1988), 128–137.
120. Тимофеев, А., „Взаимоотношения России и Сербии с конца XII до начала XX века“, *Русские в Сербии*, отв.ред. А. А. Максаков, Белград 2009.
121. Тимофејев, А., „Савез совјетских патриота – антифашистичка организација руских емиграната у Србији 1941–1945“, *Токови историје* 3 (2012), 257–277.
122. Томашевић, К., „Проблеми проучавање српске музике између два светска рата“, *Музикологија* 1 (2001), 25–47.
123. Томашевић, К., *На раскришћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд–Нови Сад 2009.
124. Травер, П. В., „История и образ кабака и трактира в русской культуре“, *История и современность*, №1 (2013), 90–109.
125. Фандо, Р. А., „Народные университеты – культурно-образовательные центры русской эмиграции `первой волны`“, *Преподаватель XXI века*, 3 (2019), 32–45.
126. Фотић, А., „(Не)спорно уживање: појава кафе и дувана“, *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, прир. А. Фотић, Београд 2005.
127. Хисматов, С., „Симфония гудков“, *Opera musicologica*, №4 (6) (2010), 100–124.
128. Холопов, Ю. Н., „Симметричные лады в русской музыке“. *Идеи Ю.Н.Холопова в XXI веке*, ред.-сост. Т. С. Кюрегян, Москва 2008.
129. Џыплакова, С. М., „Переосмысление традиции древнерусских церковных распевов в XIX – начале XX в“, *Идеи и Идеалы* 35/1 (2018), 158–175.
130. Шемякин, А. Л., „Особенности политического процесса в независимой Сербии: между `национальным идеалом` и `гражданским обществом`“, *Человек на Балканах: Особенности „новой“ южнославянской государственности: Болгария, Сербия, Черногория, Королевство СХС в 1878–1920 гг.*, сост. А. Л. Шемякин, Москва 2016.

Енциклопедије и речници

1. *Baker's biographical dictionary of musicians*, rev. by N. Slonimsky, 5th Ed. New York 1958.
2. *Hrvatski biografski leksikon*, <https://hbl.lzmk.hr/projekt.aspx>
3. Peričić, V., *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Beograd 1969.
4. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, прир. и ур. В. Неџимовић, Zagreb 1990.
5. Агин, М. С., *Вокально-энциклопедический словарь: Биобиблиография*, 4, М–Р, Москва 1993.
6. Банин, А. А., *Русская инструментальная музыка фольклорной традиции*, Москва 1997.

7. *Большая российская энциклопедия* (БЭС), Москва, <https://bigenc.ru/>
8. Војиновић, С., *Српски књижевни гласник 1920–1941. Библиографија Нове серије*, Београд 2005.
9. *Енциклопедија српске историографије*, Београд 1997.
10. *Историја Београда*, књ.3 (XX век), Београд 1974.
11. *История русской музыки в десяти томах*, т. 10б, Москва 2004.
12. *История русской музыки в десяти томах*, т. 7, ч. 1, Москва 1994.
13. Качаки, Ј., *Руске избеглице у Краљевини СХС/Југославији: Библиографија 1920–1940*, Београд 2003.
14. Лосский, Н. О., *История русской философии*, Москва 2018.
15. *Музыкальная энциклопедия в шести томах*, т. 6, Хейнце–Яшугин, гл. ред. Ю. В. Келдыш, Москва 1982.
16. *Музыкальный Петербург, 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование*, т. 11, кн. 2, М–Я, Санкт-Петербург 2010.
17. *Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 в 6 томах*, сост. В. Н. Чуваков, Москва 1999–2007.
18. Нивьер, А., *Православные священнослужители, богословы и церковные деятели русской эмиграции в Западной и Центральной Европе 1920–1995. Биографический справочник*, Москва–Париж 2007.
19. *Православная энциклопедия*, т. XXXII, Москва 2013.
20. *Православная энциклопедия*, т. XVI, Москва 2012.
21. Пружанский, А. М., *Отечественные певцы. 1750–1917: Словарь*, т.1. Москва, 1991.
22. *Русское зарубежье: Золотая книга русской эмиграции*, ред. В. В. Шелохаев, Москва 1997.
23. *Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия*, отв. ред. О. Б. Краснова, Саратов 2012.
24. *Српски биографски речник*, књ. 1, А–Б, Нови Сад 2004.
25. *Српски биографски речник*, књ. 2, В–Г, Нови Сад 2006.
26. Фасмер, М., *Этимологический словарь русского языка: в 4 т.*, т.2, перев. и доп. О. Н. Трубачёва, 4-е изд, Москва 2004.
27. *Художники русского зарубежья: Первая и вторая волна эмиграции, биографический словарь*, т. 1–2, сост. О. Л. Лейкинд, К. В. Махров, Д. Я. Северюхин, Санкт-Петербург 2019.
28. Шруба, М., *Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917: Словарь*, Москва 2004.

29. *Энциклопедический словарь Санкт-Петербургской Консерватории*
<http://es.conservatory.ru/esweb/faces/ViewArticle.jsp>
30. *Эстрада России. XX век. Энциклопедия*, отв. ред. Е. Д. Уварова, Москва 2004.

БИОГРАФИЈА

Марија Голубовић је рођена у Београду 1990. године. Године 2008. уписала је Клавирски одсек Факултета музичке уметности у Београду, на којем је завршила основне (2012), мастер (2013), а потом и специјалистичке студије из клавира (2015) и камерне музике (2016). На завршној години основних студија академске 2011/2012. године била је стипендиста „Доситеја“ – Фонда за младе таленте Републике Србије, Министарства омладине и спорта Републике Србије, као и 2012/2013. године као студент мастер студија. Добитник је многих награда и признања на домаћим фестивалима и такмичењима. Наступала је као солиста и члан оркестра са Симфонијским оркестром Факултета музичке уметности, као и са Уметничким ансамблом МО „Станислав Бинички“ и Хором МО и ВС. Активно делује као солиста и камерни музичар. Поред своје извођачке делатности, бави се преводом стручне музичке литературе са руског језика, посебно из области извођаштва и педагогије.

Академске 2016/17. године уписује докторске студије на Одељењу за историју – Катедра за општу савремену историју, где јој је ментор проф. др Алексеј Тимофејев. Учествовала је на музиколошким конференцијама како у земљи, тако и у иностранству (Енглеска, Пољска, Кипар, Хрватска, Португалија, Република Српска, Русија). Поред тога, објавила је преко десет радова на српском, руском и енглеском језику. Од 2019. ради у Музиколошком институту САНУ, где тренутно има звање истраживача-сарадника.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Марија Голубовић

Број индекса 5i16-8

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Улога руске емиграције у музичком животу Београда (1918–1941)“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Марија Голубовић _____

Број индекса _____ 5i16–8 _____

Студијски програм _____ Историја _____

Наслов рада „Улога руске емиграције у музичком животу Београда (1918–1941)“

Ментор _____ проф. др Алексеј Тимофејев _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Улога руске емиграције у музичком животу Београда (1918–1941)“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____
