



# MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

55

## Editorial board

Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief  
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)

Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD  
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Katalin KAIĆ, PhD  
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)

Ivana PERKOVIĆ, PhD  
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)

Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD  
(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Dušan RNJAK, PhD  
(University of Novi Sad, Academy of Arts)

Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief  
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

Marija BERGAMO, PhD (Croatia)  
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)

Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)  
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD  
2016

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

55

## Уредништво

- др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник  
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)  
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН  
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)  
др Каталин КАИЧ  
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)  
др Ивана ПЕРКОВИЋ  
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)  
др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК  
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)  
др Душан РЊАК  
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)  
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника  
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)  
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)  
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)  
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)  
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД  
2016

МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИСА SRPSKA  
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

# САДРЖАЈ CONTENTS

## СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ИВАНА ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ Преводаилац драмског дела – један од чинилаца чаролије представе (Велимир Живојиновић Massuka о превођењу Шекспира) . . . . .	7
IVANA IGNJATOV POPOVIĆ, Ph.D. Translator of dramatic work – one of the factors of theatre magic (Velimir Živojinović Massuka about the translation of Shakespeare’s work) . . . . .	20
Мср МИЛАН НОВАКОВИЋ Језик као препрека за разумевање . . . . .	21
MILAN NOVAKOVIĆ, MA Language as an obstacle in understanding . . . . .	29
Др САЊА РАНКОВИЋ Традиционална вокална пракса као идентификатор супкултурног идентите- та Кордунаша у Војводини . . . . .	31
SANJA RANKOVIĆ, Ph.D. Traditional vocal practice as an identifier of Kordun people’s subcultural identity in Vojvodina . . . . .	45
Др ДАНКА ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ Удружења гуслара и индивидуални гусларски идентитети: Друштво гуслара „Свети Никола“ из Новог Сада . . . . .	47
DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Ph.D. Associations of gusle players and individual identities of gusle players: the Association of Gusle Players “Sveti Nikola” from Novi Sad . . . . .	61
Др АЛЕКСАНДАР НОВАКОВИЋ Црногорци у драмама српских аутора (1734–1990) . . . . .	63
ALEKSANDAR NOVAKOVIĆ, Ph.D. Montenegrins in the dramas of Serbian authors (1734–1990) . . . . .	75
Др АЛЕКСАНДРА БРАКУС Примена маркетиншке стратегије: Студија случаја Позориштанцета „Пуж“ . . . . .	77
ALEKSANDRA BRAKUS, Ph.D. Application of marketing strategy: Case study “The Theatre Snail” . . . . .	90

## СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Мср МИНА БОЖАНИЋ Заоставштина Стане Ђурић Клајн у Музиколошком институту САНУ . . . . .	91
MINA BOŽANIĆ, MA The legacy of Stana Đurić Klajn in the Institute of Musicology SASA . . . . .	106

ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ РУСКО-СРПСКИХ МУЗИЧКИХ ВЕЗА  
Хорска музика и руска емиграција  
A CONTRIBUTION TO THE RESEARCH OF RUSSIAN-SERBIAN  
MUSICAL CONNECTIONS  
Choir music and Russian emigration

АНДРЕЈ ТАРАСЈЕВ	
Руски црквени хорови и хоровође у Београду (1920–1970) . . . . .	107
ANDREJ TARASJEV	
Russian church choirs and choir leaders in Belgrade (1920–1970) . . . . .	127
АЛЕКСЕЈ АРСЕЊЕВ	
Руска емиграција и црквено појање у Србији: 1920–1970. године . . . . .	129
АЛЕКСЕЈ АРСЕНЬЕВ	
Русская эмиграция и церковное пение в Сербии: 1920–1970-е гг. . . . .	174

ПРИКАЗИ  
REVIEWS

Др ВЕСНА КРЧМАР	
<i>Приближавање њозорицији или аутору?</i>	
Радомир Путник, <i>Приближавање њозорицији 2</i> , Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2014. . . . .	175
Др ИВАНА МЕДИЋ	
Едиција компакт-дискова <i>Композитори у више лица</i> , Београд, Слио, 2015; Едиција компакт-дискова <i>Наши Чеси</i> , Београд, Слио, 2015. . . . .	179
Мр ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ БЕГУШ	
<i>Beyond the East-West Divide. Balkan Music and its Poles of Attraction</i> , Edited by Ivana Medić and Katarina Tomašević, Institute of Musicology SASA, Department of Fine Arts and Music SASA, Belgrade, 2015. . . . .	182
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР . . . . .	185
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ . . . . .	195
РЕЦЕНЗЕНТИ . . . . .	201

ИВАНА ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ

Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Нови Сад

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ignjatovivana@yahoo.com

## ПРЕВОДИЛАЦ ДРАМСКОГ ДЕЛА – ЈЕДАН ОД ЧИНИЛАЦА ЧАРОЛИЈЕ ПРЕДСТАВЕ (Велимир Живојиновић Massuka о превођењу Шекспира)

**САЖЕТАК:** Први књижевни преводи Шекспирових дела у српској драмској књижевности појављују се с оснивањем првих националних театара (Српског народног позоришта у Новом Саду [1861] и Народног позоришта у Београду [1868]), али и залагањем младог и темпераментног Лазе Костића у другој половини XIX века. Ипак, до озбиљнијег бављења превођењем Шекспира у Србији долази тек почетком XX века.

Подстичући нови драмски израз, карактеристичан за тековине које доноси модеран европски театар (између два светска рата), или барем нагињући ка њему, Велимир Живојиновић Massuka (ерудита, полиглота и књижевник) сматра да је основ за снажно драмско остварење (уколико је реч о преведеном делу), поред редитељске умешности, и добар превод. Посебно истичући Шекспира као аутора, Живојиновић ће нагласити да превођење његових дела захтева изузетну умешност управо због сликања „праве боје“ Шекспирових ликова и атмосфере његових драма.

Осврћући се на редитеља и његову улогу у добром сценском остварењу, Живојиновић ће подвући да редитељ мора осетити драмско дело у његовој правој боји, погодити му стил и пренети га из области писане речи у визуелну област. Истичући да је „вештина превођења и тешка и лепа“, Живојиновић наглашава да није довољно само познавати страни језик, у овом случају енглески, већ је неопходно да сваки преводилац познаје и сопствени језик, али и да има дара за превођење. Дар за превођење значи имати истанчан осећај, машту, да се оживе појмови из изворног дела и да се погоди права интонација реченице (стил) аутора који се преводи. Задатак преводиоца јесте да пронађе најбоља решења у преводу за – стил, темперамент, и као врхунац – поезију коју аутор оригинала крије у свом тексту.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** драмско дело, превод, познавање језика, стил литерарног предлошка.

## О улози преводиоца

Када је реч о потпуном уживању у књижевном делу – било оно поетско, прозно или драмско – свакако је најбоље пред собом имати оригинал, познавати изворни код којим је дело писано и слободно „зарањати“ у све његове скривене, недоречене смислове. Ипак, нисмо увек у могућности за тако нешто, зато прибегавамо преводима дела, што нам даје моћ упознавања аутора и књижевности оних народа чије нам је разумевање отежано језичком баријером. Али, када читамо превод, поставља се питање да ли имамо стварну слику пред собом, или нам се појављује и „сервира“ виђење преводиоца? Да бисмо, донекле, добили одговор на ова и слична питања, на почетку овог рада можда је најбоље осврнути се на теорије о превођењу и улози преводиоца које износи Александра Манчић.<sup>1</sup> Полазећи од чињенице да преводац никад није први у стварању одређеног дела, Манчићева наглашава да је „превод облик критичког разумевања и објашњавања, прихватања и присвајања“ (2010: 14). Проширујући своју теорију превођења, она сматра да превођење није чин који се одвија само између два језика, већ и између култура.

[...] наше становиште превођење узима као стални процес међукултурне комуникације, нужан и неизбежан у развоју сваког друштва, и целог друштва. Тај процес имао је и има великог утицаја на друштвено-културне промене у свим развијеним културама. [...] Сустрет различитих култура и њихових језика и система мишљења остварује се кроз превођење (Манчић 2010: 48–49).

Тако схваћени превођење и његов продукт – превод, доводе до закључка да је оно одраз промена у друштву и његовој култури. Мигел Анхел Вега Серунда (Miguel Ángel Vega Cerunda) је 1998. године подвукао да превођење „заједно с домаћим књижевним и уметничким стваралаштвом, без сумње представља један од најважнијих културних симптома здравља и духовног стања народа“ (Манчић 2010: 70).

Каква је улога преводиоца у озбиљном задатку „међукултурне комуникације“, Валтер Бењамин (Walter Benjamin) пише у свом тексту *Преводиоцев задатак* (1921), где као кључно истиче да преводац, у језику на који преводи, мора пронаћи скривени смисао на основу ког се у том језику може пробудити смисао оригинала. Управо у томе он види пресудну разлику између оригинала и превода, „јер интенција

---

<sup>1</sup> Ауторка је 2015. године добила Награду „Никола Милошевић“, која се у Србији сваке године додељује за најбољу књигу из области филозофије, есејистике и теорије књижевности и уметности, а Александра Манчић ју је добила за своју књигу *Тордано Бруно и комуникација (превођење идеја)* у издању „Службеног гласника“.



песничког дела никада није усмерена на језик као такав, на његов тоталитет, већ на одређене језичке садржаје“. Закључујемо да преводилац мора тежити одржавању значења оригинала што је више могуће, како би се задржао циљ који је током писања имао изворни аутор. Стил аутора оригинала (било ком књижевном роду да припада) одређују његова личност, емоционално стање у тренутку писања, избор речи и њихове комбинације које је употребио. Преводилац због тога мора да проникне у природу аутора оригинала, а на основу тога би требало да склапа свој превод бирајући речи из сопственог језика, комбинујући их тако да смисао реченог буде што приближнији оригиналу.

Кроз иронично-симпатично предавање *Како читати превод*, одржано у Народној библиотеци у Београду 30. марта 2004. године, Зоран Пауновић се осврће на судбину преводиоца називајући га рођеним губитником. Ову своју тврдњу, Пауновић образлаже чињеницом да превођење јесте губитак, јер је немогуће превести комплетан утисак који оставља оригинал. Преводилац треба да буде и књижевни критичар који ће „устоставити хијерархију вредности у делу које намерава да преведе“. Поред овога, наглашава Пауновић, преводилац мора да има

способност да буде неко други или нешто друго, онда када дело захтева то од њега. Баш као глумац, потребно је да поништи своје властито ја да би био неко други, да би се што више поистоветио са писцем. Право превођење настаје онда када се у потпуности подредимо писцу и делу које преводимо.

### *Превोђење драмског текста*

Осврћући се на тврдње Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld), Владимир Јевтовић у својој књизи *Узбудљиво позориште* истиче да

публика у позоришту није пасивна, нити је огледало глумцима. [...] Сваку поруку, примљену са сцене гледалац размењује са другим гледаоцима. Нико није сам у позоришту, ни на сцени, ни у сали. Гледалац није само сведок већ стваралац представе. [...] гледалац је тај који ствара представу (више но и сам редитељ): он треба да наново склопи целину представе, истовремено по вертикалној и по хоризонталној оси. Гледалац је приморан не само да прати причу, фабулу (хоризонтална оса), већ да у сваком тренутку склопи потпуну фигуру свих знакова присутних у представи. Он је истовремено принуђен да се унесе у представу (идентификација) и да се од ње удаљи (дистанцијација). Вероватно нема активности која захтева толико интелектуално и психичко улагање. Отуд вероватно и незаменљивост позоришта и његово опстајање у врло различитим друштвеним заједницама и под различитим видовима.

Сходно овим тврдњама, долазимо до закључка да када је реч о преводу драмског текста, морамо имати на уму да је ситуација за нијансу другачија од превода других литерарних предлогака. У основи, драмски текст се пише да би био изведен на сцени. Самим тим његов реципијент неће пратити само писану форму, већ ће слушати – пратити изговорене речи. Због тога је задатак преводиоца драмског текста да изабере речи које ће глумац моћи лако изговорити, а гледаоцима ће бити разумљиве. Дијалог међу ликовима не препричава и не одсликава радњу или ситуацију, као што је то случај у прози. Структура реченице у дијалогу мора бити што једноставнија како би била разумљива гледаоцу. Гест и мимика у драмском извођењу често надомештају неизговорено, а самим тим су могуће и прихватљиве недовршене и елиптичне реченице. Поред овога, речит може добити и сценски простор и присутне реквизите. Због свега наведеног, улога преводиоца је овде озбиљнија, јер директан говор, који се обраћа слушаоцу, мора изразити више од нарације у роману. Међутим, колики год труд преводилац уложио у превод драмског текста, увек треба имати на уму да ће глумци текст, а под вођством редитеља, прилагођавати ономе што би требало да се прикаже на самој сцени.

У својој књизи *Уџбеник њревода*, Питер Њумарк (Peter Newmark) истиче да је изговорена реч пет пута моћнија од писане – а оно што романописац напише у тридесет редова, драматург ће рећи у пет. Сходно овоме, превод драмског текста, по коме ће се правити представа, мора бити концизан, не сме се пренатрпавати. Такође, постоји и разлика у превођењу драмског текста у зависности од врсте његове сценске реализације – да ли је он намењен професионалном позоришту или аматерском, да ли је ТВ драматизација, филмска адаптација, радио-драма...

Чињеница је да без обзира на то колико превод био добар, временом застарева. Ово је посебно симптоматично у драмским делима, јер да би ликови живели, морају добити нијансу савремености. С развојем језика појављују се и нове речи, развија се синтакса, због чега је неопходно сваки превод књижевног дела, који није настао истовремено с оригиналом, осавременити. Наравно, при овом процесу мора се водити рачуна да свака иновација буде тако спроведена да се не одступа од поетике писца дела. Односно, подвлачи Њумарк, преводилац не сме реметити тон, односе међу ликовима (друштвене класе), карактеризацију ликова, и ако лик говори узвишеним тоном, тако мора и остати, само језик којим говори мора бити осавремењен да би „карактери живе“<sup>6</sup>. На овом месту можемо додати да драмски текст, оног момента када заживи на сцени, престаје да буде коначан, фиксиран, већ започиње свој живот из представе у представу. Јер, позоришна представа јесте нешто што је ефемерно, она је креација тренутка и без обзира на

то колико се чинило да се глумци држе текста, увек ће се у новом извођењу појавити нова реплика, гест или догађај који ће потцртати чињеницу да драмски текст на позорници живи и дише заједно с глумцима и публиком.

Савремене тенденције у српском театру јесу, у већини представа које се праве по већ постојећим драмским текстовима познатих аутора, екстремни занос у „осавремењивању“ па се у крајњем продукту – представи – дође до травестије (што не значи нужно да је све промашено). Ипак, деконструкција текста, читавање догађаја, измена односа међу ликовима, замена улога по роду (мушкарци глуме женске, а жене мушке ликове), комбинују се лутке и глумци... све чешће узимају маха у представама, без реалног оправдања за њихову примену. Наравно, садашњост не доноси велике новине у односу на оно што је било у прошлости. У XVI и XVII веку, када превођење страних литерарних дела није постојало, није било необично да се, управо због језичке баријере, из неког драмског дела извлаче само они делови, односно да се потенцира само оно што је публици било најлакше да разуме. Управо је таква судбина задесила и Шекспирова дела при њиховом првом сусрету с континенталном Европом.

### *Почеци извођења Шекспирових дела у Европи и Србији*

У својој књизи *Историја позоришта*, Чезаре Молилари (Cesare Molinari) износи да су се дела Вилијема Шекспира (William Shakespeare) у континенталном делу Европе појавила захваљујући дружинама путујућих глумаца, који су у XVI и XVII веку приказивали текстове „златног доба“ књижевности у Шпанији, Италији и Француској. Д’Амико (Silvio D’Amico) наводи да се у последњих петнаест година XVI века на немачкој сцени дешава

важна појава: долазак неких дружина енглеских глумаца (такозвани „Englische Komoedianten“). Они на свом језику а и у немачким преводима наступају изводећи елизабетанске драме... Још половином XVII века, када већ готово потпуно буду германизоване, енглеске ће се дружине ради угледа пред публиком и даље називати „Englische Komoedianten“ изјављујући да глуме на британски начин (Д’Амико 1972: 248).

Наш први теоретичар позоришта Ранко Младеновић објашњава да су енглески глумци, управо због језичке баријере између њих и немачке публике, насупрот енглеском позоришту где су првенствено дејствовали речи, дикција и заплет драме, морали више да се окрену ка пантомими, телесној акробатици, музици и костиму.

Немачка публика, не разумевајући енглески језик, очекивала је све од геста комедијаната, не од унутрашње драмске радње. Отуда и при преносу Шекспира и његових драма, комедијанти нису могли да тумаче Шекспира – песника, и да сугерирају немачкој публици његове високе песничке симболе. Они су енглески драмски материјал, преносећи га у Европу, тумачили најсировијим гестовима; дали су само груби костур, убиства, спољне ефекте, физичке ефекте. Комедијанти су све по својој ћуди неограничено редуцирали или додавали тексту што су хтели (Младеновић 1923: 489).

Избацивани су многи ликови из драме, они који су остали добијали су друга имена. Психологија трагичног редукована је на рачун комике. Парадоксална чињеница било је, по Младеновићу, то што се шекспировска драма, која је користила сцену као средство, захваљујући комедијантима, у Немачкој претворила у средство које користи сцена. Комедијантима је, истиче он, текст служио само као либрето, као подлога.

Један анонимни текст *Хамлеџа* из 1603. године у немачком преводу – носи наслов *Кажњено брајтоубисџво*. Полонијево име у драми замењено је именом Корамбус. У драми је задржана само груба ефектна језивост догађаја и хумор. Кловнови, дворске будале, постају главне личности које дејствују на публику. Комедијанти су све претворили у сирову гротеску (Младеновић 1923: 495).

Прва фаза *анонимне шекспироманије*, коју Младеновић омеђује XVII веком, сва је у знаку тог комедијантског (погрешног) приказивања Шекспира. Друга и трећа фаза ширења Шекспирових дела такође су занимљиве. Средином XVIII века још се не спомиње Шекспирово име, мада је уврштен у позоришни репертоар у Немачкој. Тек ће се Виландов (Christoph Martin Wieland) превод *Буре*, 1762. године, штампати под Шекспировим именом. Шекспир је, каже Младеновић, опчинио и Холандију, Француску и Италију. Он сматра да су крај друге фазе и почетак треће фазе Шекспировог утицаја обележили пре свега Лесинг (Gotthold Ephraim Lessing) и глумац Шредер (Frederich Ludwig Schröder). Шекспиров утицај на Европу окончава се појавом немачког романтизма, почетком XIX века. Парадокс представља чињеница да је први занос, који је континентална Европа осетила према Шекспиру, био обележен управо његовим карикирањем.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Мада није тема овог рада, ваљало би указати на улогу Јоце Савића (Нови Бечеј, 1847. – Минхен, 1915) у немачком позоришном животу. Пишући о Јоци Савићу – глумцу, редитељу и театрологу – Душан Рњак у свом тексту *Умејничко и теоријско дело Јоце Савића* наглашава да је Савић био првак позоришта Великог војводства Вајмара, а глумио је и на позорницама Бургтеатра, Базела, Санкт Галена и Агзбурга.

У тексту *Вечито васкрсавање Шекспира*, Младеновић говори о „шекспировању“ београдске публике, које је, такође, ишло преко глумачких дружина, дилетантски и брзо. Тај тренд је трајао дуго, што је довело до тога да старе, патријархалне генерације упознају само таква извођења Шекспира. Што због начина извођења, што због културног нивоа оних који су та извођења гледали, Шекспир је у Србији дуго био тумачен и сагледаван испод нивоа својих драмских мотива и конфликта.

Међутим, оснивањем првих професионалних позоришта у Србији – Српског народног позоришта у Новом Саду (1861) и Народног позоришта у Београду (1868), али и експанзијом романтизма, интересовање за Шекспира нагло је порасло и то како за његове комаде тако и за песников живот.

Само сценско оживљавање комада овог драматичара над драматичарима представља, поред ризика и изазова, зрелост уметничког ансамбла, већу техничку спремност и виши културни ниво средине (Михаиловић 1984: 30).

У књизи *Шекспир и српска драма XIX века*, Душан Михаиловић даје преглед Шекспирових дела која су изведена на српском језику – седам у Новом Саду: *Ричард III*, *Кроћење ѓоройаднице* (*Укроћена ѓоройад*), *Млејачки тирџовац*, *Краљ Лир*, *Ромео и Булијета*, *Ойело* и *Хамлеј*; у Београду сви поменути и још четири: *Кориолан*, *Јулије Цезар*, *Макбеј* и *Мноѓо буке ни око шћиа*. Као битну чињеницу, Михаиловић истиче да су *Ричард III*, *Краљ Лир*, *Ромео и Булијета* и *Хамлеј* настали на основу оригинала, а превео их је Лаза Костић, док је *Укроћену ѓоройад* (*Кроћење ѓоройаднице*), такође с оригинала, превео Богдан Поповић.

На основу података које проналазимо у књизи *Историја српског позоришћа од средњег века до модерног доба* Боривоја С. Стојковића, слободно можемо рећи да је млади Лаза Костић први почео озбиљно да се бави превођењем дела Вилијема Шекспира. *Ромео и Јулију* превео је 1861. године (1875. године први пут су били приказани у СНП у Новом Саду, а 1876. године у НП у Београду). Заједно с Јованом Андрејевићем је, поводом 300-годишњице од Шекспировог рођења, превео одломак *Ричарда III*, који је изведен у Српском народном позоришту у Новом Саду 1864. Касније је Костић превео драму у целини и она је 1879. године доживела премијеру у Народном позоришту у Београду. *Краљ Лир*, у преводу Јована Д. Стефановића, Лазе Костића и Антонија Хаџића,

---

С обзиром на чињеницу да се у овом раду дотичемо и сусрета континенталне Европе са Шекспировим делом, напоменимо да је управо Јоца Савић, 1899. године, у Минхену основао Шекспирову позорицу на којој је режирао, први пут у Немачкој, Шекспира на основу превода оригинала.

изведен је у НП у Београду 1875. године, а пре тога је *Укроћена ѓоройад*, у преводу Лазе Костића, изведена 1874. године, а 1895. године Богдан Поповић с оригинала преводи исти текст под називом *Кроћење ѓоройаднице*. Године 1869. изведен је *Млејачки шрѓовац* у СНП у Новом Саду, а комад је превео Јован Петровић уз делимичну обраду Антонија Хаѓића.<sup>3</sup> Лаза Костић се целог свог живота бавио Шекспиром. Међутим, из данашње визуре ти преводи нису веродостојни и више представљају травестију Шекспира него преношење тона и идеје писца оригинала.

### *Велимир Живојиновић и фасцинација Шекспиром*

Бавећи се питањима везаним за драму и позориште, у време (између два светска рата) када је театрологија била у зачетку, Ранко Младеновић и Велимир Живојиновић учинили су много за развој савременог позоришта у Србији. Трудећи се да српски театар, али и позоришну публику, приближе што више тада актуелним европским позоришним токовима, било је неопходно како глумце тако и публику што више упутити у стваралаштво једног од највећих светских драмских писаца – Вилијема Шекспира. И док се Ранко Младеновић у својим студијама посвећеним Шекспиру бавио његовим стваралаштвом, карактеризацијом ликова и њиховим психолошким обликовањем, Велимир Живојиновић бавио се Шекспировом драмском техником, али тежиште његовог интересовања био је квалитет превода Шекспирових дела на српски језик.

Фасцинацију вечитом актуелношћу Шекспирових дела изнеће Велимир Живојиновић у тексту *Шекспир и његов ушћицај*, насталом из предавања одржаног на „Шекспировој вечери“, коју је приредио Клуб независних књижевника из Београда. Три главне особине, које чине основу трајности Шекспировог дела, јесу разноврсност, интегралност и интензитет, пошто је Шекспир, сматра Живојиновић:

својим делом обухватио тако велики број израза човекове психе, да нам се чини као да би био обухватио свеколики људски живот и дао га у његовом тоталитету. [...] он је у давању тих израза постигао такву количину сажимања и кондензовања, те тиме и такву снагу интензитета, да се чини као да би у његовим формулама била садржана срж, сама суштина тих израза. На једној страни, [...] опсежна, и уз то тако нијансирана скала да нам се чини као да она обухвата све људско. На другој страни,

---

<sup>3</sup> После Првог светског рата, на сцени Народног позоришта у Београду почиње да се играју *Сан лејње ноћи* (1920), *Ойело* (1921), *Јулије Цезар* (1925), *Хамлеј* (1930) у преводу Светислава Стефановића.



пак, таква прецизна оштрина у бележењу израза људске психе да нам се чини као да се у том погледу интензитетом не би могло даље ићи (Живојиновић 1933).

Велики квалитет стваралаштва Вилијема Шекспира, и формула за сва времена, јесте чињеница да је у својим драмама показао да оно што садржи сам живот може да садржи и драма, а то је постигао ослободивши позориште правила стила и форме. Тумачећи Шекспирову драмску технику, Живојиновић наглашава да су проблем редитељима представљали Шекспирово непоштовање принципа о јединству места и употреба монолога. Зато су редитељи често прибегавали јединственом месту, желећи тако да акценат пребаце на саму драмску радњу. Међутим, монолог се одбацивао пошто се, поготово у XIX веку, сматрало немогућим да се гледалац уживи у монолошко излагање. Временом, с променама које је XX век донео позоришту, поготово у технолошком смислу, промене слика више нису биле проблем. Ипак, истиче Живојиновић, монолог се још увек „бојажљиво избегава“, што доводи до закључка да човек с почетка XX века још нема поверења према таквом начину излагања.

Мада је почетком XX века изгледало неприродно да човек разговара сам са собом, Живојиновић истиче преимућства монолога пошто он „представља најкраћи и најпоузданији начин да се стигне право у душу личности која се износи на позорницу“. Уколико би избацио монолог, драматичар би морао заобилазним путем да каже оно што би требало да знамо о правом лицу неког лика из драме. Због тога монолог пружа најбољи део човекове душе – његове мисли, његово најинтимније ја, „јер нигде и никад човек није тако искрен као у разговору са собом, то јест у чистом мишљењу“.

Због финеаса којима обилују Шекспирове драме, редитељ који почне да режира неку од његових драма мора поседовати уметнички инстинкт, таленат – сматра Живојиновић. На унутрашњи осећај, Живојиновић додаје и то да редитељ мора бити „изоштрен добром претходном литерарном припремом и позоришном културом“, а с друге стране свему томе потпору чине специјална техничка знања утврђена праксом и искуством. Осетити драмско дело у његовој правој боји, погодити му стил и пренети га из сфере писаног у област визуелног, свакако зависи од редитељевог талента. У чисту технику Живојиновић убраја изражајна средства којима се редитељ служи да своју визију претвори у представу – а ту су „дикција, пластика покрета и њихова психичка адекватност, целисходне групације, сликарски елементи“.

Управо уметничка истанчаност редитељевог укуса неопходна је да би се остварила пуноћа Шекспировог дела на позорници. Живојиновић

покушава да укаже како би требало режирати Шекспирово дело. Основни постулат од кога полази јесте да је

Шекспир сав психологија. Савршен познавалац људске психе, драматичар по превасходству, он је истовремено и сав пластика (Живолиновић 1928).

Управо због тога не би требало „објашњавати“ Шекспира, додатно га стилизовати, убацивати ликове и слике којих код њега нема. У том читавању у оригинал, Живојиновић види замку која доводи до одсутности доживљаја како код глумаца, који скандирају текст и тиме доводе до монотоније темпа, тако и код публике. У складу с новим теоријама и Живојиновић признаје да редитељ више није интерпретатор „психологије и зналац музике речи“, већ мора бити и сликар. Неопходно је делу пронаћи „адекватан сликарски израз који ће потврђивати и попуњавати стил и дух дела“. Указујући на Рајнхартове представе, као пример савремених интерпретација класичних драмских дела, Живојиновић ће нагласити да су његове инсценације успеле због визуелног елемента коме поклања велику пажњу, али ипак најзначајнија је код њега психолошка интерпретација, којој приступа с великом пажњом, перфектно је израђујући. Код Рајнхарта је:

реч под налетом осећања покретана као вода под ударом ветра; најразноликије променљива, сва из унутрашњег осећајног треперења, без лажне интонације, без нелогичног нагласка, без усиљеног патоса и празног скандирања, па било да ради Шилера, било да ради Шекспира, било да ради жанр *Commedia dell'Arte*. Стил ових писаца и ових комада он ставља *прво* у реч и у психологију, па тек онда, и то *одавде*, трансформира у спољне визуелне облике, налазећи и за то – у чему и јесте његов дар – адекватне облике, и остајући до краја чист и конзеквентан у стилу (Живолиновић 1928).

У драми је најбитнији текст и из њега „мора све да се грана“, и треба

компоновати, на основу унутрашње психолошке логике дела, његов спољни облик [...] треба пре сваког, [поред] ма како бизарно смишљеног декора, имати живо осећање за дело и његов дух и бити способан уочити своју интуицију у дело које се интерпретира (Живолиновић 1928).

### *Велимир Живојиновић о првођењу Шекспира*

Сматрајући да је основ за коректно драмско остварење, поред редитељске умешности, и добар превод, Велимир Живојиновић ће у три исцрпне студије (прецизно сецирајући ред по ред превода) указати на



то да Светислав Стефановић у својим преводима Шекспирових драма не доноси праву боју ни Шекспирових ликова ни атмосфере саме драме. Пре него што представимо Живојиновићев став о Стефановићевим преводима, поменимо да је Светислав Стефановић по струци био лекар са завидним књижевним образовањем. Борио се за ослобађање стиха српске поезије, у складу с тада савременим тенденцијама, али је општи утисак критичара и теоретичара књижевности да његов књижевни рад нема оне домете којима је сам Стефановић тежио. У сваком случају, остаје чињеница да је Шекспира преводио у стиху и да су му објављени преводи: *Јулије Цезар* (Мостар, 1902), *Маџбей* (Мостар, 1903), *Млејачки њрџовац* (Мостар, 1905), *Мноџо вике ни око шћиа* (Мостар, 1906).

Полазећи од тога да је „вештина превођења и тешка и лепа“, Живојиновић наглашава да није само довољно познавати страни језик, у овом случају енглески, већ је неопходно познавати и сопствени језик, како би се могла наћи најбоља решења у преводу, али је преко потребно имати и

дар за превођење [...] машту која ће да оживи прочитане појмове и тиме погоди праву интонацију реченице, тачну боју тона и речи, оно што би се могло назвати ваздухом и топлотом једног писаног става, а што се иначе зове стилем, темпераментом, поезијом у крајњем значењу (Живојиновић 1927: 83).

Неко може бити без дара за поетски начин изражавања, па му је ближи прозни, али и поред тога Живојиновић не налази оправдање за нејасноћу самог превода. Управо је нејасноћа текста (мисли) оно на чему замера Стефановићу, односно „наopak ред речи, реченичне конструкције несагласне с духом нашег језика“. Како тврди, Стефановић се стално правдао да је Шекспир нејасан и тежак за превођење, али превод мора бити јасан, јер су у томе успели и други који су преводили Шекспира (као пример Живојиновић наводи Хрвате, Немце, Французе, Русе).

Најочитије нејасноће у Стефановићевом преводу Живојиновић показује на примеру превода *Маџбейа*. Овај превод Живојиновићу је био посебно занимљив као последњи Стефановићев превод, за који је сам аутор нагласио да је редигована верзија такође његовог превода из 1903. године. Полазећи од претпоставке да ако се на усавршавању превода неког дела ради готово тридесет година, Живојиновић верује да тај превод мора бити стилски савршен. Међутим, нова Стефановићева верзија *Маџбейа* доводи у питање преводиочев „укус и осећање израза, знање значења појединих речи и знање синтаксе и граматике“. Истанчаног осећаја за ритам и звук речи нема, Живојиновић образлаже

своје примедбе указујући на нелогичност превода, првенствено због непоштовања основних закона стиха. Осим тога, указује и на Стефановићев неукус при одабиру речи, истичући да преводилац не води рачуна о томе какви изрази одговарају којим ликовима и којим психолошким ситуацијама. Тако се догађа да изразе који више приличе светини окупљеној на неком тргу или у крчми, Стефановић додељује лику високог рода или га употребљава у озбиљној психолошкој ситуацији.

Покушавајући да нађе узроке који доводе до Стефановићевих стилских резултата, Живојиновић истиче „нелогично мишљење, буквално превођење, и незнање синтаксе нашег језика“. Користећи пример Стефановићевог превода, Живојиновић се труди да укаже и на проблеме преводилаштва као занимања. Због тога истиче једно од основних правила да се реч преводи буквално само онда када она и у језику на који се преводи значи исто што и у оригиналу. Уколико не постоји подударане значења, реч се замењује „оним што је њен смисао“.

### *Закључак*

Чињеница је да је Велимир Живојиновић Massuka (1886–1974) био песник, приповедач, драматург, књижевни и позоришни критичар, али и најплоднији преводилац либрета. Бавећи се питањима везаним за сва три облика сценског остварења (драма, опера и балет) у периоду између два светска рата, док је у Србији наука о позоришту била на самом почетку, сврстава се и у зачетнике театрологије. Поред свега наведеног, студије које је написао о преводу драмског дела доводе га међу зачетнике теорије превођења у српској књижевности. Зашто је баш Шекспир послужио као идеалан предлогач није случајност ако се има на уму да су теме којима се он бавио у својим драмама вечне и светске: жудња за моћи, кривица, неодлучност, хипокризија, страст и самоуништење, изградња поретка, моћ ауторитета. Све наведене теме нису карактеристичне само за елизабетанско доба и за одређено поднебље, већ су препознатљиве и у сваком наредном периоду развоја друштва на глобалном плану.

Када је реч о преводима Шекспирових дела у Србији, како оних првих професионалних, насталих у другој половини XIX века, па све до савременог доба, увек су били (и јесу) успешни они који су без обзира на то да ли се преводе само за читање или и за сценско извођење, потенцирали драматичност унутар самог текста. Изграђујући своју теорију превођења двадесетих и тридесетих година XX века, Живојиновић је апострофирао да редитељ, да би остварио квалитетну представу, мора бити уметник који је на првом месту ерудита и добар познавалац како ликовне уметности тако и писане речи. Када је реч о овом последњем

– он мора у тексту пронаћи све оне нијансе и тонове који су на први поглед скривени у ткању самог текста. Односно, редитељ мора осетити драмско дело у његовој правој боји, погодити му стил и пренети га из области писане речи у визуелну област. Овога не може бити, сматра Живојиновић, без доброг превода оригиналног текста – у нашем случају Шекспирових дела. Као својеврсни атак на изворно дело, Живојиновић сматра „објашњавање“ Шекспира – додатну стилизацију, убацивање ликова или слика којих код Шекспира у изворнику нема.

Из наведеног можемо закључити да је за квалитетну представу поред редитеља и наравно глумца (који нису били тема овог рада), неопходан и квалитетан литерарни предложак (оригинални или преведени). Због тога посебно истичемо основну теорију Велимира Живојиновића о превођењу – сваки преводилац мора имати дар за превођење који у себи носи истанчани осећај, готово машту, да се оживе појмови из изворног дела и да се погоди права интонација реченице (стил) аутора који се преводи. Свега овога не може бити, закључује Живојиновић, уколико преводилац савршено не познаје сопствени језик. Реч се преводи буквално само у случају када и у језику на који се преводи значи исто што и у оригиналу. Уколико не постоји подударане значења, реч се замењује конструкцијом која открива њен смисао. Проналажење смисла оригинала и преношење на језик на који се преводи јесте првенствена улога преводиоца.

## ЛИТЕРАТУРА

- Д'Амико, Силвио. *Повијесѝ драмског ѿеатра*. Загреб: Накладни завод Матице хрватске, 1972.
- Живојиновић, Велимир. „Превођење, Шекспир и др Св. Стефановић.“ *Мисао* књ. XXIV, св. 1–2 (1. и 16. мај 1927): 82–98.
- Живојиновић, Велимир. *Из књижевности и позоришта*. Књ. прва. Београд: Књижевна Радња Рајковића и Ђуковића, 1928.
- Живојиновић, Велимир. „Шекспир и његов утицај.“ *Јужни преглед* бр. 3, год. VIII (март 1933).
- Живојиновић, Велимир. *Ујисци и размајрања*. Београд: СКЗ, 1940.
- Јевтовић, Владимир. *Узбудљиво позориште*. Београд: ГЕА, 1997. <[https://www.rastko.rs/drama/vjevtovic-uzbudljivo.html#\\_Toc521945659](https://www.rastko.rs/drama/vjevtovic-uzbudljivo.html#_Toc521945659)> 24. 10. 2016.
- Манчић, Александра. *Превод и кријтика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.
- Михаиловић, Душан. *Шекспир и српска драма у XIX веку*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Академија уметности у Новом Саду, 1984.
- Младеновић, Ранко. „Анонимна шекспироманија у седамнаестом веку.“ *Мисао* књ. XI, св. 7 (1. април 1923).
- Младеновић, Ранко. „Вечито васкрсавање Шекспира.“ *Самоуправа* бр. 84 [85] (14, 15. и 16. април 1928).
- Молинари, Чезаре. *Историја позоришта*. Београд: „Вук Караџић“, 1982.
- Пауновић, Зоран. *Како читати превод*. <<https://www.nb.rs/events/event.php?id=2850>> 24. 10. 2016.

РЊАК, Душан. „Уметничко и теоријско дело Јоце Савића.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 20/21 (1997).

СТОЈКОВИЋ, Боривоје С. *Историја српског позоришћа од средњег века до модерног доба: (драма и опера)*. Књ. I. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tillman Rexroth. Bd. IV/1. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1980. (с немачког превела Александра Бајазетов Вучен). <[https://www.nb.rs/view\\_file.php?file\\_id=437](https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=437)> 24. 10. 2016.

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. Prentice Hall Europe, 1988. <[http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20-Peter-%20Newmark%20\(1\).pdf](http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20-Peter-%20Newmark%20(1).pdf)> 24. 10. 2016.

Ivana Ignjatov Popović

TRANSLATOR OF DRAMATIC WORK – ONE OF THE FACTORS  
OF THEATRE MAGIC (VELIMIR ŽIVOJINOVIĆ MASSUKA ABOUT  
THE TRANSLATION OF SHAKESPEARE’S WORK)

Summary

The first literary translations of William Shakespeare’s plays in Serbian theatrical literature appeared with the establishment of the first national theaters (the Serbian National Theatre in Novi Sad (1861) and the National Theatre in Belgrade (1868)), but also with the commitment of young and temperamental writer Laza Kostić in the second part of the 19<sup>th</sup> century. However, serious and studious translations of Shakespeare’s works appeared in the early 20<sup>th</sup> century.

Encouraging new dramatic expression, characteristic of modern European theatre (between the two world wars), or at least leaning towards it, Velimir Živojinović Massuka (erudite, polyglot and writer) believes that the basis for a great dramatic achievement (if it is a translated work) is not just creativity of the director, but also a good translation of the original text. Highlighting Shakespeare as the author, Živojinović underlined that translating his work required exceptional skill of painting, especially because it was necessary for understanding the “true colors” of Shakespeare’s characters and the mood of his plays. Referring to the director and his role in the realization of a good stage performance, Živojinović would point out that the director must have a feeling for the dramatic work in its true colors, find a special style in it and convey it from the field of the written word into a visual field. Highlighting that “the skill of translation is both – heavy and beautiful”. Živojinović believed that it was not enough just to know a foreign language, in this case English, but that it was also important for every translator to know his own language and to have an ability for translating. That means that the translator needs to have a keen sense and developed imagination to enliven the terms from the original work and to find the right intonation of phrases – the style of the author whose work he is translating. The task of the translator is to find the best solution for the translation – style, temperament and as a climax – the poetry of the author of the original work that is hidden in the text.

Key words: drama, translation, language, literary style of the original and translation.

МИЛАН НОВАКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности  
Оригинални научни рад / Original scientific paper  
milannovakovic89@hotmail.com

## ЈЕЗИК КАО ПРЕПРЕКА ЗА РАЗУМЕВАЊЕ

**САЖЕТАК:** Не желећи да даје опширну анализу дела тројице аутора, Велимира Хлебњикова, Момчила Настасијевића и Александра Поповића, већ указујући на језик као њихову заједничку карактеристику, аутор овог рада поставља питање рецепције текстова ових писаца. Као материјал користи постојеће театролошке и књижевне анализе, као и саме текстове ових писаца.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** језик, Хлебњиков, Настасијевић, Поповић, позориште.

У свом театролошком спису посвећеном Александру Поповићу, Петар Марјановић изнео је запажање да се „нико у нас није озбиљније бавио конфузијом у рецепцији Поповићевог театра у гледалишту“ (Марјановић 1997: 207–222). Ширећи проблем рецепције и на читаоце, овим радом желим да поставим питања која се тичу проблема херметичности, необичности, неразумљивости, којима су описивана дела не само Александра Аце Поповића него и двојице великих уметника – Велимира Хлебњикова и Момчила Настасијевића. Иако се на први поглед може учинити да та три писца немају ништа заједничко, покушаћу да наведем све оне чињенице које их чине сличним.

Познато је да су ови писци запамћени као веома аутентични и јединствени, тако да њихов рад не може да се смести у оквире било ког књижевног правца или школе. Иако је код Хлебњикова и Настасијевића присутан утицај симболиста, први се сматра средишњом личношћу руског футуризма (Донат 1985: 350) док се стваралаштво Настасијевића повезује са експресионизмом (Игњатов-Поповић 2009: 166). Међутим, својим идејама били су далеко испред доба у ком су живели и стварали. Слична ситуација постоји је и код Поповића, чији су елементи стила довођени у везу с театром апсурда Бекета и Јонеска

(Миочиновић 1982: 95–123). Утицај ове тројице писаца (посебно Хлебњикова)<sup>1</sup> на друге ствараоце захтева подробнију анализу.

Споменувши анализу, долазимо до следеће сличности која се тиче дела тих писаца. Готово сви театролози, књижевни и драмски критичари који су анализирали стваралаштво наведених аутора (а сваки од њих је имао бар по једног „свог“)<sup>2</sup> остављају простор за будућа читања уверени да прави тумачи тек долазе. То сведочи о величини и значају заоставштине аутора Хлебњикова, Настасијевића и Поповића. Како анализом долазимо до разумевања, тиме наилазимо на један од главних проблема када је у питању писање тих уметника. Подаци који сведоче о томе да се, упркос импозантном броју написаних драма и неоспорном квалитету истих, име Аце Поповића све ређе виђа на репертоарима наших позоришта; да Момчило Настасијевић није доживео ниједно премијерно извођење својих драма у професионалном позоришту (а нажалост ни данас се његове драме не изводе често) као и то да се драмски текстови Хлебњикова појављују тек као делови неких перформанса, указују на проблем рецепције код читалаца и публике. Неки позоришни ствараоци искрено су посведочили о неразумевању текстова тих писаца.<sup>3</sup> Свестан да његови текстови нису разумљиви читаоцу и гледаоцу (слушаоцу), Хлебњиков је желео да схвати узроке таквог деловања непознатих и неразумљивих речи (Флакер, Угрешић 1984: 2/279).

У потрази за оним што је корен свих поменутих „проблема“ долазимо до главне одлике сваког од та три писца – језика. Језик којим су писали, прва је асоцијација на њихов стваралачки опус. Волели су реч, и бескрајно су се користили свим њеним могућностима у жељи да испитају нове. Тако су своје идеје и обрасце по којима су поступали Хлебњиков и Настасијевић забележили у својим есејима, док су код Поповића остали једино драмски текстови да говоре сами за себе.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Поменимо само да се на идеје футуриста, па тиме и Хлебњикова, надовезују дадаизам и надреализам, док је тај утицај на овим просторима присутан у покрету зенитизам.

<sup>2</sup> Као један од ретких новијих Хлебњиковљевих критичара спомиње се Николај Степанов. О Александру Поповићу детаљно је писала Мирјана Миочиновић, док је поред ње, за тумачење Момчила Настасијевића била заслужна и Исидора Секулић.

<sup>3</sup> Александар Поповић током једног интервјуа спомиње да је Бојан Ступица, након што је прочитао драму *Крмећи кас*, за Поповића рекао: „Да ли је тај човек нормалан кад тако пише?“ (Пашић 2013: 46).

Критичар *Правде* Душан Крунић, поводом драме *Недозвани* Момчила Настасијевића, пише: „Ми отворено признајемо да се у позоришту г. Настасијевића не умемо снаћи. Ми то позориште не разумемо“ (Миочиновић 1987: 24).

У књизи *Совјетска казалишна авангарда*, Бранимир Донат наводи сећања композитора Матјухина, који је студентима у припреми комада *Победа над Сунцем* (за који је пролог писао Хлебњиков) објашњавао значење комада, јер студенти првобитно у њему нису видели смисао, а нису хтели изводити не разумевајући га.

<sup>4</sup> Разлог свему овоме јесте и њихов начин живота, тј. однос према писању. Мирјана Миочиновић запажа да је Поповићев књижевни рад процењен прилично апроксимативно



Истанчаног слуха за језик, ти писци су се залагали против „окамењавања“ свакодневног језика. С идејама за бољу будућност, били су окренути уназад, ка коренима, ка пореклу, ка заборављеном. Свако на свој начин, из тог „талога“ стварали су свој, аутентичан језик, по ком су заувек упамћени. Њихови текстови се често у први мах не дају разумети, они напросто „звуче“. Њихово дејство је заумно<sup>5</sup> а њихове речи се опиру једноставном значењу. Развијајући свој језик, развијали су и жанрове. Тако је Хлебњиков успоставио потпуно нов авангардни жанр – натприповест<sup>6</sup>; Настасијевић је под утицајем Вагнера писао музичку драму<sup>7</sup>, а заиграли Поповић је сваким својим комадом померао границе фарсе<sup>8</sup> (фарса и по, фарса in metoigam, горча фарса у једном парчету, фарса с пологом у пет појава...).

### У њочейку беше реч

Ако бисмо покушали да размишљамо у правцу у ком је Настасијевић размишљао, могли бисмо рећи да у почетку беше глас, тон,

---

(око 40 позоришних комада, око 50 радио-драма, око 500 тв-емисија). У Предговору за *Изабране драме* Александра Поповића она закључује: „Овој непоузданости, изгледа, нема помоћи, јер је она проистекла из пишчеве расипничке небрижљивости, типичне за позоришног човека који у првом реду пише за сцену, и од позоришта очекује све, па и то да му сачува текстове; тако су се многи рукописи загубили или неповратно нестали“.

О Хлебњикову, Милица Николић у Предговору за *Краљ времена Велимир*, пише: „Немајући времена, немајући места, немајући средстава, никада није дорађивао једном забележено. Путујући Русијом, мучећи се по вагонима за епилептичаре, болујући по болницама и седећи по затворима царским... Хлебњиков је писао своје песничко дело никада не могући да му се врати“.

За разлику од Хлебњикова, Настасијевић је писању и исправкама посветио све своје време. Залажући се за *чистију реч*, овај „песник истраживач и копач“, како га је називала Исидора Секулић, кројио је своје реченице у потрази за савршенством, дубоком истином. (О томе најбоље сведоче неколике верзије његових есеја *За мајерњу мелодију*, *За стварну реч*, и др. које су објављене у: *Сабрана дела*. Књ. четврта. Есеји. Горњи Милановац: Дечије новине, Српска књижевна задруга, 1991.)

<sup>5</sup> Од тројице аутора једино је Хлебњиков заправо и писао на заумном језику. Као један од творца тог језика (други познати писац-заумиста је Кручоних), он је отишао даље од свих и развио свој „звездани језик“, своју азбуку која би била применљива у целом свету. Заумно у делима Настасијевића и Поповића везује се за њихово дејство на читаоца/гледаоца (опирући се простом разумевању, њихови зачудни текстови, поготово Настасијевићеви, делују подсвесно, попут магије, будући нешто исконско).

<sup>6</sup> „Прича је градитељство речима; градитељство причама је надприповест.“ Оно што је остало нејасно је разрешење конструктивног начела по ком је писао натприповести (Флакер, Угрешић 1984: 2/77).

<sup>7</sup> Иако је музику за његове драме компоновао његов брат Светомир Настасијевић, посветивши свој рад посвети „за матерњом мелодијом“, Настасијевић је сматрао да лепота језика носи сву мелодичност, ритмичност, интонацију, коју подразумева музика, те да се све те особенисти језика могу користити уместо музике. Детаљније о овоме вид. у: Миочиновић 1987: 24–28.

<sup>8</sup> О проблему фарсе као жанра Поповићевих комада детаљно пише Мирјана Миочиновић у Предговору за *Изабране драме* (Поповић 1987: 8–11).

мелодија, баш као она коју чујемо код малог детета које се не изражава другачије но певушећи. Управо је код детета и код примитивца још могуће чути ону матерњу мелодију, које смо тако мало свесни. О тој мелодији Настасијевић каже: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која долазећи из најдубљих слојева духа везује појмове у тајанствену целину живог израза. Коренита је и колективна. И чим из веће дубине продре глас, тим му је и шири обим одјека“ (Настасијевић 1991). По Настасијевићу, слушајући непознат језик, ми јасније чујемо његову мелодију; сходно томе, мелодије сопственог језика најмање смо свесни. Зато је Настасијевић свој кратак животни век провео у потрази за матерњом мелодијом, за одговорима где смо и који смо.

Веровао је да се поезија најчистије и најмоћније остварује музиком. То природно богатство мелодијског, емоционалног и семантичког налазио је у народу, у нашим бајалицама, тужбалицама, успаванкама (Миоциновић 1987: 24–28). У њима реч има магијско дејство, њихов језик је заумни, он потпуно истискује разумски, како мисли и Хлебњиков. Ако послушамо реченицу „Климен виси, пенда зја, климен пенду лепанда“, постаје нам јасно каква врста доживљаја је у питању.<sup>9</sup> Ономе ко чита дела Настасијевића може се причинити прегршт непознатих речи. Напротив, иако потпуно оригиналан, његов језик је апсолутно народни, али заборављен, архаичан. Код њега „нема ни једне једине речи која се у народу не говори или се није некада говорила“.<sup>10</sup> Залагао се за чисту реч која непромашиво погађа у само срце духовног крвотока. Веровао је да тон убеђује, да се њиме отварају неотворива врата. Зато је све своје текстове читао наглас, проверавао, мерио, скраћивао, сажимао. Користећи сву лепоту наших акцената и дужина, пуштао их је да сами прате ритам свог родног језика.<sup>11</sup> Напрегнуто ослушкујући језик, зарад његове чистоте, често је укидао речи. Таква редукција језичког материјала, углавном глагола, по мишљењу критичара додатно је чинила тај језик необичним и загонетним. Међутим, Љубомир Симовић сматра да Настасијевићеве песме врве од глагола, и то оних најдраматичнијих, најдинамичнијих и управо у њиховом коришћењу види мајсторство тог песника. Као пример наводи неке од глагола: *расїочїиїи, здрузџаїиїи, зайлампїеїиїи, врвееїиїи, сїїукнуїиїи, бризџаї, њо-клецни...* (Симовић 1991: 233–266). Овај песник, занесен тамним и дубоким звуцима, сматрао је да најсугестивније делује оно што је само

<sup>9</sup> За описивање деловања Настасијевићевог језика на читаоце најбоље је искористити управо његове речи. Наиме, у драми *Господар Младенова кћи*, у првом чину, када Мајор присуствује сцени свађе мајке и ћерке (Каје и Данке), Настасијевић у дидаскалији наводи „пренеражен посматра сцену, више је осећајући него разумевајући“.

<sup>10</sup> Борислав Михајловић у *Предговору* за Настасијевић 1958: 19.

<sup>11</sup> Његови савременици били су углавном под утицајем француског александринца.



наговештено, наслућено, неисказано. Својом „мелодијом“ он свог читаоца води магичним прелазом у оно недокучиво, ирационално, исконско.

Баш као и Настасијевић, и Хлебњиков је узор за свој заумни језик видео у језику бајања, врачања, молитви. Та моћ народног језика лежи управо у ономе што је недокучиво, што наша свест још увек не може да схвати. Зато је заумни језик Хлебњиков називао емоционалним језиком. Борио се против дотадашњег уверења да поезија мора бити до краја јасна. Тиме нипошто није желео да каже да је свако неразумљиво стваралаштво лепо, оно се не сме негирати зато што је неразумљиво одређеном слоју читалаца. Насупрот Настасијевићу, који је користећи старе речи стварао нове, овај *будеиљанин* (грађанин будућности), како је себе Хлебњиков називао, сву своју маштовитост и креативност усмерио је ка стварању потпуно нових речи, ван уобичајеног говора, тако да су неологизми које је обилато користио доминанта његовог изражавања. Желећи да избегне књишко окамењавање језика, он је веровао у чисту реч која би била ослобођена свакодневног аутоматизма, ослобођена употребног контекста, која би откривала унутрашњи смисао. Као и остали футуристи, залагао се за буђење читалаца из летаргијског сна изазваног аутоматским схватањем. Наследивши идеју симболиста да „Путем ритма, путем звуковне инструментације, речи симбола пренесу читаоца у хипнотичко стање које би га припремило за упознавање са тајнама песника“ (ФЛАКЕР, УГРЕШИЋ 1984: 1/118), Хлебњиков је даље развио своју теорију преласком са питања о звучности на питање о смислу. То је значило могуће читање заума, тј. откривање рационалности језика који је наоко ирационалан; откривање скривеног значења које наш мозак још не може да схвати, али које наилази на одјек у нашој подсвести (баш као и језик бајања) (ФЛАКЕР, УГРЕШИЋ 1985: 3/224). Тако је Хлебњиков, вођен својом необичном језичком креативношћу, дошао до своје звездане азбуке. „Језике треба разложити на њихове основне јединице и створити од гласовне материје неку врсту Менделјејевог закона“ (ХЛЕБЊИКОВ 1964: 28). Његова правила за грађење нових речи, која би могла да чине основу универзалног, светског језика,<sup>12</sup> кретала су се ван правила која је граматика налагала. Прво од два основна правила/претпоставке гласило је да „први сугласник просте речи управља читавом речи – наредбодавац је осталима“ (ХЛЕБЊИКОВ 1964: 338). Тако је објашњавао значење сваког слова своје азбуке; нпр.: М – значи дељење целине на делове или нешто мало (мак, млин, мушица,

---

<sup>12</sup> Хлебњиков није усамљена фигура у историји, када је у питању стварање универзалног језика. Есперанто, разни логички језици, измишљени пре Хлебњиковљевог, били су прихватани и брзо се распрострањивали, док је звездани језик најалост остао као занос једног уметника који се бавио науком. (Његове веома занимљиве и зачудне идеје о времену и простору, физици и математици прикупљене су у књизи: ХЛЕБЊИКОВ 1964.)

мољац, мува), Л – прелаз висине у ширину (лађа, лист, лет, лити), К – одсутност кретања, смрт (крај, камен, колац, кључ, кнез, закон, кост), Г – највиша тачка (глава, гребен, гора, господар) (ФЛАКЕР, УГРЕШИЋ 1984: 1/140). Друга претпоставка је била да су речи које почињу истим сугласником обједињене истим појмом. Ако се узму, на пример, речи чабар и чаша, обема управља, наређује им глас ч. Ако се сакупе речи на ч: чарапа, чамац, чаура, чабрица, чун, чесма, чизма, чокањ, чутура, видимо да се све те речи сусрећу у тачки следеће слике. И ако је то чарапа, и ако је то чаша—оба случаја обим једног тела (ноге или воде) испуњава празнину другог тела које му служи као површина. Дакле ч није само звук, ч је име, недељиво тело језика. Ако се покаже да ч у свим језицима има исто значење, решено је питање светскога језика,<sup>13</sup> све врсте обуће зваће се *че* ноге, све врста чаша – *че* воде, јасно и просто... (Хлебњиков 1964: 338). Било како било, овај маштовити песник, који је изузетна појава не само у руској него у читавој светској књижевности, закључује да разумљиви или не, стихови морају бити добри, истинити.

Поповић је, слично као и Хлебњиков, разликовао свакодневни језик од оног позоришног. Ипак, за разлику од Хлебњикова, њему није била толико битна семантичка страна речи, колико њена питорескност. Његов језик само делује као језик саткан од неологизама, јер је непознат, неуобичајен. Заправо, Поповић нема потребу за богаћењем свог језика кованицама или неологизмом, јер користи огромно постојеће богатство лексике, занатлијског миљеа у првом реду. Употреба речи ван стандардног књижевног оквира, њихова слободна комбинација, ствара комичан ефекат коме је Поповић посветио своје стваралаштво. И њему је, као и претходној двојници аутора о којима смо писали, било важно заумно дејство језика,<sup>14</sup> музикалност, звучни квалитет. Мирјана Миочиновић упућује на Поповићева сазнања о феноменима фоничне семантике, захваљујући којима ствара неку врсту сонорних гестова,<sup>15</sup> у којима звучни омотач речи и њен акустични карактер добијају самостално значење.<sup>16</sup> Ружица Сокић, која је сматрана за „Ацину глумицу“, поредила је његов језик са цезом. Сам Поповић је рекао да он пише по

---

<sup>13</sup> Слично као и код Хлебњикова, и код Настасијевића се може наслутити питање о универзалном. „Па ипак још се није чула мелодија која би потицала из саме сржи духа, које би тиме што је индивидуално најдубља, имала свој одјек кроз све народе и расе. Још музика није свеопшти језик осећања“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991).

<sup>14</sup> Театролози сматрају да је то заумно дејство највише присутно у његовим првим драмама, те се постепено губило у драмама новијег датума.

<sup>15</sup> Сонорни гестови подразумевају неуобичајену и бирану комбинацију звукова. Опширније о овоме вид. Б. Ејхенбаум. *Како је направљен Гођољев шињел, Поетика руског формализма*. Приредио А. Петров. Београд, Просвета, 1970.

<sup>16</sup> Најбољи пример тога представља завршни монолог Боре шнајдера у драми *Развојни иуи Боре шнајдера*.

систему слободних асоцијација, а познато је да езотеричност његових речи и њихов одабир непогрешиво креира карактер. Као основно начело Поповићевог специфичног позоришног језика сматра се набрајање, по чему се угледао на Раблеа. Иако су критичари енигматичним и нејасним текстовима Александра Поповића приписивали и мањкавост у виду драмске радње и мотивације ликова, сви се слажу у томе да добар глумац преко Поповићевог текста (језика) непогрешиво прави сјајну креацију.

„Па молим смерно ко ушчита ово, нека много не замери  
замршеностима овде-онде: боље се није могло размрсити“  
– М. Настасијевић

Језик, као средство комуникације, у делима Хлебњикова, Настасијевића и Поповића парадоксално представља сметњу, препреку за онога ко се с њим суочи. Парадокс је и то што се значај и квалитет тих писаца оцењује као немерљив, а њихова дела на позоришним репертоарима права су реткост. Уколико прочитамо доступне критике оних представа које су извођене по текстовима тих аутора (Настасијевића и Поповића), можемо закључити да редитељи и глумци не знају како се играју текстови ових писаца.<sup>17</sup> Уз дужно поштовање критичарима, можемо их упитати *како се њо играју Настасијевић, Поповић, ња и Хлебњиков?* И Љубомир Симовић, описујући Настасијевићево дело, каже да оно тражи од читаоца битно другачији начин читања и перципирања. Међутим, ако се усудимо да стваралаштво та три писца у одређеној мери схватимо као експериментално, можда је таква врста позоришта примерена њиховим текстовима. То нас даље одводи до питања да ли у Србији постоји експериментална сцена. Но, ако знамо да су ти писци велику пажњу придавали „звучној карактеристици“ речи, и ако знамо да су на извору истог тог феномена, садржаног у ритуалу, настале поезија и позоришна уметност, зар не можемо реализацији њихових текстова приступити замењујући логичко значење реченице естетским? Публика је већ навикла на овакву врсту доживљаја на музичким концертима. Сличан доживљај говора као музике дешава се онда када посматрамо комад који не познајемо, на језику који не познајемо; у идеалном случају статични монолог. Већи проблем

---

<sup>17</sup> Као добри „тумачи“ Поповићевих текстова наводе се Небојша Комадина, Дејан Мијач, Егон Савин, иако се из њихових интервјуа може сазнати да је у њиховом раду на текстовима примењивана драматуршка обрада (скраћивање текста чија је поента често била управо у тој неумерености). Успешну поставку Настасијевићевог текста *Код вечиће славине*, за коју је добио Стеријину награду, остварио је Јован Путник, који је имао врло експерименталан приступ режији (о томе детаљно у: Путник 1985).

за овакву врсту представљања је глумчев однос према стварању. Да ли би овакво потенцијално играње, које не подразумева логичко појашњење мотива за сценски поступак, направило од глумца марионету? С друге стране, такво извођење би подразумевало мајсторску говорну интерпретацију која би као резултат произвела богат музички доживљај код гледаоца. Или би и то било оцењено као још погрешно тумачење ових интригантних писаца? У сваком случају, сваки покушај „извлачења“ таквих текстова из остава библиотека је драгоцен.

Ако следимо Настасијевићеве речи да је „први корак поставити себи задатак тежи него што се може решити“, онда писање овог рада представља успешно закорачење. Придружујући се мишљењу оних који су овом стазом корачали пре мене, верујем да ће кораци који ће до краја разјаснити мистерије Хлебњикова, Настасијевића и Поповића тек доћи.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИНАВЕР, Станислав. *Надџрамајика*. Београд: Просвета, 1963.
- Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Сарајево: ИРО „Веселин Маслеша“, 1982.
- ДОНАТ, Бранимир. *Анџиологија дадаистичке поезије*. Нови Сад: ИРО Братство јединство, 1985.
- ДОНАТ, Бранимир. *Совјетска казалишна авангарда*. Загреб: Центар за културну дјелатност, 1985.
- ИГЊАТОВ-ПОПОВИЋ, Ивана. *Ликови у српској експресионистичкој драми*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Српски драмски писци 20. стоголећа*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. *Есеји о драми*. Београд: „Вук Караџић“, 1975.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. *Драма између два рата*. Београд: Нолит, 1987.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Драме*. Београд: Издање пријатеља, 1938.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Песме њријовейке и драме*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 1958.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Сабрана дела*. Књ. четврта, Есеји. Горњи Милановац: Дечије новине, Српска књижевна задруга, 1991.
- ПАШИЋ, Феликс. *Крајњак њрељед времена*. Београд: УДУС, 2013.
- ПОПОВИЋ, Александар. *Изабране драме*. Београд: Нолит, 1987.
- ПОПОВИЋ, Александар. *Бела кафа и друге драме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- ПУТНИК, Јован. *Проломена за џозоришну естетикку*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1985.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. *Ољеди*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 1959.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. *Драмско доба*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2005.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Дујло дно*. Београд: Српска књижевна задруга, БИГЗ, Просвета, Дечије новине, 1991.
- ТОДОРИЋ, Гордана. *Лудус и лоџијезис Александра Појовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2012.

ФЛАКЕР, Александар, Дубравка Угрешић. *Појмовник руске авангарде 1, 2, 3*. Загреб: Графички завод Хрватске, Завод за знаност о књижевности филозофског факултета у Загребу, 1984–1985.  
ХЛЕБЊИКОВ, Велимир. *Краљ времена Велимир Први*. Београд: Просвета, 1964.

Milan Novaković

## LANGUAGE AS AN OBSTACLE IN UNDERSTANDING

### Summary

The action of language beyond reason occurs in the sphere where the laws of emotions rule. This means that we can feel this effect but we do not necessarily understand it. The person who tries to remember his childhood, the playfulness of counting rhymes, the person who knows the “magical” effect of counting rhymes, or the person who simply listens to life will be able to identify the effects of words that often do not make any sense or whose fullness of sound creates a certain meaning. Some of the aficionados of such effects of language are Nastasijević, Popović and Hlebnjikov. They are characterized primarily by the common love of their people, their fellow man and therefore the love of their language. Guided by that love they sought after forgotten words that looked to the readership as completely new, made up and therefore incomprehensible. They used their enormous talent in such a way that their playfulness in the creation of the sentence and even an entire work caused resistance in the readers and thus was assessed as too closed. Although literary and theatre critics, teatrologists and fans of the theatre art tried and often proved the value and quality of these writers, their works are not represented enough on the stage. The analysis of the existing theatre criticism leads us to a conclusion that part of the guilt lies in the wrong interpretation of these writers’ works. Yet, it is our duty to continue reading them and reveal their secrets and at the same time preserve our language in order to know *who we are*, *where we are* and *where we come from*.

Key words: language, Hlebnjikov, Nastasijević, Popović, theatre.



САЊА РАНКОВИЋ

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Оригинални научни рад / Original scientific paper

sanjaetno@gmail.com

## ТРАДИЦИОНАЛНА ВОКАЛНА ПРАКСА КАО ИДЕНТИФИКАТОР СУПКУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА КОРДУНАША У ВОЈВОДИНИ\*

**САЖЕТАК:** Досељавање Кордунаша у Војводину отвара бројна питања, а посебно она која се односе на даљи опстанак традиционалног певачког наслеђа и односа културе и идентитета. Супкултурна посебност Кордунаша у раду је приказана кроз музичку анализу вокалних форми три певачка ансамбла која су формирана у Кљајићеву, Чонопљи и Инђији. Идентификовањем карактеристичних музичких парадигми освешћује се постављање граница властитог супкултурног идентитета који се у овом случају испољава кроз извођење старијег начина певања, „розгања“ и трогласне интерпретације песама новијег стила.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Војводина, Кордун, супкултура, идентитет, традиционална музика.

Културни миље Војводине чине супкултурне матрице које на пољу традиционалне музике представљају низ хетерогених система. У оквиру овако сложене друштвене перспективе издваја се музичко наслеђе становништва које је из области западног Балкана досељено у овај део Србије и које у највећем броју потиче из предела Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске (Лекић 1997: 12).<sup>1</sup> У том светлу чини се интригантним разматрање традиционалног вокалног наслеђа досељеника са Кордуна<sup>2</sup>, као дела културног идентитета матичне области, и његовог даљег континуитета у новим географским условима.

\* Текст је резултат рада у оквиру пројекта Матице српске под називом: *Музика као репрезентација и медијум њезоварања културних идентитета у Војводини*.

<sup>1</sup> Поменуте миграције одвијале су се током XX века, од периода након Првог и Другог светског рата, све до грађанског рата у бившој Југославији 90-их година прошлог века.

<sup>2</sup> Кордун је територија у Републици Хрватској која се граничи са Ликом и Белом Крајином, а са западне стране се протеже према Босни до ушћа Уне, док се са севера сједињује

Дислокација становништва недвосмислено отвара низ проблема који се односе на живот између завичаја и новог географског простора, као и на релацију стечених културних навика и система вредности средине коју су мигранти населили. У досадашњим истраживањима традиционална музика досељеника са Западног Балкана је разматрана кроз различите теоријске перспективе, од којих се у оквиру личних интересовања издвојило њено сагледавање кроз „конструкцију два друштвена идентитета: културног (односно супкултурног) и националног (етничког)“ (РАНКОВИЋ 2013: 328). Издвајањем музичке праксе становника са простора Кордуна, фокус се усмерава на супкултурни миље и његову симболизацију на пољу вокалног израза. Наиме, поред примарне, етничке идентификације која је иста за све досељенике, будући да је реч о српском становништву, незаобилазна је и идентификација са локалним одређењем матичног простора – Кордуна. Дијалектички однос културе и идентитета имплицира сагледавање музике као производа супкултуре и обратно (WILLIAMS 2006: 174). Супкултура објашњава „нешто“ изван музике и представља концепт који је у британској социологији 70-их и 90-их година прошлог века коришћен за опис односа музике, културе и идентитета (WILLIAMS 2006: 174). Иако се често користи у експликацији популарне музике (HEBDIGE 1979; WILLIAMS 2006), овог пута ће бити коришћен да означи специфичност музичке праксе одређене друштвене заједнице која припада досељеничкој структури становништва и шире гледано српској заједници у Војводини. Кроз поменути однос (Кордунаши–досељеници–Срби), сагледава се однос поменутих идентитета који су у релацији концентричних кругова. Зато је задатак у овом раду поентирање елемената традиционалног вокалног израза који Кордунаше издвајају из поменутих оквира или их приближавају појединим музичким праксама. Сам културни садржај није одраз њиховог идентитета већ чињеница да они препознају поједине музичке појаве као „границе“ и симболе сопствене друштвене групе.

Досадашња сазнања о кордунашкој музичкој традицији односе се на матични простор (КУНАС 1878; 1879; 1880; 1881; МАРОШЕВИЋ 1990; 1993; 2010; РИНТМАН 1972), као и на резултате истраживања у Војводини (ДАМЈАНОВИЋ 1985; 1987; 1990; ИВКОВ 2009; РАНКОВИЋ 2013). Имајући у виду публиковане радове, евидентан је истраживачки дисконтинуитет како на Кордуну тако и у Војводини. Интересовање за етномузиколошко проучавање у Војводини почиње тек 80-их година прошлог века, тако да један велики временски период, од досељавања до поме-

---

са равничарским делом Хрватске. Планина Петрова гора читаву област дели на две пределе: горњи Кордун (планински део) и доњи Кордун (равничарски).



нутог тренутка, остаје потпуно нерасветљен са музичког аспекта. Спроводећи личне теренске опсервације Кордунаша и њихових потомака у Војводини, у периоду од 1993. године до данас, прикупљена је драгоцену музичко-фолклорна грађа која може послужити за сагледавање супкултурних музичких карактеристика у оквиру нових географских услова.

На подручју Војводине постоје три организована удружења у оквиру којих се састају Кордунаши и њихови потомци ради очувања музичких, плесних и других културних идентификација које их везују за простор Кордуна и то у: Чонопљи, Кљајићеву и Инђији. Прва окупљања Кордунаша ради неговања културне специфичности организовала је Милка Боснић из Чонопље, чији су родитељи родом из Слуња на Кордуну. Она је 1977. године анимирала децу основношколског узраста како би са њима радила на извођењу кордунашких плесова и песама. Група је касније прикључена локалном КУД-у „Вук Карацић“ где је и омасовљена доласком старијих и искуснијих извођача који су рођени на простору Кордуна. Сличну активност у Кљајићеву је започела Анка Михајловић 1985. године у оквиру „изворне“ групе „Петрова гора“. Након грађанског рата у Југославији и масовног пресељавања становништва у Војводину поменути ансамблима се прикључило и избегло становништво, што је допринело већем квалитету рада. Избегло становништво је и на подручју Инђије 2002. године формирало музичко-фолклорни ансамбл под називом „Соко“, чији је руководилац Драга Радомиловић. Сви кордунашки ансамбли одржавају редовне пробе у оквиру којих се друже и евоцирају успомене на родни крај, а уједно изводе песме, свирку и игре из области Кордуна. Поред тога, често се појављују и на фестивалима међу којима је један од значајнијих „Нашем роду и потомству“ у Бачкој Тополи. У оквиру концерата и фестивалских програма ансамбли најчешће презентују реконструкције појединих обичаја као кратке драмске целине са глумом, певањем, свирком и плесом. Промена контекста извођења музике, у односу на активности које су практиковане у завичају, није у потпуности утицала на нестанак жанрова. У том смислу, Кордунаши у Војводини још увек негују песме које су у претходним истраживањима сврстане у неколико група: божићне, чаројичке, ускршње, ђурђевданске, жетелачке, са прела, при чијању (чишћењу) перја, сватовске, уз игру, љубавне, родољубиве и забавне песме (Ранковић 2013: 291). На поетском плану, најфреквентије су песме љубавног и родољубивог садржаја које се интерпретирају на различите начине.

На музичком плану Кордунаши у Војводини су заједница која се по својим карактеристикама разликује од осталих група али поседује и особености унутар сопствених оквира. Наиме, чланови сваког ансамбла

су пореклом из различитих делова Кордуна, што је вероватно условило разлике у музичком изразу.<sup>3</sup> Поменуте специфичности јесу препознатљиви идентификатори који на културном пољу разграничавају Кордунаше од других и уједно доприносе звучној препознатљивости сваке групе појединачно. На музичком плану групе се међу собом идентификују по присуству или одсуству одређених музичких форми или начина вишегласног певања. Највеће разлике су уочљиве у заступљености појединих типова старијег музичког слоја, док је еквивалентни елемент свих извођача новија вокална сеоска пракса – певање „на бајс“. Старији и новији певачки стил су диферентни и по именовану мелодијских модела који се у првом случају називају „завођај“, а у другом „арија“.

Специфичност ансамбла из Кљајићева огледа се у неговању старијег начина певања у коме учествује од три до пет певача истог пола (пример бр. 1). Термин којим би се означило певање Кордунаша из групе „Петрова гора“ у неким случајевима је именовано као „ојкача“, што се као назив не може прихватити без резерве, будући да се понекад користи и као означитељ новије сеоске праксе (РАНКОВИЋ 2013: 290). У претходним истраживањима кордунашке музичке традиције у Војводини појам „ојкача“ није забележен (ДАМЈАНОВИЋ 1990: 22), што додатно проблематизује његову припадност терминологији матичног подручја. На поетском плану реч је о доминантно седмерачкој версификацији, која се понекад смењује и са другим метричким структурама. Основа старијег извођачког манира јесу слободна метроритмичка организација, комплементарни ритам и хроматски тонски низ у оквиру амбитуса умањене квинте који је основа двогласне интерпретације. Звучне упоришне тачке јесу секунде и терце које се смењују и одају утисак „напетости“. Посебну акустичку импресију оваквим напевима дају низови малих терци на почетку двогласног извођења, који се хроматски крећу у силазној путањи (пример бр. 1). Иако терца спада у групу консонантних интервала, на овај начин је звучни утисак потпуно другачији и чини се да је реч о дисонанци. Закономерност сазвучног обликовања чине велике секунде у полукаденци и завршној каденци којима претходи утврђен интервалски низ који чине: мала терца, прима и велика секунда. Овакав начин односа гласова је специфичност искључиво извођача из Кљајићева, што их издваја у оквиру кордунашког вокалног дијалекта а истовремено музичку традицију Кордунаша чини препознатљивом у укупном традиционалном музичком наслеђу Војводине. Извођење Кордунаша је сродно са банијским певањем старијег стила,

---

<sup>3</sup> Досељеници настањени у Кљајићеву потичу из Крњака и Војнића, становници Чоноплје из околине Слуња, а певачи из Инђије из различитих насеља са простора Кордуна.

али се донекле разликује по већој фреквенцији малих терци (РАНКОВИЋ 2013: 322). Кордун и Банија су суседне области у Републици Хрватској, што је један од важних фактора који су утицали на музичку сродност.

Особеност мушке певачке групе ансамбла из Чонопље огледа се у интерпретацији „розгања“ (пример бр. 2), које је типично за досељенике из околине Слуња. Овај начин извођења карактеришу две солистичке деонице које имају диферентне мелодијске линије излажући десетерачки структурисане стихове. Прва је уводна и „речитативна“, а друга представља „розгање“ уз континуирану бордунску пратњу групе. Техника „розгања“ специфична је по брзој смени две тонске висине различитог квалитета и висине, од којих је један звук близак фалсету (понекад неодређене висине), који Барток назива „квоцајући звук“ (BARTOK 1951: 77). Назив за извођачку форму је изведен из термина који означава технику певања – „розгалица“. Иако сазвучна структура и фактура указују на старији начин певања, мелодијски ток се завршава припевом у виду новије сеоске праксе са квинтом на крају. На тај начин се добија форма која је нека врста комбинације старијег и новијег музичког слоја. Према до сада публикованим подацима, које је објавила Гроздана Марошевић, „розгање“ је забележено и у делу Кордуна и Карловачком Покупљу као солистичко извођење такозваних „самица“ (MAROŠEVIĆ 1993: 50) које су интерпретирале жене на жетви или на свадби (MAROŠEVIĆ 1993: 51–52). За разлику од описа које је дала Гроздана Марошевић, примери певања Кордунаша из Чонопље су сложеније структуре и пева их неколико мушкараца. Различит начин извођења условљен је тиме што су певачи из Чонопље пореклом из околине Слуња, док је Гроздана Марошевић бележила музичку грађу у општини Дуга Реса (MAROŠEVIĆ 1993: 50). Певање „розгалица“ забележено у Чонопљи представља начин извођења који се среће на ширем простору Западног Балкана, посебно у Хрватској и Босни и Херцеговини, тако да има различите локалне називе: „ојкање“ (DOBRONIĆ 1915), „гроктање“ (RINTMAN 1953), „орзање“ (РАНКОВИЋ 2013: 122–123).

Кордунаши који се окупљају у музичко-фолклорном ансамблу „Соко“, изводе песме новије сеоске праксе доминантно љубавне тематике (примери бр. 5 и 6) и у оквиру њиховог репертоара не постоје старије форме сеоског певања. На јавним представљањима, у оквиру концерата и фестивала, мушкарци и жене певају заједно, иако поједине примере изводе и посебно. При извођењу мешовитих група песму започиње жена, након чега се прикључују женска и мушка група (примери бр. 5 и 6). Специфичност вокалног израза огледа се у повременим трогласним сегментима који су изразитији у односу на троглас који изводе Кордунаши из Кљајићева (пример бр. 3) и Чонопље (пример бр. 4). Наиме, извођачи из Кљајићева и Чонопље при интерпретацији

новијег вокалног стила певају са „циком“, то јест укључују се женски певачи на крају песме за октаву више у пратећој мушкој деоници (пример бр. 3) и на тај начин настаје троглас у комбинацији са водећим гласом (ДАМЈАНОВИЋ 1990: 23). Међутим, у случају ансамбла „Соко“ реч је о трогласном певању које није пуко удвајање деонице супротног пола већ традицијом установљен троглас. Вишегласно певање базирано је на дурским квинтакордима, квартсектакордима и другим акордима који претходе каденцијалном удвајању мелодије пратећег гласа у деоници мушких и женских извођача. Иако разлика у концепцији трогласа може бити незнатна за спољашње посматраче, припадницима кордунашке културне матрице она је велика и значајна.

Поентирањем карактеристика традиционалног вокалног израза Кордунаша издвојени су парадигматски елементи њиховог супкултурног оквира. Они се, поред осталог, уграђују у супкултурни идентитет и појачавају га својом афективношћу, што је једна од важних одлика односа музике и идентитета (RICE 2007: 17–37). Музика, као део људског понашања и деловања (MERRIAM 1964: 27), „огледало“ је друштвених и појединачних односа. Разлике које се јављају на пољу неговања појединих музичких карактеристика резултанта су састава сваког ансамбла појединачно који чине досељеници из различитих области на Кордуну. Групе доминантно чине особе старије генерације, што се пре свега односи на чланове ансамбла „Соко“ из Инђије. Међутим, у Чонопљи и Кљајићеву се прикључују и млађи извођачи и то углавном као играчи. Мањи број њих се опредељује за певање и то углавном при извођењу песама „на бајс“, док старије облике вокалне праксе и даље чувају само времешни певачи. Занимљиво је да у случају када су у оквиру једне групе певачи из различитих средина, репертоар намећу они који воде песму, најбољи солисти којима се прилагођавају остали. На тај начин појединци креирају и утичу на трансформацију супкултурног идентитета и издвајање одређених музичких идентификатора као својеврсних симбола идентитета.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДАМЈАНОВИЋ, Гордана. „Кордунашко прело у Чонопљи.“ У: *Рад XXXII КСУФЈ (Сомбор, 1985)*. Нови Сад, 1985, 35–40.
- ДАМЈАНОВИЋ, Гордана. „Народна музичка традиција Кордунаша у околини Сомбора.“ У: *Фолклор у Војводини*. Св. 1. Нови Сад, 1987, 80–86.
- ЛЕКИЋ, Богдан. *Аџарна реформа и колонизација у Југославији 1945–1948*. Београд: Архив Србије, 1997.
- РАНКОВИЋ, Сања. *Вокални дијалекти Динарских Срба у Војводини*. Докторска дисертација у рукопису. Београд: ФМУ, 2013.

- BARTOK, Bela. *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of 75 Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. New York: Columbia University Press, 1951.
- DAMIJANOVIĆ, Gordana. „Narodno stvaralaštvo iseljenika s Kordunskog područja u Bačkoj.“ *Y: Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*. Zagreb: SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, 1990, 21–27.
- DOBRONIĆ, Antun. „Ojkanje, prilog za proučavanje geneze naše pučke popjevke.“ *Y: BORANIĆ, D. (ur.). Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*. Knj. XX, svezak 1. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1915.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.
- IVKOV, Vesna. *Oj, ojkanje, pjesmo moja mila (ojkanje – savremeni vojvodanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*. Sombor: Gradski muzej Sombor, 2009.
- KUHAČ, Franjo. *Južno-slovjenske narodne popievke*. I. Zagreb, 1878.
- KUHAČ, Franjo. *Južno-slovjenske narodne popievke*. II. Zagreb, 1879.
- KUHAČ, Franjo. *Južno-slovjenske narodne popievke*. III. Zagreb, 1880.
- KUHAČ, Franjo. *Južno-slovjenske narodne popievke*. IV. Zagreb, 1881.
- MAROŠEVIĆ, Grozdana. „*Samice ili rozgalice* oblici pjevanih poruka.“ *Y: Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*. Zagreb: SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, 1990, 50–54.
- MAROŠEVIĆ, Grozdana. *Izvedba kao odrednica folklornosti glazbe (etnomuzikološko istraživanje u Karlovačkom Pokuplju)*. Doktorska disertacija. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1993.
- MAROŠEVIĆ, Grozdana. *Glazba četiriju rijeka (Povjest glazbe Karlovačkog Pokuplja)*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko muzikološko društvo, 2010.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.
- RICE, Timothy. “Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology.” *Музиколоџија* No. 7 (2007): 17–37.
- RIHTMAN, Cvjetko. „Narodna muzika jajačkog sreza.“ *Bilten IZPF* sv. 2 (1953): 5–102.
- RIHTMAN, Dunja C. „Polifoni oblici druge kategorije u narodnoj muzici Hrvatske.“ *Y: Rad XVII KSUFJ (Poreč, 1970)*. Zagreb, 1972, 323–328.
- WILLIAMS, Patrick J. “Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet.” *Journal of Contemporary Ethnography* Vol. 35, N° 2 (2006): 173–200.

Пример бр. 1

Зелени се од шуме

Кљајићево

$\text{♩} = \text{сса } 57$

The musical score is written on four systems of staves. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 'сса 57'. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The lyrics are: 'Зе - ле - ни се од шу - ме, и - де мо - мак од ку - ће, и - де мо-мак ал' не пје-ва, ваз-да сре-ће не - ма, и - де мо-мак ал' не пје-ва ваз-да сре - ће не - ма.'

Зе - ле - ни се од шу - ме, и - де мо - мак од  
ку - ће, и - де мо-мак ал' не пје-ва,  
ваз-да сре-ће не - ма, и - де мо-мак  
ал' не пје-ва ваз-да сре - ће не - ма.

Зелени се од шуме,  
иде момак од куће,  
иде момак, ал' не пјева,  
вазда среће нема.

Зелени се од шуме,  
иде момак од куће,  
иде момак, ал' не пјева,  
вазда среће нема.

Зелени се, зелени  
и у гори јелени.  
У гори су три јелена  
момка нежењена.

запис: Сања Ранковић

Пример бр. 2

Ајде, побро, да га зарозгамо

Чонопља

$\text{♩} = \text{сса } 73$

Ај-де, по - бро, да га за-роз-га - мо, још о - да - вно за-роз-га-ли нјес - мо,  
ти по-тег - ни, а ја ћу по-ву - ћи, да ви-ди-мо о-ће-мо-ли мо - ћи.  
Ој,  
Пер - ја - то рас-пер - ја - то, гра - на - то раз - гра - на - то. Ма - ли Ра - де  
ко - ло во - ди, за њим ма - ла ље - по хо - ди, дје - вој - ко,  
ше-ћер ја - бу - ко, дје - вој - ко, ше-ћер ја - бу - ко.

The musical score is written in a single system with six systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 73. The first system includes a triplet of eighth notes. The second system has a fermata over the piano accompaniment. The third system has a fermata over the vocal line. The fourth system has a fermata over the piano accompaniment. The fifth system has a triplet of eighth notes. The sixth system has a fermata over the piano accompaniment. The score ends with a double bar line.

Ајде, побро, да га зарозгамо,  
још одавно зарозгали нјесмо.  
Ти потегни, а ја ћу повући,  
да видимо оћемо ли моћи.  
Ој, перјато расперјато,  
гранато разгранато.  
Мали Раде коло води,  
за њим мала љепо ходи,  
дјевојко, шећер јабуко,  
дјевојко, шећер јабуко.

Ајде, побро, да га зарозгамо,  
још одавно зарозгали нјесмо.  
Ти потегни, а ја ћу повући,  
да видимо оћемо ли моћи.

запис: Сања Ранковић



Пример бр. 3

Ој, бећарац, плете ти се ланац

Кљајићево

♩ = сса 71

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has six measures. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The lyrics are written below the melody. The first system of lyrics is: 'Ој, бе-ћа-рац, пле-те ти се ла-нац, ој, бе-ћа-рац, пле-те ти се ла-нац,'. The second system of lyrics is: 'нек се пле-те, ни-је бе-ћар де-те, нек<sup>3</sup> се пле-те, ни-је бе-ћар де-те.' The third measure of the second system features a triplet of eighth notes.

Ој, бећарац, плете ти се ланац,  
ој, бећарац, плете ти се ланац,  
нек' се плете, није бећар дете,  
нек' се плете, није бећар дете.

Ој, бећарац, плете ти се ланац,  
нек' се плете, није бећар дете.

Што бећара у срце удара  
литра вина и дјевојка фина.

Бећар био па сам остарио,  
па ме стара не воле бећара.

Ја кроз село, цјело село спава,  
само ми се моја драга јавља.

Што би село да није бећара,  
спавало би с вечера до дана.

запис: Сања Ранковић

Пример бр. 4

Кад ти видим на прегачи ресе

Чонопља

$\text{♩} = 88$

solo

tutti

Кад ти ви-дим, кад ти ви-дим на пре - га - чи  
ре - се, на пре - га - чи ре - се.

The musical score is written for a single melodic line in a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 88. The first system contains the lyrics 'Кад ти ви-дим, кад ти ви-дим на пре - га - чи'. The second system contains 'ре - се, на пре - га - чи ре - се.'. The score includes dynamic markings 'solo' and 'tutti', and performance instructions such as slurs, accents, and a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Кад ти видим, кад ти видим  
на прегачи ресе, на прегачи ресе.

Кад ти видим на прегачи ресе,  
срце ми се у грудима тресе.

Vesna Ivkov, *Oj, ojkanje, pjesmo moja mila* (ojkanje – savremeni  
vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske), pr. br. 23

Пример бр. 5

Кад запјевам овако малена

Ивђија

♩ = 66

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as ♩ = 66. The time signature changes from 5/8 to 9/8, then to 3/4, and finally to 2/4. The lyrics are: 'Кад за - пје - вам о - ва - ко ма - ле - на, о - ва - ко ма -'. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then to 3/4, and finally to 4/4. The lyrics are: 'ле - на, кад за - пје - вам о - ва - ко ма - ле - на.' The piano accompaniment continues with a bass clef and a key signature of one flat.

Кад запјевам овако малена,  
овако малена,  
кад запјевам овако малена.

Кад запјевам овако малена,  
потекла би суза из камена.

А из твога ока, драги, неће,  
што ме младу остави без среће.

запис: Сања Ранковић

Пример бр. 6

Алај ми је, па ми је

Инђија

The musical score is written in a single system with three staves. The top staff is the vocal line in a treble clef, with a tempo marking of quarter note = 55. The middle and bottom staves are piano accompaniment in a bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The key signature has one flat (B-flat).

А-лај ми је, па ми је, ни - ко не зна шта ми је,  
ни - ко не зна шта ме бо - ли, са - мо ко ме во - ли,  
ни - ко не зна шта ме бо - ли, са - мо ко ме во - ли.

Алај ми је, па ми је,  
нико не зна шта ми је.  
Нико не зна шта ме боли,  
само ко ме воли.  
Нико не зна шта ме боли,  
само ко ме воли.

Алај ми је, па ми је,  
нико не зна шта ми је.  
Нико не зна шта ме боли,  
само ко ме воли.

Ала мене боли зуб  
оставља ме мој голуб.  
Нека, нека ме оставља,  
бољи ми се јавља.

Дођи, драги, довече,  
биће топле погаче.  
Испекла је моја нана  
већ годину дана.

запис: Сања Ранковић

Sanja Ranković

TRADITIONAL VOCAL PRACTICE AS AN IDENTIFIER OF  
KORDUN PEOPLE'S SUBCULTURAL IDENTITY IN VOJVODINA

Summary

The settlement of Kordun people in Vojvodina raises many questions, particularly those related to the further survival of traditional musical heritage and the relationship between culture and identity. The subcultural identity of Kordun people can be traced through their traditional singing nurtured by singers from Kljajićevo, Čonoplja and Indija. Vocal ensembles from these towns come from different parts of Kordun, which makes their musical framework slightly different and therefore emphasizes their subcultural identity.

The performance of singers from Kljajićevo is specific due to the form of the older vocal expression that is realized in a narrow tonal ambitus, accompanied by the dominant interval of a minor third and second. This way of singing is similar to the singing of people from Banija, whereas the examples from Kljajićevo are scarce and represent a true rarity in the ethnomusicological literature. Peculiarities in the singing of the people from Čonoplja are embodied in "rozgalica," characterized by the shaking of the voice. This manner of performing is typical of other parts of the Western Balkans as well and the only ones among migrants from Kordun who are familiar with it are men from Čonoplja. The performance ensemble from Indija brings together singers from different parts of Kordun and as a result their repertoire comprises only songs that belong to a newer rural tradition. They are often performed in a triple harmony as both men and women sing them.

By setting apart the characteristics of Kordun people's singing groups from three different villages in Vojvodina, the identifiers of their subcultural identity are marked not only in relation to other social groups in this part of Serbia but also within the Kordun community itself. In this way, the example of one subcultural group gives us an opportunity to perceive the role of traditional music in establishing cultural boundaries.

Key words: Vojvodina, Kordun, subculture, identity, traditional singing.



ДАНКА ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ  
Музиколошки институт САНУ, Београд  
Оригинални научни рад / Original scientific paper  
danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

## УДРУЖЕЊА ГУСЛАРА И ИНДИВИДУАЛНИ ГУСЛАРСКИ ИДЕНТИТЕТИ: ДРУШТВО ГУСЛАРА „СВЕТИ НИКОЛА“ ИЗ НОВОГ САДА\*

САЖЕТАК: Певање епских песама уз гусле као традиционална солистичка пракса представља изузетно интересантно поље проучавања идентитета из перспективе односа појединца и различитих традиционалних и савремених, имагинарних и реалних колективитета са којима се он идентификује. У овом раду су на примеру Друштва гуслара (ДГ) „Свети Никола“ из Новог Сада разматрани начини на које гусларско друштво, као базична организациона институција гусларске праксе, утиче на обликовање идентитета гуслара. Постојање дуже од две деценије, а лоцираност у универзитетској и изразито мултикултурној средини чини искуства чланова овог Друштва посебно релевантним. Студија се заснива на теренском истраживању – учешћу у „интерним“ активностима Друштва и разговорима са члановима, увиду у јавну праксу и документацију Друштва. ДГ „Свети Никола“ је идентификовано у односу на социокултурни контекст и у односу на друга удружења истог ранга, а потом и кроз политике одрживости и репрезентовања. На основу тога је мапирана мрежа релација од значаја за (пре)обликовање идентитета гуслара-чланова овог друштва, са назнакама о њиховим парадигматским или диференцирајућим вредностима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: певање уз гусле, индивидуални/колективни/вишеструки идентитет(и), преобликовање идентитета.

Певање уз гусле је један од симбола традиционалне културе Балкана, али и репрезентативни део живе фолклорне праксе на овом подручју

---

\* Студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентитет и етничке српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије. Теренско истраживање на коме се студија заснива реализовано је у оквиру пројекта Матице српске *Фолклорна музика као репрезентација и медијум преживљавања културних идентитета у Војводини*.

(уп. ВОНЛМАН, РЕТКОВИЋ 2011). Историјски извори и рана истраживања указују на појас динарских планина као матицу певања уз гусле као форме извођења епских песама (КАРАЦИЋ 1985; МЕДЕНИЦА 1975). Међутим, велике демографске промене – пре свега оне узроковане организованим миграцијама у XX веку, уз опште социокултуролошке промене, утицале су на то да је певање уз гусле данас заступљено и на подручјима где није било присутно у значајнијој мери или је променило своју функцију. Управо такво је подручје Војводине. Певање уз гусле се овде везује за тзв. Иршку академију (КУНАЌ 1877: 37; МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ 2007) и за слепе певачице од којих је Вук Караџић записао значајан број песама (НЕДИЋ 1990) у ранијој историји, а у новије доба – за симболизовање националног идентитета на јавним културним манифестацијама (ПЕЛИЋ 1970: 34–39). Колонизације организоване после Првог, а нарочито после Другог светског рата на ово подручје су довеле масу народа који је претходно са гулама живео у смислу непосредног и учесталог, може се рећи свакодневног контакта (више о колонизацији у: ГАЂЕША 1990; ЛЕКИЋ 1997). У односу на дотадашњи културни амалгам Војводине, нова, горштакка компонента представљала је „опору“ примесу, као што су равница и њена култура условиле драстичне промене у понашању и мишљењу планинаца, укључујући и њихову музичку културу.<sup>1</sup>

Осим масовним миграцијама, традиција певања уз гусле на Балкану била је током XX века изразито обележена рефлексима идеолошко-политичких околности на поље културе, па и традиционалне музике. Као део културе простора, дакле, мултиетничка и мултиконфесионална пракса, певање уз гусле се првих деценија прошлог века све директније присваја или одбацује као симбол колективних идентитета. Наиме, теренски истраживачи потврђују да су првих деценија прошлог века уз гусле певали и Срби и Хрвати, дакле, и православни и католички хришћани, и муслимани (уп. WÜNSCH 1934; MURKO 1951; LORD 1960). Међутим, према увидима Милана Карановића, у Босанској Крајини православац није волео слушати „турску тамбуру“, а муслиман – „влашке гусле“ (етноним Власи односио се у овом контексту на Србе, прим. ауторке; према: MURKO 1951: 337). Такође, иако су управо хрватски гуслари певали о атентату на посланике Хрватске сељачке странке (PRIMORAC, ČALETA 2011: 146), а гусле се на фолклорним фестивалима „Сељачке слоге“ појављивале приближно подједнако често као и други инструменти (SERIBAŠIĆ 2003: 25–27, 407), део хрватског народа, посебно грађанство, изражавао је аверзију у односу на гусле,

---

<sup>1</sup> Изузетно сведочанство свести о односу културних идентитета различитих слојева становништва Војводине управо преко епике представља „Предговор“ који је Глиша Зубан објавио уз своју песму *Лука Вукаловић и Омер-џаџа или Усџанак Херцеговаца* (1862: V–VIII).



сматрајући их српским. Осим тога, док је у југословенском контексту у међуратном периоду однос званичне политике према културној традицији био веома различит,<sup>2</sup> једнопартијски систем и идеологија „братства и јединства“ Друге Југославије донели су генерално потиштивање традиционалне културе као конзервативне, па и назадне (више у: Докнић 2003). Сматрало се да је за друштво усмерено ка урбанизацији и индустријализацији она баласт, па су партијски идеолози и креатори нове културне политике одобравали само елементе традиције са потенцијалом за инструментализацију. Тако је и певање уз гусле, током рата потврђено као „знак препознавања“ локалног, домаћег, а истовремено моћно психолошко оруђе, незванично одобрено и „на мала врата“ уведено у јавну културу „новог доба“. Наиме, у приватној сфери и „полуилегалном“ статусу оно је претрајавало као средство самоохране у новим животним околностима и неутралисања носталгије код свих оних који су у процесима друштвено-економске реорганизације променили не само место живљења него и комплетно културно окружење. Поступно, као осведочено корисно у контексту комеморативних пракси, певање уз гусле добија јавну функцију глорификације великана „народноослободилачке борбе и револуције“ и пропагирања комунистичке идеологије. Практично, легитимисање певања уз гусле као емотивно-психолошке катарзе текло је паралелно са његовим стављањем под контролу увођењем у институционалне оквире (Лалић Миналовић 2016).

Кључна промена третмана гусала почела је шездесетих година кроз музичку индустрију. Наиме, убрзо након што је заживела домаћа продукција грамофонских плоча, почело је и снимање гусларских извођења (Лалић Миналовић, Ђорђевић Велић 2015). Седамдесетих су осниване гусларске секције при културно-уметничким друштвима и самостална гусларска друштва, а убрзо је обновљена и институција надметања гуслара (Добричанин 1998). Овај талас институционализације епске традиције утицао је посебно на гусларе у градовима, као местима интензивних преобликовања идентитета генерално. Практично све организационе институције утемељене у социјалистичком периоду опстале су у Србији до данас,<sup>3</sup> па је реч о мрежи односа и ауторитетима разли-

---

<sup>2</sup> Ставови су се кретали у спектру од афирмисања традиционалне културе у програму Хрватске сељачке странке, преко умереног антитрадиционализма који је заступала Демократска странка, до „анатемисања“ од стране Радикалне странке (према: Димић 1997: 419–420).

<sup>3</sup> Веома је слична ситуација у Црној Гори и Републици Српској, те се друштва гуслара групишу у савезе у оквиру државних граница. Након издвајања Црне Горе из државне заједнице са Србијом, дошло је до раскола у Савезу гуслара Црне Горе, те сада постоји и Савез српских гуслара Црне Горе „Душаново царство“, који сарађује са Савезом гуслара Србије и Савезом гуслара Републике Српске, укључујући и организовање заједничких такмичарских фестивала гуслара. С друге стране, према доступним подацима, у Републици

читих нивоа који усмеравају репрезентовање и преобликовање наслеђа у савременом контексту (Јалић Михајловић 2016). Како су поједини аспекти односа идентитета, институција и традиције већ били предмет научне пажње (Јалић Михајловић 2007; 2011; 2012; 2016), утисак из непосредних контаката са гусларима да су гусларска друштва као основне ћелије система институционализације уједно и најзначајније организационе јединице – у смислу непосредног и практично континуираног утицаја на чланове-носиоце ове праксе, био је подстицај да се посебна пажња посвети управо овом нивоу гусларских удружења. Полазна хипотеза била је да су за савремене гусларе који живе у већим срединама управо она места утемељења и/или интензивног (пре)обликовања гусларских идентитета, али и важни фактори њихових усмерења кроз социокултурно позиционирање и рецепције таквих колектива.

Иако у проучавањима савремене гусларске праксе гусларска друштва тешко могу да се сасвим занемаре, с обзиром на то да су многи гуслари део оваквих мрежа, она посебно добијају на важности ширењем фокуса са гуслара као „човека-који-пева-уз-гусле“ и музике коју он изводи на „гуслара-као-актера-у-друштву-и-култури“. Овако профилисаним истраживањима уочава се да гусларска друштва имају особине живих организама – настају, функционишу, гасе се, а својим деловањем остављају различите трагове у епској традицији. У складу с тим, свако гусларско друштво заслужује истраживачку пажњу, а фокусирање на Друштво гуслара (ДГ) „Свети Никола“ из Новог Сада овом приликом резултат је стицаја следећих околности и истраживачких избора. Основно усмерење потиче од Матице српске, која је, како је поменуто, подржала истраживања односа традиционалне музике и идентитета њених извођача на подручју Војводине. Надаље, ДГ „Свети Никола“ представља организациону ћелију гусларске праксе више од две деценије, што га чини стабилном и референтном институцијом. То што функционише у Новом Саду, урбаној и изразито мултикултурној средини, једна је од специфичности од значаја за насловљену проблематику. Коначно, лоцираност у универзитетском центру од утицаја је на профил чланства, па и на едукативни аспект њиховог деловања, због чега је ово друштво нарочито у односу на већину осталих.

ДГ „Свети Никола“ из Новог Сада (у даљем тексту и само: Друштво) основано је крајем 1993, а званично регистровано почетком 1994.<sup>4</sup>

---

Хрватској и Федерацији Босни и Херцеговини певање уз гусле је далеко мање присутно и не постоје организационе институције гуслара.

<sup>4</sup> Основни подаци о Друштву су преузети из Милетић 2016; ДГ „Свети Никола“ Нови Сад 2012, а разговори са чланством су вођени у Новом Саду 14. и 21. X 2010, 14. IV 2016. и

Међу иницијаторима су били гуслари Војин Радојичић, Ненад Срдановић, Петар Мишовић, који и данас чине стожер Друштва, а међу оснивачима су се нашли и сразмерно бројни љубитељи и поштоваоци гусала и епике (Милетић 2016). Подршку су имали и од чланова и управе тада већ реномираног Културно-уметничког друштва „Соња Маринковић“, а убрзо су се укључиле и организационе институције гусларске праксе вишег ранга – Удружење гуслара Војводине и Савез гуслара Србије (Милетић 2016). У том смислу, ово гусларско друштво је слично другима која су оснивана у замаху организационе институционализације аматерске културне праксе, па и гусларске праксе у градским срединама тадашње Југославије. Културно-уметничка друштва су као непосредни узори са искуством у представљању традиционалне музике и игре била од утицаја и на репрезентациону политику гусларских друштава, од костимирања за јавне наступе – облачења традиционалне ношње или њених реплика, до театрализованог понашања на сцени – наклона публици, манипулисања инструментом и сл. Ови елементи јавне праксе нису били изум социјалистичке културне политике, али су интензивно промовисани кроз делатност све бројнијих културно-уметничких друштава. Посебну важност јавном репрезентовању чиниле су програмске политике удружења са виших нивоа, којима су организације такмичарских фестивала и данас сврха постојања. Потенцирање јавног репрезентовања помера фокус са приватног на јавно, што није било у складу са суштином традиције епског певања уз гусле. Наиме, иако је овај жанр већ у првој половини XX века био у значајној мери присутан у јавној сфери, он је кључно симболизовао фамилијарну блискост мале и чврсто повезане социокултурне групе. На таквим основама је оформљена већина друштава. Временом се испоставило да су (пре)јакe индивидуалности чланова довеле до подела, па и гашења појединих друштава, док су друга била сувише „затворени системи“, те нису обезбедила генерације наследника и старила су као колективи. Друштво гуслара „Свети Никола“ издваја се од осталих, између осталог, управо по томе што и после готово четврт века постојања велику пажњу поклања унутаргрупним везама, непрекидно афирмише вредност самих дружења и певања уз гусле у интерном контексту. Током више од две деценије рада Друштво је било веома динамично у смислу бројности и структуре чланства. Осим језгра, које су чинили старији и искуснији гуслари, смењивао се читав низ млађих људи. Данас га чини више од двадесет гуслара различите старости – од средњошколаца до доајена који су у деветој деценији

---

у Београду 28. V 2016. Овом приликом свима још једанпут захваљујем за гостопримство и кооперативност, информативне и инспиративне разговоре.

живота (Милетић 2016). Несумњиво је да је сталном „подмлађивању“ Друштва у прилог ишла бројност ученичке и студентске популације у Новом Саду, али је кључна била стратегија обезбеђивања одрживости која се заснива на балансу између хомогености групе и отворености за нове, младе чланове.<sup>5</sup> Многи су учествовали у раду Друштва током школовања у овом граду, а онда с тим искуством у матичним срединама постајали промотери певања уз гусле; код појединих се, услед различитих околности, смањивало или гасило интересовање за ову активност, а многи су у Друштву сазрели као гуслари и остали активни дужи низ година.

Сходно настојању да Друштво суштински функционише као заједница, хомогена група, од велике важности је било обезбеђивање места окупљања. Иако су током историјата Друштва више пута мењали локацију, све оне су кроз редовност састајања и певање уз гусле као заједнички афинитет добијале својства приватног простора, „дома Друштва“, места интерног, интимног комуницирања и понашања.<sup>6</sup> Тако, чланови ДГ „Свети Никола“ живе као колектив, нису само правно регистровано удружење због учешћа чланства на фестивалима или екипа која се бори за награду ове врсте на такмичењима (као што је случај са неким другим гусларским друштвима у Србији).

Чланство у Друштву је добровољно и не постоје критеријуми селекције. У том смислу, оно је отворено, инклузивно удружење. Ипак, одређена смерница постоји у Статуту Друштва у виду навода да је реч о организацији у коју се удружују „гуслари и љубитељи епске поезије, двојнице, дипле и други српски изворни инструменти“ (ДГ „Свети Никола“ Нови Сад 2012: 1). Несумњиво је да је у почетном делу формулације реч о одјеку реторике у којој синтагма „гусле и епска поезија“ одражава одређене културне и научне политике,<sup>7</sup> али је веома индикативно да се надаље побројавају „изворни“ – традиционални народни

---

<sup>5</sup> На промовисању певања уз гусле посебно се ангажовао председник Друштва Војин Радојичић, који је гостовао у великом броју новосадских школа.

<sup>6</sup> Функционишући као удружење грађана, непрофитно и без сталне финансијске подршке, чланови Друштва су се „скућили“ у просторијама Месне заједнице „Југовићево“, захваљујући разумевању надлежних из Града Новог Сада.

<sup>7</sup> Писана репрезентација епске традиције – записи вербалне компоненте епских песама, производ су околности (прото)фолклористичког рада Вука Караџића, који укључује и (често игнорисане) бројне назнаке о облицима извођења епских песама, дакле, недвосмислене потврде да није реч о поезији, већ о синкретичној уметничкој пракси у којој је музички аспект изузетно значајан (о чему је опширно дискутовано у савременој етномузиколошкој литератури, вид. Лалић Михалловић 2014). Ипак, утицај потоњих фолклориста филолошког образовања довео је до тога да се српска епска традиција сведе на вербални садржај, што је имало низ консеквенци, укључујући и гушење креативности гуслара у вербалној димензији кроз канонизовање корпуса песама из Вукових збирки, па и више од тога – императивом дословног извођења записних варијаната.

музички инструменти, чиме се профил удружења шири у односу на његов назив.<sup>8</sup> Супротно томе, мада не постоји формална препрека, само је једна жена учлањена у друштво, и то као љубитељ.<sup>9</sup> Надаље, индикативно је да се сви чланови изјашњавају као Срби, иако у називу Друштва не постоји етничка одредница. Старији чланови истичу да није реч ни о латентном, незванично дискриминационом ставу управе Друштва, већ да суграђани других националности нису били заинтересовани за прикључивање оваквом удружењу.

Одређена комуникациона ексклузивност певања уз гусле, у смислу да се, као наративни жанр, у значајној мери ослања на вербални код, а посебно што се у невербалним аспектима увелико ослања на заједничко поље (културно-историјског) искуства гуслара и слушалаца, потврђује се и кроз аспект друштвене рецепције. Наиме, сразмерно малобројну публику на концертима, тзв. гусларским вечерима које Друштво повремено организује, чине махом посетиоци пореклом из динарских крајева.<sup>10</sup> Таква ситуација, осим са, дакле, лимитираним комуникационим потенцијалом певања уз гусле, може се повезати и са мањкавостима политике промоције овог жанра, па и самог Друштва и његове делатности управо у односу на мултикултурно и мултинационално окружење. Наиме, чланови Друштва су, уз подршку ауторитета локалних власти, певање уз гусле представљали и у репрезентативним градским просторима, попут Српског народног позоришта, Културног центра и Радио-телевизије Војводине (Милетић 2016), што је, очекивано, добило већи одјек. Међутим, концепти тих програма су се више базирали на алузивности – рачунајући на сродност културног искуства публике, него на идеји (унапређења) интеркултуралности, дакле, недостаје им (утемељенија) едукативност као ултимативни услов за успостављање суштинског културног дијалога суграђана. Како је Друштво аматерска организација,<sup>11</sup> овакве примедбе се кључно адресују на

---

<sup>8</sup> Посебан подстицај оваквом, ширем концепту окупљања даје председник Друштва Војин Радојичић, који је и сам мултиинструменталиста – свира и различите аерофоне инструменте, попут свирала, двојница и дипала. Осим тога, ово је сасвим посебно друштво и по томе што међу својим члановима има и гуслара са двоструним гулама – Николу Корицу.

<sup>9</sup> Реч је о песникињи Ранки Срдих Милић, са којом су поједини чланови Друштва остварили сарадњу у оквиру различитих јавних културних програма.

<sup>10</sup> Млађи чланови Друштва појашњавају да њихови пријатељи којима гусле нису део традиције краја из ког потичу ретко долазе на концерте (мада се заинтересују за извођења у неким неформалним приликама, на пример у студентском дому), а Петар Мишовић се присетио изузетка да су на његов позив, као израз личног поштовања, једном од концерата присуствовале колеге-пријатељи мађарске националности.

<sup>11</sup> И ово, као и друга друштва, суочава се са проблемима аматеризма између осталог и по томе што се организационој и програмској политици са више времена и енергије посвећују старији чланови, док млађи – они који имају више знања и искуства у савременој култури и/или технологијама, не успевају да се, осим саме музичке праксе, посвете и томе.

професионалце у културној политици и пракси, чија подршка мора укључити и (суштинску) помоћ у конципирању програма.

На специфичну контрадикторност у односу став званичне културне политике, која афирмацијом гусала у релевантним просторима поставља певање уз гусле као једну од културних пракси у мултикултурној урбаној средини – „ко-културу“, указује социокултурна свакодневица самих гуслара. Наиме, неким од њих је простор Друштва једино прибежиште у условима бурног реаговања суседа на њихово музицирање у приватним просторима.<sup>12</sup> Због нетолеранције окружења, за неке од ових гуслара практично су само скупови Друштва, као просторно и временски одређени догађаји, социјално прихватљиве реализације њихове културне потребе – транспозиције у гусларски део њихових идентитета.<sup>13</sup> Наравно, нетолерантност не мора бити суштински у вези са певањем уз гусле као културним симболом и/или звучном праксом. Ипак, чини се да се политичко-идеолошке злоупотребе епике и пасивност јавне културне политике у односу на такву реалност посебно одражавају на њену (негативну) рецепцију у мултинационалним и мултиконфесионалним срединама, дакле, на практично третирање певања уз гусле као супкултурне праксе и дискриминацију гуслара.

Узимајући у обзир слободу учлањења и прокламоване циљеве Друштва, може се закључити да се чином прикључивања чланови (само)идентификују пре свега као „традиционалисти“ – заговорници очувања традиционалних вредности укључујући културу, а посебно певања уз гусле. Међутим, биографски подаци и афинитети вербализовани током интервјуа указују да је реч о комплексним или вишеструким (културним/музичким) идентитетима. Тако, на пример, старији чланови као квалитетну и/или за њих пожељну музику издвајају и тзв. староградску музику, ранију продукцији тзв. новокомпоноване народне музике, шлагере популарне музике, али и рок и класичну музику.<sup>14</sup>

---

Наравно, разлог је делимично и ригидност друштава као система, што за последицу има споре и невољне промене интерних хијерархија бирократских ауторитета, установљених по основу оснивачких права и права по основу стажа у Друштву.

<sup>12</sup> Гуслар Зоран Јелић је појаснио да ни апсолутним поштовањем „кућног реда“ нити спремношћу на договор о некој другој временској организацији свог вежбања певања уз гусле није успео да се договори са суседима. Такође је истакао да проблематизовање његовог музицирања није имало националну основу, напротив – бурнији у реакцијама су били управо истонационални суседи (којима ова традиција „само“ није културно блиска).

<sup>13</sup> Посебно је индикативно да је и окупљање чланова Друштва „на удару“ околине, иако је реч о пословном простору, због чега се строго придржавају сатнице.

<sup>14</sup> Илустративна су искуства Војина Радојичића, који је већ у зрелим годинама упознавао рок музику преко сина који је био члан рок бенда, док је Петар Мишовић „ушао“ у класичну музику.



Млађи чланови наводе своје афинитете у широком спектру од других жанрова традиционалне народне музике до хард-рока, укључујући и иностране продукције, што одговара ставовима да је музика једна од есенцијалних компоненти многих савремених „култура младих“ (FRITH 1996). Заједничко свима је препознавање традиционалне музике уопште, посебно певања уз гусле, као маргинализованог у односу на комерцијалну музичку продукцију, доминантну на културној сцени Србије. Другим речима, интересовање за певање уз гусле показује се као заједнички именоватељ различито оријентисаних персоналности чије културне потребе не задовољава доминантна културна понуда, те се овом праксом (само)идентификују као део супкултурне групе. За музичаре из оваквих кругова Марк Слобин (Mark Slobin) каже да „једним оком прате њихов интерни, (субгрупни) аудиторијум, а другим – суперкултуру, пазећи на корисне кодове и успешне стратегије, док трећим, унутрашњим оком траже лично естетско задовољење“ (према: NEELEY). Како певање уз гусле није у значајнијој мери ушло у видокруг продукцената жанра *world music* (музика света), нити су овај инструмент и техника која се на њему примењује иновирани у правцу естетике популарне музике (Лалић МИНАЛОВИЋ 2011), „задовољење“ се остварује у (малом) распону традиционалног епског израза XX века. На тај начин је удружење гуслара као субгрупа чвршће обједињено не само отелотвореном специфичном идејом (музичирања на гуслама) него и прилично утврђеним, а у односу на „спољњи свет“ сасвим архаичним и у том смислу есцентричним, звучним идеалом.

Осим сталног преговарања идентитета које се одвија на граници социокултурног окружења и подгрупе коју чини гусларско друштво, снажна преобликовања идентитета дешавају се у оквирима саме гусларске заједнице. Једну од најзначајнијих релација дефинишу, с једне стране, лични мотиви и потенцијали, а с друге – узор и ауторитети. Пре свега, како је реч о усменој традицији, корпусу знања и вештина који се у сеоским заједницама преносио генерацијском предајом у оквиру фамилија, већ само мигрирање праксе са њеним носиоцима у веће, градске средине условило је промене у начину њеног преношења, односно преузимања. Управо гусларска друштва добијају у том смислу посебан значај, а по озбиљности односа према педагошком задатку ДГ „Свети Никола“ се издваја од осталих. Наиме, чак и у односу на гусларска друштва у Београду, који је већи од Новог Сада и као град и као универзитетски центар, ово друштво је одговорније и успешније не само у привлачењу чланства него и у неговању гусларског подмлатка и, тако, у укупном доприносу одрживости епске традиције. Иако се генерацијско устројство и хијерархија по основу гусларског стажа веома поштује, група се показала као мудра у погледу самоодрживости

– у подучавању почетника учествују и „ветерани“, али и њихове искусније генерацијске колеге (више у Лалић Михаиловић 2012). Тако се, у односу на гусларе који су „крали занат“ слушајући и посматрајући извођења старијих, како су учили чак неки од савремених гуслара који имају високо опште образовање, у овом друштву формирају нове генерације које о извођачкој техници размишљају структурирано, од основних елемената као укупном стилу. Осим методолошких искустава у вези са учењем генерално, млади људи у овом друштву су освестили искуства у музицирању на другим инструментима и користе их.<sup>15</sup> Претходна / друга музичка искуства посредно утичу и на остале чланове Друштва, па је тако Петар Мишовић преко свог певања унео у Друштво сазнања о техници дисања и другим елементима вокалне технике усвојена од академски образованих вокалних педагога. Коначно, потпуно је освешћен и отворено се коментарише проблем формирања стила и односа према традицији у генерацијама које немају директне породичне узоре, али им, с друге стране, интернет чини доступним примере историјски и географски различитих стилова певања.

Односи међу члановима ГД „Свети Никола“ из перспективе истраживача делују складно, са поштовањем традиционалног генерацијског устројства, али без изразите ауторитарности. Ово се јасно осећа већ при неформалним разговорима, а посебно у дискусијама о различитим питањима у вези са гусларском праксом. Чланови Друштва се веома разликују у погледу вредновања стилова других гуслара и коментара појединих извођења. Иако се генерално саглашавају о негативном вредновању естетике „брзо и јако“, извођења која би се и тако могла окарактерисати поједини описују позитивним квалификацијама, у смислу „јак глас“, „вешто баратање инструментом“ и укупно „импресивност перформанса“. С друге стране стоји општа афирмација традиције као „јасног, али одмереног саопштавања стихова“, како би се могли сажети вербално изражени ставови. Укупно, стиче се утисак о унутрашњем преговарању пожељног (представе о традицији) и привлачног (успешности на гусларској сцени). Другим речима, чини се да ови гуслари балансирају између одговорности у односу на традицију, у чијем се ланцу предаје налазе и за чије очување су заинтересовани, и личних амбиција у односу на такмичарска постигнућа, што већ доста дуго подразумева агресивнији музички концепт.

У погледу такмичења Друштво „Свети Никола“ функционише релативно растерећено у односу на друштва у којима има „славом овенчаних“ појединаца чија постигнућа и „харизме“ усмеравају рад читавог друштва (док заговорници „очувања традиције“ и/или они чији

---

<sup>15</sup> Искуства су различита, од аматерског музицирања до похађања музичке школе.



потенцијали једноставно не достижу захтевност екстраемфатичног стила певања уз гусле своје естетске критеријуме и не изражавају јавно, ни као алтернативу). Штавише, готово константно присуство старијих и искуснијих чланова Друштва на такмичарским фестивалима, али са резултатима који не оптерећују остале чланове, свима оставља простор за формирање личног стила, па и уобличавање такмичарских наступа.<sup>16</sup>

Анализа ДГ „Свети Никола“ као колектива и актера у култури показала се високоинформативном и укупно продуктивном у односу на проучавање динамичности идентитета. Пре свега, указано је на променљивост профила колектива у смислу флукуације чланства, што уз мењање индивидуалних идентитета чланова (надграђивањем њихових животних и гусларских искустава) чини ову институцију динамичном и у том смислу условном идентитетском референцом. У таквим околностима симболичну вредност кључног колективног идентификатора добија сâмо певање уз гусле. У односу на (имагинарну) заједницу свих гуслара и друге гусларске организације, чланови овог колектива се формално идентификују као подгрупа путем бирократске регистрације. Међутим, суштински је важно њихово унутаргрупно психолошко зближавање кроз учесталост праксе певања уз гусле у којој се полицентрично и циклично смењују на позицијама гуслара и слушалаца, ученика и учитеља.

Надаље, истраживање је резултирало идентификовањем сложених мрежа односа Друштва као групе са другим (културним) групама – формалним (културноуметничка друштва, друга гусларска удружења) и неформалним (суседство приватних и пословног простора), као и релације индивидуа са „спољњим светом“ и у оквиру групе. Све оне истовремено, а у различитим правцима, делују као подстицаји и смернице за преобликовање сваког појединачног гусларског идентитета, па и свих колективних идентитета у које су укључени (гуслар као члан гусларског друштва и члан удружења гуслара на националном нивоу, али и као члан неформалне, опште гусларске групације у националним и ширим, регионалним – етничким и/или над- односно транснационалним размерама). На овај начин гусларски идентитети су потврђени као релационе, променљиве, несталне и контигентне категорије међуљудских трансакција, како је идентитете описао још Фредерик Барт (BARTH 1969: 9–38).

---

<sup>16</sup> Потврда либералне атмосфере у Друштву је и њихово представљање на последњем Фестивалу гуслара Србије (2016), где се поред искусног Петра Мишовића (1956) такмичила читава група младих гуслара: Зоран Јелић (1984), Срђан Вуковић (1992), Младен Терзић (1994) и, у овој прилици најуспешнији од њих – Никола Тошић (1994).

Дакле, у односу на психосоцијалне теорије личности и социолошка тумачења идентитета, посебно на улогу културе у дефинисању колективних идентитета (вид. DOLO 2000: 7–8; DŽENKINS 2001: 26; ERIKSEN 2004: 103), друштва гуслара се виде као групе чији је примарни интегративни фактор специфична културна пракса. Њену посебност чини опозитност некада високореспектабилног, а данас маргинализованог статуса и, додатно, онтолошки дијалог индивидуалног и колективног, у савременим условима испроблематизован дисфункцијом традиционалне хијерархије ауторитета (пре свега услед продора закона тржишта у домен репрезентовања традиционалне фолклорне музике). Бројност других колективних идентитета у које се гуслари укључују указује на сегментираност и вишеструкост њихових идентитета, а таква „мултифацетност“ може бити више или мање хармонична – одређени идентитети могу бити и међусобно супротстављени (више у: ERIKSEN 2004: 289), што има за последицу комплексност позиционирања ових људи у друштву.

Сагледавањем ДГ „Свети Никола“ у социокултурном контексту уочене су одређене аналогije у његовој структури и релацијама у односу на окружење (старосни профил, образовни профил), али и одређене специфичности (етничка, па и родна хомогеност подгрупе). Од (делимичног) рефлектовања социјалних релација и структура у музичкој пракси значајнијом се чини улога певања уз гусле у конструкцији, преговарању и трансформацији социокултурних идентитета. Тако се, у светлости тумачења односа музике и социокултурних идентитета која су понудили Џорџина Борн и Дејвид Хезмондел (BORN, HESMONDHALGH 2000: 31–37), може говорити о присуству хомологног модела, али посебно о процесном моделу односа музике и социокултурних идентитета. Примери гуслара из Друштва „Свети Никола“ указују да певање уз гусле и рефлектује постојеће идентитете и саучествује у конструисању нових. Међутим, нови нису увек (у потпуности) жељени, услед великог утицаја фактора околности. Ипак, несумњиво је да гуслари музику свесно користе да назначе дистинкцију између себе као припадника „микромузике“, „мале музике“ и „других“ (микромузика, али пре свега у односу на музику „суперкултуре“; SLOBIN 2000).

Опредељење за идентитет гуслара је посебно деликатно из перспективе идеолошког баласта који гусле носе. У вези с тим, индивидуални идентитети чланова и колективни идентитет ДГ „Свети Никола“ срећу се у опредељењу за репертоар који сматрају неспорним. Питање тумачења вербалних садржаја (епских) песама које изводе уз гусле заслужује посебну пажњу, али је у овој прилици важно назначити да чланови Друштва истичу своју дистанцираност од политизације гусларске праксе, а наглашавају њену традицијско-културну симболику

и носталгични ефекат. Другим речима, ови гуслари музику користе да потпомогну сопствену имагинативност у пројектовању жељеног идентитета чији је певање уз гусле део.

Управо у вези са односом имагинативности и идентитета уочава се специфичност гусларских перформанса у односу на друге традиционалне музичке жанрове: „певање прича“ укључује способност метаморфозе, а посебно је значајно сугестибилно улажење у улогу херојских личности. Тако је музика практично у служби подстицања (само)уважавања и уважавања одређеног вредносно-културног система. Према Сајмону Фриту (Simon Frith), није од важности само како одређено музичко дело или извођење рефлектује људе, већ како их (повратно) ствара, какво искуство им оставља, што је увек производ релације индивидуалног и колективног идентитета (FRITH 1996: 109). Међутим, како је музика „хиперконотативна“, „вредносно-културни систем“ се често везује за етнички и национални концепт, неретко са изразито негативним импликацијама. Важан фактор који додатно компликује дискусије у овом правцу је контрадикторност субалтерног идентитета ове културне групе у односу на (доминантну) позицију која проистиче из њихове етничке идентификације у датом националном контексту. Разматрања савремене гусларске праксе у светлости теорија о национализмима махом игноришу могућност тумачења оваквих културних избора као елемента носталгије, психолошке потребе дислоцираних (у конкретном случају у културно окружење драматично другачије од оног у коме су одрасли) или васпитањем културно утемељених као „другост“ у односу на културни „мејнстрим“ (као што се десило неким од млађих чланова Друштва „Свети Никола“).<sup>17</sup>

Конечно, посматрање певања уз гусле као „музике дијаспоре“ из перспективе глобалних иницијатива за очување културног наслеђа може се квалификовати као дискриминација дате културне праксе и њених носилаца, а свакако води ка нестајању овог културног наслеђа. Када је у питању званично регистровано репрезентативно национално културно наслеђе, као што је то случај са епским певањем уз гусле, одговорност је тим већа, те рад на унапређењу стратегија културних дијалога постаје императив свих релевантних актера, а посебно надлежних у сектору јавних културних политика.

---

<sup>17</sup> Илустрација заиста специфичног односа младих гуслара-чланова ДГ „Свети Никола“ према овој пракси је коментар старијег и много искуснијег гуслара Зорана Самарџића из Врбаса: „Ово сад слушаш момке који су искрени заљубљеници у ово и којима сваки детаљ пуно значи. (...)“ (14. IV 2016, Нови Сад).

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГАЂЕША, Никола Л. „Колонизација Срба и Црногораца у Краљевини Југославији и ФНРЈ (1918–1948).“ У: *Сеобе Српског народа од XIV до XX века. Зборник радова йосвећен йирисйагодищњици Велике сеобе Срба*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990, 111–126.
- ДГ „Свети Никола“ Нови Сад. *Сйаййуй Друщйива ѓуслара „Свейи Никола“ Нови Сад*. Нови Сад, 2012.
- ДИМИЋ, Љубодраг. *Кулйурна йолиййика Краљевине Јуѓославије 1918–1941*. Књ. 3. Београд: Стубови културе, 1997.
- ДОБРИЧАНИН, Мирко. „Гусларство у Југославији друге половине XX столећа.“ *Гусле год*. I, св. 1 (1998): 6–7.
- ДОКНИЋ, Бранка. *Кулйурна йолиййика Јуѓославије 1946–1963*. Београд, Службени гласник, 2003.
- ЗУБАН, Глиша. „Предговор.“ У: *Лука Вукаловић и Омер-йаща или Усййанак Херцеѓоваца*. Земун: Штампарија Игањата К. Сопрона, 1862: V–VIII.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. „Предговор уз Народне српске пјесме, књ. I, у Липисци, 1824.“ У: *Срйске народне йјесме. Књиѓа йрва у којој су различне женске йјесме*. Приредио Владан Неђић. Београд: Просвета, Нолит, 1985, 523–553.
- ЛАЈИЋ МИХАЛЛОВИЋ, Данка. „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција.“ *Музиколоѓија* 7 (2007): 135–156. < <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707135L.pdf> >
- ЛАЈИЋ МИХАЛЛОВИЋ, Данка. „Такмичења као облик јавне гусларске праксе.“ *Музиколоѓија* 11 (2011): 183–202. < [www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2011/1450-98141111183L.pdf](http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2011/1450-98141111183L.pdf) >
- ЛАЈИЋ МИХАЛЛОВИЋ, Данка. „Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку.“ *Музиколоѓија* 12 (2012): 121–139. < [www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2012/1450-98141200005L.pdf](http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2012/1450-98141200005L.pdf) >
- ЛАЈИЋ МИХАЛЛОВИЋ, Данка. *Срйско йтрадиционално йевање уз ѓусле: ѓусларска йпракса као комуникациони йроцес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- ЛЕКИЋ, Богдан. *Аѓрарна реформа и колонизација у Јуѓославији 1945–1948*. Београд: Архив Србије, 1997.
- МЕДЕНИЦА, Радосав. „Увод.“ У: *Наща народна ейика и њени ййворци. Црноѓорско-херцеѓовачка йланинска обласй йосййојбина йаййријархалне кулйуре и ейске йесме Динараца*. Цетиње, Београд: Обод, 1975, 5–17.
- МИЛЕТИЋ, Војо. „ДГ ‘Свети Никола’ – Нови Сад.“ *Гусле* 27 (2016): 40.
- МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. „Иришка академија и Вукови певачи или сремски слепи певачи у свеопштем кругу епског певања.“ У: *Срем кроз векове – Слојеви кулйура Фруцке Горе и Срема*. Уредио Миодраг Матицки. Београд, Беоцин 2007: 383–398.
- НЕЂИЋ, Владан. *Вукови йевачи*. Београд: Рад, 1990.
- ПЕЛИЋ, Славко. *Славне срйске ѓусларске и йевачице*. Београд: Православни народни универзитет, 1970.
- BARTH, Frederik. “Introduction.” У: *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Уредио Frederik Barth. Oslo, London: Universitetsforlaget, 1969, 9–38.
- BOHLMAN, Philip V., Nada Petković (yp.). *Balkan Epic: Song, History, Modernity*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.
- BORN, Georgina, David HESMONDHALGH (eds.). “Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music.” У: *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000, 1–58.
- SERIBASIĆ, Naila. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće, Povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2003.
- DOLO, Luj. *Individualna i masovna kultura*. Београд: Clio, 2000.

- DZENKINS, Ričard. *Etnicitet u novom ključu: Argumenti i ispitivanja*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2001.
- ERIKSEN, Tomas Hilan. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2004.
- FRITH, Simon. "Music and identity." *Y: Questions of cultural identity*. Уредили Stuart Hall, Paul du Gay. London: Sage, 1996, 108–27.
- КУНАЦ F. K. „Prilog za povjest glasbe južnoslovenske. Kulturno-historijska studija.“ *Rad JAZU XXXVIII* (1877): 1–78.
- ЛАЈИЋ МИHAЈЛОВИЋ, Danka. "The Presence of rural musical instrument gusle in Serbia Today: The case of gusle." *Y: Studia instrumentorum musicae popularis* II (new series). Уредила Gisa Jahnichen. Münster: MV Wissenschaft, 2011, 49–60.
- ЛАЈИЋ МИHAЈЛОВИЋ, Danka. „Institucionalizacija guslarske prakse i tradicija epskog pevanja uz gusle: jugoslovenski i postjugoslovenski kontekst“. *Y: Muzika u društvu, zbornik radova*. Уредила Fatima Hadžić. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, 2016, 375–391.
- ЛАЈИЋ МИHAЈЛОВИЋ, Danka, Smiljana Djordjević Belić. "Singing with gusle accompaniment on gramophone records. A socialist (re)construction of tradition." *Y: Musical Legacies of State Socialism: Revisiting Narratives about Post-World War II Europe. International Conference. SASA Belgrade, 24–26. September 2015. Book of Abstracts*. Уредила Ивана Медић. Belgrade: Institute of Musicology SASA, Department of Fine Arts and Music SASA, BASEES / REEM Study Group for Russian and Eastern European Music, 2015, 40.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960.
- MURKO, Matija. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Превод са чешког Jelka Arneri и Ljudevit Jonke. Zagreb: JAZU, 1951.
- NEELEY, Paul. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West by Mark Slobin*, Hanover: Wesleyan University Press 1993/2000, 127 pages. <[http://ethnodoxology.org/reviews/3-1e\\_Subcultural.htm](http://ethnodoxology.org/reviews/3-1e_Subcultural.htm)> 02. 06. 2016.
- PRIMORAC, Jakša, Joško Čaleta, 2011. "“Professionals’ Croatian Gusle Players at the Turn of the Millennium.”" *Y: Balkan Epic. Song, History, Modernity*. Уредили Philip V. Bohlman и Nada Petković. Lanham: Scarecrow Press, 134–177.
- SLOBIN, MARK. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press (1993) 2000<sup>2</sup>.
- WÜNSCH, Walther. *Die Geigenteknik der südslawischen Guslaren*. Brünn, Prag, Leipzig, Wien: Musikwissenschaftlichen institutes der Deutschen universitat in Prag, 1934.

Danka Lajić Mihajlović

ASSOCIATIONS OF GUSLE PLAYERS AND INDIVIDUAL IDENTITIES  
OF GUSLE PLAYERS: THE ASSOCIATION OF GUSLE PLAYERS  
“SVETI NIKOLA” FROM NOVI SAD

Summary

This paper is part of the results on the Matica srpska project entitled *Folklore music as a representation and medium of negotiation of cultural identities in Vojvodina* and is a continuation of the author’s earlier research of the relations between identity, institutions and traditions of singing accompanied by gusle (ЛАЈИЋ МИHAЈЛОВИЋ 2007; 2011; 2012; 2016). Namely, the singing of epic songs accompanied by gusle as a soloist practice shaped within tradition represents an extremely interesting field for the study of identity as a product of the relationship between individuals and different social groups with which he/she identifies. Using the example of the Association of Gusle Players “Sveti Nikola” from

Novi Sad this paper analyzes various ways in which the organizational institution of the practice of singing accompanied by gusle at the basic, local level influences the shaping of the identity of gusle players and, consequently, the direction of the epic tradition. This is a society which is a stable and referential institution of this kind and its location in an urban and prominently multicultural environment and a university center makes it particularly important for the said issues. The study is based on field research – on observations during several attendances of the regular meetings of the Association, semi-structured interviews with the members and insight into their public practice as well as the documentation of the Association. The Association is identified in relation to the socio-cultural context and certain analogies have been noticed regarding the structure and relations (age and education), as well as its particularities (ethnicity and gender homogenous group). Furthermore, the paper indicates particularities in comparison with other associations of the same kind and the politics of sustainability and representation. A society seen that way is further analyzed as a reference and a context of the (re)shaping of the identity of gusle players who are members of the Association. It is noticed that the affection towards singing accompanied by gusle defines them as a subcultural group not only as agents in an archaic and somewhat eccentric musical practice, but also as producers of sound which has not been submitted to a (more) significant adaptation of the dominant aesthetics, i.e. genre hybridization. The analysis of inter-group identities points to the importance of “pre-gusle” identities, “besides-gusle” aspects of identities, the complexity and particularity of individual music-cultural identities as well as a variety of desired gusle players’ identities.

Key words: singing accompanied by gusle, individual / collective / multiple identity(ies), reshaping of identity.

АЛЕКСАНДАР НОВАКОВИЋ  
 Нова академија уметности у Београду  
 Оригинални научни рад / Original scientific paper  
 alnov75@yahoo.com

## ЦРНОГОРЦИ У ДРАМАМА СРПСКИХ АУТОРА (1734–1990)

**САЖЕТАК:** У овом раду приказао сам слику националног стереотипа у драмама Петра Другог Петровића Његоша *Горски вијенац*, Ђуре Јакшића *Јелисавейџа, кнеџиња црногорска*, Лазе Костића *Максим Црнојевић* и Бранислава Нушића *Пуџ око светиа*. Приликом истраживања сам се служио компаративном, историјско-социолошко-театролошком методом. Притом сам дошао до закључка да је занимљиво да код аутора, без обзира да ли су из Црне Горе, Србије или Војводине, постоји стереотип Црногорца као снажног, патријархалног борца и патриоте. Једини изузетак је *Пуџ око светиа* Бранислава Нушића у којем се Нушић поиграо са овим стереотипом направивши од њега супротност оличену у Човеку без ноге – кукавици, скоројевићу и митоману. Но, оно што се чини као тзв. „позитиван стереотип“ није ништа друго до ново ограничење. Наиме, српски аутори као да не виде Црногорца изван бојног поља и других херојских подвига те је простор за приказивање његових других особина, које нису омеђене предрасудама и племенским оквирима, значајно сужен.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Црна Гора, театар, национално, стереотип, Петар Петровић Његош, Ђура Јакшић, Лаза Костић, Бранислав Нушић.

*Косџим.* Сви Црногорци у наведеним драмама носе црногорску народну ношњу.

*Језик.* У језику нема неких посебних одступања, ако се изузму понеки искривљени италијански и турски изрази.

*Музика.* У *Горском вијенцу* се игра коло и свирају гусле.

### *Физички изглед*

Занимљиво је да су физичка лепота, висина и снага Црногораца свуда присутне те се они називају горским лавовима, орловима, делијама, јунацима, соколовима. Једини Црногорац који има неки очигледан физички недостатак је Човек с ногом из *Пуџа око светиа* којем је



воз одсекао ногу. Лепота црногорских жена се, осим у *Горском вијенцу*, ретко спомиње.

### *Концејџија лика и карактеризација*

У *Горском вијенцу* Његош смешта радњу у 1707. годину кад се, на Божић, велика група црногорских великаша наводно одлучила да отера са Цетиња („Истрага потурица“) и из околних нахија све становнике мухамеданске вероисповести. У записима, млетачким, дубровачким и турским, па чак ни у *Историји Черне Горе* црногорског владике Василија из средине XVIII века, нема података о овом догађају, што не значи да је измишљен. Штавише, знајући добро историју своје лозе, Његош није случајно изабрао баш овај догађај – за њега је, очигледно, то био зачетак црногорске независности. Занимљиво је да није изабрао неки други датум – 1699. годину, крај великог, тзв. Бечког рата, који је црногорском владици Данилу Првом дао прилику да се осамостали. Не спомињу се ни ратови Млетачке и Турске или спаљивање Цетиња, те одмазда турске војске почетком XVII века. О величању победа на Крусима и Мартинићима крајем XVIII века нема ни говора. Због чега је изабран овај опскурни догађај?

Дело је посвећено „праху оца Србије“, тј. Карађорђу Петровићу, којег Његош ставља раме уз раме са великим војсковођама Наполеоном, Велингтоном, Кутузовом. Најбоља посвета вођи србијанских устаника је, по ауторовом мишљењу, драма о устанку Црногораца. Пошто се историјски не може најјасније одредити кад је Црна Гора кренула путем своје полунезависности (вероватно крајем XVII века), требало је издвојити један догађај који би то обележио. Његошу је, такође, што због династичких борби што због превирања и сукоба са Турском и, паралелно, са муслиманском популацијом у самој Црној Гори, управо у време писања *Горског вијенца*, требала потврда власти Петровића. Немојмо заборавити ни то да је ову драму „дух племенски непогрешиво осетио, славећи *Горски вијенац* који је поема од рода и за род“ (Константиновић 1969: 160).

Необично је да је за Његошеве политичке циљеве изабрана „Истрага потурица“ која је, по историчару Владимиру Ћоровићу, била територијалним обимом, историјским одјеком и бројем протагониста (али не и насиљем и жртвама) за суседе Црне Горе споредан догађај. Истрага значи нечије потпуно уништење, нестајање; када се нека лоза „истражи“, то значи да су сви њени представници убијени или умрли. Наиме, владика Данило Први Шћепчевић (доцније познат као Петровић), родом са Његуша је, по Ћоровићу, планирао да протера своје комшије мухамеданске вероисповести. Сердари, што због страха од



турске одмазде што због савести, нису смели да се „уложе“. Владика је, на основу непровереног записа у који и сам Ћоровић сумња, окупио Вука Бориловића и четири брата Мартиновића и „обавезао их да уда-ре на Турке или ће он напустити Црну Гору“ (Ћоровић 1989: 2/219–220). Окупљени су, након дугог разговора, пристали да то учине тек кад им је владика дао три своја момка и „на Божић, пре зоре 1707. године по-били су они ћеклићке и цетињске Турке, све који не хтедоше да се покрсте“ (Ћоровић 1989: 2/219–220). На црногорској страни је био ра-њен владичин момак. Да све буде још парадоксалније, владика Дани-ло се 1709. године појавио у Пећи на црквеном Сабору. У Пећ је могао једино да дође уз пристанак турских власти које су држале Косово.

Сам Ћоровић је мотиве Даниловог злочина нашао у предању по којем је Демир-паша мучио владика Шћепчевића, након чега се вла-дика закleo да ће „очистити“ Црну Гору од Турака. Турцима се, с обзиром на то да је правих Турака у тим крајевима било веома мало, сматрало пре свега локално словенско и албанско становништво које је примило ислам. Поједностављено: „Истраге потурица“ је, у неком облику, сигурно било, али није сигурно кад и у ком обиму. Оно што је поуздано је да се догодила за време владавине Данила Првог и да су је, по свему судећи, турске власти игнорисале. Да ли због мита или неке друге „противуслуге“ од стране владике, то не знамо. Сигурно је само то да је овај датум остао у колективном племенском сећању и да Његошев избор није био случајан.

Овај дужи историјски увод је потребан да бисмо схватили драма-тис персоне *Горског вијенца*, тј. да бисмо се пробали кроз праву „шуму“ војвода, сердара, хајдука, свештеника, момака... У суштини, они, иако сваки има понеку особеност (Вук Мандушић је емотиван и заљубљиве природе, владика Данило има „хамлетовске дилеме“, војвода Драшко Петровић поседује искру духовитости...), представљају типове хероја, шерета, мудраца. Пре се може говорити о „колективном јунаку“, о племенском хору који даје снагу владици да уради оно што племе сма-тра нужним за свој опстанак. Најбољи пример за то је Вук Мићуновић који се „боји од много мишљења“. Једном речју, Мићуновићеви поте-зи су базирани на акцији и контрареакцији. Политичком, етичком, моралном, било каквом промишљању, ту нема места. Оно је, у подно-шљивим количинама, „опроштено са опоменом пред искључење“ је-дино неколицини образованих свештеника и самом владици. Самим тим, Мићуновић осећа „зехњу од обеспредмеђивања“ (Константиновић 1969: 160), тј. тежи томе да у мисли нема било каквих мисаоних дис-курса, тј. „филозофирања“, који, гле чуда, чине основу европске кул-туре. Окупљени око питања „су чим ћете пред Милоша“ (Петровић 1998: 13) већају око онога што је очито да ће одлучити – протеривање

иновераца. Став „овако ил’ никако“ доминира скупом. Разлог за „истрагу“ није у скоријим сукобима, иако се наводе спорадичне пљачке турских каравана, нити у турској агресији. Главешинама је немогуће живети са „другим“ ко говори „вашим језиком и ваш је рођак, братимити се“. У комаду на муслиманску свадбу иде дуга поворка у којој су близу половине Црногорци. Главарима је мучно да трпе „турску вјеру“ и да „оца риче на равно Цетиње“ (Петровић 1998: 13).

Страх који обузима црногорске вође није само страх од губитка живота, поседа него и од нестанка сопственог идентитета. Муслиман, тај „други“, овде је онај који својим самим постојањем атакује на идентитет Црногораца. Истрага им се намеће као решење, јер се тако постиже хомогенизација заједнице, ствара потпуно затворен систем у који било шта турско или млетачко или било које друго не може ући јер је средина „чисто црногорска“ и, самим тим, „безбедна“. Није згорег споменути и то да је у Његошево време на територији Црне Горе у знатној мери био заступљен ислам, те да су бројни муслимани учествовали у биткама против турске војске на црногорској страни. Сам Његош је, да контроверза буде већа, Осман-паши Скопљаку, молећи да пусти црногорске таоце које је овај мучио, на Цетињу, 5. октобра 1847. године, написао писмо које почиње речима: „Мој драги земљаче“ (Петровић 1998: 181). У време Његошеве владавине Хенри Лејард, британски путописац, написао је да су на кулу, близу манастира, стављене главе побијених Турака, Албанаца и других, али и „очигледно праве деце“ (Петровић 1998: 293), главе које су донесене из „похода“ на Скадар. На то је владика, по Лејарду, пристајао невољно, али је морао да то дозволи не би ли се некако у народу одржао „борбени дух“.

Напетости у драмској радњи скоро да и нема, а аутор, нижући приче о походима, ратовима, у суштини говори о политичким амбицијама црногорских владика и умеће понешто из уста „људи из народа“, о свакодневном животу. И музика и ритуали су у служби јединства племена. Тако, коло које се игра поред цетињског манастира, у суштини затворени круг људских тела, као симбол повезаности свих који се за руке држе, представља, по Радомиру Константиновићу, „институцију, једнако важну као и породица за ову патријархалну средину“ (Константиновић 1969: 250). Издвајање човека, његова индивидуализација, било је немогуће. Чак и онда кад се, као храбри одметник, хајдук или ускок, свеједно, одликује јунаштом и „чојством“, што је израз настао тек у XVII веку, „човек се поистовећује са својом породицом или племеном и о њима енергично ствара угледнију слику“ (Стојановић 1997: 72). Истина је наравно била да „за хајдука нема разлике између Турчина и хришћанина, он пљачка и једног и другог“ (Каниц 1986: 60).

Но, ове кратке епизоде, приче о млетачким путештвијима и лепоти девојке због које је вредно погинути само да вас такве очи оплачу, више су покушај племенских главешина да за тренутак скрену тешке мисли. Али, то не значи да се двоуме. Њихов хумор је саркастичан и увредљив према Млечанима, а реплике женомрзачке. Занимљиво је да би, уколико не би било мушкарца који би водио задругу, власт прелазила на најстарију женску особу у кући, обично удовицу, мајку. Она је имала право, како наводи Александра Фостиков у раду „Жена – између врлине и греха“, и да физички кажњава, дели имовину по сопственој процени, тј. да разбаштини (Фостиков 2004: 343). Жене су се удавале са петнаест па чак и са десет година, радиле најтеже физичке послове, а неретко би се дешавало да се, због великих напора и слабе исхране, никад не развију до пуне висине и физичке снаге и лепоте. Ово се уклапа у стереотип о високом, наочитом планинцу којег у стопу, са огромним теретом на леђима, прати ниска, мршава, прерано остарела жена. У овој замисли их учвршћују претње новог везира који тражи поклоне у знак црногорског вазалства и прети им речима „тешко земљи куда прође војска“ (Петровић 1998: 45).

У Његошевој визији у „Истрази“ учествује чак пет стотина бораца који јесу „сламка међу вихорове“, али прихватају тај ризик. Занимљиво је да, ако се изузму турски представници, на сцени нема никог ко другачије мисли од владике. Црногорци који живе у миру са Турцима се на сцени не појављују, они су за окупљене великаше изроди, издајнице. Насилје је присутно на сваком кораку, од вежбања у пуцању, тако што се испред манастира гађа у крстове, до хвалисавих прича о пљачкању иноверних трговаца и позива Војина Барјактара: „Ломите мунар и џамију“ (Петровић 1998: 37). Циљ истраге је:

*да се не зна ни сџана ни ѿраџа  
Од невјерна домаћеџа...* (Петровић 1998: 99).

Ово је сукоб који су Црногорци водили без ичије помоћи, која им, по Његошу, није ни требала. Снага народа који говори кроз главарска уста била је довољна. Турци су вероломни, Млечани слабашни, Црногорци супериорни. Слогу Црногораца нико не може да уништи и они „весели иду у цркву да се закуну сви наједно да се кољу с домаћима Турцима“ (Петровић 1998: 91).

Међутим, и овде се, као и у *Јелисавеји, кнеџињи црногорској*, појављује женско зло оличено у старици, пророчици, која предвиђа Црногорцима страшну судбину ако се дигну на оружје. Наравно, готово нико јој не верује и бива разоткривена. Своје поступке правда тиме што су је Турци ученили да ће јој убити синове ако не завади Црногорце. Ту је

и прича о неверној Руџи, која је побегла са Турчином, па су морали да убију и њу и мужа. Чини се да је жена, уколико као верна љуба не оплакује погинулог јунака, потпуно сувишна и да је „њена ћуд чудна работа“, која мења „стотину вјера“ „да учини што јој срцу драго“. Спомиње се, као позитиван, и случај супротан Руџином: Црногорац који је отету булу превео у православље и њоме се оженио.

„Истрага“ почиње на Божић и убрзо стижу вести владици: Црмница, Ободник, Ријечка, свуда су попаљене куће муслимана. Руше се џамије, минарети. Веселје је толико да се чак и игуман Стефан (иначе приказан као повучен, мудар, благ човек) смеје а владика благосиља све који су у нападима учествовали. Руше се и пијаце с образложењем „да наш пазар не смрди некршћу“ (Петровић 1998: 104). Једном речју, од „другог“ не сме да остане ни камен на камену, ни најмањи знак да је икад постојао. У овом фанатизму постоји религијска „жица“. Гнев који каналишу црногорски главари је надасве племенски, окренут идеалу мале, затворене заједнице у којој се, по речима игумана Стефана, старог хаџије, свакоме зна место:

*Муж је бранич жене и ђејџеџа  
Народ бранич цркве и џлемена* (Петровић 1998: 89).

Не треба заборавити ни то да је овај комад у својој суштини више за читање него за гледање. По Скерлићу, *Горски вијенац* није драма већ „низ сцена и дијалога и монолога“ (Петровић 1998: 275). Дакле, ако се изузме долазак турских изасланика, сукоба нема, а и ту се говори дуго и развучено. Климаксом се може назвати нуђење фишека Турцима, јер је то „цена црногорске главе“. Након тога следи одлука о „истрази“ и поменути „извештаји“. Као што је речено, поента дела није у његовој драмској изводљивости, или сценичности, већ у политичкој поруци и некој врсти смерница за будуће нараштаје. „Истрага“ подсећа на „реконквисту“ 1492. године у Шпанији кад су, по паду Гранаде, поштеђени само они Јевреји и Мавари који су преузели католичанство. Занимљиво је да се крвави сукоби одвијају за време верског празника мира, дана рођења Исуса Христа. У Његошевој визији, рађа се држава која верује у Христа – заштитника са исуканим мачем.

У *Јелисавејџи*, *кнеџињи црногорској* сви ликови, без обзира на којој страни се налазили, Ђурђа Црнојевића или турској, храбри су, патријархални, одрешити, мужевни. Они су „кадри стићи и утећи и на страшном месту постојати“. Њих може да промени једино нешто што долази споља. Док су на бојном пољу, они су савршени. Тако је Станиша, Ђурђев брат, однео велики број победа против Турака и успут опљачкао велико благо. Занимљиво је да стицање ратног плена кон-

стантно прати Црногорце у свим анализираним драмама. Њихово постојање као да је везано за ратовање. Црногорци се боре по својој вољи и под својим условима и за сопствену слободу. Има у ратовању за њих неког ентузијазма, скоро радовања, па Вујо саветује борце:

*Њооширише љуше зребешаке  
Да сијечемо коша анадолскога* (Јакшић 2000: 41).

Постоји и митоманска илузија величине, па тако Бошко Орловић каже:

*Ми смо, Бурацко, Богом изабрани  
За сијасишеља српског народа* (Јакшић 2000: 48).

Фатализам је такође присутан: владика Вавила ламентира над судбином царства Немањића и тврди да Бог жели да пате од Турака, али доцније држи ратоборан говор:

*да окићимо ово пријестолове слободе српске, сињег камена,  
Чалмама белим, голим главама* (Јакшић 2000: 71).

Мржња коју осећају према Турцима равна је оној коју гаје према Млечима, па Радош Орловић, стари борац против Турака, каже:

*И Цигане бих звао у помоћ  
Само Лайине не!* (Јакшић 2000: 64),

а Вуксан додаје:

*Цигани су дивији  
Лайини подли и лажљивији* (Јакшић 2000: 64).

Ако се нека стереотипна сличност са Србима може повући, онда је то инат и прек карактер. Овоме се може додати ирационална страст која води Црногорце толико далеко у противуречењу самима себи да их потпуно уништава.

Јакшићев фокус је био на Јелисавети, правој „жени проклетници“ која у себи спаја еротичност и политичку интригу, антиподу „верне љубе“ из епске поезије. Оно што у суштини шаље крв у главу младих Орловића и Станише Црнојевића је слика њиховог Ђурђа који је, пре јунак без мане и способан државник, постао „папучић“ и помаже Венецији. Има код Ђурђа оклевања, пребацивања жени, напомињања да је он владар, а не она. Ђурађ је ипак наиван и слеп за њене интриге.

Ђурађ је, дакле, тип доброг владара који је, захваљујући лошим саветима, постао тиранин. Овакав стереотип о добром владару и лошим саветницима постоји на овим просторима од првих окруњених владара па до данашњих дана. Код браће Орловића је присутна плаховитост којој нема равне и рађа изјаве као:

*Размрскаћу њи овим њрсима  
Хрисћове вере ѡврде сјоменик* (Јакшић 2000: 81).

Станиша Црнојевић се гробом свог оца Ивана заклиње полумецу, тј. новој вери коју је примио пре него што ће Ђурашко пуцати у њега. Црногорци су типски јунаци који мењају страну кад владар погази општи морални кодекс и то раде плаховито, у страсти, осветнички. Тај стереотипни начин гледања на Црногорце је био код Јакшића ојачан и веровањем да они по својим врлинама и манама подсећају на античке хероје, полубогове.

Поставља се питање да ли су, по ауторовом мишљењу, Орловићи, стајући из ината на турску страну, издали „Карадаг“ који је доцније „присајужен“ Империји. Јесу. Да ли се њихово дело може оправдати? Може – полудели су због жене-уљеза. Да ли је Ђурађ више крив од њих? Наравно, на њему као владару стоји највећа одговорност. Изабравши да се покорава младој и заводљивој жени, он је сам срушио престо на којем седи. Из тога произлази да је, само зато што није био „довољно мушко“, покренуо читав низ трагичних догађаја. Ђурађ се, ипак, чини наивнијим и, као владар, изолованијим од народа, па му се донекле може опростити. Но, оно у чему је, у очима племена, право Ђурђево сагрешење је стављање супруге изнад својих поданика. Његови, некад одани саборци, морају да се боре за љубав свог вође. Затворен, мушки круг, угрожен је прелепом женом. Треба вратити стари витешки баланс који је, проткан хомоеротским садржајима, супротстављен женском принципу.

Једини Црногорац који се примакао истинској кривици је Ђурашко. Овај капетан перјаника је, дозволивши себи да заволи ону коју не сме, скренуо на себе сав гнев. Занимљиво је да је он свестан опасности своје везе и Јелисаветине мрачне стране. Он трампи све што је до јуче сматрао за свето за тренутке проведене са Јелисаветом. Ђурашко то чини не само зато што је заљубљен или зато што га она еротски привлачи. Јелисавета је једина особа која може да узбурка његов монотон живот у забитој земљи. Капетан перјаника не само да је преварио жену и, на неки начин, издао земљу, него је и постао кукавица. Ђурашко на своје противнике пуца из даљине, уместо да их изазове на двобој. Доцније бежи рањен са попришта битке и скрива се у Јелисаветиним



одајама. Ђурашко је за своје племе пример љубавног лудила које деконструише мушкарца. Ако херој тежи да буде доследан себи, он мора да се издигне изнад људског, изнад осећања. Дужан је стога да се окрене само божанском, непобедивом у својој личности и посвети борби.

Црногорски ратнички кодекс обавезује на издизање изнад страсти било какве врсте и фокусирање на борбу, оданост господару и ништа осим тога. Оваква слика „српске Спарте“ која је страдала због интрига једне жене је ништа друго до патријархални вапај против грађанског које полако преузима примат у Србији у другој половини XIX века. Додао бих томе и слику Марте, Ђурашкове жене. И њени потези су једнако ирационални – она из освете за мужеву прељубу помаже другој, протурској страни. Марта, поред „женске плаховитости“, не поседује неку другу значајнију особину и представља стереотип љубоморне, преварене жене.

Радош Орловић је једини јунак који је „на правој страни“. Он не жели да подржава Млетке. Одриче се своје деце која стају уз Турке и потуца се од немила до недрага. Његова несрећна судбина, која се завршава губљењем разума, представља трагичну причу о изгубљеним витешким вредностима које су наслеђене од Немањића. У свету који улази у ново доба и укрупњава у рукама неколико великих сила, где дипломатија игра већу улогу од оштрице, Радош је непотребан. Треба нагласити да турска окупација није свуда дочекивана борбом. Ђурађ Црнојевић се, након мирног одласка са власти, 1499. године, одрекао престола 1503. године (који је тражио 1500. године). Заузврат је од султана добио имање у Анадолији (Ђоровић 1989: 2/11–12). Записано је да „многи, немучени ни од ког, одступише од православља и приступише њиховој вери (исламу, прим. аут.)“ (Ђоровић 1989: 2/117). Самим тим, Црква је била једини ауторитет који се са континуитетом одржао у народу. Црква је била и једина организација која је могла да преговара, како са турским тако и са угарским, аустријским или млетачким властима, где год да је Срба било.

У Костићевом *Максиму Црнојевићу*, који временски и историјски претходи *Јелисавети*, страсти, пргавост, инат, љубомора испуњавају срца Црногораца и одређују њихове поступке. И овде је жена повод за сукоб између Максима и Милоша, али је акценат више на уротам Наdana Бојимира и трагичном неспоразуму Максима и Милоша. Они су побратими, обојица нежење, слични, скоро близанци, што, по мом мишљењу, отвара могућност да је Милош ванбрачни син Ивана Црнојевића. Жена стаје између њих, али у пренесеном значењу, тј. „хармонија“ међу њима је нарушена потребом Ива Црнојевића да Анђелију венча са присталим младићем, неким који личи на Максима – Милошем Обренбеговићем. Обојица имају јасно одређене дужности – Максим

да слуша оца, а Милош господара. Замена на свадби није њихов избор. Они јесу под присилом, али је она државне природе и за опште добро. Самим тим морају да се покоре некоме ко је старији и лукавији од њих. Не заборавимо да је Иван Црнојевић приказан као строг отац, доказани војсковођа и државник, победник у бројним биткама, свестан ограничења своје мале државе и самим тим довитљив. Спреман је да по потреби стави маску и лично демаскира зликовца као што у Млецима чини са Наданом Бојимиром. Једном речју, оваквом човеку се тешко може одбити послушност.

Поред храбрости (обојица су, као и сви остали одрасли Црногорци, морали да посеку Турчина да би добили сабљу и коња), снаге, части и осећања дужности, Максима и Милоша одређује још нешто: физички изглед. Лепота, мушка, а поготово женска, јесте цењена у народу, али је истовремено сматрана и одређеним оптерећењем, нечим пролазним, варљивим. Не треба заборавити да се радња дешава у средњем веку кад се улепшавање па чак и купање сматрало грехом. Бити присталог изгледа сматрало се пожељним, нарочито због склапања брака и потомства. Но, све што је имало готово надљудску, необичну, заслепљујућу лепоту, сматрано је чудним, чак уклетим. Додао бих и да се Максимов отац разметао синовљевом лепотом, што је такође грех и може само да урекне како оног ко се хвали тако и оног који је хваљен. Зато није ни чудан тај пад из среће у несрећу, тј. Максимова наруженост као последица богиња. Максим, самим тим, постаје изопштен од света, усамљен, презире себе и зазире од погледа упућеног Милошу, који је слика оног што је некад био. Аутор је овде нагласио да се са телом мења и ум, да Максим постаје све оно што није био. Иако је с једне стране крхак, склон сузама и очају који не може да ублажи брига мајке Јелисавете, у њему, с друге стране, постоји нешто мрачно, зверско, скоро Ричард Трећи у зачетку. Његове очи више не могу да поднесу лепоту, па док гледа слике у дуждевом дворцу („Марс и Венера“, „Херакле“), каже: „Јел’ уметност живота поруга?“ (Костић 1998: 106). Максим лепоту која је на сликама не види у свом животу. Посебно га оптерећује што се на сликама чува лепота оних који с временом остаре, поружне и умру.

Несрећа је лишила Максима лепоте, што је покренуло читав низ трагичних догађаја који су резултирали убиством побратима, убиством оца од Милошевих момака, самоубиством и мајчиним лудилом. Трагичко огрешење се налази и у чињеници да је, противно свим обичајима, посећивао Анђелију у њеним одајама. Јунак какав је био, частан и поносан, морао је да има једну слабост за коју је платио свим што му је најдраже. На тај начин и он (као и бројни у овом и претходно анализираном комаду) страда због чари једне Венецијанке. Максим Црнојевић није стереотипан црногорски херој – његова забрањена жеља и уна-



каженост откривају димензије личности које други актери немају. Он доживљава потпуну трансформацију у напуштenu наказу из које, ипак, избија људскост. Он јесте трагичан, исфрустриран човек, али и познавалац уметности, страствен, романтичан, али истовремено и бруталан. Максим је конципиран као индивидуа и одудара од племенског духа.

Из горе наведеног произлази да је Обренбеговић, баш као и бројни актери, жртва Максимових страсти, које су његову част обеспредметиле и претвориле је у самоубилачко оружје. Милош је типски јунак и држи се свог кодекса части са самурајском посвећеношћу. Он, доследан датој речи, не жели да преда Анђелију никоме осим свом побратиму и због тога гине. Максим, убијајући свог побратима, уништава тако и самог себе, онаквог какав је некад био и од њега је сад остало само зло, усамљено биће које тражи спас у суициду. Из сличног разлога, позивајући се на очинско и владарско право, страда од Милошевих војника и Иво Црнојевић, који жели да сакрије истину о наружености свог сина и преузме девојку у његово име. А онда их, да трагедија буде већа, тај „други“, млетачки свет, оличен у Анђелији и њеној пратњи, напушта. Црногорци остају сами у својој трагедији, без владарске породице и највећег јунака, окружени Турским царством. Није ни чудно што су последње речи у комаду: „Помолимо се Богу, јунаци!“

Светлосним годинама далеко од митске и јуначке Црне Горе налази се Човек с ногом из *Пуџа око светиа*. Он, заправо, представља супротност врлинама чојства и јунаштва из књиге Марка Миљанова. Чак нема ни име, што је индикативно. О њему знамо да је на име одштете за ногу коју је изгубио у железничкој несрећи добио пристојан новац који је у његовим очима незамисливо богатство. Самим тим се да закључити да је био без пребијене паре и да се ничим, осим повременим ратовањем, није бавио. Ово је, наравно, Нушићева критика стереотипне црногорске лењости. Човек с ногом је, по сопственим речима, учествовао у ратовима против Турака и убио једног Турчина, али не сам него „са осталом браћом“. Из овога се може закључити да није јунак и да је можда у питању била пљачка, а не војни сукоб или атентат подстакнут патриотским разлозима.

Напомињем да је у породичним „историјама“ многих породица, како црногорских тако и српских, једно заједничко: њихови далеки преци су убили Турчина (или више њих) па су били приморани да се одселе. Сигуран сам да је Нушић и овај део националне митологије узео у обзир. Празно црногорско јуначење је, по аутору, присутно и у сцени двобоја на броду за Хавану кад Јованча мора да „одмени“ Човека с ногом у двобоју пошто је овај инвалид и самим тим, на сопствено олакшање, не мора да се бори. У Персији, он позива присталице Устава да се боре „за крст часни и слободу златну“ (Нушић 2002: 165), што говори

о његовој глупости, јер је окружен људима муслиманске вероисповести. С друге стране, то говори и да користи ову устаљену фразу без обзира на околности. Посебна прича је о његовој опседнутости славом, па тако он путује у Москву да би од руског цара добио орден.

Човек с ногом нема врлине. Он је приказан као, црногорски речено, „шишњар“ који се пришљамчује Јованчи и путује о његовом трошку. Шкртица је и скрива свој новац од радозналих очију, избегавајући да плати и најмањи рачун. То му не смета да себе, као прави митоман, сматра важним и чак бољим од Јованче. Његово избављање Јулишке (епизода Абу Бекир) мотивисано је физичком страшћу. Сваки његов поступак има само њему јасно објашњење које крије саможивост и самољубље без граница. Његов савезник је Нико из Пјешеваца, Црногорац настањен у Њујорку, који му саветује како да пронађе Јованчу, који неуспешно покушава да му утекне. Своје физичке мане он користи као предност, па Оцицијима саветује да кљукају и поједу Јованчу јер није „од дрвета као он, а и дебљи је. Треба споменути и И-ли-ју, пандура код Во-Кија, кинеског мандарина. Илија је чврсторукашки пандур који је нашао сигурно ухлебље у далекој земљи и чини све што му се нареди без трунке гриже савести.

Човек с ногом је контрапункт Јованчи. Јованча је газда, домаћин, лукав, предузимљив, опседнут ћуранима, љубитељ капљице и женског друштва. Човек с ногом је сиромашни рођак с југозапада, који се шлепује уз Србију и представља само муку и ништа више. Тако су бројни српски политичари с почетка XX века мислили о малој Црној Гори. Ако се нешто може ставити на други тас, онда је то сигурно невероватна тврдоглавост и посвећеност у потери за Јованчом. Не треба посебно, кад говоримо о негативном црногорском стереотипу, спомињати ни презир грађанства према Александру Другом Карађорђевићу, делом и због тога што је његова мајка била црногорска кнегиња Зорка.

Ове, за оно доба (кад су Црногорци и Срби често поистовећивани) „мале разлике“ су биле јако инспиративне за Нушића, који кроз Јованчина уста исмева и Параћинце, имућније комшије Јагодинаца, те Ужичане, оличене у Вечитом студенту, авантуристи, вештом у сваком марифетлуку, правом „Ери“ који као морнар ради на броду „Фортинбрас“. Споменимо и Србе Војвођане које представља Брица, неуспешни лидер на удаљеном бахамском острву. Брица је огрезао у националном романтизму и старомодној реторици, заклињању Косовом и Обилићевом жртвом и подиже цркве где стигне. Иако аутор не штеди ни Јагодинце и њихову неукост и ситничавост, Јованча, упркос бројним манама, представља прототип домишљатог Србијанца којем се, зарад његовог врцавог духа, могу опростити све мане, јер су ситне, људске и разумљиве. На крају крајева, све неподопштине које Јованча чини

су само реакција на подметања Јулишке и Човека с ногом. Главни јунак *Пуџа око свејта* постаје, на тај начин, ништа више до онај иритантни супериорни Србин из лица који је успео да превари не само Американца, Кинеза или Персијанца, већ и оног ко му је најближи, тј. стереотипног Црногорца, и тако покаже да је, барем у вицу, изнад свих осталих.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЈАКШИЋ, Ђура. *Јелисавејта, кнегиња црногорска*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Радомир. *Философија њаланке*. Београд: Трећи програм Радио Београда, 1969.
- КОСТИЋ, Лаза. *Изабрана дела*. Београд: Драганић, 1998.
- ЛАЗИЋ, Радослав. *Нуџићев џеајтар комике – у џраџању за есејџишком смеџа*. Београд: Конрас, 2008.
- МАРИАНОВИЋ, Петар. *Јуџословенски драмски џисци ХХ века*. Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду, 1985.
- МАРИАНОВИЋ, Петар. *Мала исџорија срџскоџ џозориџиџа*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.
- НУШИЋ, Бранислав. *Пуџ око свејта*. Београд: ЈРЈ, 2002.
- ПЕТРОВИЋ, Петар Његош. *Горски виџенаџ*. Београд: Драганић, 1998.
- СТОЈАНОВИЋ, Трајан. *Балкански свејтови – џрва и џоследња Евроџа*. Београд: Equilibrium, 1997.
- ЂОРОВИЋ, Владимир. *Исџорија Срба*. Књ. 1–2. Београд: БИГЗ, 1989.
- ФОСТИКОВ, Александра. „Жена – између врлине и греха.“ У: МАРИАНОВИЋ-ДУШАНИЋ, Смиља, Даница Поповић (ур.). *Привајџни живовџ у срџским земљама средњеџ века*. Београд: Сlio, 2004.
- ФОТИЋ, Александар (ур.). *Привајџни живовџ у срџским земљама у освијџ модерноџ доба*, Београд: Сlio, 2005.

Aleksandar Novaković

### MONTENEGRINS IN THE DRAMAS OF SERBIAN AUTHORS (1734–1990)

#### Summary

This paper deals with the national stereotype of Montenegrins and was with the use of the sociological, historical and theatrolological apparatus. It is a well known fact also proven in this paper that Serbs usually see Montenegrins as brave, patriarchal “cousins”. In the analyzed plays by Petar Petrović Njegoš (*Mountain Wreath*), Ђура Јакшић (*Jelisaveta (Elisabeth), Duchess Of Montenegrins*), Лаза Костић (*Maksim Crnojević*), with the exception of Branislav Nušić's (*Journey around the world*), this stereotype is repeated. Nušić approaches Montenegrins in a different way, creating a Man with the leg, a coward and a scrooge, a man of no substance whatsoever except for the pride of the heroic deeds of his nation. The Man with the leg is also a mythomaniac. The “positive” and predominant national stereotype is also a bad one. To be more precise, it seems like Montenegrins do not exist outside of the battle field, being limited to their epic role. Yet, these virtues were very important for Serbian writers who belonged to the national romanticism movement.

Key words: Montenegro, theatre, national, stereotype, Branislav Nušić, Petar Petrović – Njegoš.



АЛЕКСАНДРА БРАКУС

Висока школа модерног бизниса, Београд  
Оригинални научни рад / Original scientific paper  
brakus011@gmail.com

## ПРИМЕНА МАРКЕТИНШКЕ СТРАТЕГИЈЕ: СТУДИЈА СЛУЧАЈА ПОЗОРИШТАНЦЕТА „ПУЖ“

**САЖЕТАК:** Циљ овог рада је да прикаже и објасни тренутно стање позоришта за децу у Србији. Спровођењем маркетиншке стратегије која ће бити примењена на примеру Позориштанцета „Пуж“ желимо да приближимо ово позориште западноевропском моделу дечијег позоришта.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** позориште, маркетинг стратегија, дечије позориште.

Данас деца одрастају у култури која почива на стварима и њиховој масовној потрошњи. Штавише, ствари и изрази савремене културе могли би се окарактерисати као контрадикторни и фрагментарни. Да ли ова ситуација подстиче развој естетске и етичке свести? Да ли услед тога постајемо превише окренути себи? Или добијамо бољу прилику да превазиђемо пуки конзументизам?

Филозоф Жан Бодријар<sup>1</sup> каже да смо зависни од све већег броја „симулакрума и стереотипа“ који на дуже стазе имају затупљујући ефекат, који резултира „некритичким просуђивањем“, губитком везе са стварношћу и естетском проценом. Оваква критика је важна и за учење и подучавање естетике. Деца и одрасли, учитељи и педагози морају да науче да праве естетске изборе. То је повезано са способношћу да се виде, осете и чују разлике, да се тумачи и вреднује, као и са способношћу да се оствари оно што је неопходно и довољно. У исто време подстиче се емоционални развој.

Контакт са уметничким процесима омогућава појединцу да нешто замисли и да се усуди да експериментише и користи машту. Естетско

---

<sup>1</sup> Жан Бодријар (1929–2007) је био један од најбитнијих интелектуалаца данашњице, и један изузетно плодан писац чији рад представља комбинацију филозофије, социјалне теорије и једне идиосинкратичне метафизике која одсликава кључне догађаје и феномене епохе.

извођење и развој естетске процене могу као одскочну даску да користе сценографију позоришта и свакодневног живота. Сценографске вештине подупредиће способност детета да (*Позориште за децу* 2010: 32):

- у практичној примени размишља кроз језик и значење,
- размишља визуелно,
- стекне драматуршки увид и искуство,
- тумачи и изражава себе помоћу симбола и метафора,
- усвоји вештине дизајна, стила и израде,
- развије способност да пренесе естетска искуства,
- се према искуству са медијима и естетском окружењу поставља критички и креативно,
- се компетентно и демократски односи према свакодневном животу,
- искуси и осети околину, игра се њоме и утиче на њу,
- развије естетско просуђивање.

У позоришту анимације, рад са сценографским материјалима је посебно изазован, јер материјални објекти такорећи изводе представе. Овај позоришни израз, заснован на оживљавању и отеловљењу објеката и неживих фигура, погодан је за преношење основних сценографских знања – знања која могу имати естетску, етичку и дидактичку примену.

Појам позориште подразумева друштвену делатност, односно комплекс театарског живота у области културе и уметности, институцију која припрема, организује и реализује позоришне представе. Позориште је и зграда, наменска грађевина са свим потребним просторима, уметничким, административним и техничким предусловима за припрему и реализацију позоришних представа.

Оно је покретачка снага у стварању и прихватању културних вредности, те због своје образовне и васпитне улоге утиче на развој свести друштва и појединца. Позоришној уметности признаје се самосвојност естетских, педагошких и етичких категорија, аутономни статус слободе стварања и слободе доношења судова.

Позориште као институција друштва осетљиво је на сваку промену, па самим тим одражава збивања у социјалним структурама. Позориште је везано за стварност више од свих других уметности. Као такво, оно је најнепосредније повезано са животним проблемима и искуствима. Зато позориште није само огледало у коме се верно одсликавају друштвене сенке, већ уметничка делатност у којој се преламају различите индивидуалне и друштвене корелације. Оно треба да иде испред свог времена, да поставља питања и даје одговоре на животне и друштвене проблеме.

Позоришна уметност ствара посебну илузију: она преноси у неко друго психичко стање да осећамо и схватамо оно што до тада нисмо осећали. Утицај који уметничко дело има на понашање примаоца је такође у сфери образовања и васпитања. Васпитни утицај уметности огледа се у критици уметничког дела, које треба да нам дело приближи са аспекта његових вредности и ефеката (Муждека Манџука 2000: 23). Медијску функцију позориште врши и образујући човека као и утичући на развој његовог бића. Истичући значај позоришта, Ј. Новик каже: „Позориште образује и тако што узрокује мењање човекове природе те он постаје образованији, осећајнији, одговорнији, просвећенији и свеснији. Он сматра да позориште може дубоко да продре у свест појединца и то много ефикасније и јефтиније него што је путовање на Месец“ (Novick 1978: 129). Позориште за децу је оно које свој репертоарски концепт базира на представама за децу. Најчешће се односи на професионалне театре, али постоје и позоришта чији играчки ансамбл сачињавају само деца, или комбинације деце и одраслих – код нас је такво Позориштанце „Пуж“.

Позоришта лутака намењена деци основана су у многим земљама. У њима су се изводиле народне приче и приче о животињама. Ове приче требало је да буду полазиште за касније суочавање са проблемима савременог живота који су често препуштени представама са живим глумцима.

Било је општеприхваћено да деца до четрнаесте године радо гледају луткарске представе, док старија деца више воле право позориште.

Међутим, убрзо је постало јасно да се однос деце према луткарству и правом позоришту непрестано мења, посебно ако се узме у обзир то да је појава нових медија, као што су биоскоп, ТВ и касније интернет, умногоме утицала на склоност деце када је реч о визуелним уметностима. Ово је нова, посебна ситуација за све уметнике који воде позоришта лутака и сва друга позоришта за децу. Док су пре неког времена родитељи могли представе да намењују тинејџерима, данас су приморани да праве представе за малу децу – децу стару четири године, или чак млађу. Данас постоји званични образовни програм који подстиче наступе за трогодишњаке и, чак, двогодишњаке. Уколико се тако настави у будућности, ускоро ће позориште лутака правити представе за одојчад (*Позориште за децу* 2010: 45).

Српско позориште за децу се веома разликује од западноевропских. Дечија позоришта у свету врше детаљнију сегментацију тржишта. У свету постоје позоришта за бебе, за веома малу децу, такозване тодлере, за тинејџере и младу публику, који свако понаособ и те како имају своје, независне позоришне потребе.

У Србији је такав пример Београдско позориште „Бошко Буха“ које има представу за тинејдере која се зове *Инстинкт сексуално васпитање* коју је режирао Југ Радивојевић 2008. године. Разлика између наших дечјих позоришта и западноевропских је пре свега у организационом смислу. Наша дечја позоришта су велика и институционалног карактера, док се западноевропска позоришта све више заснивају на малим трупaма и мањим покретним продукцијама. Друга велика разлика између западноевропских и наших дечјих позоришта је то што је код нас углавном заступљено позориште бајки, које првенствено нуди забаву, док иностране трупе више користе покрет, позориште сенки, односно минимум техничких средстава, а њихов репертоар је базиран на снажном педагошком циљу да се деци пренесу актуелни друштвени проблеми.

Западноевропска драматургија за децу такође је отишла далеко испред наше, јер обрађује теме које пре свега имају едукативни карактер, а у исто време их поставља у високоестетске оквире, у којима најмлађа публика има прилику да упозна аутентичну позоришну уметност. Уочене су неопходност и важност благовремене припреме деце за позоришни доживљај. У земљама као што су Данска и Француска велика пажња се посвећује едукацији кроз позоришну уметност. За разлику од маркетинга у материјалној делатности, у којој стварни циљ економско-пропагандне поруке јесу пласман и продаја уз остваривање профита, маркетинг у културно-уметничкој делатности има првенствено за циљ истраживање и задовољење културних потреба и жеља корисника.

Маркетинг функција покреће акције на начелима маркетинг политике, а у циљу обезбеђивања пласмана. У том смислу маркетинг повезује и подстиче одређене активности, што значи да није сам себи циљ. Организација маркетинга у позоришту, поред анализе тржишта и дистрибуције програмских односно репертоарских информација, обухвата и учешће у економској пропаганди, подразумевајући информисање јавности о стваралачко-производној делатности позоришта, служећи се, при томе, разноврсним средствима и методама (штампа, рекламни плакати, радио, телевизија, филм, издавање каталога, часописа, пригодне изложбе итд.). Од маркетинга добрим делом зависи успешност пласмана позоришних представа, а тиме и ефекти економске функције. Може се рећи да се маркетинг у позоришту бави презентацијом свих његових вредности кроз посебне планове и акције како би се што економичније, ефикасније и квалитетније позоришна услуга (представа) понудила тржишту културе и била прихваћена. Наравно, очекивани резултат добро осмишљене маркетиншке стратегије би био – распродате улазнице и позитиван одјек у јавности.



## Позоришћанце „Пуж“

Историја позоришта почиње од када се уметничко-брачни пар Алексић и Милићевић срео и заволео. Цаца (Слободанка Алексић) и Бранко (Бранислав Милићевић) упознали су се 1963. године, у зрењанинском Позоришту „Тоша Јовановић“. Она је режирала неколико комада у којима је он играо главне улоге. Срели су се једног сунчаног поподнева, код техничког улаза на позорницу; упознао их је сценограф Влада Ребезов. Тога дана нису били свесни да је почела историја једног позоришта за децу.

Давне 1969. Цаца и Бранко заједно путују у Њујорк, где у Театру „Ла МаМа“ упознају госпођу Елен Стјуарт<sup>2</sup>, са којом постају и остају до дана данашњег велики пријатељи, и која их прва подстиче да оснују своје – приватно позориште. После седам успешних година проведених у Зрењанину, 1971. Цаца се придружује Бранку у Београду. Заједно у Атељеу 212, између осталог, раде и на представи *Хамлеј у њодруму* по Вилијему Шекспиру, коју је Цаца адаптирала и режирала, а Бранко је играо једног од тројице Хамлета, поред Микија Манојловића и Драгана Максимовића. *Хамлеј* је 1972. добио два Златна ловорова вијенца на сарајевском МЕС-у – за представу у целини, и Милићевић за Хамлета, једну од његових најзначајнијих улога у позоришту за одрасле. Са овом представом обишли су скоро цео свет, од Ирана на истоку до Мексика на западу. Чинило се да је Бранков и Цацин пут у позоришну авангарду зацртан. Међутим...

После две сезоне у Атељеу 212 Бранко је напустио ангажман и постао слободан уметник, свесно прихватајући несигурност и неизвесност зарад могућности бирања послова из задовољства. Почео је да машта о свом позоришту, „јер ако желиш да оствариш своје ауторске амбиције, мораш да будеш газда целог посла“ (Алексић 1979). Маштање је постало стварност крајем седамдесетих година прошлог века, када су Слободанка Алексић и Бранко Милићевић основали своје позориште.

Било је то позориште за децу, јер су веровали да ће тако лакше доћи до сале у којој би увече приређивали и представе за одрасле. Идеја о театру за одрасле убрзо је заборављена, јер је Слободанка Алексић открила да су деца много боља публика од одраслих, јер одмах покажу шта им се свиђа а шта не. „Деца су искренија, слађе се смеју“ – каже Слободанка. – „Више брину шта ће се догодити главном јунаку, лепше се радују“ (Алексић 2000).

---

<sup>2</sup> Елен Стјуарт (Ellen Stewart) је оснивач њујоршког Позоришта „Ла МаМа“, које је четири пута гостовало на Битефу. Она је једна од најцењенијих позоришних личности у свету и доживотни председник Интернационалног театарског института, који повезује сва позоришта.

Истовремено идеја о позоришту за децу имала је упориште и у огромној популарности Бранка Милићевића као водитеља дечије ТВ-серије *Коцка, коцка, коцкица*. Прва емисија је снимљена у вртићу „25. мај“ у Београду, 21. октобра 1974. године. *Коцка, коцка, коцкица* је врло брзо постала најомиленија и најгледанија дечја серија, широм целе бивше Југославије. Приказивана је више од две деценије, и снимљено је преко две стотине и педесет епизода.

Ова сјајна улога Бранку Милићевићу је донела трајни надимак – Коцкица. Омогућила му је да заувек постане део дечјег света сазнања, играња, дружења. По потреби Бранко је бивао лекар, учитељ, грађевински инжењер, поштар, једриличар, посластичар, хемичар – „Све са циљем да се малишанима предшколског узраста на најједноставнији начин објасне корисне делатности великог света“ (СРЕЊКОВИЋ 1986).

Своје искуство у раду са децом из *Коцкице* и свој неспоран глумачки таленат Бранко Милићевић је, уз помоћ Слободанке Алексић, пренео на сцену заједничког позоришта. Идеја им је била да праве дечје представе које ће привући и одрасле. У једном интервјуу госпођа Алексић је објаснила: „Бранкова и моја идеја је била да у позориште долази родитељ са дететом, јер то је онда – продужена представа. Ако дете дође са друштвом из вртића или школе, веома брзо престане о представи да мисли или да је коментарише, али са родитељима наставља причу о представи када се врати кући, и у томе је њено продужено дејство. Бранко увек у својим представама прави разне цаке, уступке родитељима, штосове на које они реагују смехом. А и деца су задовољна када виде да се њихови родитељи забављају“.

Своју визију да путем уметности усаде у најмлађе основне људске вредности као што су: другарство, пожртвованост, слога, храброст, правдољубивост, достојанство, марљивост, поштовање и изнад свега – љубав, уметничко-брачни пар Алексић–Милићевић почео је да реализује почетком 1977. Њиховом одлуком да оснују приватну позоришну трупу, која фебруара 1977. добија име Путно позориштанце „Пуж“, започиње историја овог професионалног репертоарског позоришта за децу.

Почетком 1977. године, припреме за турнеју на коју су Бранко Милићевић и Слободанка Алексић намеравали да крену са својом новом представом за децу, привођене су крају. Оно што им је недостајало је било име, које никако нису могли да смисле, те су решили да у новинама објаве оглас у којем траже име за своје позориште. У часопису *Здрavo*, 7. фебруара 1977. године, освануо је текст у коме између осталог пише: „Имамо песме, имамо игре, имамо лутке и загонетке, али немамо име. Зато, упомоћ! Мућните главама и пошаљите нам неку добру идеју“. Одзив је био велики и победила је четрнаестогодишња ученица са предлогом: Пуж. Слободанка и Бранко одабрали су овај назив зато што је,

као и пуж који је увек као код куће због своје кућице, и њихово дечје позориште, где год да пође и дође, увек код куће.

Позориштанце „Пуж“ се током првих десет година, од 1977. до 1987, заправо звало Путно позориштанце „Пуж“, јер су били без сталне адресе и путовали колима, возом, авионом, бродом, од места до места, од сале до сале. Гостовали су по школама, домовима културе, спортским халама – у скоро хиљаду и две стотине места, и извели око три хиљаде представа. Прве три године радили су преко Удружења драмских уметника, а од 1980. године позориште је постало трајна радна заједница, што значи да су добили пуну самосталност.

Путно позориштанце „Пуж“ имало је пет-шест сталних сарадника, и увек је било отворено за госте са стране. У њему су играли: Лазар Ристовски, Мића Татић, Нада Блам, Тања Пујин, Боба Стојнић и многи други. Представе су биле мобилне, прилагођене минималним сценским условима, са једноставним декором и светлосним ефектима, али са одличном глумом и добрим озвучењем. Програм Путног позориштанцета „Пуж“ углавном је био намењен деци нижег школског узраста. У контакту са њима инсистирало се на сталној комуникацији, тако да су деца била потпуно уведена у збивања, и од њих је малтене зависило шта ће се у представи догађати. Ниједна представа у којој актери саобраћају са децом никада није завршена до краја, увек се надограђује, гибла, малишани постају редитељи, и стално нас изненађују непресушном маштом.

У лето 1978. године Путно позориштанце „Пуж“ предузело је један врло занимљив подухват. Постало је пловеће. Наиме, својим бродом „Пуж“, изграђеним на једној зеленој ливади у близини Обреновца, Бранко Милићевић и Слободанка Алексић организовали су десетодневну турнеју по Црногорском приморју. На турнеји су обишли све градове од Улциња до Котора. Покровитељи су били Вечерње новости и фабрика сокова „Соко Штарк“. Приморци су уживали у представи *Гусаријада*, чији сценарио је заједно потписао брачни пар Алексић–Милићевић. Бранкова замисао о пловећој популаризацији „Пуџа“ уродила је плодом. Сада више није само Бранко познат, већ и „Пуж“. Брод „Пуж“ је наставио турнеју за малишане из подунавских градова. Давали су поново представу *Гусаријада*, свуда где су могли да пристану, и обилазили децу из малих места која до тада нису видела позоришну представу.

Током следеће три године на репертоару Путног позориштанцета „Пуж“ нашле су се и представе: *Заседа за Деда Мраза*, приказана средином децембра 1981. године у Дому омладине, *Хаџа – Гека – Уја*, изведена у истој дворани годину дана касније, као и *Чаробни ђрашак*, премијерно игран 1983. године у Малом позоришту, са Љубивојем Ршумовићем као гостом програма. С овом представом „Пуж“ је имао велику

турнеју током 1984. године, по спортским дворанама у Србији и Хрватској, а у оквиру новогодишњег програма за децу, исте године, у препуном Сава центру, *Чаробни њрашак* играо се девет пута заредом. „Пуж“ је имао још једну веома успешну премијеру, у дворани Дома синдиката, 1985. године. Реч је о *Чаробној њруби*, коју је режирала Слободанка Алексић по тексту Бранка Милићевића. Следеће године на Фестивалу монодраме и пантомиме у Земуну премијерно је изведена представа *Певањац*, коју је брачни пар Милићевић–Алексић замислио као комад са активним учешћем публике на малим просторима. Представа је веома погодна за гостовања. Путно позориштанце „Пуж“ је у 1987. години извело премијеру *Злоћко се враћа*, 15. маја, поново у Дому синдиката, у режији Слободанке Алексић. Током 1987. године најмање су путовали и гостовали јер су већ добили стални кров над главом који су увелико почели да сређују.

Нова ера за Позориштанце „Пуж“ почиње добијањем сталне сале у Улици Божидара Аџије, број 21. После десет година путовања, лутања, трагања, Позориштанце „Пуж“ најзад је стекло кров над главом, где се налази и дан-данас. Сталан простор, иако минијатуран, омогућио је подизање квалитета представа, њихову бољу опрему, постојање фонда за богатији декор и костим, као и канцеларије за стално запослене.

У Позориштанцету „Пуж“ верују да људи и свет могу да се поправе, а уверени су да је уметност једна од значајних делатности којом човек себе и друге чини бољим. Такође верују да је од свих уметности позориште једно од најделотворнијих за формирање и прочишћење човекове душе, и верују да је најважније доба за формирање човекове личности детињство, и зато позориште за децу има изузетно значајну мисију. Визија овог позоришта је да путем уметности, у храму богиње Талије, свештеничким напором усаде у децу основне људске вредности као што су: другарство, пожртвованост, слога, храброст, достојанство, марљивост, поштовање, истинољубивост и изнад свега – љубав. Репертоар овог позоришта је веома разноврстан. У Бранков шоу спадају контакт-представе, у којима публика стално учествује. Ове представе су згодне за први сусрет са позориштем. Свака представа има поучну причу, а Бранко Милићевић непрекидно пропиткује гледаоце, провоцира их да певају, навијају, изводи децу на бину и на тај начин остварује двосмерну комуникацију. Бајке је Бранко прерадио на само себи својствен начин.

У представи *Пејелуџа* постоје два принца, *Мачак у чизмама* није мачак него мачка а *Четири њрасејта* постају људи. Свака од ових представа је у основи бајка, јер се у њима догађају разноврсна чуда. Ове представе су за децу и одрасле. Затим ту су и мјузикли, музички комади су са старим и новим песмама. У већини ових представа учествује

Дечји хор „Бранкови пужићи“. Обиље музике, јединствене приче и присуство деце на сцени чини овај жанр идеалним за мале новајлије и децу до 7-8 година. Такви мјузикли су *Црвенкаја*, *Злајна рибица*, *Коцкица* и други. Изводе се и изразито поучни комади са једном темом, али увек са правим позоришним збивањем. Ове представе су јако добре за мале новајлије, позоришне почетнике од 3-4 године. Међутим, прављене су тако да су забавне и за децу до 7-8 година. Такве представе су *Браћа Грим* и *Седам њајуљака*, *Цврчко и мравко* и друге. Као што се може видети, Позориштанце „Пуж“ помаже деци да разумеју, прихвате и заволе све аспекте позоришне уметности. Применом маркетинг стратегије очекујемо да ће најмлађа популација, из које неки никада нису искусили прави позоришни доживљај, имати прилику лично да види, осети и доживи представе са репертоара Позориштанцета „Пуж“.

Верујемо да уметност, образовање и забава могу да иду заједно и да анимирају, негују младе умове, али и стварају будућу публику. Примарни циљеви позоришта за децу су:

- приближавање позоришне уметности деци из различитих друштвених и социјалних средина,
- популаризација позоришне уметности међу најмлађима,
- подстицање директног контакта између циљне групе и позоришне уметности,
- испуњавање образовне и васпитне мисије,
- поред посете представама, укључивање деце са посебним потребама и деце без родитељског старања у све радионице, програме, семинаре и курсеве који се организују у склопу редовних активности позоришта,
- подстицање младих и неафирмисаних уметника на стваралаштво за децу.

Уметничка визија Позориштанцета „Пуж“ уједно ће бити идентитет у будућности, и најбоље се огледа кроз репертоарску политику базирану на спрези између предвиђеног репертоара и постојећег образовног програма за основне школе на територији Републике Србије. Да би се ови циљеви остварили, неопходна је подршка предшколских установа, вртића и школа. Такође, потребна је помоћ Града Београда, државних институција, спонзора и донатора. Оно што ће разликовати Позориштанце „Пуж“ од осталих дечјих позоришта је то што ће оно бити усредсређено на образовање, васпитање и развој личности, кроз представе, радионице, разговоре, семинаре и курсеве. Такође, деца ће бити окренута родитељима, наставницима и васпитачима који препознају образовни аспект који позориште нуди. Позориштанце „Пуж“ прати све светске трендове у дечјем позоришном стваралаштву.

На репертоару ће се налазити представе које обрађују савремене теме и проблеме у складу са циљном групом којој се обраћа. У представама поред забаве деца ће много тога научити и активно учествовати.

Истраживање циљних група представља прву фазу рада менаџера у култури.

Истраживање мора бити усмерено на одређивање стварне и потенцијалне публике, стила живота и интересовања сваке од њих (Драгићевић Шешић 2007: 252):

- а) истраживање циљних група (публике и непублике),
- б) истраживање других облика понуде.

Циљна група:

- а) деца предшколског и школског узраста и млађи тинејџери (3–14 година),
- б) родитељи, стараоци, остали чланови породице,
- в) вртићи, школе...

Велику препреку за развој пословања дечјег позоришта представља „непостојеће тржиште“, тј. непостојање публике. Реч је о томе да многи делови града, многе генерације, бројни слојеви становништва фактички нису део тржишта културе. Стога је основни задатак маркетинга уметности и културе управо стварање и проширивање тржишта (Драгићевић Шешић 2007: 252). У Србији додатан проблем представља и то што је културна понуда намењена деци концентрисана у Београду, већим градовима Војводине, Нишу, док су остали делови земље непокривени.

Србија је једна од ретких земаља која нема ниједну уметничку делатност укључену у оквир званичног школског програма. На примеру Финске може се видети колико држава издваја за дечју културу. Финска национална опера излази деци у сусрет тако што их укључује у различите уметничке радионице, а све то са идејом да деца треба да уче кроз директан пример и на лицу места.

Постоје разлози због којих је мања посећеност позоришта:

- висока цена улазнице,
- недостатак слободног времена,
- неадекватно време одржавања представа током радне недеље,
- проблеми са превозом и паркингом,
- немогућност резервације карата путем интернета.

Концепција маркетинга се заснива на резултатима претходних истраживања, а ослања се на општу концепцију пословне и културне политике.

Припрема се текст који ће омогућити ангажованим уметницима да раде на обликовању тотал-дизајна институције или културне акције. Права рекламна акција тежи проширивању публике, значи треба да се



обраћа и непублици, треба да трага за вредностима оних друштвених група које жели да мотивише за учешће у културном животу. Дете које у детињству навикне да иде у позориште задржи ту навику и тако постане богатије за једну активност која ће му пружити уживање до краја живота. Дечје позориште је храна, односно витамин за душу.

Неопходно је радити на стварању опште визуелне слике на основу онога што је мисија или смисао менаџмента позоришта. Идентитет позоришта одликују јасност, препознатљивост, оригиналност и асоцијативност.



Позориштанце „Пуж“ је позиционирано као позориште другачије, високопрофесионално, које своју подршку налази у образовно-васпитном сектору. Поред већ постојећих представа управа је у своју репертоарску политику уврстила и нов производ, едукативне представе интерактивног типа, које би требало да допринесу продаји, обезбеде финансијски раст, рентабилност позоришта и повећање броја гледалаца.

У жељи да позоришну представу учине доступном најширем слоју становништва, изграђен је иновативан однос према простору у коме изводе представе: школе, обданишта, тргови, хале, дворишта, улице, тржни центри, аеродром. На овај начин позориште се прилагођава средини у којој делује и публици којој се обраћа, јер је основни циљ маркетинг стратегије стварање и проширивање тржишта. Својим програмима Позориштанце „Пуж“ прати тржишне и васпитно-образовне

трендове у смислу задовољавања потреба за уметничким доживљајем – сазнањем, едукацијом, васпитањем и забавом.

Конкурентност на тржишту Позориштанце „Пуж“ остварује:

- бољим квалитетом програма,
- стварањем нових и другачијих програма,
- стварањем потреба за њиховим програмом.

### *Акциони план*

Гостовања по школама и предшколским установама у циљу грађења имица и препознатљивости позоришта, сарадња са децом која уређују школске новине, која су чланови драмских и новинарских секција, учествовање у модерним средствима комуникације: Facebook, Twitter, SMS поруке, активни контакти са управама вртића и школа, укључивање у рад организација за заштиту деце.

Унапређење продаје карата – поред класичне рекламне кампање – може се постићи путем поклон-ваучера у виду карата или наградне лутрије, куповином две карте трећа се добија гратис, сезонским попустима, награде за лојалне купце, дељење промотивног материјала (упаљача, оловака, шоља...), одређеним данима у недељи организовати радионице са интересантним темама као логичним наставком представе, могућност заказивања представе и продаје улазница путем интернета на веб страници позоришта.

Маркетинг менаџери приступају прављењу базе података и на тај начин остварују релациони маркетинг и зближавање са публиком. Маркетинг путем базе података прикупља и анализира податке, складишти их, а све то у циљу успостављања двосмерне комуникације, задржавања постојеће публике и придобијања нове, и обезбеђивање њихове лојалности.

Лојалност публике значи да им позориште пружа сатисфакцију коју не пружају конкуренти и води поновној куповини карата представа Позориштанцета „Пуж“. Директни маркетинг се може спроводити слањем мејла у виду лифлета, мини билтена на адресу потенцијалне публике са свим информацијама о представи и позоришту, контактима. Постављање банера на сајтовима који су везани за културу и уметност. Пласирање рекламне поруке широј циљној групи и стварање и грађење имица у зависности од буџета, на масовним медијима као што су ТВ, радио, филмови, часописи, плакати.

Данас је веома популарно рекламирање на аутобусима, трамвајима и таксијима, јер је могуће да порука дође до циљне групе. Неопходно је константно да представу прате програмски и други материјали који се уручују посетиоцима да би били информисани о садржају дела,



аутору. Тиме се постојећи оквири схватљивости проширују, обогаћују новим сазнањима, формирају основу за разумевање и процену дела, те развијање критичког мишљења.

Када је реч о ставу публике према новој позоришној представи, може да послужи анкета која се у виду питања на дописници уручује посетиоцима и на крају представе дописница са одговорима на питања се врати. Поред циљне групе односи с јавношћу треба да буду усмерени на комуникацију са медијима, поред оглашавања репертоара, треба да садржи и све значајне информације из живота и рада позоришне институције.

Наш финални производ је представа за децу, тако циљну групу чине образовне и васпитне институције које се баве едукацијом деце узраста од 3 до 15 година, али и породице са децом тог узраста и појединци. Циљ рекламне кампање је скретање пажње на проблематику у понашању деце са којом се позориште сусреће, очекивање реакције од рецепијената поруке, промоција позоришта, указивање на решење проблема. Од правилног избора медија умногоме зависи успех ове кампање. Медијима би требало да се обухвати шири део популације која је наша циљна група. На избор и селекцију медија утицаће рејтинг ТВ станице, тираж новина и часописа, посећеност сајта и друго.

На примеру Позориштанцета „Пуж“ могли смо увидети кључни проблем а то је слаба посећеност дечјих позоришта. Теоријски, нема никакве разлике између маркетинга материјалних производа и маркетинга културних добара, али у пракси постоје значајне разлике. Позоришна представа није роба у класичном смислу речи. Али ипак ваља познавати правила и искуства маркетинга материјалних добара и прилагодити их посебностима позоришне представе као „духовног искуства“. У раду се кроз истраживачки случај Позориштанцета „Пуж“ утврдила циљна група, односно публика, и комплетна маркетиншка стратегија је била окренута постојећем и потенцијалном гледаоцу. У раду се види стратегија маркетиншких комуникација која гледаоца ставља на централно место. Постизање лојалности и сатисфакције постојећих и нових гледалаца постаје примарни циљ маркетиншке стратегије. Лојални потрошач ће доћи поново на представу. Из свега овога се може закључити да Позориштанце „Пуж“ уз финансијску подршку Града Београда, спонзора, донатора и свих пријатеља позоришта, са добром маркетиншком стратегијом, може постати слично западноевропским позориштима.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСИЋ, Слободанка Цаца. „Пуж је победио предрасуде.“ *ТВ новости* (2000).
- ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ, Милена. *Менаџмент у култури*. Београд: Клио, 2005.
- ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ, Милена. *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*. Београд: Клио, 2007.
- ЗДРАВКОВИЋ, Милован. *Речник позоришних појмова*. Београд: Народно позориште, 2007.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, М. *Стратеџијски маркетинг*. Београд: ЦИД Економског факултета, 2006.
- МУЖДЕКА МАНЦУКА, Данка. *Пројектна организација у позоришћу*. Београд: ФДУ, 2000.
- ПОЗОРИШТЕ ЗА ДЕЦУ*. Зборник радова. Суботица, 2010.
- СРЕЋКОВИЋ, Драгана. „С Коцкицом о Коцкици.“ *Завичај* (1986).
- ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ, Драгана. *Сањари српског националног театра*. Београд: Народно позориште, 2005.
- KOTLER, P. *Marketing Management*. New Jersey: Prentice Hall International Edition, 2000.
- NOVICK, Julius. *The Theatre, The Performing Art and American Society*, W. Mc. Neil Lowry Jersey, 1978.
- [www.pozoristancepuz.com](http://www.pozoristancepuz.com)
- [www.novosti.com](http://www.novosti.com)

Aleksandra Brakus

### APPLICATION OF MARKETING STRATEGY: CASE STUDY “THE THEATRE SNAIL”

#### Summary

The aim of this paper is to present and explain the current state of children’s theater in Serbia. With the implementation of marketing strategies that will be applied at the case of “The Theatre Snail” to come closer to the Western European model of the children’s theater.

Key words: theater, marketing strategy, children’ theatre.

**МИНА БОЖАНИЋ**

Докторандкиња на Факултету музичке уметности  
Универзитета уметности у Београду  
Оригинални научни рад / Original scientific paper  
minabozanic88@gmail.com

**ЗАОСТАВШТИНА СТАНЕ ЂУРИЋ КЛАЈН  
У МУЗИКОЛОШКОМ ИНСТИТУТУ САНУ**

**САЖЕТАК:** У раду се садржински представља заоставштина музиколошкиње Стане Ђурић Клајн која се чува у Музиколошком институту САНУ. Осим садржинског представљања, у раду се предлаже и неколико начина за класификацију и систематизацију заоставштине. С обзиром на то да је реч о грађи најразноврсније структуре, њено класификовање и систематизовање чини се као посебно захтеван подухват. Наиме, реч је о грађи која, између осталог, обухвата: примарне изворе за проучавање историје српске музике, личне белешке и преписе, дипломске и семинарске радове студената, позивнице и извештаје са симпозијума, библиотеку с најрелевантнијим издањима на енглеском, немачком, француском и руском језику, рукописне и штампане музикалије и фотографије. На крају, увид у заоставштину Стане Ђурић Клајн треба да покаже не само разноврсност ове грађе већ начин на који су њена професионална усмерења и интересовања „представљена“ у њеној заоставштини.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Стана Ђурић Клајн, архивска и документарна грађа, Музиколошки институт САНУ, библиотека.

Фонд заоставштина похрањен у Музиколошком институту САНУ вредна је и значајна колекција разноврсне библиотечке и архивске грађе. Формирање Фонда континуирано се прати готово од оснивања Института (1948), а од 1984. године долази до издавања Фонда као засебне јединице у оквиру Архива Музиколошког института САНУ (Милановић 2010: 102). Грађа Фонда је умногоме специфична и нетипична за важеће библиотечко-архивске класификације и начине обраде. Реч је, између осталог, о различитим нотним издањима, личним препискама и документацији, фотографијама, књигама, сепаратима и др. У првом периоду, Фонд заоставштина базирао се претежно на поклонима и завештањима појединих композитора, њихових породица

и наследника. Оне су интегрисане с осталом грађом Архива Музиколошког института САНУ и обухватају следеће оставштине: Тоше Андрејевића Аустралијанца, Исидора Бајића, Станислава Биничког, Милоша Љесковца, Стевана Мокрањца, Владимира Никојалевића Штирског, Миленка Пауновића, Светолика Пашћана, Владе Петровића, Иванке Петровић, Драгутина Покорног, Саве Селесковића, Евгенија Стојановића, Ђорђа М. Стојчевића, Миливоја Црвчанина и Антонија Чолак-Антића (Милановић 2010: 103). Међутим, због увећања грађе јавила се потреба за издвајањем Фонда заоставштина као посебног сегмента библиотечно-архивске јединице Музиколошког института САНУ. Тако се од 1984. новопристигле заоставштине заводе независно од Архива. У том новом фонду налазе се оставштине Бориса Петровића Арсењева, Милана Асића, Јована Бандура, Љубомира Бошњаковића, Вацлава Ведрала, Милоша Велимировића,<sup>1</sup> Михаила Вукдраговића, Стане Ђурић Клајн, Божидара Јоксимовића, Јосипа Калчића,<sup>2</sup> Петра Коњовића,<sup>3</sup> Душана Костића, Душана Котура,<sup>4</sup> Петра Крстића,<sup>5</sup> Светомира Настасијевића, Станојла Рајичића, Велимира Сперњака, Петра Стајића, Радмиле Петровић,<sup>6</sup> Радомира Петровића и Стевана Христића (уп. Милановић 2010: 103–105; Томашевић 2003: 47). Поред поменутих, у Фонд заоставштина спадају и књига записа *Српско-југословенско црквено јогање* Бранка Цвејића, четири рукописне књиге композиција Јована Пачуа, оставштина балерине Данице Живановић и оставштине везане за Прво београдско певачко друштво, Музичко друштво Станковић и Академско певачко друштво Обилић (Милановић 2010: 105).

Ипак, поред занимљивих, корисних и вредних композиторских оставштина, заоставштина Стане Ђурић Клајн<sup>7</sup> заузима несвакидашње

<sup>1</sup> Заоставштина је пописана 2012. године.

<sup>2</sup> Заоставштину је 2013. поклонила музиколог Христина Медић. Грађа је пописана 2015. године.

<sup>3</sup> <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/ZaostavstinaPKonjovica.htm>.

<sup>4</sup> Заоставштина је пописана 2015. године. Вид: Наташа Марјановић. „Душан Котур: портрет композитора, педагога и музичког писца – Преглед рукописне заоставштине.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 52 (2015): 185–197.

<sup>5</sup> <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/ZaostavstinaPKrstica.htm>.

<sup>6</sup> <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/ZaostavstinaRPetrovic.htm>.

<sup>7</sup> Биографија Стане Ђурић Клајн (1908–1986) базира се на богатим и разноврсним професионалним успесима и интересовањима. Пијанистичку каријеру започела је 1928. године, што јој је омогућило многобројне контакте унутар културног миљеа тадашње престонице. Недуго затим, са својим тадашњим супругом Владиславом Рибникаром, оснива часопис *Музички гласник* (1932–1936), чији је била и уредник. Своју критичарску каријеру наставила је у другим угледним часописима тога времена: *Zvuk* (уредник у периоду 1932–1936. и 1955–1966), *Жена данас*, *Ljubljanska zvona*, *Muzikološki zbornik*, *Napred*, *Правда*, *Pro Musica*, али и у дневној штампи. Године постаје предавач у Музичкој школи при Музичкој академији, а након рата започела је предавачку каријеру на Музичкој академији. Године 1948. на молбу Петра Коњовића бива један од првих сарадника новооснованог Музиколошког

место. С обзиром на то да је Фонд формиран превасходно на основу оставштина композитора, музичара и одређених музичких удружења, ова заоставштина има посебну тежину јер представља једну од ретких оставштина музиколога.<sup>8</sup> Од осталих заоставштина она се издваја својим обимом,<sup>9</sup> али и разноликошћу свог садржаја – поред књига, ту су и богата нотна грађа (с релевантним рукописима и штампаним издањима српске клавирске, хорске и оркестарске музике друге половине XIX и прве половине XX века), затим фотографије и интересантна рукописна грађа. Заоставштина је углавном пописана, али није у потпуности класификована и систематизована.<sup>10</sup> Заоставштина С. Ђурић Клајн води се у две одвојене књиге и једном каталогу фотографија. У архивској књизи заоставштина пописан је део рукописне заоставштине: њени радови (чланци, интервјуи, сепарати, белешке); документација везана за часопис *Zvuk* (рукописи објављених и необјављених радова); правила, уредбе и споменице разних музичких удружења; извештаји о раду Српске музичке школе; кореспонденција; програми хорских и инструменталних концерата; музикалије и грађа која се може обухватити термином „лична библиотека“.<sup>11</sup> Ова врста грађе садржински

---

института, где је остала до пензије, 1974. године. У периоду од 1962. до 1974. године била је директор Института. Поред ових стожерних пунктова у каријери, била је активна и као преводилац различитих стручних издања, уредник бројних зборника и збирки есеја, аутор многобројних лексикографских јединица и др. Њена библиографија обухвата неколико књига, на десетине чланака, критика, лексикографских јединица, сепарата, затим интервјуа, превода и др. Више у: Пејовић 1994; 2008.

<sup>8</sup> Међу другим оставштинама истраживача налазе се заоставштине музиколога Милоша Велимировића и етномузиколошкиње Радмиле Петровић. Овој групи би се могла придодати и заоставштина академика Михаила Вукдраговића која садржи велики број штампаних књига, а мањи део музикалија.

<sup>9</sup> Узимајући у обзир доступне податке из књиге инвентара (бр. 4862–7088, за период од 1980. до 1997. године) и архивске књиге, али и накнадним пописивањем, заоставштина С. Ђурић Клајн тренутно има преко 700 јединица!

<sup>10</sup> Један део рукописне грађе није пописан до фебруара 2016. године. Ту спадају бројне фасцикле са изводима из документације Архива Србије и преписи појединих новинских чланака, који се односе на грађу везану за живот и рад Јосифа Маринковића, Стевана Мокрањца, Корнелија Станковића, Јованке Стојковић и Јосифа Шлезингера. Такође, нису пописани ни семинарски и дипломски радови њених студената, као ни рукописи књига о Војиславу Вучковићу, *Науке о хармонији* Миленка Живковића, грађа везана за композитора Петра Кранчевића. Један део ове грађе односи се и на бројне позиве за симпозијуме, концерте и скупове (Љубљана 1967) и на часописе *Zvuk* бр. 77–78 (1967), *Internationale Gesellschaft für Musik, Musikološki zbornik, Sonderdruck aus Studia Byzantina – Beiträge aus der byzantinistischen Forschung der Deutschen Demokratischen Republik zum XIII Internationalen Byzantinistenkongress in Oxford* (1966), *Studii și cercetări de istoria artei* и каталог *RILM abstracts*. У ову групу спада и фасцикла у којој су садржани некролози, говори и умрлице објављени и читани поводом њене смрти (18. фебруара 1986. године). С прелиминарним класификовањем заоставштине почело се септембра 2015. године.

<sup>11</sup> Под термином „лична библиотека“ могу се сврстати сви материјали (преписи, нацрти чланака или књига, белешке) које је Стана Ђурић Клајн користила за потребе својих истраживања.

обухвата релевантне изворе везане за историју српске и југословенске музике. Осим тога, у оквиру овог дела заоставштине Стане Ђурић Клајн налази се и неколико књига у рукопису, као и исечци из новина и извод из дневника Мице Мокрањац, супруге Стевана Мокрањца.

Други део заоставштине води се у инвентарској књизи и обухвата штампана издања из фонда стручне литературе коју је Стана Ђурић Клајн користила, а често и добијала као поклон.<sup>12</sup> Књиге су инвентарисане, а сигнатуру (језичку ознаку и број УДК) добиле су накнадно, што је омогућило систематизацију ове грађе.

На основу разноврсности садржаја заоставштине Стане Ђурић Клајн може се приступити и њеној прелиминарној класификацији. С обзиром на то да је грађа врло разнолика и богата, један од предлога за класификацију би обухватао следеће целине (уп. Томашевић 2003: 48–49):

1. Библиотека (студије, сепарати, речници, енциклопедије, зборници, приручници и др.);
2. Рукописни извори о музици (изводи из литературе и штампе, преписи, белешке, објављени и необјављени чланци);
3. Преписка;
4. Музикалије (рукописна и штампана грађа);
5. Фотографије (албум и појединачне фотографије).

### *1. Библиотека*

Уопштено говорећи, грађа Библиотеке се жанровски може поделити на две основне скупине:

а) књиге, сепарати, речници, зборници радова, енциклопедије, приручници итд. У оквиру тога, издвајају се општи приручници и студије; издања о иностраној музици, на различитим језицима; издања о српској и југословенској музици – радови С. Ђурић Клајн; издања о српској и југословенској музици – радови других аутора; етномузиколошки радови; опера и балет; остало (сликарство, позориште, итд.);

б) правилници, статут и годишњи извештаји музичких институција; споменице певачких друштава; концертни програми и др.

У оквиру ове две групе, грађа се даље може поделити и према заступљеним тематским областима или језицима издања. Од тематских области издвајају се: општа историја музике, историја југословенске и српске музике, опера, балет, биографије композитора, естетичке, филозофске и музичкотеоријске студије, музички лексикони и речници, хорска музика, оркестри, црквена музика. Издања у Библиотеци

---

<sup>12</sup> Тај сегмент њене заоставштине пописан је након њене смрти 1986. године.

похрањена су на српском језику и језицима бивших југословенских република, затим на: немачком, француском, руском, енглеском и осталим (словенским језицима, романским језицима и мађарском језику).

*Књиџе, сејарайи, речници, зборници,  
енциклопедије, ириручници...*

У целини која је тематски оријентисана ка општој историји музике,<sup>13</sup> највише су заступљене монографије, биографије композитора, опште музиколошке и музичкоисторијске студије, приручници, енциклопедије, лексикони, речници итд. Бројне књиџе добијане су на поклон, о чему сведоче и посвете аутора (нпр. Јампољског).

Даља систематизација ове грађе може се извршити према уже одређеним тематским круговима. Садржајно и тематски су интересантна издања која обухватају приручнике и лексиконе о цезу и популарној музици (три издања на француском и једно на немачком језику), три издања о хумору у музици и музичким анегдотама (на немачком језику), затим једно издање о традиционалној афроамеричкој музици, као и аутобиографске, мемоарске или ужестручне написе појединих композитора, попут Стравинског,<sup>14</sup> Слонимског (Nicolas Slonimsky)<sup>15</sup> или Копланда (Aaron Copland).<sup>16</sup>

Велики број издања тематски је концентрисан око историје музике и општих музиколошких и музичкоисторијских питања. Разноврсноост ове групе издања условљена је језичком поделом, те се могу пратити националне историје музике, тачније уџбеници, приручници и прикази историје француске, руске, немачке, мађарске, пољске и бугарске музике. Ваџан и најбројнији сегмент ове подцелеине јесу биографске студије о значајним европским композиторима.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Наслове књиџа потписују аутори Борис Асафјев, Паул Бекер (Paul Bekker), Розалија Бикс (Rosalia Bicks), Едвард Џ. Дент (Edward J. Dent), Норбер Дифурк (Norbert Dufourcq), Израил Маркович Јампољски, Јуриј Кељдиш, Рудолф Клојбер (Rudolph Kloiber), Пол Хенри Ланг (Paul Henry Lang), Клод Лафоре (Klod Lafore), Зофја Лиса (Zofia Lissa), Иван Мартинов, Карл Неф (Karl Neff), Клод Палиска (Claude Palisca), Михаил Самоилович Пекелис, Ромен Ролан (Romain Roland), Анатолиј Александрович Соловцов, Оливер Странк (Oliver Strunk), Лудвиг Тиле (Ludwig Thuille), Едуард Ханслик (Eduard Hanslick), Лисјен Шевалије (Lucien Chevallier), Отокар Шин (Otokar Šin), Ханс Хајнрих Штукеншмит (Hans Heinrich Stuckenschmidt) и други.

<sup>14</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft. *Dialoges and a Diary*. New York: Doubleday and Co. Inc., 1963.

<sup>15</sup> Nicolas Slonimsky. *A Thing or Two about Music*. New York: Allen Town and Heath, 1948.

<sup>16</sup> Aaron Copland. *Music and Imagination*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1953. и *Copland on Music*. New York: Doubleday and Co. Inc., 1960.

<sup>17</sup> Реч је о биографијама или уже проблематизованим студијама о Бартоку (Béla Bartók), Баху (Johann Sebastian Bach), Бетовену (Ludwig van Beethoven), Бородину, Брамсу (Johannes Brahms), Веберу (Carl Maria von Weber), Глинки, Григу (Edvard Grieg), Дворжаку (Antonín Dvořák), Ђеорђеу Енескуу (George Enescu), Ференцу Еркелу (Ferenc Erkel), Малеру (Gustav



Ако бисмо целокупан сегмент заоставштине који чини Библиотеку сагледали из аспекта заступљености језика на којем су штампана издања, уочили бисмо да су преовлађујући језици руски, немачки, француски и енглески. У знатно мањој мери заступљена су издања на другим језицима: на словенским (бугарском, чешком, словачком, пољском) може се наћи укупно тридесетак,<sup>18</sup> на румунском, мађарском и италијанском језику свега два до три издања (по језику), а на албанском једно издање.<sup>19</sup>

Друга значајна и бројчано доминантна тематска целина у Библиотеци С. Ђурић Клајн обухвата поље српске и југословенске музике. Ова целина садржи готово сва у оно време релевантна и актуелна издања, међу којима се налазе и она чији је аутор Стана Ђурић Клајн, али и издања чији су аутори њени студенти, сарадници и пријатељи.<sup>20</sup> Поред општих музиколошких и уџбеничких издања (најчешће је реч о уџбеницима историје музике и музичке културе), могу се наћи и сепарати, чланци, збирке есеја појединих композитора или естетичара музике (Павла Марковца, Антуна Добронића или Павла Стефановића), приручници, енциклопедије, али и преводи појединих страних издања. У питању су, на пример, *Основи акустике* Харија Џејмса Тејлора (Harry James Taylor, у преводу Косте Манојловића), *Шојен* Ла Маре – Иде Марије Липсијус (Ida Marie Lipsius), *Бетовенов живој* Романа Ролана, *Ка Бетовену* Рихарда Вагнера, *Увод у историју музике* Карла Нефа и друго. Осим тога, у овој скупини могу се наћи и музичкотеоријски списи из области хармоније,<sup>21</sup> контрапункта,<sup>22</sup> теорије музике,<sup>23</sup>

---

Mahler), Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart), Мусоргском, Прокофјеву, Рахмањинову, Регеру (Max Reger), Антону и Николају Рубинштајну, Скрјабину, Сметани (Bedřich Smetana), Хајдну (Joseph Haydn), Хачатурјану, Хендлу (Georg Friedrich Händel), Чајковском, Шостаковичу, Шуберту (Franz Schubert) и Клари (Clara Schumann) и Роберту Шуману (Robert Schumann). У овој групи издања приметан је велики број биографија руских композитора: поред већ наведених, ту се налазе и биографије Александра Даргомишког, Исака Дунајевског, Александра Глазунова, Василија Калињикова, Анатолија Љадова, Николаја Мјасковског, Тихона Хрењикова, Николаја Чембердџијег (Н. Чемберджи).

<sup>18</sup> Овде имам у виду и део књига на чешком који није инвентарисан, а припадао је Стани Ђурић Клајн.

<sup>19</sup> Ahil Mark Koci. *Portrete të kompozitorëve shqiptarë në Jugosllavi*. Prishtinë: Leksioni i shoqatës së kompozitorëve të Serbisë per Kosovë, s. a.

<sup>20</sup> Као на пример: Јосип Андреис, Петар Бингулац, Миодраг Васиљевић, Мирјана Веселиновић, Драгутин Гостушки, Миленко Живковић, Крешимир Ковачевић, Петар Коњовић, Гордана Крајачић, Зија Кучукалић, Роксанда Пејовић, Властимир Перичић, Даница Петровић, Гордана Савић, Димитрије Стефановић, Драготин Цветко и други.

<sup>21</sup> Миленко Живковић. *Наука о хармонији*. Београд: Просвета, 1947 (први део), 1957 (други део); Милоје Милојевић. *Сметанин хармонски сџил*. Београд: сопствено издање, 1926.

<sup>22</sup> Otokar Šin. *Наука о контрапункту*. Preveo Jovan Bandur, drugo izdanje. Beograd: Prosveta, 1949.

<sup>23</sup> Исидор Бајић. *Теорија нојноџ љевања*. Нови Сад: Штампарија Ђорђа Ивановића, б. г.; Милан Миловук. *Наука о музици*. Београд: Државна штампарија, 1867; Милоје Милојевић. *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбама*. Осмо прерађено издање, други део. Београд: Геца Кон, 1940.



музичких облика.<sup>24</sup> Део књига посвећен је тематици познавања и историјата музичких инструмената.

У овај сегмент треба уврстити и неколика издања аутора с југословенског говорног подручја која су преведена на неки страни језик (енглески или француски). У питању су *The development of musical culture in Bosnia and Herzegovina* Зије Кучукалића (1967), *La musique expressive* Иве Супичића (1957), *Historie de la musique slovene* Драготина Цветка (1967), као и издање *Yugoslav Ballet*, штампано 1958. године.

Не треба изоставити из вида ни остала издања која у тематском смислу припадају наведеној целини Библиотеке Стане Ђурић Клајн. Реч је о студијама Владимира Ђорђевића, Антона Еберста, Петра Коњовића, Богдана Миланковића, Милоја Милојевића, Светолика Пашћана Којанова.

У склопу овог сегмента налази се и један део радова, уџбеника и студија саме Стане Ђурић Клајн. У ову групу издања убрајају се радови писани за домаће и стране музичке часописе и зборнике (о Станиславу Биничком, Ивану Манету Јарновићу, Јосифу Маринковићу, Стевану Мокрањцу, Корнелију Станковићу), затим уџбеник *Историјски развој музичке културе у Југославији* и студија *Млади дани Стивана Мокрањца*.

Значајно је споменути да је у овом сегменту заступљена и етномузиколошка проблематика, с релевантним издањима из пера југословенских аутора. Ту се налазе, на пример, студије Миодрага Васиљевића, Владимира Ђорђевића, Винка Жганеца, Љубице и Данице Јанковић, Фрање Кухача, Оливере Младеновић, Живојина Станковића, али и штампани записи народних мелодија које је сачинио Стеван Мокрањац.

Мањи део Библиотеке обухвата издања о сликарству и сликарима, књижевности и позоришту. У језичком смислу, најбројнија су издања на српском и хрватском језику, а заступљени су и остали језици бивших република СФРЈ: словеначки, македонски, црногорски и бошњачки.

Заједничко тематско поље за издања на страним језицима и на српском језику јесу опера и балет. Овај сегмент чине бројни приручници, речници и опште историографске студије, али и уже проблематизована издања, као што је, на пример, оно о Моцартовим или Вердијевим операма.<sup>25</sup> Интересантна су и бројна либрета познатијих опера и вокалноинструменталних дела XIX века и XX века, која су штампана на српском језику (као преводи). Ту су либрета опера Вагнера,

---

<sup>24</sup> Vlastimir Peričić i Dušan Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Muzička akademija, 1963.

<sup>25</sup> Edward J. Dent. *Mozarts Opern*. Berlin: Erich Reiss Verlag, s.a. и Alfred Heuß. „Über Verdis Oper.“ U: *Zeitschrift für Musik*. Leipzig, 1927.

Вердија, Моцарта, Офенбаха, Пучинија, Чајковског, али и српских композитора: Коњовића, Пауновића и Радића.

*Правилници, сјџајџи и ѓодишњи извештаји музичких инстџиџиџиџи; сјоменџиџе џевачких друшџиџаџа; конџертни џроџраџи и др.*

Значајан сегмент Библиотеке испуњен је и литературом о оркестрима (првенствено о Београдској филхармонији) и певачким друштвима (представљено различитим споменицама, извештајима о раду и правилницима удружења). Поред ове документације, ова грађа се односи и на програме концерата чији је Стана Ђурић Клајн била директни очевидац или су у питању историјски извори које је сакупљала.

Први део ове грађе представљају правилници, статuti и годишњи извештаји разних музичких удружења. Као најинтересантнији издвајају се Правила српског певачког савеза; Правила певачке дружине радника Фабрике дувана и жижица; Правила Удружења српских музичара (1907); *Српски виџез* – споменица на прославу тридесетогодишњице рада и освећења заставе певачког друштва „Станковић“ (1910); годишњи извештаји Српске музичке школе (1910–1911; 1913–1914); Правила, уредба и наставни план Музичке школе певачког друштва „Станковић“ (1911); Правила Српске музичке школе (1914); Уредба о конзерваторијуму у Београду (1920); Правила Београдске филхармоније (1923); статут Музичког друштва „Станковић“ (1930); Споменица педесетогодишњег рада певачког друштва „Гусле“ у Великој Кикинди (1930); О седамдесетогодишњици свештања прве српске певачке заставе и већања прве скупштине Срба певача (1939).

Концертни програми груписани су у неколико различитих сегмената и „расути“ су по архивској књизи. Заведени су махом програми који данас имају изузетну историјску и истраживачку вредност, али и програми концерата који су чинили културну понуду Београда у периоду после Другог светског рата. Издвајају се програми концерата „Новосадског женског музичког удружења“, хора „Collegium Musicum“, програми концерата за 1947. годину, програми различитих концерата и фотографија из Бајројта (цела једна фасцикла, око 100 страница), програм концерта Академског певачког друштва „Обилић“ – *Маринковићево вече*, програм концерата југословенске хорске музике из 1926. и 1930, затим програми концерата различитих извођача.

Од грађе новијег датума, издвајају се програми фестивала *Мокрањчеви дани*, неколицина каталога дела чланова УКС-а и САКОЈ-а, преглед издања САНУ (1947–1950), извештај с међународних скупова у 1952. години, као и бројна издања посвећена обележавању јубилеја Музичке академије у Београду.

## Рукописни извори о музици

Рукописни извори чине непроцењив део заоставштине Стане Ђурић Клајн. Грађа која чини ову област заведена је у архивској књизи. У садржинском смислу, та целина обухвата следеће сегменте:

а) рукописи објављених и необјављених текстова Стане Ђурић Клајн и неколицине других аутора;

б) изводи из литературе и штампе, преписи и белешке из архивских извора;

в) рукописна архива уредничког и рецензентског рада Стане Ђурић Клајн (архива часописа *Zvuk* 1932–1936. и 1955–1966; рукописи књига);

г) дипломски и семинарски радови студената Стане Ђурић Клајн.

У први сегмент спадају рукописи Косте Манојловића,<sup>26</sup> Милоја Милојевића,<sup>27</sup> Стевана Мокрањца,<sup>28</sup> али и један велики део њених ауторских чланака, студија, интервјуа, реферата. Издвајају се њени текстови о Станиславу Биничком („*На уранку*, опера Станислава Биничког“, „Станислав Бинички“, лексикографски подаци о Станиславу Биничком); „Сећање на Антуна Добронића“, „Сећања на Милоја Милојевића“, библиографија о Мокрањцу; Корнелију Станковићу („Запис о трновитом путу Корнелија Становића“, „Корнелије Станковић као позоришни композитор“, исписи за рад о Корнелију Станковићу); „Двадесет пет година Музичке академије“, „Музика народа Југославије“, „Прва збирка црногорских лирских народних мелодија“, „Интервју о музичком животу у Америци“, текст о женама композиторкама (поводом 8. марта); текст о Вучковићу прочитан на комеморативној свечаности поводом 20-годишњице смрти; интервју поводом књиге *La musique Yougoslave*; некролог Стевану Христићу; бројни прикази концерата; разни текстови о композиторима и музичарима (Бандур, Ђорђевић, Јенко, Маринковић, Ј. Марић, Пауновић, Рајичић, Ристић, Јованка Стојковић, Тајчевић, Мирослав Чангаловић...); текстови који се тичу историје српске музике (с насловима и темама о југословенској

---

<sup>26</sup> У питању су рукописи *Материјал за историју српског православног црквеног певања и српске световне музике, Стеван Ст. Мокрањац, Образац за чланство у Удружењу композиitora Србије, Обраде К. Спанковића, А. Калауза и Н. Ђурковића у Кухачевој књизи, Попис дела насталих после 1937/1938. године*, као и рукописи партитура Мокрањчеве *Осме руковети* за мешовити хор и Манојловићеве *Игре удовица* за виолину и клавир. Приликом прегледања заоставштине пронађен је само рукопис *Материјала за историју српског православног црквеног певања и српске световне музике*.

<sup>27</sup> Реч је о рукопису предавања одржаног 20. марта 1944. године на Коларчевом народном универзитету.

<sup>28</sup> Копија његовог писма, које приликом прегледа заоставштине није пронађено.

музици XIX века, савременој југословенској музици, општем историјском прегледу српске уметничке музике, симфонијској музици, соло песми и друго); реферати и предавања. Већина ових рукописа пронашла је своје место у часописима, дневним листовима, зборницима радова или је усмено изложена.

Део рукописних извора који није званично заведен садржи неколико уредно сложених и систематизованих фасцикли о Јосифу Маринковићу, Стевану Мокрањцу, Корнелију Станковићу, Јованки Стојковић и Јосифу Шлезингеру, а представљају исписе и преписе разних докумената, новинских чланака и архивских извора које је Стана Ђурић Клајн очигледно користила у свом истраживачком раду. Ту су и други исечци из новина и писма, заведени под редним бројевима 294 и 295 у архивској књизи.

Наредни сегмент рукописних извора односи се на три фасцикле са оригиналним рукописима чланака у часопису *Zvuk*, у време када је Стана Ђурић Клајн била његова уредница (1932–1936. и 1955–1966). Фасцикле садрже текстове који су прихваћени за објављивање, затим оне који нису објављени и оне који нису прихваћени.<sup>29</sup> Рукописном сегменту заоставштине припадају и бројни рукописи књига, чији је Стана Ђурић Клајн била уредница/приређивачица (књиге о Вучковићу, Коњовићева и Ђорђевићева издања) или рецензенткиња (књига Миленка Живковића, Марије Корен Бергамо и других). Осим тога, у овој групи рукописа налази се и рукопис књиге о Стани Ђурић Клајн из пера Роксанде Пејовић, који је ту очигледно накнадно придодат.<sup>30</sup>

Можда најинтересантнији сегмент рукописног дела заоставштине представља група семинарских и дипломских радова њених студената (Ане Котевске, Мирјане Веселиновић Хофман, Душана Михалека, Јасмине Зеџ, Гордане Крајачић и других). У тим радовима учавамо и сугестије и коментаре професорке Клајн, који су врло језгровити и конкретни. У тематском смислу, радови су фокусирани на историју југословенске и српске музике, са освртом на општеисторијске тенденције развоја.

### *Прејиска*

У архиви Стане Ђурић Клајн налазе се – нажалост – само трагови њене личне кореспонденције са колегама и савременицима. У ову групу писама убрајају се писмо Коралјке Кос (из 1963. године), писмо Тилман Мерит (Tillman Merritt) са Харвардског универзитета (из 1952.

<sup>29</sup> Фасцикла с одбаченим рукописима није пописана ни заведена.

<sup>30</sup> У питању је књига *Музиколог Стана Ђурић-Клајн: историографска, есејистичка и критичарска дела*. Београд. САНУ, Музиколошки институт, УКС, 1994.

године), затим два писма Јелене Пауновић, пијанисткиње, сестре композитора Миленка Пауновића (из 1970. и 1973. године) и писмо Ладислава Шабана (из 1984. године). Ту је и једно њено писмо/допис из 1951. године, упућено ондашњем директору Музиколошког института Петру Коњовићу, а тиче се њених професионалних обавеза у Институту. Наиме, она у писму истиче жаљење и самопрекор јер не испуњава своје текуће обавезе у Институту везане за писање студије о Јосифу Маринковићу и припрему есеја, чланака и студија Војислава Вучковића, већ је, између осталог, заузета административним обавезама које је преузела на себе.<sup>31</sup>

Интересантан и не мање вредан елемент заоставштине јесу и кореспонденција Фрање Кухача с Јосифом Шлезингером и Јованом Пачуом, затим писма Косте Манојловића упућена Стани Ђурић Клајн и Исидору Бајићу, писмо Стевана Мокрањца<sup>32</sup> и два писма и две дописнице/разгледнице Милоја Милојевића. Овде треба напоменути да се у делу заоставштине која садржи фотографије налази неколико фотографија писама Фрање Кухача и Даворина Јенка.

### Музикалије

Наредни важан сегмент заоставштине Стане Ђурић Клајн представљају музикалије, односно штампана издања и рукописи југословенске и српске хорске, инструменталне и оркестарске музике од XVIII до XX века. У овом сегменту садржана су нека од данас раритетних и тиме вредних издања, попут штампаних збирки клавирских композиција Јована Урбана или Јована Фрајта. Ту је и целокупан (штампани) опус *Руковейи* Стевана Мокрањца, његове песме за глас и клавир (*Лем Едим*, *Мирјано*), збирка дечјих и женских хорова, *Ојело*, мешовити хорови *Козар*, *И кличе девојка*; бројне клавирске композиције, композиције за виолину и клавир, соло песме и хорови Славке Атанасијевић, Исидора Бајића, Станислава Биничког, Антуна Добронића, Владимира Ђорђевића, Јована Иванишевића, Даворина Јенка, Божидара Јоксимићића, Драгослава Кранчевића, Фрање Кухача, Ватрослава Лисинског, Јосифа Маринковића, Маре Маћејовске, Марка Нешића, Јована Пачуа, Зарије Р. Поповића, Милице Прерадовић, Корнелија Станковића, Мите Топаловића.

У Музикалијама се налазе и неке од хронолошки најстаријих клавирских и хорских композиција. Литографисане су композиције Хуга

<sup>31</sup> Овај документ носи ознаку СЂК I Ап-104, али није заведен у архивској књизи јер постоји још један документ са истом сигнатуром (у питању је штампана партитура *Из српске градине – I руковей* за мешовити хор Исидора Бајића).

<sup>32</sup> Приликом прегледа заоставштине ова писма нису пронађена.

Доубека, Славољуба Лжичара, Алојза Калауза, Милоша Стефановића, Роберта Толингера, Владислава Хорејшека, Јосифа Шлезингера.

Од рукописа издваја се неколико Бајићевих композиција,<sup>33</sup> *Шалајке (йесме из Војводине)* Гаванског у две свеске, *Момци Македонци* и *Ој девојко* за женски хор и клавир Божидача Јоксимовића, *Прилоџ йесамa за децу йрејџколскоџ доба* Станише Коруновића, Манојловићева *Иџра удовица* за виолину и клавир (није пронађена приликом прегледа заоставштине), *Јуначки йоклич* Јосифа Маринковића, Мокрањчева *Осма руковей*. Ту су и преписи Јенкових хорских нумера,<sup>34</sup> *Десей йойјевака* Ватрослава Лисинског, Максимовићеве композиције *Где је срјска Војводина...*, Маринковићевих композиција *Хај, нек јекне...* и *Хеј, йрубачу!*, Милојевићевих композиција, Станковићевих *Србских народних йесамa за чейири џласа* и композиције *Ој, облаци* Мите Топаловића.

Велики је број аутора који су стварали у XX веку и чије су композиције заступљене у овом делу заоставштине Стане Ђурић Клајн. Међу бројним издањима издвајају се претежно оркестарска дела, клавирске композиције и хорови Јована Бандура, Бруна Бјелинског, Љубомира Бошњаковића, Војислава Вучковића, Петра Коњовића, Миховила Логара, Косте Манојловића, Милоја Милојевића, Доре Пејачевић, Јосипа Славенског, Стевана Христића. Ту су и збирке народних напева, збирке хорских патриотских песама или друге збирке клавирских композиција. Целокупна грађа представља ризницу за проучавање српске клавирске, хорске и оркестарске музике с краја XIX века до данас.

Један сегмент музикалија остао је непописан, а чини га жанровски разнолика група дела. У питању су клавирски изводи и оркестарске партитуре композиција европских аутора: Јаначека, Мусоргског, Хачатурјана, Шенберга, две свеске руске клавирске музике с краја XVIII па до шездесетих година XX столећа и часопис *DSS – slovenska glasbena revija*, 1952. Међутим, списак аутора с југословенског подручја не заостаје за европским: ту су *Концерјанийна музика* Петра Бергама (са посветом С. Ђурић Клајн), *Народне иџре* за клавир Љубомира Бошњаковића (са посветом С. Ђурић Клајн), збирка песама за глас и клавир Ивана Зајца и два примерка свеске одабраних мотета Ивана Лукачића, соло песме Јосифа Маринковића и *Хорови* Петра Коњовића.

---

<sup>33</sup> Реч је о композицијама *Erzsebet Hymnus* за мешовити хор и хармонијум, *Die Woche*, *Новој химни* на текст Алексе Шантића и *Emilien Valzeru*.

<sup>34</sup> *Хај!*, *Химна* певачког друштва „Гусле“ у Мостару, *Химна* певачког друштва „Даворје“, *Љуб’мо браћо ојаџбину* и *Цара Душана марш* (није пронађен приликом прегледа заоставштине).



## Фотографије

Овај занимљиви сегмент заоставштине Стане Ђурић Клајн може се груписати у два вида:

а) портрети и фотографије снимљени током значајних музичких догађаја;

б) фотографије различитих докумената (преписке, концертних програма, уговора, записа, партитура).

Најбројније су фотографије Даворина Јенка (16), затим Корнелија Станковића (8), Петра Стојановића (4), Петра Коњовића, Марка Тајчевића и Панчевачког српског црквеног певачког друштва (по 3), Јована Бандура, Војислава Вучковића, Миленка Живковића, Милоја Милојевића, Милана Ристића, Милоша Стефановића, Милке Стојановић и Стевана Христића (по две), а остали су заступљени са по једном фотографијом (Златко Балокровић, Мирјана Вукдраговић, Живорад Грбић, Хуго Доубек, Живојин Здравковић, Зденка Зикова, Лазар Јовановић, Милан Јовановић Браца, Нина Кирсанова, Ђирил Личар, Љубица Марић, Станојло Рајичић, Мита Топаловић, Антоније Чолак-Антић, Јосиф Шлезингер). Од појединачних фотографија такође се издвајају две фотографије програма и најаве концерата Београдског певачког друштва (1899. у Берлину, Дрездену и Лајпцигу и 1896. у Москви), фотографија насловнице збирке клавирских композиција Алојза Калауза, фотографија гудачког квартета Јосипа Климe, фотографија најаве концерта Драгомира Кранчевића у Народном позоришту у Београду (1872), две фотографије писма Фрање Кухача и фотографија првог извођења *Девеише симфоније* Лудвига ван Бетовена у Београду (1910).

У оквиру фотографија које се везују за Даворина Јенка, могу се наћи не само лични портрети из периода његове младости и каснијег животног доба, већ и фотографије уговора и кореспонденција. Исто тако се код Коњовића налазе и фотографије с једног извођења његове опере *Кнез од Зеише* (1968) и фотографија нотног примера. И код Петра Стојановића се налази једна фотографија – пример његове оркестарске композиције, док се међу фотографијама везаним за Корнелија Станковића налазе његов портрет са Стеваном Тодоровићем, две фотографије програма концерата, разгледница с његовим ликом и фотографија његове умрлице.

У албуму фотографија (који у каталогу фотографија Музиколошког института САНУ носи ознаку Ф–279) налази се двадесет страница испуњених фотографијама, од којих су неке идентификоване а неке нису. На првој страници налази се нотни пример под насловом *Colla piu grande simplicita I–VI*, који је једини те врсте у овом албуму.

Затим редом следе портрети Антонија Чолак-Антића, Аксентија Максимовића, Николе Ђурковића, Милана Миловука, Драгомира Кранчевића, Корнелија Станковића, Јосифа Шлезингера, Даворина Јенка, Жарка Савића, Јована Пачуа, Петра Стојановића, Мите Топаловића, Исидора Бајића, Милоја Милојевића, Станислава Биничког, Владимира Ђорђевића, С. Каћанског, Бајића и П. Адамова, Јованке Стојковић, Петра Крстића, Косте Манојловића, Стевана Христића и Петра Коњовића. Ту су и две фотографије програма концерата Драгомира Кранчевића и Београдског певачког друштва у Народном позоришту и Јованке Стојковић у Српском народном позоришту у Новом Саду.

### Закључак

Након прегледа садржаја заоставштине Стане Ђурић Клајн која је похрањена у Музиколошком институту САНУ, могу се предочити неке од основних тема везаних за ову грађу. С обзиром на разноликост саме грађе, чини се да је питање њене класификације и систематизације једно од тежишних приликом проблематизовања њеног садржаја. У овом раду је дат предлог за једну могућу општу класификацију (према типу грађе која је заступљена) и једну ужу систематизацију (која се тиче груписања грађе у оквиру уже одређених поља унутар општих категорија). У том смислу, прате се основне категорије Библиотеке (која се састоји из штампаних издања светске и југословенске литературе); Рукописних извора о музици (пописане или непописане грађе, која се састоји из радова Стане Ђурић Клајн, њених студија, књига, али и из радова других аутора, радова из периода када је била уредница часописа *Zvuk*, њених личних исписа које је користила у својим истраживањима); Преписке; Музикалија (штампаних и рукописних) и Фотографија. У оквиру појединачних категорија могу се успоставити уже дефинисана поља. На пример, у оквиру Библиотеке грађа се може систематизовати према тематским областима (општа музикологија, етномузикологија, биографије композитора, стручне студије из појединачних области и друго) и према језицима издања. Наравно, поједина поља се међусобно преклапају, па је понекад тешко прецизно је разграничити.

Библиотека и Рукописни извори о музици чине најобимније сегменте заоставштине. Увидом у садржај ове две целине може се видети са коликом је посвећеношћу и ревношћу Стана Ђурић Клајн приступала музиколошком и историографском раду, али и која су била њена професионална интересовања и усмерења. У Библиотеци се могу наћи најразличитија издања која су у оно време била основна и неопходна литература релевантна за области којима се Ђурић Клајнова професионално



бавила. С друге стране, рукописни део заоставштине садржи – осим драгоцених извора за проучавање биографија и делатности композитора српске музичке историје – бројне „помоћне“ материјале којима се Ђурић Клајнова служила током свог рада и који су, на неки начин, извор за себе.

Свакако највреднији део заоставштине Стане Ђурић Клајн представљају Рукописни извори о музици и Музикалије. У тим категоријама налазе се неки од кључних извора за проучавање историје српске и југословенске музике, који су и данас од непроцењивог значаја за истраживаче који се баве овим сегментом науке о музици. Реч је о бројним програмима концерата, извештајима о раду певачких друштава, новинским чланцима, али и рукописима партитура српске хорске и клавирске музике. Пролазећи кроз садржај ових категорија, суочавамо се и са интересовањима Стане Ђурић Клајн и њеним афинитетом према изучавању српске клавирске и хорске музике; према изучавању музике и културе XIX и раног XX века; према изучавању стваралаштва Бајића, Биничког, Јенка, Коњовића, Манојловића, Маринковића, Милојевића, Мокрањца, Станковића и других.

Њена непрестана „борба“ за расветљавање до тада неистражених и ненаслућених сегмената историје српске музике огледа се не само у количини и разноликости грађе коју је поседовала и чувала, већ и у напорима које је чинила током свог ангажовања у Музиколошком институту САНУ да се сва грађа везана за историју српске музике сачува, преиспита и учини доступном истраживачима (Васић 2010: 71–72; Милановић 2010: 102). Тако њена заоставштина остаје као поуздан сведок њених професионалних интересовања и афинитета, али и сведок једног „златног“ времена националне музикологије и историје музике.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Васић, Александар. „Архив Музиколошког института САНУ. Колекција докумената, аутографа, преписа, старих нотних издања и фотографија“. *Музиколоџија* 10 (2010): 71–85, доступно и на: [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/X\\_10/07/show\\_download?stdlang=ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/X_10/07/show_download?stdlang=ser_lat), приступљено маја 2016.
- Милановић, Биљана. „Фонд композиторских заоставштина у Музиколошком институту САНУ“. *Музиколоџија* 10 (2010): 101–119, доступно и на: [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/X\\_10/09/show\\_download?stdlang=ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/X_10/09/show_download?stdlang=ser_lat), приступљено маја 2016.
- Пеловић, Роксанда. *Музиколог Сјана Ђурић-Клајн – историографска, есејистичка и критичарска делатност*. Београд: САНУ, Музиколошки институт, Удружење композитора Србије, 1994.
- Пеловић, Роксанда. *Коментари Шекспирова Сјане Ђурић-Клајн. Поводом стогодишњице рођења*. Београд: ФМУ 2008.

ТОМАШЕВИЋ, Katarina. „Značaj digitalizacije muzikalija i zvučnih zapisa u Arhivu i Fonoteci Muzikološkog instituta SANU.“ *Pregled Nacionalnog centra za digitalizaciju 2* (2003): 46–51, доступно на: <http://www.ncd.matf.bg.ac.rs/journal/02/d007/download.pdf>, приступљено маја 2016.

Mina Božanić

THE LEGACY OF STANA ĐURIĆ KLAJN IN THE INSTITUTE  
OF MUSICOLOGY SASA

Summary

The rich archive of the Institute of Musicology of the SASA endorses numerous important materials regarding the Serbian and Yugoslav musical past. One of the primary sources for studying the historical periods of our musical and cultural history are the legacies of composers and musicologists. These legacies are kept in the Archive of the Institute of Musicology of the SASA, but since 1984 they gained their own place in a separate fund. Among the legacies of numerous important composers, musicians and musical societies, one legacy holds a unique place. It is the legacy of Stana Đurić Klajn (1908–1986). This legacy comprises over 700 units, which can be classified according to their type as follows: library; manuscripts; correspondence; scores and photos. Each of these categories contains the most valuable sources for studying the history of Serbian and Yugoslav music from the second half of the 19<sup>th</sup> to the first half of the 20<sup>th</sup> century. The most interesting parts of the legacy are manuscripts, scores and photos. In the content of Stana Đurić Klajn's legacy we can trace her personal and professional interest among certain subjects and composers.

Key words: Stana Đurić Klajn, archive material and documents, Institute of Musicology of the SASA, library.

АНДРЕЈ ТАРАСЈЕВ

Друштво за очување спомена на Русе у Србији, Београд  
Оригинални научни рад / Original scientific paper  
tarasjev@gmail.com

## РУСКИ ЦРКВЕНИ ХОРОВИ И ХОРОВОЋЕ У БЕОГРАДУ (1920–1970)

УМЕСТО САЖЕТКА: Стицајем околности, као свештеничко дете и потомак руских избеглица у Србији одрастао сам и цео живот провео у свету руске духовне музике, пре свега – хорске, у тој вековима освештаној традицији руске културе. Од малена сам учествовао у црквеним хоровима, па тако упознао многе хоровође – зналце руске духовне музике, учио од њих, доцније радио и дружио се са њима. Ово је скромно и свакако непотпуно подсећање на те дивне људе који су читав живот посветили цркви и духовној музици, а боравећи и радећи у својој новој домовини – Србији, знатно допринели и њеној духовној и музичкој култури.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: руска емиграција, православна црквена музика, хорско певање, црквени хорови у Србији, руски хорови у Србији.

Међу десетинама хиљада руских избеглица евакуисаних са Белом армијом, на челу са генералом Петром Врангелом (1920), поред војних лица и свештенства било је много цивила: научника, инжењера (различитих струка), лекара, педагога, музичара, драмских, оперских и балетских уметника; много чланова хорова, хоровођа и солиста хорских ансамбала, међу њима и црквених. Природно је да су ужаси грађанског рата које су они преживели проузроковали повишену религиозност, потребу за молитвама Господу и Богородици, за помоћ. Тако су различита богослужења, чак и литургије, почела већ на бродовима којима су ови несрећници напуштали своју домовину, одлазећи у неизвесност.

Занимљив запис о томе сачуван је у сећањима Константина Керна, потоњег архимандрита Кипријана, професора Богословског института при Светосергијевском подворју у Паризу. Навешћу овде одломак из те књижице, јер претпостављам да је доступна само уском кругу читалаца:

Један од свештеника, који је током грађанског рата напуштао Русију из Новоросијска, задесио се на истом броду са епископом Гаврилом и неколицином епископа из Више црквене управе на југу Русије. На пучини их је затекао празник Сретења. Било је ту и доста свештеника. Неке од владика успеле су, Богу хвала, да понесу вредне ствари из својих ризница и тако их спасу од скрнављења и пљачке безбожника. Међу њима су били сасуди и свети антиминоси, тако да се на палуби или у потпалубљу могла служити литургија. Курски епископ Феофан понео је са собом чудотворну икону Курске Богородице „Знаменије“, нашу заступницу и утешитељку у годинама изгнанства и лутања. Одлучено је да се уочи Сретења служи бдење. Међутим, испоставило се да нема богослужбених књига, вероватно су оне биле на неком другом броду. Шта чинити? [...] Одлучено је да се одустане од бдења, или да се ограничи на певање само тропара и кондака, а ујутро да се одслужи литургија, коју су, наравно, сви знали напамет. Све их је спасао преосвећени Гаврило, који је предложио да се обави читаво бдење, без књига и нота. И заиста, он је сам отпојао целу ту празничну службу, па још са разноврсним особеним напевима... Толико је била изузетно памћење богослужбених напева [...] епископа Гаврила (ЖЕРН 2002. 146–147).

Ови редови односе се, пре свега, на истакнуту личност Руске заграничне цркве, архиепископа чељабинског Гаврила (Чепура), великог беседника и изузетног познаваоца црквених правила – „типика“, бившег синодског ризничара, композитора, изванредног познаваоца руског црквеног појања, а посвећени су његовом заиста изузетном памћењу. За нас су, опет, они занимљиви првенствено као сведочанство о богослужењима већ првих дана изгнанства, још на бродовима. Са одржавањем богослужења настављено је и у избегличким логорима (Галипоље, острво Лемнос и др.), а формиран су и хорови – војни, козачки, мешовити „световни“. Навешћемо овде и причу о томе како је основан хор под управом Сергеја Жарова, бившег хористе Синодског хора у Москви. Временом, овај хор је као Хор донских козака стекао светску славу. Ево шта о томе каже сам оснивач и диригент Жаров:

По доласку у Турску сместили су нас у логор Чилингир, 60 км од Цариграда... Били су то најтежи месеци у мом животу... Смештени смо били у бараке и земунце. Цео логор је био у очајном хигијенском стању. Због недовољне снабдевености пијаћом водом често смо пили право из потока у коме се прало рубље... Злокобном брзином по баракама се проширила колера, па је још више опао дух у сужањству напаћеног гарнизона. Ближио се празник светитеља Николаја Чудотворца. Припремало се за свечани молебан. Тада је начелник дивизије генерал Ф. Абрамов издао заповест: најбоље певаче свих хорова у пуковима, [...] окупити у један хор. Својим учешћем у богослужењу хор мора допринети подизању

духа потиштене војске. У тај хор сам био позван као професионалац. Хор је отпочео да ради у малој тесној земуници. Ноте су ручно писане, на лошем папиру. Све је реконструисано по сећању. Правио сам аранжмане. Певачи су претежно били официри, многи још и данас певају у том мом хору. Може се рећи да је *Донски козачки хор* основан 6–19. децембра 1921. године. (Дьяконов 2006)

Питање даље судбине руских избеглица решавано је постепено. Истакнути писци, филозофи, певачи, балетски уметници, научници и разни други стручњаци били су занимљиви за Запад. Њих су тамо радо примали, па су тако формиран *„Руски Берлин“*, *„Руски Париз“*, *„Руски Праг“*. Србија, тачније новоконституисана Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, захваљујући људима који су знали шта је Русија учинила 1914. године за малу Србију, као и онима који су школовани у Русији (међу њима, пре свега регент-принц Александар Карађорђевић, питомац Пажеског корпуса у Петрограду, сам краљ Петар I, патријарх Димитрије, митрополит скопски, будући патријарх српски Варнава и епископ нишки Доситеј, будући митрополит загребачки, канонизован у Српској православној цркви као свештеномученик – обојица дипломирани богослови руских духовних академија, академик Александар Белић, генерали Хацић, Бошковић и многи други), сматрали су својим моралним дугом пружање уточишта свим руским избеглицама, генералу Врангелу, његовом штабу и делу његове армије, као и Вишој црквеној управи у изгнанству, на челу са блажењејшим митрополитом кијевским и галицијским Антонијем (Храповицким). Краљевина СХС је примила 40–50.000 избеглица из Русије, али слободно се може рећи да их је највећи број примила Србија!

Захваљујући бризи српске владе, Српске цркве и краљевског дома Карађорђевића, као и срдечној гостољубивости читавог српског народа, руске избеглице су се брзо снашле, привикле на нову средину, почеле су да раде, формирају своје колоније и управе, школе, удружења, радне групе. Све то било је „привремено“, до повратка „кући“, јер Руси су се за сваки Ускрс и сваки Божић поздрављали здравицом: „Следећи празник – у домовини!“ Али за Русе у туђини главна је била Црква, јер су ту тражене нада и утеха. Богослужило се по избегличким мензама, у баракама, гаражама... И у њима су увек, према руској традицији, учествовали и хорови. Настајали су спонтано: неко у руској колонији је у Русији био хоровађа, неко појац, неки су били хористи. Ево како је то у својим успоменама описао академик, протојереј Владимир Мошин, истакнути слависта, византолог и палеограф светског гласа:

Попут целокупне руске интелигенције, коју је духовити Степанов у својим мемоарима духовито окарактерисао као *йевајућу*, *вайијућу*,

*молећу и златолећу*, наша руска колонија није била без талентованих људи. Сви су певали, свирали, декламовали, плесали. Вероватно, већ месец-два после доласка у Копривницу приређено је прво *руско вече* са концертним делом, где су Оља (супруга В. Мошина – А. Т.) и Веселовски на клавиру у четири руке бриљантно извели увертиру Вагнеровог „Танхојзера“, кнегиња Тохтамишева, позната балерина, изазвала је дивљење публике класичним балетским нумерама, мали хор извео је, уз декорацију, популарну песму „Волга, Волга“. Сала је била препуна, успех – запањујући! Исте, прве године нашег боравка у Копривници, основали смо и хор у месној православној цркви, уз учешће домаћих певача-Срба, којим је прво дириговао мој брат (Сергеј Мошин – А. Т.), а после његовог одласка у Београд примио сам се ја те дужности и дванаест година био хоровађа, до нашег одласка из Копривнице (Косик 2000: 192).

То је само један од примера како су формиран руски хорovi и како су укључивани у црквени живот нове средине.

### *Храм Св. Тројице у Београду: хорovi и хоровађе*

Почетак организованог руског црквеног живота у Београду тесно је везан за једну од најсветлијих личности Руске заграничне цркве у Србији – протопрезвитера Петра Беловидова. У пролеће 1920. године, док се још налазио у избегличком возу на југу Србије (негде код Параћина), где се упознао са истакнутим педагогом, будућим оснивачем и директором Руско-српске гимназије у Београду Владимиром Плетњовим, о. Петар је обећао да ће учествовати у састављању програма за руске школе и прихватити наставу из веронауке. Захваљујући покровитељству Краљевског дома и напорима многих пријатеља Русије (пре свега професора, академика Александра Белића, главног „тутора“ и душебрижника руских избеглица у Србији), релативно брзо су савладане многе административне препреке и већ у јесен исте године основана је Руско-српска гимназија у Београду. Свечано отварање отпочело је молебним, који је у свечаној сали Треће мушке гимназије служио протојереј Петар Беловидов на Дан Покрова Пресвете Богородице (14. октобра 1920). Месец дана касније, 13. новембра, уз дозволу директора гимназије, у истој сали служена је прва вечерња, а следећег дана и прва Божествена литургија. Тај дан може се сматрати даном оснивања руске парохије у Београду и почетком редовних богослужења (јер су пре тога службе одржаване ретко, час у баракама, час у избегличким мензама у Улици краља Петра).

Оснивач хора и први хоровађа био је протојереј о. Петар Беловидов. Ноте је писао по сећању, лично их је преписивао у више примерака. Аутор ових редова, по глупости понекад својственој младости,

када је 60-их година постао хоровађа хора Светотројицког храма, почео је да упоређује рукописе о. Петра са штампаним издањима. И, није открио ниједну грешку! А композиције су биле прилично компликоване: *Бла̄̄ослови душе моја Гос̄̄иода* М. М. Иполитова-Иванова, *Милос̄̄ӣ̄ мира* протојереја Виноградова, *Гласом мојим ко Гос̄̄иоду возвах* А. Архангелског, Канон Велике седмице и друго.

Рођен у Ставропољском крају (1869), бивши наставник веронауке и парох саборних храмова у Карсу и Новоросијску, о. Петар је био познат по молитвеним богослужењима, без икакве сувишне помпе, а био је и ревносни присталица црквене старине. Од првих дана рада своје парохије у Београду увео је строго поштовање типика – црквеног правила у богослужењима, инсистирао је на старинским „знаменим“ напевима, забранио је употребу напева које је упростио композитор Николај Бахметјев (он је, у XIX веку, злоупотребивши свој службени положај главног цензора и директора Императорске капеле толико упростио то старо руско појање да га је унаказио). Прота Петар је годинама подучавао не само своје појце и хоровађе него и своје „сотруженике“ на њиви Господњој, протојереја Владислава (Некљудова), протојереја Виталија (Тарасјева), богослова Леонида Маслича и др. Живео је сам у породици свог секретара Александра Рудка (његова супруга је стицајем околности остала у Совјетској Русији, а два сина су погинула у редовима Беле армије). За заслуге у Цркви митрополит Антоније га је наградио звањем протопрезвитера, тако да је он увек „началствовао“ у богослужењима, изузев ако би у службама учествовали истакнути духовници, какав је био архимандрит Кирик, који је дошао са Свете Горе, или архимандрит Јустин (Поповић), данас Свети Јустин Ћелијски. Баћушка, отац Петар, упокојио се на Велику суботу 1940. године.

Када је у Београд стигла Виша црквена управа на челу са митрополитом кијевским и галицијским Антонијем, и када су богослужења настављена у бараци на Старом гробљу на Ташмајдану, о. Петар је предао вођство над хором професионалним хоровађама. Једно време то је био Борис М. Добровољски, који је предавао музику у Руско-српској гимназији и тамо управљао школским и гимназијским хоровима (али је морао да напусти место хоровађе у цркви јер је био и хоровађа Српско-јеврејског друштва и на тај начин, по мишљењу наших црквених власти, прекршио је каноне). У Светотројицком храму на Ташмајдану – за који је камен темељац постављен на Дан Рождества Богородице 1924, а који је освећен уочи Бадње вечери 1925. године – од средине 30-их година прошлог века певао је хор Павла Григорјевича Проскурникова (потоњег архимандрита Петра). То је био релативно малобројан хор (петнаестак чланова), али чинили су га искључиво професионалци. Проскурников је био веома суздржан човек, диригент без прејаких



емоција, што се одражавало на извођачки стил његовог хора – беспрекорно тачан, стилски доследан, веома умерен у динамици. Имао сам могућност да их неколико пута слушам, последњи пут на опелу прото-презвитера о. Петра Беловидова, када су учествовали скоро сви руски хорови. Када је, 1934. године, на Дедињу била завршена изградња двора Карађорђевића и при њему црква Св. Андреје Првозваног (небеског покровитеља овог краљевског дома), тамо је прво учествовао у богослужењима прота Петар са својим хором, али обавезе у храму Свете Тројице приморале су га да уступи место хору Павла Проскурњикова, који је ту и остао до почетка рата и немачке окупације Србије 1941. године. Убрзо се Павел Григорјевич са породицом иселио у Швајцарску, где га је митрополит Анастасије 1946. године у Женеви рукоположио у чин жереја, а после смрти супруге отац Павле се замонашио са именом Петар и био произведен у чин архимандрита. Умро је 1971. године.

После одласка Проскурњикова, у цркву Свете Тројице позван је Јевгениј Прохорович Маслов, са својим тада већ познатим хором, који је пре тога био у српском Успенском храму у Земуну. Маслов је био професионални музичар, са великим искуством, стеченим још у Русији. У саставу његовог хора било је много певача који би могли наступати и као оперски солисти. Међу њима била је Вера Бањина, чудесан колоратурни сопран, па моћни бас раскошне боје Андреј Мирославски и други. Док је овај хор певао у српским црквама, Маслов је гостовао у другим градовима, а често је приређивао концерте у Београду и Земуну. Припремајући свој хор, Маслов је као и Проскурњиков извођење доводио до високог извођачког нивоа. Али без обзира на то, он је дириговао (за разлику од Проскурњикова) са много темперамента и, следећи став проте Петра, избегавао је при богослужењима композиције са прејаким звучним ефектима, остављајући их за концерте у салама. Пред улазак Црвене армије и партизанских јединица, као и већина чланова његовог хора, напустио је Београд и отишао је у Западну Европу, а потом у Америку. Помоћници су му били Георгије Рот, касније истакнути хоровађа у САД, и Владимир Акиров, касније диригент руског црквеног хора у граду Маракаибо (Венецуела).

После рата настадоше тешка времена за Цркву – како руску, тако и српску. После немачке окупације наступио је терор нових „црвених“ власти, које су у свему, па и у односу према Цркви, подражавале Стаљина. Певачи, који су радили у државним службама (а друге и није било), нису смели да певају у црквеним хорovima, под претњом да ће изгубити посао. Познати српски бас Жарко Цвејић, који је некада наступао са Фјодором Шаљапином (у опери *Дон Кихот* у улози Санча Пансе), син српског свештеника, диригент хора цркве Светог Марка,

одбио је да испуни тај услов. Зато неколико година није добијао улоге у Београдској опери.

Србију су тада напустили и цео руски епископат, много свештенства, па и обичних Руса. У таквим условима хор цркве Свете Тројице прихватио је протојереј Владислав Некљудов. Био је потомак свештеника из града Белиј Смољенске губерније, рођен 1899. године. Доживео је све страхоте грађанског рата и евакуације. Када се обрео у Србији, завршио је Богословски факултет у Београду и постао парохијски свештеник, уз протојереја о. Петра Беловидова. Предавао је веронауку у руској основној школи и гимназији, био омиљен духовник и главни „саборац“ митрополита кијевског и галицијског Антонија (који се 1936. године упокојио на његовим рукама и на рукама свог „хелијника“, архимандрита Теодосија). Отац Владислав је био истински молитвеник. Ко је бар једанпут у олтару присуствовао његовом служењу литургије, запамтио је то за цео живот. Незаборавна су остала и његова Ускршња јутрења, на дашчаном подијуму, подизаном за ту прилику, поред храма Свете Тројице, пред неколико хиљада верника. Не могу се заборавити његове очи и усхићени глас, када у ту масу са упаљеним свећама упућује своје *Христос Воскресе!* Био је изузетно музикалан, мада није имао ни јак ни нарочито леп глас (други тенор). Одлично је певао други глас у сваком трију, уз протојереја о. Јована Сокаља (први тенор), са басовима, протођаконима Јованом Бајздренком или Александром Качинским (традиционалне композиције: *Душе моја, Сїаїїїје* Велике суботе, *Да исїравийїсја* разних аутора, *Арханђељски глас* и друга пражична величанија).

Године 1945. стао је пред хор Светотројичке цркве. У хору су тада још увек били: сопран дворског хора Сузана Јершевска, Ања Дическул из хора храма Св. Марка, Наталија Бикова, чудесан контраалт из дворског хора, Олга Жигина, алт из хора Маслова, мецосопран из дворског хора Полина Бурза, Павел Шевељев и Алексеј Дмитријевич Охотин – тенори ретке лепоте из хора Маслова, Николај Семењенко из оперског хора, Иван и Јаков Бартош – басови, Иван Иванович Горенко и Вања Удовицки – октаве. Често би, о празницима, уз ове хористе стао и Павле Холодков, познати солиста оперских позоришта у Русији и члан Београдске опере. Међутим, због заузетости проте Владислава парохијском службом проба није било, певало се „по ранијим сећањима“, сав ранији, веома сложени репертоар, али о. Владислав није имао ту снагу да у рукама чврсто држи толико разноводан „ансамбл“. Током извођења захтевних скоро „концертних“ композиција (*Вси јазици, Да воскреснеїи Боџ, Преславнаја дњес* и др.) доста често је долазило и до забуна.

Године 1948. старешина Светотројичког храма протојереј о. Јован Сокаљ и протојереј Владислав били су позвани у Москву, на јубиларну

светковину поводом 500-годишњице аутокефалности Руске православне цркве, одржану у светотројичкој Сергијевој лаври. По повратку, о. Владислав је у Руском дому одржао предавање о Руској цркви. То му није било заборављено! Исте године збио се познати конфликт између Стаљина и Тита, па су сви Руси постали, како се тада говорило, „сумњиви елементи“. У Мађарској, Румунији и Бугарској започели су монтирани судски процеси против „титоваца“, а у Југославији исти такви против „стаљиниста“, присталица Резолуције Информбироа, која је осудила Тита и његове сараднике. Талас хапшења није мимоишао ни многе Русе, па ни протојереја Владислава Некљудова. Новембра 1949. године у Сарајеву је отпочело суђење „совјетским шпијунима и сарадницима окупатора“ – руским белогардејцима. Већ првог дана (29. новембра) јављено је на радио-вестима да је „поп Некљудов“ извршио самоубиство у самици. Било је јасно да је несаломљиви баћушка, о. Владислав, упркос мучењима, до краја одбијао да да лажна признања, па је убијен.

После хапшења о. Владислава, хоровађа нашег хора постао је протођакон Александар Качински, а када је, августа 1950. године, отпутовао за Трст, на његово место доведен је хоровађа хора руске Иверске капеле на Новом гробљу Григориј Иванович Кривољуцки. После годину дана и он је отишао, своме сину у Берлин, па је требало наћи новог хоровађу. Мој брат Василиј и ја могли смо преузети ту обавезу (од наше шесте године певали смо у школском хору, слушали хорове и Проскурникова и Маслова, и певали код оца Владислава, а били смо и музички образовани). Међутим, у цркви смо били потребнији као ипођакони. Неко је посаветовао да позовемо Павла Ивановича Бабајева, инжењера. Пре рата је био хоровађа Друге кубанске козачке јединице. Осим брата и мене, одличан познавалац црквеног појања била је и наша мати, попадија Људмила. И тако, цела наша породица поче да подучава Бабајева посебним напевима који се „кроје гласовима“ и основним песмама вечерње и литургије. Певачи нашег хора су били искусни и све је брзо ишло. Али Павел Иванович никако није могао до краја да овлада тајном смењивања напева који се зову „гласови“ (а има их осам различитих као и у српском народном појању), као и да савлада компликованије концертне композиције. Године 1955. напустио је нашу цркву и са собом повео готово сав хор. Верна нашем храму остала је само Полина Бурза, мецосопран још из дворског хора. У храм Св. Тројице преведен је хор Иверске капеле, који сам основао још 1953. године. Постепено, вратили су се остали певачи ранијег хора, па сам ја, ипођакон Андреј Тарасјев, дириговао тим хором током седам година, до 1962. године.

Одлуком старешине храма, проте Виталија Тарасјева, јануара 1962. године тај хор сам предао брату Василију, јер сам због рада у Цркви био отпуштен са два факултета, где сам предавао руски језик и књижевност.

Прота Василиј је био музички надарен, имао је и висок тенор лепе боје. Поред свог пастирског рада и богослужења, он је са ентузијазмом сакупљао певаче – често и Србе, па је и повећао број чланова. Био је веома спретан и темпераментан диригент, волео је концертно извођење, па је на репертоар вратио композиције које су некада искључили о. Петар и митрополит Антоније (*Покајанија* и *Ускршњи канон композиitora* Ведеља, *Вјерују* Архангелског и др., неке помало „световне“ ствари), које нису изводили ни Маслов, ни о. Владислав, а ни мој хор. Када је стасао његов син Виталиј Тарасјев, музички образован, са прелепим дечјим високим гласом, већ са 15 година добио је могућност да замени оца показујући изузетан таленат и умешност у томе. Он је као диригент имао запажене резултате и руководећи хором свештенства Жичке епархије. Данас он као отац Виталиј, протојереј, старешина храма Св. Тројице, руководи хором Подворја Московске патријаршије, а једно време је то било и уз сарадњу његове рано преминуле супруге Јоланде.

*Хорови и хоровође Иверске капеле на Новом гробљу  
у Београду*

До Руса у туђини допирале су вести о томе које су светиње у њиховој домовини биле оскрнављене, опљачкане или чак срушене. Посебно су били потресени 1929. године када су сазнали да више не постоји московска светиња – Иверска капела са чудотворном Светогорском иконом Богородице пред Иверском (Воскресенском) капијом на пролазу за Прекрасни (Црвени) трг. Зато се баш у Србији, центру руског црквеног Заграничја, у Београду, граду у коме се налазио Синод Руске заграничне цркве, јавила идеја о изградњи Иверске капеле ван Русије. Активно учешће у томе, у Комитету за градњу, имала је грофица Марија Александровна Свјатополк-Мирскаја, која је још у Русији упознала Карађорђевиће. Са благословом блажењејшег Антонија, првојерарха Руске заграничне цркве, отпочело је сакупљање прилога и преговарало се о локацији за изградњу тог молитвеног дома. Уважавајући чињеницу да се на београдском Новом гробљу повећавао број Руса, „оних који нису дочекали повратак у домовину“, добијена је сагласност да се капела изгради на територији тог гробља. Почели су да пристижу прилози за изградњу: од краљевског дома Карађорђевића, патријарха српског Димитрија и многих јерараха Српске цркве, од Управе града Београда и многих Срба. Капела није изграђена као потпуно верна копија московске, јер је било одлучено да се она гради са олтаром, да се освети по пуном чину, да би на тај начин Русима било омогућено да посећују руска богослужења у још једном од „својих“ храмова. Свечано освећење

Иверске капеле обавио је 1931. године новоизабрани патријарх српски Варнава, исписник Петроградске духовне академије, велики пријатељ и покровитељ руских избеглица у Србији. Парохијски свештеници Светотројичког храма на Ташмајдану (осим самог старешине) наизменично су служили у тој капели, имајући тако сваког месеца једнонедељну „чреду“ (дежурство). У капели је постављен иконостас истакнутог иконописца Георгија Игњатјевича Гринкевича-Судника. Икону Иверске Богородице послали су монаси руског манастира Св. Пантелејмона са Свете Горе, а плаштаница је стигла из Елеонског манастира у Светој земљи. Убрзо после убиства краља-витеза Александра, у капели је постављена икона Св. Александра Невског, у знак сећања на великог пријатеља и заштитника руских избеглица у Србији. Испод Иверске капеле изграђена је крипта-гробница, у којој је 1936. године похрањен прах блажењејшег митрополита кијевског и галицијског Антонија (Храповицког), а од 1957. године – и његовог верног „келејника“, архимандрита Теодосија (Мељника), старешине Лавре Високи Дечани, знаменитог Феђе, како га је владика увек звао.

Од саме изградње Иверске капеле тамо је био организован хор који је водио Григориј Иванович Криволицки. Скромне димензије капеле диктирале су и мали број певача. Био је то квинтет: Марина Круг (сопран), Јекатерина Алексејева (алт), Григориј Барањиков (тенор), Фјодор Богдановски и сам Григориј Иванович – басови. Понекад је квинтет допуњаван певачима који би тога дана дошли на гробље, у посету гробовима својих блиских. После смрти свог супруга, уз квинтет је певала и генералица Ана Никаноровна Полтавцева, често и попадија Људмила Борисовна Тарасјева, а о већим празницима – раскошан бас, муж Јекатарине, Виктор Алексејев. Сваког ко је долазио на богослужења у ту капелу изненађивале су складност и лакоћа извођења најсложенијих духовних композиција. Григориј Иванович готово да није управљао „хором“, чак је, некако, и стајао по страни. Чаробни гласови ових тако рећи правих солиста звучали су полетно, некако радосно, без икаквог напрезања. Често би им се придружио и појак из руских храмова у Београду Филип Дмитријевич Загребељниј (имао је леп тенор), познавалац типика, познат још по томе што је прелепо писао ноте (тешко је било поверовати да је то рукопис, а не штампа). Са успехом је био замена сваког хоровађе у Иверској капели и у храму Св. Тројице. Напустио је Београд 1944. године. О себи је оставио сећање у храму Св. Тројице по нотама *Сѣаиѣја* на Велику суботу. Алексејеви и Марина Круг Србију су напустили 1950. Барањиков, популарни Гриша, који је певао и у руским ресторанима, умро је, а Григориј Иванович, како је већ речено, прешао је у цркву Св. Тројице, али је ускоро такође напустио Југославију. Неко време у Иверској капели су појали појци са певница, Алексеј

Дмитријевич Охотин и Фјодор Никифорович Синелшчикова, којима су помагали Петар Александрович Поздњаковски, Андреј Степанович Дојич и др.

Одлуком старешине Подворја Московске патријаршије у Београду протојереја Виталија, 1953. године основао сам скроман хор, који сам убрзо предао искусном појцу А. С. Дојичу. Нажалост, он је само две године могао да обавља ту дужност, па ми је због болести вратио управу над хором. Тако је формиран нов хор Иверске капеле, чије језгро су чинили: Валентина Леонидовна Трегубова (сопран), монахиња Амвросија из Манасије која је тада била на студијама теологије у Београду (сопран), попадија Људмила Тарасјева (алт), Владимир Васиљевић Гумиљевски (бас), А. Д. Охотин и др. У пуном саставу тај хор је 1955. године премештен у храм Св. Тројице (о чему је већ било речи). Од тог времена у Иверској капели више није било хора, а на богослужењима су појали појци и искусна „установница“ Марија Михајловна Черњавскаја. Данас се у Иверској капели богослужи само у дане иконе Богородице Иверске и суботом на Задушнице уз учешће хора Светотројичке цркве.

### *„Лева певница“ храма Свете Тројице у Београду*

Када говоримо о хоровима и хоровођама у руским храмовима у Београду, не можемо а да не поменемо чувену „леву певницу“ храма Св. Тројице, коју је такође „основао“ протопрезвитер о. Петар. Током многих година била је позната по свом саставу – будућим архијерејима, свештеницима, професорима богословља.

Треба рећи да професионални хорови нашег храма нису певали све духовне песме за време различитих богослужења, нису учествовали ни у богослужењима у дане појединих светитеља, који су падали у радне дане. Тада је „лева певница“ појала и вечерња и бдења и литургије. Посебно свечано је обележаван Дан Светог Јована Богослова (9. октобар), јер су готово сви чланови тог хора били студенти-богослови, или већ наставници веронауке у школама и богословијама. Тај хор водили су о. Петар или појац Леонид Иванович Маслич, одличан познавалац знаменог појања, типика и других богословских наука (неко време је предавао у Битољској богословији, у којој су тих година предавали и потоњи светитељи – Св. Јован, архиепископ шангајски, преподобни авва Јустин ћелијски, епископ охридски Св. Николај). Уочи празника обављано је истинско „всеноћно бдење“, са свим седалницама, псалмима, катизмама, са канонарсима, а Божествена литургија је на сам дан празника служена на грчком језику. Типик и напеве овде су учили јеромонах Јован (Максимович, потоњи архиепископ светитељ



шангајски), Александар Сењкевич (будући архиепископ лосанђелески Антоније), Лав Бартошевич (потоњи епископ женевски Леонтије), ипођакон Никодим Јефимов (касније архимандрит Спиридон), Душан Веселиновић (јеромонах Амвросије), јеромонах Макарије (будући епископ сремски), јеромонах Андреј (Фрушић, будући епископ бањалучки, а потом сремски), професор Степан Гушчин, појац Виталиј Тарасјев, свештеници Борис Волобујев и Алексеј Моргуљ, протојереј Алексеј Кришко и многи други. Тим хором су дириговали отац Петар, Леонид Маслич, Филип Загребељниј, проте Владислав и Виталиј, протођакон Александар. Хор је имао „посебно звучање“ јер је био прави носилац идеја проте Петра о томе како треба молитвено певати на богослужењима.

### *Хоровође школског храма Покрова Пресвете Богородице*

Када је коначно постало јасно да наш боравак у иностранству није привремено стање до „брзог повратка у домовину“ и да је вероватно реч о вечном растанку с њом, руске избеглице су постале свесне да им недостаје административно-научно-културно-образовни центар. Тако се родила идеја о градњи Руског дома. Захваљујући подршци краља Александра, његовог брата од стрица принца Павла (чија је мајка била из чувеног руског рода Демидових Сан Донато), Његове светости патријарха српског Варнаве, академика Александра Белића и осталих покровитеља руских избеглица у Србији, у Београду је прво била додељена локација за изградњу таквог центра – доњи део баште уз бивше посланство царске Русије у Краљевини Србији, које се налазило у главној Улици краља Милана, насупрот бившег двора. Велика башта се протезала до Улице краљице Наталије. Подршка свих покровитеља није била само симболична. Поред сакупљених средстава од избеглица, отворено можемо рећи, Руски дом је био изграђен новцем многобројних српских добротвора и дародаваца. Пројекат је био поверен истакнутом руском архитекти Василију Баумгартену, а за грађевинског предузимача је одабран инжењер Јуриј Владимирович Бартошевич.

Од полагања и освећења камена темељца 1931. године, до отварања Руског дома, протекле су само две године. Руски дом у спомен на императора Николаја II свечано је осветио 9. априла 1933. године о. Петар Беловидов, у присуству чланова српског краљевског дома: краљице Марије, кнеза Павла, његове супруге кнегиње Олге и многих угледних гостију из руског расејања и Србије. У Руски дом су били пресељени: Државна комисија за старање о руским избеглицама, руско-српска женска и мушка гимназија, основна школа, позориште, научни институт. У Дому је била одлична концертна сала, цео доњи спрат заузимала је пространа гимнастичка сала („соколана“), било је довољно учионица,



различитих службених просторија, али није била предвиђена просторија за школску и гимназијску цркву! Једна од бочних ниша соколане адаптирана је тада као олтар, који је у радне дане прекриван дрвеним панел-плочама. Школску цркву Покрова Пресвете Богородице осветио је исте, 1933. године, архиепископ Анастасије, и у њој се служило недељом, о великим празницима, а и свакодневно, током Великог поста (великопосни часови, литургије пређеосвећених дарова средом и петком, у седмицама када су се ученици школе и гимназије припремали за причест). Основан је мешовити гимназијски хор, који је певао недељом на литургијама два пута месечно: једанпут за женску гимназију, други пут – за мушку. Треће недеље певао би хор основне школе, а четврте би храм био отворен за све, а певао би октет под управом Кузменка, професора музике. Служили су наставници веронауке, а хорове су водили наставници певања. У женској гимназији то је био Борис Михајлович Добровољски, а у мушкој – Андреј Николајевич Кузменко и Иља Илич Слатин. У оне недеље када су гимназије и основна школа биле слободне, појао је мушки октет под управом А. Н. Кузменка. Присуствовање богослужењима (једанпут месечно) било је обавезно, ученици су били постројени по разредима, а и учешће у хору је било обавезно. У школски хор примана су деца од трећег разреда. Сва тројица гимназијских хоровађа били су високообразовани музичари, па је гимназијски хор појао веома складно. Често су наступали и на јубиларним свечаностима (сваке године на Дан Св. Владимира у „Дане руске славе“; 1937. године на свечаности посвећеној Пушкину), приређивали су и концерте руских песама, изводили су и сложене музичке комаде, као на пример шаливу оперу *Иванов Павел*, учествовали у годишњим школским матурским приредбама.

У основној школи певање је предавао Алексеј Васиљевич Грињков, рођен у Курској губернији (1893–1966), ученик Московског конзерваторијума, који је по доласку у Србију 1925. године постао један од најистакнутијих хоровађа, како црквеног тако и световног репертоара. Био је хоровађа нашег школског хора, у који сам доспео већ као ученик првог разреда (1939), вероватно зато што је мој старији брат већ певао код њега, а можда и само због свог звонког гласа и одличног слуха, па и сналажења у хорском певању: у нашој избегличкој породици није било ни радио-апарата ни грамофона, али је постојао породични хорски „колектив“: деда Борис – бас, тата – тенор, тета Тања – сопран, тета Љуља – мецосопран, мама – алт, тетак Вовочка – бас. Често би, после вечере, неко тихо започео нешто своје, омиљено, а остали би прихватили; домаћи концерт би се некад одужио све док се тета или тетак, који су становали далеко, не би пренули у страху да ће скоро отићи последњи трамвај. Певало се тихо, да се не смета суседима, певало се осећајно,

носталгично због изгубљене далеке домовине. Често су једни другима дошаптавали речи, а позивали су и нас децу да им се придружимо.

Пробе хора у школи одржаване су једанпут недељно, када је било мање часова. Грињков је седао за клавир, а ми бисмо га окружили. Строго смо пазили да не побркамо гласове (певало се двогласно). За време проба он је био миран и стрпљив, учио нас је „по гласовима“, пратећи себе и нас на клавиру. Без журбе нам је тумачио речи и изразе на црквенословенском језику, често их је преводио, а тек тада би са нама учио мелодију. У свом раду са новајлијама ослањао се на „старије“ ученике (то су били ученици четвртог разреда). Они су били поносни и на нас, „малише“, гледали су са висине! На богослужењима и приликом других наступа Алексеј Васиљевич би се преобразио, постајао је строг и захтеван, темпераментно је дириговао, поскакујући. Због свог прилично великог носа и праменова густе косе изнад чела, тих тренутака је наликовао на петлића. Међутим, није нам било до шале. Само пробај да се заборавиш или не гледаш у њега – на ручици звучне виљушке имао је танко гумено цревце, дужине око 25 см, којим би непажљивог певача вешто враћао у стварност! Када смо се, после летњег распуста, поново сретали, онако кратко ошишани, он је у шали прекоревео родитеље: „Како ћу их сад вући за чуперак?“ Волели смо нашег „Грињка“, волели, не слутећи какав је то мајстор хорског певања био пред нама! А Алексеј Васиљевич Грињков је – како са својим хором у храму Св. Архангела Гаврила у Земуну, који је био уступљен Русима и у којем је служио протојереј Виталиј Лепорински, а сводове потресао захваљујући свом, у читавој Русији познатом басу, протођакону Василију Вербицком, тако и са хором у београдском храму Вознесења Господњег, хором који је називао „Славјански“ – гостовао по Југославији, па и у иностранству. Гајио је посебан афинитет према А. Т. Гречаџинову, није волео руске „западњаке“ – композиторе Бортњанског, Сартија – а донекле је био ненаклоњен чак и Чајковском, као композитору духовне музике. С друге стране, сматрао је да се црквена музика може унеколико модификовати. Занимљиви су били његови коментари и утисци после концерата Хора донских козака Сергеја Жарова. У жељи да стиша моје одушевљење, после добијања грамофонских плоча из Париза, са осмехом ми је рекао: „Два пута сам их видео, али нисам чуо све! Саме нијансе!“

Становао је у Земуну, који је током рата био припојен Независној Држави Хрватској. Њега са женом спасло је то што је пре и током рата био хоровађа Хрватског певачког друштва „Томислав“, па их нису дирани. Међутим, после рата, нови „владари наших судбина“ прекоревали су га за сарадњу с окупатором. Бивши ученици су га спасли, они који су сада дошли на власт. Морао се прихватити рада у новим певачким

друштвима, освајати нови, „титовски“ репертоар маршева и партизанских песама (већином препева с руског). Али Грињков није напуштао ни свој омиљени посао. Године 1941. из руско-српског манастира Туман на Дунаву, због непрекидних партизанских упада и пљачке, игуман Лука (Родионов), духовни наследник чувеног архимандрита Амвросија (Курганова), био је принуђен да побегне са још десетак монаха. Заједно са њима, из манастира Нимник склонило се четрдесетак монахиња, предвођених игуманијом Параскевом. У Земуну им је уточиште у својим двома кућама пружио истакнути лекар Сергеј Квинтилијанович Софотеров. После завршетка рата игуман Лука је оба манастира објединио у „Братство Часног крста“ и превео их под омофор Московског патријархата. Године 1950. југословенске власти су игумана Луку и јеромонаха Теофана (Шишманова) протерали из земље. Остали монаси су се разишли по другим манастирима, а монахиње су се преселиле у манастир Манасију, где и данас обитава неколико монахиња из „земунског периода“.

Игуман Лука, који је одавно познавао Грињкова, замолио га је да оснује хор монахиња. Грињков се са одушевљењем латио посла и за кратко време створио задивљујући женски хор, који је изводио најсложеније руске духовне песме, у његовом аранжману. Више пута имао сам прилику да их слушам и пратим по нотама, да се уверим како је Грињков вешто решавао те тешке задатке аранжмана. Захваљујући изузетно високом сопрану монахиња Амвросије, Февроније и Анисије, и одличним контраалтовима монахиња Домнине и Јевгеније, Грињкову је успевало да обезбеди звучност веома широког дијапазона. Нажалост, одлазак монахиња из Земуна прекинуо је рад Грињкова са женским хором. Последњи црквени „хор“, којим је управљао, био је квинтет у истој, тада већ бившој руској цркви Св. Архангела Гаврила у Земуну, а у саставу: Вера Бањина – сопран, Олга Грињкова – алт, Алексеј Грињков – тенор, и слепи козак Степан – бас. Када се 1959. године протојереј Виталиј Лепорински упокојио, мој мушки октет из храма Св. Тројице дошао је са старешином протом Виталијем у Земун, где смо одслужили посебан парастос који се служи први после упокојења и зове „на исход душе“. Дубоко дирнут извођењем мога мушког октета, мој учитељ, мили Алексеј Васиљевич, изљубио ме је и, сасвим као стари Державин Пушкина, „силазећи у гроб, благословио“! У биографијама Шалјапина често се цитира његов разговор са земљаком Горким, да када обојица умру, о Максиму, писцу, остаће траг, а ја, жалио се Шалјапин, отпевао – и ништа није остало! Нажалост, истакнути руски црквени и световни хоровађа Алексеј Васиљевич Грињков стварао је у време када су снимања била реткост, па су од његовог дела остале једино успомене оних који су га ценили и као учитеља волели.

## *Руски хорови и хоровађе у Београду*

У Београду су, како је већ речено, постојала три руска храма, у којима су могли да певају руски црквени хорови, са руским хоровађама: храм Св. Тројице на Ташмајдану, Иверска капела на Новом гробљу и школско-гимназијска капела у Руском дому. Постојала је истина и мала црква при руском старачком дому на Сењаку. Но, у великој руској колонији у Београду било је још много певача и хоровађа. Стога није чудо што су они нудили своје услуге српским парохијама. Један од првих руских хорова основан је при храму Св. апостола Марка у центру Београда. Диригент је био Виктор Харитонович Шчербаков, талентовани хоровађа, рођен у градићу Балаклеја (Харковска губернија), где је, како је говорио, постојала велика црква у којој је певао још као дечак, а касније као младић био и хоровађа.

Шчербаков је био хоровађа вулканског темперамента. Апсолутно је владао хором, и то без сувишних покрета. На специфичан начин је водио пробе хора. Иако су сви певачи могли да певају „директно са нота“, он је детаљно и разветно објашњавао који музички ефекат му је потребан у одређеној музичкој фрази, и то је савршено постигао. На пробама је био донекле резак, чак груб. Тако је, на пример, одлично певачици Сузани Белубековој упућивао примедбе: „равније“, без разних уздисаја, нису ти то ресторани ‘Казбек’ или ‘Мимоза’“ (познати руски ресторани у којима је Сузана наступала певајући руске циганске романсе). Ипак, током богослужења ништа није говорио, шкртих покрета и без икаквих сувишних знакова. Његове „главне звезде“ биле су Татјана Мазикина и Олга Ољдекоп из Београдске опере, лирски тенор Сергеј Опоков и чудесан бас Николај Денисенко. Пошто је током рата храм Св. Марка изгорео, Шчербаков је прешао у храм Покрова Пресвете Богородице, у којем су пре њега хоровађе били Леонид Базилевич, Степан Гушчин и Александар Залијев. Истина, то више није био онај стари, по свом саставу моћни хор. Постепено, поготово пред крај и после рата, проређивали су се редови Руса у Београду, па тако и хориста. Хор Шчербакова је и даље био на високом извођачком нивоу, међу најбољима у београдским храмовима, али од Руса у њему су остали само тенор Вадим Басањко и бас Александар Масевро, тако да је Шчербаков на дан храмовне славе или за духовне концерте позивао певаче из хора храма Св. Тројице. Његов последњи хор појао је у цркви Св. кнеза Лазара на Звездари. За разлику од Грињкова, Шчербаков се одушевљавао мајсторством Сергеја Жарова и често помињао учешће Хора Донских козака на четрдесетодневном помену после погибије краља Александра, служеном у храму Св. Ђорђа на Опленцу. Морам са поносом да истакнем

да себе сматрам његовим учеником (наравно уз првог – Грињкова), што је и он понекад истицао, учествујући у мом хору као певач.

Када говоримо о истакнутим руским хоровама духовне музике у Београду, морамо споменути професионалног музичара и сјајног хороваљу многих хорских колектива Александра Артемјевича Залијева, рођеног у Владикавказу (1898). Он је, међутим, више пажње посвећивао педагошком раду у Музичкој академији и у музичким школама, него практичном раду са црквеним хорovima, али зато неки врсни диригенти и данас са гордошћу помињу свог учитеља. Најдуже је управљао хором Саборног храма Св. Архангела Михаила (Прво београдско певачко друштво) и хором у храму Покрова Пресвете Богородице. Строг, чак изузетно захтеван, увек је постигао стилско савршенство, критикујући колеге које су композиције Бортњанског, Чеснокова, Турчањина, Чајковског, Рахмањина изводили на исти начин, што значи безлично и не уважавајући стил одговарајуће епохе. Иако нижег раста, одлично је умео да привуче пажњу хора, „деспотски“ и упорно је стремио својој замисли, како на пробама тако и на богослужењима и концертима. Није био наклоњен делима са солистима, сматрајући да се тиме „потискује“ улога хора. Његово најомиљеније чедо, коме је поклонио скоро двадесет година свог живота, био је огроман аматерски хор поштара „Бока Павловић“, који је Залијев уздигао на висок професионалан ниво. Са веома захтевним репертоаром тај хор је одлазио на турнеје по Југославији, па и у иностранство.

Мада се име Степана Георгијевича Гушчина – рођен 1888. године у Харковској губернији – никако не може везати само за Београд и његове црквене хорова, то важно име руске хорске уметности мора бити поменуто у овом прегледу. Са стеченим високим историјско-филолошким и музичким образовањем, он је по доласку у Србију постао наставник Призренске богословије, у којој је предавао певање и руски језик, а водио је и хор богослова. Чим је отпочео рат, бежао је од „балиста“ – Албанаца. У Београду је, упоредо са педагошким радом, водио хор Првог београдског певачког друштва и хор при храму Покрова Пресвете Богородице. После рата Министарство просвете га је упутило у Ниш, где је предавао музику, био хороваља многих хорова, а док је тамо постојао мали оперски ансамбл, водио је и оперски хор. Професор Гушчин је био одличан познавалац црквеног појања, црквеног правила и хорске уметности. По причањима бивших ученика-богослова, био је веома пажљив и нежан. Хор га је слушао и љубављу је узвраћао на очинску бригу. Био је један од ретких руских хороваља који су савршено прихватили веома сложен систем српских црквених напева („гласова“), па је и сам у томе могао да обучава богослове. У Нишу су га сви

заволели, посебно владика нишки Јован, велики љубитељ руског црквеног појања. Владика је инсистирао да Степан Георгијевич помаже и хору Саборног храма, мада је знао колико је заузет. Гушчин је управљао и многим световним хоровима. Кад би, понекад, службено долазио у Београд, радо је прихватао мој предлог да диригује литургију у руској цркви Св. Тројице, а од њега се увек имало чему поучити.

Педесетих и шездесетих година XX века, у храму Рождества Пресвете Богородице на Калемегдану, хором је са великим успехом управљао протојереј Виктор Царевски, и сам одличан певач, високог и лепог тенора. Био је стални учесник свих свечаних вечерњих служби у нашем руском храму, украшавајући не само певање хора него и појући величанија и великопосне напеве (*Се жених зрјадеи, Черѣвоѣ Твој*), које је код нас, по традицији, изводило свештенство.

У разним храмовима и у различито време хоровађе руских и српских хорова били су Николај Крутиков, Степан Красуцки, Дмитриј Гортински, протојереј Михаил Котљаревски. Сви они су дали одређен допринос хорској уметности у Београду. Посебан траг је оставио десетогодишњи рад Дмитрија Гортинског са Првим београдским певачким друштвом у Саборној цркви. Не нарушавајући традицију коју су у том хору створили сам Стеван Мокрањац и његови следбеници, међу којима је био и професор Гортинског Светолик Пашћан, Гортински је у руске композиције на репертоару хора унео њихов прави дух.

Појава великог броја руских високих јерараха, свештенства, духовних мислилаца и богослова у европским земљама може се сматрати мисијом. Овој скупини могу бити прикључени и носиоци руске духовне музичке културе: композитори, хоровађе, певачи. Међутим, чини се да руски црквени хор у Француској, Енглеској, Америци, или у Норвешкој, Турској, Тунису и сл., није исто што и руски црквени хор у Бугарској, Србији, Македонији, чак и у Румунији. Слушаоци на Западу могу се дивити руским композицијама и високом нивоу уметничке интерпретације овог или оног руског црквеног хора, али то наше богатство за њих је само нов музички доживљај, нов занимљив репертоар, док се у словенским православним земљама то духовно богатство прима другачије, оно се упија, често прима као своје, оно оплођава локалну музику и ту остаје заувек. Стога идеја о нашој емигрантској мисији овде звучи другачије, добија други смисао – као трајно духовно обогаћивање.

У Србији, па ни у Београду, хорска духовна уметност није била толико развијена као у Русији. О томе у своме раду у овом зборнику пише истакнути познавалац живота руске дијаспоре у Југославији, Алексеј Борисович Арсењев, син изврсног певача, композитора и хоровађе (АРСЕНЬЕВ 2013; АРСЕНЬЕВ 2016).



Неки од руских напева већ се сматрају „својим“, на пример, мало *Многаја љеџа* Бортњанског, које се поје не само у храмовима него и о свадбеним гозбама. Не знам какав је обичај у другим српским градовима, али у Београду се у неким храмовима приликом отпуста поје *Чесџњејшју херувим* по руском напеву за *Величџиј дуџа моја* девете песме канона са јутрења.

Аутор ових редова био је сведок, чак учесник следећег процеса усвајања руског напева од стране Срба: када је, 1955. године, мој отац, протојереј Виталиј Тарасјев, био награђен правом ношења митре, литургију у нашем храму служио је Његова светост патријарх српски Викентије. Он је још као млад архимандрит у Сремским Карловцима, где је тада уточиште нашао и митрополит Антоније (Храповицки), био чест учесник руских богослужења и заволео их је. Зато је наредио да литургија тече „по руски“. На малом входу свештенство и ми, прислужници, запевали смо наше *Приидиџе џоклонимсја*. Његовој светости се то толико допало да је молио мене и брата Василија (тада ипођаконе) да му запишемо ту мелодију у ноте и да му дођемо у Патријаршију и са њим увежбамо тај напев. Од тада он је свуда, где год да је служио, сам отпочињао и водио то певање руским напевом. Приморао је своје ђаконе и саслужитеље да савладају тај напев. Овај обичај сачуван је и при следећем патријарху, Герману, тако да је то појање престало бити „гуђе“, постало је своје, уобичајено – српско!

Може се с пуним правом рећи да су руске црквене хоровађе и певачи у Србији достојно испунили своју мисију и дали свој духовни допринос развоју благолепија при богослужењима у српским храмовима.

### *Уместо закључка*

Септембра 2008. године у Дому руске дијаспоре „Александар Солжењџин“ у Москви одржана је међународна научна конференција „Руска дијаспора: музика и православље“. Материјал изложен на том скупу даје нам могућност да изведемо неке закључке и оцене онога што смо чули на том изузетно занимљивом скупу. Реферати су посведочили да је међу руским избеглицама било истакнутих, талентованих композитора, диригената, хоровађа и теоретичара руске црквене хорске и певачке уметности. Сви су они чували најбоље традиције руске црквене музичке уметности и неретко, теоретски и у пракси, чистили су је од свега страног и површног, а својим ученицима и следбеницима предавали су ту свету мисију. Огромно знање и делање таквих зналаца, какви су били архиепископ челябински Гаврило (Чепур), И. А. Гарднер, Б. М. Ледковски, Н. П. Афонски, П. В. Спаски, Ј. И. Јевец и други, омогућили су да се, упоредо са познаваоцима који су остали у



Русији (на пример, Н. Д. Успенски), за наредна поколења сачува неизмерно богатство руске духовне музичке културе, да се открију њени корени и да се укаже на високо место које, у светским размерама, с правом заузима то културно наслеђе Русије.

Желео бих на крају да изнесем и један случај из своје праксе хороваће који ми је помогао да изградим сопствени став о важном питању места и улоге духовне музике у литургијској пракси.

Као млади хороваћа у нашем Светотроичком храму у Београду, ја сам са хором (15–20 певача) неговао репертоар наслеђен од претходника. Изводили смо скоро 30 различитих *Херувимских њесама*. Лично сам највише волео ону А. Кастаљског и „Обиходнују“ бр. 4; мој отац, протојереј Виталиј, волео је Херувику Љвовског, а брат, протојереј Василиј, ону Музическуа. Веома смо добро певали Херувику свештеника Никољског. Све сопране сам приморавао да певају деоницу алтова, науштрб дикције (!) постизао сам звучање хора „попут оргуља“, а колоратурни сопран Сузана Николајевна Јершевска певала је сопранску деоницу као солиста. Једном приликом када смо заиста добро отпевали ту херувику, после службе на певницу је дошла начелница нашег црквеног сестринства, грофица Нина Ивановна Снесарева, кћи бившег губернатора г. Житомира, која је блиско познавала тадашњег архиепископа волинског Антонија (Храповицког). Док ме је грлила, изустила је: „Андрјушењка, ви сте данас тако изванредно певали Херувику... тако чудесно, да се ја просто нисам могла молити“. Ова похвала пресече ме! Та коме смо ми то певали!? Господу Богу? Па Њему пева мноштво анђела! Онима који се моле? Та ми смо их, својим појањем, ометали да се моле! Значи, певали смо само за себе! Овај случај приморао ме је да у корену променим свој однос према улози хора у богослужењима. Зато сам од тада свако богослужење почињао обраћањем певачима: „Драги моји, ако не можемо да помогнемо верницима да се моле, хајде да им не сметамо!“

Неизмерно сам се обрадовао када сам у једном указу Јована, архиепископа шангајског, сада светитеља, наишао на речи које су потпуно отклониле све моје сумње: „За делотворније и ефикасније учешће верника у богослужењима апелује се на свештенство да укључује мирјане, световњаке, да у што већем броју читају и поју за певницама, а посебно деца и омладина да учествују на богослужењима. Уједно, препоручује се да се, колико је то могуће, уведу *заједничко њевање од сѣране свих верника њојединих делова или чак целоѡ боѡслужења, њо уѡледу на древну Цркву* (истакао аутор – А. Т.). Несумњиво, свих недеља и празничних дана сви верници на литургији треба заједно да поје *Верују* и *Оче наш*, а на вечерњој, када је ред *Воскресение Христѡво видјевше*. Да би се то постигло, од користи је да се део хориста доведе

насред храма, а ђакон или неко од хориста да добије задатак да усклађује то певање“.<sup>1</sup>

Нека нам Господ помогне да у својим научним и другим радовима сачувамо за потомство, како у дијаспори тако и у домовини, велико музичко наслеђе неуморних црквених прегалаца нашег Заграничја, а у нашем савременом литургијском животу ипак да следимо завете великог светитеља сверуског и свеправославног, Јована шангајског такође и битолско-београдског, тежећи једино истинитом идеалу православних хришћана – нашој Древној Цркви, и у нашим храмовима обновимо свенародно богослужбено појање *јединими усџи и једињем сердцем!*

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРСЕНЬЕВ Алексей. „Русское церковное пение в Сербии: 1920–1970-е годы.“ У: ЗВЕРЕВА, Светлана (составление). *Русское зарубежье: музыка и православие. Международная научная конференция, Москва, 17–17 сентября 2008 г.* Москва: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: ВИКИМО-М, 2013, 211–283. Варијанта рада на српском језику објављена је у овом броју Зборника (АРСЕНЬЕВ 2016).
- Дьяконов, Протоиерей Андрей. „О хоре донских казаков под управлением С. А. Жарова.“ Конференция „Церковное искусство“. Москва, 2006.
- КЕРН, Архимандрит Киприан. *Воспоминания о митрополите Антонии (Храповицком) и епископе Гаврииле (Чепуре)*. Москва: Православие, 2002.
- КОСИК, Виктор. *Русская церковь в Югославии: 20–40.е гг. XX века*. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2000.

Andrej Tarasjev

### RUSSIAN CHURCH CHOIRS AND CHOIR LEADERS IN BELGRADE (1920–1970)

#### Summary

This paper is the author’s personal recollection. The author himself is originally from a Russian refugee family and since a very young age he was a witness and accomplice of the religious and music life of Russian emigrants in Belgrade. He substantiates his recollection with several documents and studies which he used in this paper.

The paper picturesquely describes the spiritual life of Russian emigrants from the very beginning of this painful story. A special place was definitely occupied by highly educated priests deeply committed to their mission.

The paper also illustrates the work of Russian conductors and singers in Russian churches in Belgrade – the Church of the Holy Trinity in Таšмајдан, the Iver Chapel in the New Cemetery and several students’ choirs in schools which existed in the Russian Home. Russian conductors often took choirs to Serbian churches in Belgrade and Zemun, as well as all over Serbia. Many of them were skilled musicians, great scholars of Russian

---

<sup>1</sup> Иоанн, святитель, архиепископ Шанхайский и Сан-Франциский, *Указ о привлечении прихожан к участию в богослужении*.

church music and students of Russian and traditional Serbian singing. The author presents important information regarding the music repertoire, the manner of interpretation, artistic and prayer aims of the conductors. There was a wealth of Russian spiritual music and spiritual and artistic experiences in church services in Belgrade and Zemun churches. Although the new circumstances after the Second World War did not favor the church as an institution, including the art of liturgy, the traces of activities of Russian artists can still be noticed today both in the manner of performance of liturgy music and the repertoire of church choirs and the content of the few preserved scores.

Key words: Russian emigration, Orthodox church music, choir singing, church choirs in Serbia, Russian choirs in Serbia.

АЛЕКСЕЈ АРСЕЊЕВ

Самостални истраживач, Нови Сад

Оригинални научни рад / Original scientific paper

arsenjejev@neobee.net

## РУСКА ЕМИГРАЦИЈА И ЦРКВЕНО ПОЈАЊЕ У СРБИЈИ: 1920–1970. ГОДИНЕ\*

**САЖЕТАК:** У првим годинама после обнове Српске патријаршије (1920), почетка рада Богословског факултета у Београду (1920) и обнове монашког живота у младој Краљевини СХС, у земљу су као избеглице из Русије стигли многи интелектуалци и свештена лица. Што се тиче црквеног појања у православним регионима Краљевине, допринос руских избеглица-емиграната огледао се у оснивању и вођењу српских и српско-руских црквених хорова, хармонизацији српских црквених напева, упознавању са руским духовним музичким наслеђем, одржавању наставе појања у богословијама, проучавању црквене музике и компоновању.

Поред приказа биографија и делатности истакнутијих представника руске емиграције, три прилога уз рад сведоче о широкој заступљености руских хорова у парохијама Српске цркве и Руса, наставника музике и хорова у средњим школама Краљевине СХС/Југославије.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** црквено појање, Српска православна црква, певачка друштва, руска емиграција, руске парохије, руска духовна музика, наставници певања и хорова.

Таласи руских избеглица из црноморских лука који су 1919–1921. године заплуснули обале Јадранског мора и Дунава, као и пограничне железничке станице Краљевине СХС, донели су на Балкан грађане Руске империје првенствено са средњим и високим образовањем (приближно 70%). У оквиру својих могућности, млада краљевина им је указала гостопримство и помоћ, а радно способни руски емигранти су се трудили да себи обезбеде посао у струци.<sup>1</sup>

---

\* Овај рад је превод са руског другог дела студије: Арсенјев, А. Б. *Русское церковное пение в Сербии: 1920–1970-е годы*, објављене у зборнику *Русское зарубежье: музыка и православие. Международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008 г.* Москва: Дом русскогo заруџежја им. А. Солженицына; Викомо 2013: 211–283. Текст је прилагођен интересовањима читалаца српске верзије текста.

<sup>1</sup> Детаљније о доласку, бројности и размештају избеглица, вид.: Јовановић 1996 и 2006.

Српска православна црква (СПЦ) је указала сестринску подршку Руској православној цркви (РПЦ): јерарси и монаси су привремено били смештени у српске манастире, а Вишој привременој руској црквеној управи у избеглиштву, на челу са митрополитом кијевским и галицијским Антонијем, пружен је азил у Сремским Карловцима. У клир Српске православне цркве радо су примљене стотине руских свештеника којима су дате парохије, најчешће у удаљеним и опустелим селима. Црквенословенски богослужбени језик и готово идентични црквени канони омогућили су Русима да се лако и брзо аклиматизују у новој средини.

На једином у земљи Православном богословском факултету Београдског универзитета<sup>2</sup> и у свих шест православних богословија<sup>3</sup> током међуратног периода предавали су руски професори, који су извршили огроман утицај на развој православне мисли, науке, просвете и васпитања у тадашњој Југославији.

Међуridoшлицама је био и знатан број цивилних и војних лица са музичким образовањем. Више од стотине били су наставници певања и хорова у средњим школама, а неколико десетина били су хорова аматерских хорова при културно-просветним друштвима.

Што се тиче црквеног појања у православним регионима Краљевине, допринос руских емиграната огледа се у:

- оснивању и вођењу српских и руско-српских хорова при српским храмовима;
- оснивању и вођењу само руских хорова који су редовно певали у српским храмовима;

---

<sup>2</sup> На Православном богословском факултету предавали су: Михаил Александрович Георгијевски (1888–1950), Николај Никанорович Глубоковски (1863–1937), Александар Павлович Доброклонски (1856–1937), Степан Михајлович Куљбакин (1873–1941), Фјодор Иванович Титов (1868–1935), Сергеј Викторович Троицки (1878–1972) и Викентиј Флавијанович Фрадински (1892–1961).

<sup>3</sup> У православним богословијама предавали су: Иван Иванович Авиллов (1890–?), Николај Фјодорович Акајомов, Василиј Анисенко (?–1921), јеромонах Инокентиј Анисимов (1903–?), Фјодор Фјодорович Балабанов (1897–1972), о. Василиј Виноградов (1876–1932), о. Борис Волобујев (1890–1980), Степан Фјодорович Гушчин (1888–1970), Николај Георгијевич Дориомедов, Николај Андрејевич Јаковљев, Иван Јакубов, Николај Захарјевич Карпов (1884–?), о. Виктор Квачадзе, архимандрит Кипријан Керн (1899–1960), Александар Коликов, игуман Иван Кухтин (1901–1975), о. Јован Максимович (потоњи епископ Јован шангајски; 1896–1966), о. Нил Малахов (1884–1934), Леонид Иванович Маслич, о. Алексеј Моргуљ, Сергеј Матвејевич Муратов (1893–1945), Сергеј Николајевич Наумов (1885. – после 1941), Николај Николајевич Пашутински (?–1959), Владимир Алексејевич Розов (1876–1940), о. Борис Селивановски (1894–1966), Василиј Михајлович Скворцов (1859–1932), Владимир Николајевич Смољанинов, о. Јован Сокаљ (1883–1965), о. Нил Софински (1867–1942), о. Владимир Стадњицки, о. Владимир Тимофејев (1869–1939), архимандрит Тихон Троицки (1883–1963), Владимир Николајевич Халајев, Иван ЧерњаВСКИ (?–1944), Дмитриј Шплет, Николај Николајевич Шуба (1881–1936).

- оснивању и вођењу аматерских хорова у провинцији – сеоских, омладинских, занатлијских, спортских (соколских) друштава и хорова националних мањина;
- оснивању и вођењу хорова ученика у средњим школама;
- хармонизовању српских црквених напева и адаптацији ових напева за извођење у локалним условима;
- упознавању локалног становништва са руским духовним композицијама;
- састављању, сређивању и попуњавању нотних библиотека при српским парохијама и грађанским певачким друштвима;
- одржавању наставе црквеног појања, хорског појања, теорије музике и управљању хорovima у српским богословијама;
- проучавању православног појања, објављивању студија и писању компетентних приказа концерата духовне музике.

Посебно место заузима делатност руских хорова и аутора духовних композиција који су деловали при руским (емигрантским) храмовима, школама, болницама-санаторијумима, инвалидским и старачким домовима.

### *Познаваоци руског црквеног појања*

Неоспорни руски познаваоци црквеног појања у Краљевини били су: архиепископ Гаврило (Чепур), епископ Митрофан (Абрамов), Иван Гарднер (у монаштву Филип), као и низ свештеника и хорова: протојереј Петар Беловидов, јереј Владимир Мошин, Василиј Анисенко, Јуриј Арбатски, Алексеј Грињков, Степан Гушчин, Николај Капустин, Андреј Кузменко, Леонид Маслич, Јевгениј Маслов, Павел Проскурников, Павел Фигуровски, Виктор Шчербаков и др.

*Архиепископ челябински и ѿројички Гаврило* (Чепур, Григориј Маркелович; 1874, Херсон – 1933, Панчево) дипломирао је на Кијевској духовној академији (1896); био је ректор Полтавске и Вифанске богословије, парох храма Дванаест апостола у Московском кремљу и члан Више црквене управе на југу Русије (1919–1920). Као емигрант, наста нио се у српске манастире Бешеново, па Гргетег, где се бавио хармонизацијом српских црквених напева. Неколико година владика Гаврило је предавао веронауку и био хорова у Харковском девојачком институту (Нови Бечеј) и Руско-српској девојачкој гимназији (Велика Кикинда). Тамо је написао низ хармонизација за женски хор (1926–1928). Специјалиста за историју православне литургије и богослужбене каноне, проучавао је црквено појање и сам писао духовне композиције. Често

је служио у руском храму Св. Тројице у Београду. Око себе је окупио групу руских студената Православног богословског факултета који су чинили окосницу леве певнице храма Св. Тројице у Београду. Овај кружок појаца, који су сачињавали Л. И. Маслич, А. Ф. Сењкевич, В. В. Тарасјев и И. А. Гарднер, владика је подучавао традиционалном појању у Кијевско-печерској лаври и појању Московског синодског хора (Филипп 1934: 64). Последње године живота архиепископ Гаврило је провео у фрушкогорском манастиру Шишатовцу.

Жива сећања на владика Гаврила оставили су П. С. Лопухин (Лопухин 1940) и архимандрит Кипријан (Кипријан 2002). Није нам успело да у данашњој Србији установимо да ли су и где сачуване духовне композиције архиепископа Гаврила.<sup>4</sup> Међутим, Музичка комисија Руске заграничне цркве припрема за штампу део његових, пронађених композиција. Можда ће и овај текст подстаћи млађе истраживаче у Србији да се посвете оваквим истраживањима.

*Епископ сумски Мийрофан* (Абрамов, Николај Михајлович; 1876, Вороњешка губернија – 1944, Београд) дипломирао је на Казанској духовној академији (1902), замонашио се (1904) и изабран је за епископа (1916). Емигрирао је у Бугарску, а потом је убрзо дошао у Краљевину СХС, где је био примљен у клир СПЦ (1922). Био је игуман српских манастира Св. Стефана и Св. Романа, а затим манастира Раковица крај Београда (1922–1933). Као познавалац црквених канона и богослужбеног појања, у манастиру Раковица је основао школу црквеног појања. Касније је постављен за игумана манастира Високи Дечани на Косову, где је био управник монашке школе. Године 1937. одликован је Орденом Св. Саве 2. реда. Сахрањен је у Иверској капели на Новом гробљу у Београду (Косик 2000: 245).

*Иван Алексејевич Гарднер* (у монаштву Филип; 1898, Севастопол – 1984, Минхен), био је истакнути истраживач и познавалац црквеног појања. Походио је древне руске манастире и од раног детињства испољавао интересовање за древне црквене напева. Као студент Московског императорског лицеја проучавао је богослужбено појање код старовераца и у московским храмовима који су неговали традицију извођења старих напева.

Емигрирао је са Крима 1920. године. Дипломирао је на Православном богословском факултету Београдског универзитета (1928) и наставио школовање у београдској музичкој школи, у класи музиколога и црквеног

---

<sup>4</sup> И. Гарднер набраја неке од композиција архиепископа Гаврила, настале у емиграцији, вид.: Филипп (Гарднер) 1934: 64–65.



композитора Косте Манојловића. Знање из литургије и црквеног појања обогатио је код архиепископа Гаврила (Чепура). Био је наставник певања и хорова у Цетињској богословији (1928–1931). На Цетињу је написао студију „*Неанес у великом Свјатѿ* за Литургију Св. Василија Великог“;<sup>5</sup> службу Светим праоцима, превод на црквенословенски Литургије Св. апостола Јакова, са упутством за њено служење.<sup>6</sup> Први пут је на црквенословенском језику ова литургија служена 31. јануара 1938. године. Служио ју је игуман Филип у храму Св. Тројице у Београду, а у присуству митрополита Анастасија и других руских јереја.

Године 1931. југословенско Министарство вера упутило је И. А. Гарднера у Прикарпатску Русију, где је замонашен. Године 1934. отишао је у Свету земљу, а 1937. се вратио у Европу (Нивњер 2007: 144–145; Даниленко 2008: 151–157). Био је игуман (1937), архимандрит (1939), епископ потсдамски и викар Немачке православне епархије (1942). Предавао је литургијско богословље на Православним богословским курсевима у Берлину (1942–1943) и историју црквеног појања на Минхенском универзитету (од 1954). Писао је црквене композиције,<sup>7</sup> студије о црквеном појању и богослужењу.<sup>8</sup> Његова биографија и стваралаштво добро су приказани у радовима историчара објављиваним последњих година.<sup>9</sup>

*Јуриј Иванович Арбатски* (1911, Москва – 1963, Њу Хартфорд, савезна држава Њујорк), композитор, црквени хоровађа, музиколог. Музичко образовање стекао је у Прагу, Берлину и на Лајпцишком конзерваторијуму. По доласку у Краљевину Југославију, деловао је као хоровађа у Лесковцу и Сремској Митровици (1933–1935). Био је наставник у Музичкој школи „Станковић“ у Београду од 1935. године, а и један од хоровађа Првог београдског певачког друштва. Његова главна делатност била је усредсређена на сакупљање и фонографско и нотно записивање фолклора балканских народа. Већи део тог материјала уништен је у бомбардовањима Београда априла 1941. године, а само мали део је остао код Арбатског.<sup>10</sup> Почев од 1942. године, био је сарадник

---

<sup>5</sup> Објављено у: *Гласник. Службени лист Српске Православне Патријаршије* (Сремски Карловци) 1930 (Бр. 17: 269–270; Бр. 18: 281–282).

<sup>6</sup> *Божественная Литургия Святаго Апостола Иакова брата Божия и перваго иерарха Иерусалимскаго*. Владимірова, 1938; *Руководство къ служению Литургии Апостола Иакова. Сост. игуменъ Филипъ*. Владимірова: Братство Преп. Јова Почаевскаго, 1939.

<sup>7</sup> Упоредо са издањима одвојених духовних композиција И. А. Гарднера, његово музичко наслеђе је објављено и у зборницима: Гарднер 1962; 1963; 2008.

<sup>8</sup> Вид. фундаментална истраживања И. А. Гарднера: GARDNER 1967a; 1967b; 1976; Гарднер 1978/ 1998/ 2003.

<sup>9</sup> Вид. Велимирович, Зверева 2005; Даниленко 2008.

<sup>10</sup> Сачувани део тог материјала Ј. Арбатски је касније предао на чување у Библиотеку града Њубери (Newberry Library, USA).

Словенског института у Прагу, где је истраживао музички део архива и одбранио докторску дисертацију из музикологије. Од 1950. године био је оргуљаш протестантског храма у Чикагу, сарадник Библиотеке Њубери (1953–1955), а од 1961. године професор славистике на Колецу Јутика Универзитета у Сиракузи (Лексикон 1984: 64).

Јуриј Арбатски је писао симфонијске и камерно-инструменталне композиције. Неке од њих компоноване су под утицајем византијског црквеног појања и балканског фолклора. Музиколошке студије је тридесетих година објављивао у југословенској периодици. Аутор је књиге *Студије из историје руске музике* (Арбатский 1956).

*Протојереј Петар Беловидов* (1869, Ставропољска губернија – 1940, Београд). Још пре доласка митрополита Антонија (Храповицког) и пре формирања Св. архиепископског синода Руске заграничне цркве на територији Краљевине СХС, отац Петар је у лето 1919. године од тадашњег српског митрополита Димитрија (потоњег патријарха српског) измолио благослов за вршење богослужења за руске избеглице, као и устројство руске парохије у Београду. О њему је сачуван следећи запис: „Главна брига оца Петра била је оснивање црквеног хора. Поседовао је темељно црквено знање, са одличним способностима хороваође. Читаве ноћи је проводио за столом како би по сећању реконструисао и записао црквене напеве, да би током дана, после часова веронауке у школи и црквених обреда у парохији, одржавао пробе са певачима. Хор руског храма у Београду веома брзо је постао толико познат да је већ 1924. године био позван да стално поје у краљевском дворском храму. [...] Богослужења у руском храму одликовала су се посебном духовношћу, можда јединственом у дијаспори. Било је строго ‘уставно’ (по типичу). Захваљујући оцу Петру, а уз подршку митрополита Антонија, брижљиво је одабиран кадар сарадника, а отац Петар је на њих преносио љубав према истинској ‘уставности’. Однеговани су богослужбени дух и склад, који су одисали старином, а истовремено и живим молитвеним пламом“ (Некљудов 1939: 11–12).

Отац Петар је потицао из свештеничке козачке породице. Завршио је Ставропољску богословију. Свештеничко звање примио је 1893. године. Био је парох саборног храма у Карсу, предавао веронауку у Мајкопу, Карсу и Новоросијску. У Русији му је остала жена, а двојица синова, официри Добровољачке армије, погинули су у грађанском рату на југу Русије (Кончина 1940: 3).

У оквирима овог рада нисмо у могућности да побројимо и детаљније прикажемо све текстове о руском црквеном појању, које су у Београду

објавили руски аутори. Поменимо имена неколицине аутора: В. Д. (псеудоним), Михаил Михајлович Иванов, гроф Дмитриј Адамович Олсуфјев, В. Рјазански, „Садко“ (псеудоним) и Константин Јаковљевич Шумљевич. Приказе је најчешће писао Александар Александрович Никољски (1864–1942), стални сарадник београдских руских новина *Новое время* (1921–1930) и *Русский голос* (1931–1941).<sup>11</sup>

Активан писац био је и већ помињани Иван Александрович Гарднер, који је објавио опсежну студију *Мисли о црквеној уметности* (ГАРДНЕР 1927, 1928, 1929) и низ других чланака.<sup>12</sup> У једној од студија он је већ у раном периоду свог стваралаштва исказао кључну идеју (формулисану, вероватно, под утицајем владике Гаврила):

У вези са црквеним појањем, наше друштво се може сврстати у две групе: у једној су они који црквено појање сматрају уметношћу, а у другој они који га првенствено сматрају елементом богослужења. Од различитих погледа на овај феномен проистиче и основна разлика у захтевима који се постављају пред само црквено појање. [...] Природа црквеног појања није толико естетска, колико психолошка (аскетска – у широком поимању те речи), па се стога оно не може посматрати само као једна грана музичке уметности. Храм није концертна дворана, у коме се музичко дело изводи за уживање. Храм је молитвени дом, у коме се поје за науку и спасење (ГАРДНЕР 1929: 3).

У тим новинама објављено је и неколико полемика И. А. Гарднера, потписаних псеудонимом „Православни“ (Православный). Цитирамо два фрагмента, који се односе на његову оцену појања у руским храмовима у Србији 20-их година:

Стихијно сакупљен аматерски хор припремио је Ускршње стихире *знаменоџ најева* у хармонизацији епископа Гаврила. Хоровођа Л. И. Маслич је умео да проникне у дух ових стихира, а главно – успео је да своје одушевљење пренесе хору и у њему изазове оно осећање светле радости Васкрсења, које је сам умео открити у надахнутој хармонизацији владике Гаврила. Нажалост, стални црквени хор је парохијанима понудио нешто сасвим друго. Хоровођа Качински је одабрао Ускршње стихире Д. Соловјева (Православный 1929а: 3).

---

<sup>11</sup> Поменимо следеће чланке А. Никољског: Никољский 1928, 1929, 1930, 1940.

<sup>12</sup> Наводимо две Гарднерове студије из његовог југословенског периода, које нису поменуте у библиографији овог научника (објављене 2008. године у књизи *Материјали творческой биографије И. А. Гарднера*): ГАРДНЕР, Иван. „В белградском русском храме.“ *Новое время* 19. 4. 1928: 2–3; Православный (Гарднер И. А.). „Хор Донского кадетского корпуса п/у Верушкина.“ *Новое время* 20. 6. 1928: 2.

Недавно сам имао прилику да посетим четири града у Југославији у којима постоје руске црквене парохије (у једном од њих постоје чак три руска храма). И скоро свуда сам се уверио да се у њима укоренио учмали провинцијализам за певницама, као и потпуни недостатак колико-толико одређене црквеномузичке осмишљености извођења. Неки од хорова поје сасвим пристојно, па се смело може рећи да им недостаје само једно: разборитост у избору репертоара. [...] Овај недостатак у београдском руском храму делимично се може отклонити постепеном изменом репертоара, под управом и при усрдном садејству госп. Маслича. Рад је тежак и незахвалан, јер је ту реч о вапијућој црквеној необразованости нашег друштва (Православный 1928: 2–3).

На полемичке чланке И. Гарднера „Потребе наше певнице“ и „Смернице савременог руског црквеног појања“<sup>13</sup> реаговали су А. А. Никольски (Никольский 1928) и гроф Д. А. Олсуфјев (Олсуфьев 1928).

О својим путовањима по Карпатској Русији лета 1930. године И. А. Гарднер је писао у београдским монархистичким новинама *Царский вестник* (14. 12. 1930. и др.).

У Загребу је на хрватском језику чланке писао Борис Викторович Комаревски, хоровађа Хора Свв. Тирила и Методија (*Ćirilometodski zbor*), сарадник часописа *Ćirilometodski vjesnik*,<sup>14</sup> у коме су штампане и ноте његових духовних композиција. Овај часопис објавио је чланак Ј. Арбатског „Како комбиновати гласове у хору“ (Арватски 1935), радове и рецензије Алексеја Грињкова о „знаменом напеву“, старој нотацији руских црквених напева, специфичностима православног хорског певања.<sup>15</sup> Своје чланке ту су објавили и Руси-Београђани, инжењер Николај А. Кожин<sup>16</sup> и А. Николајев.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Православный. „Направления современного русского церковного пения.“ *Новое время* 10.10.1928: 2–3.

<sup>14</sup> Чланци Б. Комаревског: „Грађење и механизам органа за дисање“ (1934); „Анатомија и физиологија резонатора“ (1934); „Анатомија и физиологија звукног апарата“ (1934); „Глазба и зборно пјевање“ (1938); „Концерт А. Николајева“ (1935); „Петар Џајковски – поводом 100-те објелтнице рођења и концерта Ћирило-Методова хора“ (1940/1941) и др.

<sup>15</sup> Чланци А. Грињкова: „Кojим правцем треба да иду зборови у истоћно-црквеном пјевању“ (1932); „Veliki знамені распјев“ (1933); „D. A. Agrenjev-Slavjanski: Povodom 25-godišnjice smrti“ (1933); „Prastara notacija crkvenih melodija, rusko znamja“ (1934); „A. A. Arhangel'ski: Povodom 10. godišnjice smrti“ (1934); „Berezovski, Bortnjanski i Vedel: Povodom članka g. Dr. Borisa Kudrzka: Berezovski, Bortnjanski i Vedel – ponos ukrajinskoga a ne ruskog naroda“ (1935) и др.

<sup>16</sup> Чланци Н. Кожина: „Uspomeni na mojega učitelja: Aleksandru Andrejeviču Arhangel'skom na desetu obljetnicu njegove smrti“ (1934); „Sastav i glasovno uravnoteženje pjevačkih zborova“ (1935).

<sup>17</sup> Чланци А. Николајева: „O prazvorima liturgijskog pjevanja Istočne crkve“ (1940); „Razvoj savremenog studija stare bizantijske glazbe“ (1940).

*Руски настајавници црквеног појања и хорова  
у српским богословијама*

Захваљујући годишњим извештајима богословија, објављиваним за поједине школске године, у српским православним богословијама откривамо низ имена руских емиграната, предавача певања и хорова:

Василиј Анисенко – Призрен (1920–1921);

Борис Волобујев – Сремски Карловци (1920–1938);

Иван Гарднер – Цетиње (1927–1931);

Степан Гушчин – Призрен (1921–1941); Београд (1941–1944);

Сергеј Муратов – Сремски Карловци (1932–1941);

Сергеј Наумов – Битољ (1931–1941).

Сви су они предавали црквено појање, хорско певање, певање по нотама, теорију музике и управљали су хорovima богослова. Стално или повремено ти хорови су поред појања у богословијама и локалним храмовима припремали концертне програме за наступе на свечаностима поводом различитих јубилеја, за посете црквених јерарха и угледних гостију. За хороваће и хористе посебно су значајни били наступи на Дан Св. Саве. Поред државне химне и химне том светитељу, хор је обично изводио сплет српских песама и духовне концерте руских аутора.

*Василиј Анисенко* (? – 1921, Призрен) један је од првих Руса који је био примљен у Призренску богословију. Као предавач црквеног појања у граду је приступио формирању мешовитог црквеног хора. За веома кратко време певачи су савладали литургијске напеве. Дочек у граду новоименованог епископа Михаила (првог српског јерарха изабраног после ослобођења ових територија, припојених Краљевини СХС) обављен је посебно свечано. Међутим, већ у јуну 1921. године, после завршних испита, Анисенко је преминуо. Искрено су га ожалили грађани и ученици свих локалних школа, изражавајући захвалност првом хоровађи градског црквеног хора (*СПОМЕНИЦА* 1940: 120).

*Степан Геођијевич Гушчин* (1888, Ахтирка, близу Харкова – 1970, Ниш). На личну жељу, а по одлуци српског епископа Михаила, од септембра 1921. године постављен је за педагога и хоровађу Призренске богословије, у којој је предавао пуних двадесет година.

Гушчин је у Кијеву дипломирао на Историјско-филолошком факултету Универзитета Св. Владимира (1912) и на Конзерваторијуму (1915). Године 1920. емигрирао је у Краљевину СХС и стигао у Панчево, где се брзо запослио као хоровађа Панчевачког певачког друштва, као и тек формираног хора руских избеглица, који је често приређивао добротворне концерте.

Као наставник у Призренској богословији истовремено је био и вишегодишњи хоровађа црквеног хора и хоровађа Призренског певачког друштва „Цар Урош“, основаног 1885. године. Првих дана италијанске окупације Призрена 1941. године, месни Турчин скривао га је код себе и помогао му да побегне у Београд. Све ратне године Степан Георгијевич је предавао певање у Београдској богословији Св. Саве и био хоровађа Првог београдског певачког друштва и Црквеног певачког друштва Покрова Пресвете Богородице.

Мучна је била судбина овог избеглице који је у руском грађанском рату изгубио траг жени и деци: а у јесен 1944. године ухапсили су га југословенски органи државне безбедности, упућен је у логор у Вршац и предат у руке Црвене армије. Његова супруга – други брак, ликовни уметник Вера Пузанова – која је покушала да му кроз прозор тамнице дотури храну, ухваћена је на делу и стрељана. Стрељања су мимоишла затворенике у његовој ћелији. Када су у логор пристигли совјетски истражни органа НКВД-а, С. Г. Гушчин је саслушан и враћен у Београд. Ту је наставио своје омиљено занимање хоровађе (1945–1947). Истовремено је био хоровађа више хорова у културно-уметничким друштвима: студената Медицинског факултета, „Радник“, „Др Сима Милошевић“, „Водовод“, „Пролетер“.

Декретом Министарства просвете, октобра 1947. године, Гушчин је упућен у Ниш да предаје певање у Музичкој школи, а 1949. године је именован за директора и наставника Више музичке школе. Поред рада у школама, био је хоровађа друштава „Абрашевић“, „Станко Пауновић“, „Светозар Марковић“, дириговао је хором Радија и хором при Народном позоришту (48 хориста). Степан Георгијевич је биран за председника Нишке филијале Савеза музичких педагога Србије и филијале Савеза музичких уметника Србије. Посебно је своје снаге усредсређивао на организовање годишњег фестивала „Југословенске хорске свечаности у Нишу“.

После одласка у пензију 1959. године, био је позван у Лесковац да организује музички живот тог града, а од 1961. године је предавао руски језик и књижевност у педагошким вишим школама у Нишу и Врању. Звање почасног члана Савеза музичких стваралаца Србије додељено му је 1968. године. Овај изузетно скроман, пажљив, трудољубив и дубоко религиозан човек, водио је до последњих дана свога живота хор Саборног храма у Нишу (Јовановић 2008: 14–15).

*Борис Георгијевич Волобујев* (1890–1980, Београд). Завршио је Кијевску духовну академију (1915). Од 1920. године настанио се у Краљевини СХС. У сремскокарловачкој богословији предавао је историју хришћанске цркве, општу историју, црквено појање и нотну певање и



руководио хором богослова, који је појао на богослужењима у саборном храму Св. Николаја. Бивши богослови и Карловчани сећају се величанствених духовних концерата под управом Бориса Волобујева, на којима су извођена не само сложена дела српске и руске црквене класике већ и популарне руске народне песме. Један од бивших богослова се сећа:

Причало се да је хор богослова Светог Саве из Сремских Карловаца био у то време (1927–1933) најбољи мушки хор на Балкану! У пуном саставу бројао је 90 младих певача! Наступали смо у многим селима и градовима и сви заједно и у мањим саставима, као октет или кuartет. Певали смо дивне руске композиције Бортњанског, Ломакина, Аљабијева, Кабанова, Туренкова, Дудкина, Мјасникова, а од наших Мокрањца, Боберића, Биничког, Котура, Станковића, Топаловића итд. На хорским пробама, а поготову при певању на светим Литургијама осећао сам нарочито умилење, које ми је често изазивало сузе у очима, приликом извођења хармоничних, префињених молова и *йахуџастџих* пијанисима (Босанац 1990: 283–284).

Године 1933. Волобујев је примио свештенички чин, а октобра 1938. премештен је у Битољску богословију, где је до њеног затварања, почетком рата (1941), предавао Нови завет. У послератним годинама, тешким за Српску цркву због жестоке комунистичке власти, већ пензионисани протојереј Борис именован је за пароха у селу Умка крај Београда.

*Сергеј Матвејевич Мурајов* (1893, Москва – 1945, Петроварадин). На основу постављења Министарства просвете и вера стигао је из Суботице у Сремске Карловце 1932. године. Ту је обављао дужности у обе просветно-васпитне установе: Карловачкој гимназији и тада Богословији Св. Саве, где је предавао црквено појање и теорију музике. Био је хоровађа и гимназијског и богословског хора.

Сергеј Матвејевич је био ожењен Мађарицом, бившом оперском певачицом. После ослобођења Сремских Карловаца, октобра 1944. године, током привременог боравка јединица Црвене армије у њима, С. М. Муратов је нестao. Према изјавама староседелаца, професор је совјетским војницима несмотрено постављао питања, што је довело до његовог хапшења од стране НКВД-а и стрељања.

*Сергеј Николајевич Наумов* био је наставник у Битољској богословији. У тој богословији је 20-их и 30-их година прошлог века учило и предавало много Руса. Неки предавачи су касније постали истакнути јерарси и богослови: архимандрит Кипријан Керн (1899–1960), професор Православног богословског института Светог Сергија у Паризу;



протојереј Јован Сокаљ (1883–1965), потоњи ректор Саратовске и Одеске богословије и епископ Инокентиј смољенски и дорогобушки (од 1959); јеромонах Јован Максимович (1896–1966), епископ шангајски, па санфранциски (САД), 1994. године канонизовала га је Руска загранична црква.

Од 1931. године С. Наумов у тој богословији није предавао само црквено појање и теорију музике већ и педагогију, психологију и логику, морално богословље, грчки и руски језик, историју филозофије, општу историју. Био је хоровођа богослова, дечијег хора при богословији, руског црквеног хора у Битољу (заједно са Григоријем Кошевим). Неколико година био је и библиотекар руске колоније.

У летопису богословије помињу се два концерта, одржана у свечаној сали 28. јула 1935. године, на Дан Св. Владимира („Дан руске славе“), са руским репертоаром наступала су три хора: руски црквени, југословенско-руски и хор певачког друштва „Кајмакчалан“. Други духовни концерт одржан је 25. јануара 1938. године. Поред више композиција, хор богослова и хор дечака при богословији изводили су и дела: А. Т. Гречањина – *Воскликниџе Госїодеви* и самог хоровође, Наумова – *Восїрјањ, душа и Царице Небеснаја* (СРПСКА... 1935: 10; 1938: 14).

### *Руске хоровође и руски хорови љри срїским храмовима*

Руси настањени у Краљевини СХС чврсто су веровали да ће боравак у туђини бити само привремена етапа у њиховом животу. Када је после 1924. године већина европских земаља *de facto* или *de jure* признала Совјетску Русију, многе избеглице „еволуирале“ су у емигранте, свесни да се совјетска власт учврстила и да је њихов брзи повратак у домовину неостварљив. Но, без обзира на промене статуса, руске избеглице се од првих дана боравка ван Русије нису бринуле само за налажење посла, образовање и васпитање своје деце и неговање културе. Потребно им је било и духовно огњиште – православни храм. Потврдио се универзални духовни феномен – избеглице и емигранти у тим околностима постају приврженији својој вери, чешће се моле и посећују богослужења. За све узрасте црква је била и удобно место за сусрете, упознавања са занимљивим или корисним људима.

У православним регионима Краљевине СХС Руси су од првих дана одлазили у српске храмове. Пре њиховог доласка у већим среским местима црквени хор је обично постојао само у једном храму. До 1922. године, док канцеларија Св. Синода Руске заграничне цркве још није приступила уређењу руских православних парохија, у већим „руским колонијама“ краљевине избеглице су формирале своје „руске хорове“, који су појали у српским храмовима, уз претходни благослов српских

епископа. Руси су и у мањим местима оснивали своје хорова. Тако, у Старој Пазови руски хор „готово редовно поји у цркви и помаже у разним свечаностима. Та наша браћа већином су бивши официри и интелигенција“ (Добрурад 1921: 3).

Занимљив случај догодио се у једној руској колонији католичког региона земље, када је руски хоровађа дао следећи оглас у новинама: „У селима Сонта и Гомбош (Бачка) налази се руски хор од 15 чланова, који би се радо примио да стално буде при некој цркви, пошто у поменим селима нема српске православне цркве“ („Руски...“ 1922: 91).

Незапослен руски хоровађа Василиј Гаврилов, који је 1922. године живео у Винковцима, предлагао је своје услуге преко огласа у гласилу Српске цркве (Коровађа 1922: 144). Сличан оглас дао је 1929. године и Павел Овсјањиков, „бивши хоровађа певачких друштава у Приједору и Шапцу, ученик Архангелског и Глазунова“ (Овсјањиков 1929: 175).

Хорско вишегласно појање у већини провинцијских српских храмова било је новина, али је и допринело да локално становништво почне у знатно већем броју да долази на богослужења. У градовима са више православних храмова верници су се распитивали у којем храму ће данас појати руски хор, и тамо су одлазили. Током 20-их година ови хорова су често давали хуманитарне концерте за руске колоније, како би помогли људима у оскудици, сирочади, удовицама и инвалидима. Обично би хор наступао са локалним или гостујућим руским уметницима и вокалним солистима, а извођене су и популарне руске народне песме. Временом, после достизања вишег уметничког домета и боље снабдевености нотама, руски хорова су ширили свој репертоар и приређивали вечерње духовне концерте, на којима су извођена сложена дела Архангелског, Березовског, Ведеља, Гречањинова, Љвова, Чеснокова и др.

Ако би у граду била формирана руска црквена парохија, ови би хорова настављали да делују у оквиру „руске цркве“ или би се хор делио на два. Историчар вишенационалног града Битоља записао је свакодневну узречицу мештана: „Два Македонца – партија, два Руса – хор“ (Стерјовски 2003: 96).

Дешавало се да су у српским храмовима појали српско-руски хорова којима је управљао руски хоровађа. Ти ентузијастички и дубоки верници били су питомци руских богословија и верских школа, синови свештеника, монаси, војна лица, педагози, Козаци. Имали су знања јер су сви сталели у Русији, чешиће него што је то био обичај код Срба, посећивали богослужења и пратили обреде. Напеве и редослед богослужења ученици су памтили од најранијег детињства и ученичких дана. За многе људе који су се обрели у туђини њихова професија је била

непримењива, па је бити хоровађа избеглици давало могућност да од Српске цркве прими какву-такву надокнаду и преживи.

После Другог светског рата (истовремено и суровог грађанског рата на просторима Југославије), Српска црква се нашла у изузетно тешком положају. Храмови и манастири нису рушени и није забрањивано богослужење у њима, али многе богомоље су доживеле војна разарања, опустеле су, опљачкане и остале без свештенства, а нису обнављане (највише су страдале српске епархије у Босни, Херцеговини, Крајини, Далмацији, Славонији, Барањи, Срему, Црној Гори). Истовремено, да би се обезбедило уносно или сачувало радно место, људи су ступали у комунистичку партију, а били су прогоњени ако би се открило да као чланови партије одлазе у цркву, на дан крсне славе у кућу позивају свештеника или тог дана из свог града путују у село, код родитеља.

Наводимо један пример „борбе државе против религије“ из 1950-их година у Новом Саду. У саставу мешовитог црквеног хора православног саборног храма Св. Георгија појало је неколико хориста оперског хора Српског народног позоришта. Међутим, Управа театра је редовно заказивала хорске пробе у недељу преподне, како певачи не би имали могућност да поје на литургији.

Имајући у виду околности у којима су се руска емиграција и Српска црква затекле после смене државног уређења у Југославији, неопходно је истаћи да су руске хоровађе српско-руских хорова 1940–1970. године одиграле важну улогу у одржавању лепоте богослужења, па и вере међу српским становништвом. Од осиромашене Српске цркве они нису добијали никаква материјална средства, а били су у ситуацији да изгубе посао у државној служби због својих активности у цркви. Веома често се догађало да је смрт руског хоровађе у српском храму значила и гашење хора у којем је још било неколико остарелих појаца.

### *Перцејџија руске црквене музике у Србији*

Руске црквене хоровађе често су управљале и хоровима локалних аматерских дружина, основаних пре Првог светског рата или касније (вид. Прилог бр. 1).

У руском часопису *Руски хорски весник*, који је у Прагу издавао Студентски руски хор „А. А. Архангелски“ (1928), наведени су скромни подаци о руским хоровима у Југославији:

*Руски хорови у иносѣрансѣву. Југославија.* Мешани црквено-световни хор у Новом Саду (диригент В. Ф. Григорјев) располаже богатом нотном библиотеком и нотама снабдева друге хорове, у Загребу, Сарајеву, Котору (Русские 1928: 3).

Руски црквено-световни хор у Земуну је мешовит, чини га 20 чланова, хоровођа А. В. Гринков. Хор поје у руском земунском храму, приређује и самосталне концерте.

Хор Кубанске козачке дивизије (Белишће, Југославија), основан је још на полуострву Лемнос (1921). После доласка у Србију, мада стално запослени (у железничким радионицама, на градњи путева), Козаци не само да не запостављају певање већ успешно наступају, са духовним и световним репертоаром. Хором од 24 певача руководи пуковник Венијамин Руђко, а са њима сарађује и оркестар народних инструмената. (Русский 1928: 11).

Руски хор мешовитог типа са 12 певача и хоровођом И. И. Мојсејенком, основан је у Котору 1927. године. У Земуну и Панчеву са успехом је одржан духовни концерт хора земунске Српске саборне цркве, под управом Ј. П. Маслова. („Далмација“ 1928: 8).

На Дан руске културе у Земуну су уједињени хорови „М. Глинка“ и Хор Руске земунске цркве, под управом И. И. Слатина и А. В. Гринкова, приредили историјски духовни концерт. Састав хора – 80 певача. Локално становништво испољило је велико интересовање за тај концерт. („Земун“ 1928: 12).

Приказ овог концерта је у *Лейпцигу Мајници српске* објавио угледни престонички музички критичар Бранко Драгутиновић. Овај приказ представља образац како су у Србији, полазећи од искуства српске традиције црквеног појања, примали и оцењивали руско музичко наслеђе:

Духовни концерт, стављен у оквир прославе Дана руске културе извели су уједињени хорови „Глинка“ и хор руске цркве у Земуну. Програм је стилизован тако да прикаже развитак руске црквене музике од XVIII в. до наших дана, од Бортњанског до Штајнберга.

Класичар Бортњански, ученик Галупија, сав консонантан и светао, али без мистике и религиозне екстазе, био је представљен композицијом *Да воскреснеи Боџ*, која носи потпуно италијански карактер, иако је рађена на основу тематског материјала узетог из старог традиционалног руског црквеног певања. *Тебје одјејуццаџосја* од Турчанинова, рађено више у православном духу, по бугарском распеву који је врло сличан нашем, делује монотono због сталног покрета, хармонске једноликости и одсуства традиције. Истоимена Мокрањчева композиција далеко је изразитија, логичније постављена, интересантније обојена. *Иже херувими* од Глинке врло занимљива хармонски због згодне примене задржичних и пролазних тонова. *Госјоди сохрани* од Чеснокова рађено је са полетом и традицијом и обазриво употребљеним контрастом: рецитовање и мелодија. Модерниста Штајнберг у своме циклусу *Сјрасна недеља*, из кога је изведен *Черјоџ Твој*, уводи у руску црквену музику Палестринин имитативни стил, нешто модернизован у хармонском

смислу и прилагођен православном изразу. Композиције Архангелског *Воскресеније Христјово видевице*, Чајковског *Вјерују*, Иполитов-Иванова *Блаџослови душе моја*, Кастаљског *Милосерднија двери*, Гречањинова *Воскликниѣ Госјодеви* и Рахмањинова делови из Литургије: *Јединародни Сине* и *Оѣче наѣ*, употпуниле су слику развитка руске црквене музике.

Уједињени хор звучао је добро, мада је женски збор мањи од мушког. Осим тога, није увек постигнута потпуна уједначеност гласовног материјала. Истичу се нарочито неки, заокругљени и сонорни басы, који дају сочност звучном ефекту хора. Дириговали су гг. А. Гринков и И. Слатин сигурно и прецизно. Г. Слатин је имао више замаха и убедљивијег динамичног сенчења. Извесне композиције захтевале су детаљнију студију. (Драгутиновић 1928: 138–139).

Питомац конзерваторијума у Минхену и Прагу Милоје Милојевић, први доктор музикологије код Срба, проучавао је црквену музику. У својој значајној студији *Музика и Православна црква* (Милојевић 1933), он прати духовне везе средњовековне Србије и Истока (са Малом Азијом и Сиријом), не само преко Византије већ и посредством светогорских манастира, контактима са Јерусалимом и манастирима на Синају. Везано за нашу тему, наводимо три Милојевићеве рецензије на концерте руске духовне музике у Београду, у којима даје и компетентну оцену изведених композиција:

Да ли је потребно да кажемо понова оно што смо већ толико пута рекли, и што је опште позната ствар: да човек дугује огромно великим традицијама руске музичке културе. Небројено пута руски музички геније је проговорио својим особеним језиком и начином, и побеђивао. Такву победу је задобио и *Литурџијом* за осмогласни мешовити хор Павла Г. Чеснокова.

У душама Руса почива огромно верско расположење. Из тога верског одушевљења рођена је читава једна музичка култура, специфично црквеног и националног типа, као реакција против талијанског утицаја – некада доминантног у Русији. Она у исти мах значи и обнову (односно уметничко стилизовање) оригиналног музичког блага руског народа, створеног у верској екстази пре много векова.

Чесноков, један од савремених шефова црквеног музичког стила, својом Литургијом је створио монументално дело. [...] Цело дело обилује сугестивним контрастима, и хармонским, и у конструкцији „става“, и оригиналношћу мелодијске инвенције. Једно озбиљно, дубоко музички и оригинално дело.

Са похвалом истичемо преданост којом је г. Гринков уложио своје музичке силе у интерпретацију овог знаменитог и узорног дела. Руски хор Вазнесенске и Св. Николајевске цркве у Београду, не многобројан али одушевљен значајним чином креације ове велике *Литурџије*, певао је свим својим моћима и дочаравао нам је ово чудно царство лепоте и

особености. [...] Солисти су биле гђе Банина и Лихтерова и г. Мирославски. Вече које нам је г. Гринков дао са својим певачима било је вече које, с обзиром на дело које је изведено, иде у најзначајније вечери нашег музичког живота. (Милолевић 1930: 10).

Руски хор Св. Вознесенске цркве у Београду активан је не само у цркви, него и на концертном подијуму, као пропагатор руске црквене музике. После Чеснокова *Литургије*, дела које одише расним акцентом и новим црквеним стилем, нашим, словенским, певао је на цвети *Литургију* Гречанинова. Пре концерта је професор Универзитета г. др. А. В. Соловјев говорио о развоју руске црквене музике. [...] Гречанинов је мајстор хомофоновог става и јасне, тоналне хармоније. Без икаквих техничких проблема у области мелодије, хармоније и ритма, Гречанинов пева песме Господу свим полетом и свом осећајношћу своје лирске природе. Његова *Литургија* не достиже ни висину инспирације ни снагу израза Чесноковљеве *Литургије*, али је солидно дело мајстора који је у оном интернационалистичком стилу дао оно што је хтео. (Милолевић 1931: 14).

Г. А. Гринков се савесно труди да Руски хор Свето Вознесенске цркве подигне на достојне висине, и досада је у неколико махова приредио духовне концерте који су својим програмима и интерпретативним намерама оставили трага за собом.

Своју традицију овај хор и ове године и прекјуче по подне приредио је духовни концерт сачињен од композиција српских композитора Станковића, Остојића, Маринковића и Мокрањца, и руских: Ведеља, Архангелског, Кастаљског, Толстјакова, Штернберга и Чеснокова.

Капитално дело на програму било је *Тебе њојем* од Архангелског, са солистима гђом Голубовом и гг. Букин и Шевељевим. Композиција од дубоке и искрене осећајности, интересантна у звучној боји, богата у хармонским обртима, она веома снажно представља високи ранг руске црквене музике. И Кастаљскова *Хвалиће имја Госјодње* има пуно позитивних елемената и искрених акцената. Штејберг нам се учинио извештачен у својој композицији *Черјоџ Твој*, у којој има место од необичног звука, као и Толстјаков, аутор песме *Оји јуносџи моеја*. Финих прелива је било у *Душе моја* од Ведеља.

Изненадио нас је Чесноков. Мајстор од богате инвенције и композитор који је са успехом поставио основне елементе једног новог стила словенске црквене музике, са својом композицијом *Величији душа моја Госјода* дао је дело веома примитивног слога и фактуре, али искрено осећано. Над врло једноставном хорском декламацијом текста развија се једна солистичка топла кантилена, без узбудљиве динамике коју Чесноков тако непосредно иначе даје, коју је са свима елементима свога здравог, и добро постављеног и срдечно топлог сопрана беспрекорно отпевала г-ђа Олга Ољдекоп. [...] Концерт је отворио говором епископ г. др Викентије Вујић величајући песму и њену улогу у хришћанству. (Милолевић 1934: 11).



## *Руске хоровође у српским њевачким друшћивима*

О руским хоровођама у Србији постоји мало података у литератури, чак и у јубиларним споменицама певачких друштава и школских установа. Наводимо неколико пронађених карактеристика руских хоровођа, који су деловали у Сомбору, Белој Цркви и Новом Саду:

„*Николај Владимирович Кајусџин* (1876–1930, Сомбор), први хоровођа Српског ратарског певачког друштва, основаног 1924. године. Захваљујући његовом раду Друштво је постигло лепих успеха и учврстивши свој темељ, дошло је на један ниво, да се с њиме није могло упоредити ни једно друштво своје врсте. Оно је показало видна успеха на својим приредбама а нарочито на Слету певачких друштава у Сомбору 1926. и 1930. Смрћу свога хоровође Капустина, а немогући наћи погодног заменика му, Друштво је било приморано да обустави свој певачки рад. [...] Период после Светског рата за Српско занатлијско певачко друштво Сомбор (основано 1892), био је најплоднији у његовој историји. Тај високи напон трајао је све до 1934. године. Тада је Друштво задесио велики удар смрћу свога агилног и врло вредног, способног хоровође Николаја В. Капустина, који је сакупио доста бројни и уређен нотни архив. Овај мешовити хор, који је бројао 60 певача, редовно је појао у градским православним храмовима.“ (ПЕВАЧКИ 1939: 59, 63).

*Павел Никифорович Чекалов*, руски музички педагог и композитор. „Дошао је у Белу Цркву 1921. године, као дипломирани професор музике. Радио је у белоцркванској гимназији као професор музике 1921–1932. Организовао је у гимназији бројне музичке и певачке приредбе. Од 1921. године био је и хоровођа Српског певачког друштва, са којим је гостовао у многим градовима. Један је од оснивача и хоровођа Руског певачког друштва (1921), руководилац и диригент Војне музике у руском Кримском кадетском корпусу (1921–1928) и хоровођа немачког Занатлијског друштва (Gewerbe Gesang Verein, 1921–1924), оснивач и власник приватне школе певања и музике (клавир, виолина, виола, чело, флаута) која је деловала током 1921–1931. година. Компонувао је дела за различите музичке саставе, укључујући симфонију на мотиве српских народних песама. Од 1932. године живео је и радио у Мостару као професор.“ (IŠTVANIĆ 1997: 18).

*Василиј Александрович Тимофејев* (1891, Вороњеж – 1942, Бела Црква), музички педагог, професор музике и певања, пуковник. „Током 1923–1929. година наставник музике, хоровођа и диригент оркестара при руском Кримском кадетском корпусу, хоровођа немачког Musikverein-a



(1924–1928), наставник теорије музике, хоровања и диригент камерног оркестра (Салон-оркестра) Гимназије (1932–1936), са којим је често наступао на јавним концертима.“ (IŠTVANIĆ 1997: 87).

„Међу личностима које су у периоду 1918–1945. година посебно радиле на популарисању православне црквене хорске музике, како Духовних концерата, тако и лепоте певања на богослужењима, био је *Павел Александрович Фигуровски* (1889–1959), свештенички син и поручник руске царске војске, који је у Москви завршио ‘Коммерческое училиште’. Током боравка у Новом Саду овај врсни познавалац православне духовне песме радио је са више градских хорова који су стално или повремено носили епитет ‘црквени’.

Фигуровски је пуних петнаест година вршио дужност диригента новосадског занатлијског певачког друштва „Невен“ (1921–1936) и уметничког руководиоца духовно-хорског одсека Музичког друштва (1936–1937). У својим зрелим годинама, ‘натопљен’ искуством дугогодишњег црквеног музичара, био је и други диригент хора Саборне цркве. Поседовао је једну од најбогатијих збирки руских духовних хорских партитура, коју је под називом ‘Певач’ годинама брижљиво сакупљао са Василијем Григорјевим (1884–?), и тиме дао драгоцен допринос обогаћењу репертоара поменутих новосадских црквених и других хорских ансамбала. [...] Приликом прославе 200-годишњице новосадске Успенске цркве (1736–1936) управо је хор ‘Невен’ са својим уметничким вођом Фигуровским био одређен да увелича свечано богослужење, што је у тада јакој конкуренцији представљало званичну потврду високог уметничког нивоа хорског црквеног певања који је неговао овај руски диригент. [...] Фигуровски је крајем друге и током треће деценије XX века уз Светолика Пашћана-Којанова представљао најзначајнију личност црквеног хорског певања у Новом Саду.“ (Ђаковић 1996: 32–33).

У колекцији нота при новосадском храму Св. Три Јерарха (Алмашка црква) чувају се ноте хармонизација Фигуровског духовних концерата руских аутора – Д. С. Бортњанског (Бр. 9, 21–29, 31), партитура *Литургије Св. Јована Златоустог* П. И. Чајковског и М. М. Иполитова-Иванова.

### *Руске хоровање у средњим школама*

Велику културно-васпитну улогу у српским школама имали су руски наставници музике и певања. Као хоровање, они су својим ученицима усађивали љубав према православном црквеном појању и руској песми. Матуранти тих школа топлим речима чешће помињу руске

педагоге него друге наставнике. На пример, професор Бориша Вуковић се са поштовањем сећа „ђедушке“, Дмитрија Сергејевича Перегордијева (1890, Бјеловеж – 1962, Сремски Карловци), кубанског Козака, који је у Карловачкој гимназији предавао руски језик, певање и био хоровађа ђачког хора: „Имао је кратку карактеристичну фризуру с мало косе напред. По Карловцима се кретао скоро увек на бициклу са особеним усправним положајем тела, као да јаше на коњу. Памтим га као изванредног диригента из више разлога. Тражио је апсолутну дисциплину у хору, почев од постројавања по висини, па до безрезервне посвећености диригенту. Био је козачки строг, а када је неко био непослушан, говорио је: *Исџераћу, зайисаћу, казнићу*, али је у души био добар и племенит човек. Под његовом диригентском палицом певали смо веома успешно широк репертоар српских, а посебно руских песама. Имао је посебан начин дириговања са веома наглашеним постепеним прелазом од фортисима до пиана и обрнуто, што је било тешко извести, али ефектно.“ (Милосављевић 2007: 13).

„*Јаков Иванович Шиљевој* (1890, Новочеркаск – 1978, Сремска Митровица) предавао је музику у Митровачкој гимназији и био хоровађа. Као руски емигрант прво се населио у Глини, у Хрватској. Када су усташе почеле погроме над православним Србима, и када су починиле онај стравичан покољ Срба, успео је да избегне та страдања и стицајем срећних околности уточиште нађе у Сремској Митровици. Иако је по професији био геодет, и он и супруга му, Марија Рудолфовна, били су прави заљубљеници у музику. Супруга је давала приватне часове клавира и балета, а он је после ослобођења добио место наставника певања у гимназији. За кратко време успео је да од митровачких гимназијалаца створи најбољи мешовити хор у Војводини. Поред тога, он и супруга су, у тим првим послератним годинама, у граду приредили велики број концерата у којима су учествовали њихови ученици. Занимљиво је да они сами нису никад самостално наступали. Концерти њихових ученика били су право освежење у музичком животу Митровице. [...]

Тај већ постарији, усправни човек, живео је за песму и музику и водио је годинама хор од преко стотину ученика, чинећи репертоар према свом сентименталном сећању на бриљантне старе руске хорова и на широке и распеване мелодије с Волге и Дона, али је посвећивао пажњу и најбољим српским хорским композиторима, стварајући праве естетске празнике на сваком свом јавном концерту. Био је стваралац каквог Гимназија после њега више никада није добила. [...] Тај човек живи за наш хор. Посматрао сам га док проверава слух новим кандидатима за хор: тихо је ударао типку клавира и напрегнуто слушао глас

ученика. Ако се глас поклапао са звуком неколико различитих тонова, он је блистао од среће и одмах записивао ученика у хор. [...] На редовним послеподневним пробама савесни Јаков Шпиљевој је пролазио кроз све фазе блаженства и мука. А кад успостави потпуну дисциплину и концентрацију добија од нас најлепши поклон – складну песму. Под његовом одлучном руком она се претварала у чаролију, а ако су били отворени прозори учионице, пролазници на улици су застајали као хипнотисани.

Професор Шпиљевој говорио је с јаким руским акцентом, а језик му је био сличан *славјаносербском*. Највише смо волели да слушамо његов речник и граматику кад је био узбуђен и љут. На његовим часовима увек се нешто догађало. Био је педагог са гвозденим нервима.“ (Попов 2006: 52–53).

Број руских наставника-хоровођа у школама био је већи 20-их него 30-их година. Иако се број ученика повећао и отворане су нове средње школе у провинцијским местима, Министарство просвете је располагало ограниченим материјалним средствима, па је укидало наставу музике и хорског певања. Први су посао губили Руси педагози, као грађани без држављанства, примљени у службу по уговору на једну школску годину или на хонорарни рад. Ипак, певање и ученички хорови су опстајали у појединим школама у среским местима, као и у гимназијама, које су се поносиле својом историјом и традицијом (Сремски Карловци, Нови Сад, Крагујевац, Ваљево).

Читајући хронику у годишњим извештајима средњих школа, првих година после Првог светског рата, уочљиво је колико су значајну улогу имале школе у национално-културном васпитању становништва заосталих региона младе Краљевине СХС. Више пута, током године, у школама су приређиване свечане приредбе, са предавањима, патриотским рецитацијама, наступом ученичког хора, понегде и оркестра. Осим изведбе државне химне, редовно су извођене и духовне песме. О већим црквеним празницима ученици су са својим руским хоровођом певали на св. литургији у месном храму. Тек крајем 20-их година на репертоару школских хорова превладале су световне песме.

### *Црквено ђојање у руским ђравославним ђарохијама*

Одлуком Св. архијерејског синода Српске православне цркве од 18/31. августа 1921. године, делу Руске цркве, који се привремено нашао на територији Краљевине СХС, дата је аутономија. Од тада, све до 7. септембра 1944. године, Руска православна загранична црква (РПЦЗ) имала је у Југославији свој привремени Св. архијерејски синод,

Епископски савет, званичну штампу и локалне руске парохије са свештенством. Секретар Епископског савета при управи руским парохијама током двадесет година (1921–1941) био је А. П. Јуденич, одговоран за устројство црквеног живота руских избеглица и најближи сарадник првојерарха РПЦЗ, митрополита Антонија (Храповицког).

Руске парохије у Краљевини СХС осниване су од 1921. године, у Београду, Земуну, Сремским Карловцима, Белој Цркви, Новом Саду, Панчеву, Осијеку, Великом Бечкереку, Вршцу, Херцег Новом, Цриквеници, Битољу, Сарајеву. Руске црквене општине (без свог храма и сталног свештеника) постојале су у Сомбору, Суботици, Великој Кикинди, Старом и Новом Бечеју. „Кућни“ руски храмови формирани су при руским болницама, санаторијумима, домовима старих особа и војних инвалида, кадетским корпусима, девојачким институтима и гимназијама, при Кубанској козачкој дивизији – у Београду, Игалу, Вурбергу, Сарајеву, Билећи, Горажду, Белој Цркви, Панчеву, Новом Бечеју, Великој Кикинди, на имању „Беље“. Ако су у претежно римокатоличком или муслиманском делу земље постојали православни храмови или манастири, Руси су одлазили тамо, оснивали свој хор – у Дубровнику, Сплиту, Загребу, Љубљани, Бањалуци, Мостару...

У свим руским парохијама Краљевине СХС постојали су руски хорови. Дешавало се да их је било и неколико. Духовно огњиште у туђини није се ни могло замислити без хора, без обзира на број певача у њему. Српско грађанство није увек разумевало тежњу Руса да имају своје богослужење и на свој начин је коментарисало тај феномен. Тако 1922. године наилазимо на следећу белешку у српској штампи:

Руси у Осеку удесили су за себе у једној бараци своју цркву, где ће вршити сва богослужења и митрополит Антоније био је тамо и осветио ју. Чујемо да и Руси у Новом Саду, поред четири православне цркве, желе да себи удесе цркву. На што овај сепаратизам? Зар српско православлје, које је мушки одољевало свима навалама Рима и Аустријског двора, није довољно *ј*православно за нашу руску браћу! (РУСКА 1922: 3).

О Русима у Сремским Карловцима мештани су се сећали: У српским црквама осећали су се некако нелагодно, упорно захтевајући да им Патријаршија одреди место за посебну, руску богомољу. Најзад им је удовољено жељи. Уступљен им је подрум старог двора, мемљив и влажан, у којем су патријаршијски економи некад држали кромпир. За кратко време, Руси су овај запуштени простор претворили у цркву, а небројена кандила и свеће обасјали су се неком посебном, продуховљеном лепотом. Као нека прогоњена верска секта, скупљали су се они ревносно у овом митрополијском подруму, испуњавајући га мистиком, а изнад свега, огромном тугом за изгубљеним завичајем. (МЕДАКОВИЋ 1998: 219–220).

Овде треба додати да се, пре пресељења у подрумске просторије старе зграде Патријаршије, Руски храм Рождества Пресвете Богородице у Карловцима налазио на спрату оближње зграде „Благодејанија“, до њеног рушења, средином 1930-их година.

Руској колонији у Новом Бечеју Срби су уступили манастирски храм Успења Пресвете Богородице из XVI века. После два столећа запуштености, храм је био потпуно обновљен. У Битољу су Руси изградили дрвену бараку – храм Св. Тројице, у Новом Саду српски епископ им је уступио капелу Св. Василија Великог при свом владичанском двору.

Руски храм Св. Арханђела Михаила у Великом Бечкереку сместио се у подрумским просторијама зграде бившег турског затвора „Мункач“, ниских сводова и са решеткама на прозорима. Црквени хор под управом Всеволода Николајевича Линчевског често је приређивао духовне концерте и путовао по оближњим селима и градовима у Војводини (Нови Бечеј, Конак, Елемир, Бегеј, Свети Ђурађ, Меленци, Кумане...). Преподне они би обично певали на литургији у месном храму, а увече давали концерт, који је садржавао духовне композиције и руске народне песме, које су се изводиле у руским националним костимима. Посебно су се издвајали солисти тог хора: Ксенија Ивановна Павлова и Иван Васиљевич Љашко. Поводом 10-годишњице хора дописник суботичких новина је написао:

Руски хор у Великом Бечкереку се толико усавршио да му није више било места само међу зидовима цркве, већ је јавност тражила да се он појави и пред њом, онако савршено и лепо како је запажен у цркви. Друштво је узело задатак да упозна наш народ са руском музиком са жељом да је усади у душу наших људи у овим крајевима. (Павлов 1995: 14).

Свака руска парохија у земљи имала је сопствени, специфични живот, а гасила се из приближно истих разлога или услед различитих локалних услова и судбина парохијана – масовних исељавања из града, смрти парохијана, немогућности да се обезбеди нови руски свештеник, због насталих црквених препирки итд.<sup>18</sup>

Већ смо истицали специфичне одлике црквеног појања у руском храму Св. Тројице у Београду. О томе је водио бригу његов дугогодишњи парох, протојереј Петар Беловидов. Сматрамо да је умесно навести још једно сведочанство компетентног савременика. Архиепископ харбински и Манџурије Нестор (Анисимов) о својим утисцима са пута по Југославији, 1934. године, записао је:

---

<sup>18</sup> Детаљније о руским парохијама, вид.: АРСЕЊЕВ 2011: 51–70.

Красно је богослужење у руском храму у Београду. Када се уочи верског празника, током Вечерње у храму, препуном верницима, отварају царска врата и свештенство излази на средину храма, тад два хора складно и строго изводе црквене песме с канонима старинских црквених „знамених напева“. Срце и ум тад јасно постају свесни да су управо велика љубав према цркви, према црквеним правилима и дубоко понирање у њих, створили овај зачуђујући духовни склад, у тако скромним условима.

У Београду, у руском храму, одлично познају богослужбене каноне, разумеју га и воле, не само свештенство, већ и сами богомољци, дубоко доживљавају сваки тренутак, важан значај црквеног обреда. (Нестор 1935: 5).

Наводимо основне биографске податке о београдским хоровађама и ствараоцима духовних композиција:

*Јевгениј Прохорович Маслов* (? – 1953, Лос Анђелес). Био је један од најистакнутијих руских црквених хоровађа у Србији. Михаил Михајлович Родзјанко овако је окарактерисао његову личност и стваралачки кредо: „Јевгениј Прохорович је око шездесет година славио Господа у песмама, којима је вешто и са укусом придавао необичну хармонизацију. Говорио је да је служба Божија дивна симфонија, где све мора бити у складу: и оглашавање свештеника, и појање хора. Та симфонија уздиже молитвено расположење. Човек који се моли у својим мислима диже се ка Богу, ‘свако ниње житејскоје отложим попеченије’ реализује се у стварности. Своме хору Јевгениј Прохорович је на задивљујући начин умео да пружи музикалност, која је стварала ту симфонију. Његов хор је био најбољи у Београду. Концерти, на којима су наступали, окупљали су огроман број слушалаца и имали велик успех. У свечане дане хор Маслова увек је позиван од стране патријарха српског, који га је много ценио.

Једна од карактеристичних одлика хорске интерпретације Јевгенија Прохоровича била је та што су све речи молитвених песама биле разговетне, правилно фразиране и акцентоване. Посебну пажњу је обраћао на старинске руске напеве. Много тога из свакидашњих песама изводио је ‘знаменим напевом’, у најтананијој обради.“ (Родзјанко 1968: 13).

*Алексеј Васиљевич Грињков* (1893, Курска губернија – 1966, Земун), хоровађа, наставник музике, аутор духовних композиција. Од 1912. године похађао је Московски конзерваторијум. Светски и грађански рат омели су га да заврши студије. Посебно интересовање испољавао је према православном духовном појању, био је следбеник нове московске композиторске „школе Синодског училишта“ и себе сматрао учеником А. Т. Гречањинова. У Русији, вероватно, још није био хоровађа.



Остало је неразјашњено да ли је био учесник светског и грађанског рата. Почетком 1920. године евакуисао се са југа Русије.

Током марта–маја 1920. године А. В. Грињков је управљао руским мушким хором у Солуну, од новембра 1920. до октобра 1921. године, затим мушким хором у руском логору у Тузли (Турска). До априла 1923. године био је хоровађа храма при Руском посланству у Бујук Дереу (крај Цариграда), а од априла 1923. до јула 1925. године предавао је певање и музику у енглеском колеџу на турском острву Проти (British High School for Russian Children).

Коначно, 1925. године је дошао у Краљевину СХС и настанио се у Земуну, у коме је живело преко хиљаду руских избеглица-емиграната. Током 1923–1929. године А. В. Грињков је био наставник теорије музике у приватној Земунској музичкој школи Антонине Хростицке. Истовремено је био хоровађа у земунском руском храму (Русима уступљен храм Св. Арханђела Гаврила, у градском парку). Врло брзо мешовити руски хор под његовом управом је достигао висок извођачки ниво и био на гласу као један од најбољих руских хорова у Србији, приређивао је духовне концерте у престоници и многим градовима.

Марта 1929. године Алексеј Васиљевич је постао хоровађа руског хора при српском Вазнесенском храму у Београду, са којим је учествовао на свечаним богослужењима и погребима (пренос посмртних остатака генерала П. Н. Врангела из Брисела, сахрана краља Александра, почивших у Богу митрополита Антонија и патријарха српског Варнаве). Грињков је и даље остајао везан за Земун: био је хоровађа Хрватског певачког друштва „Томислав“ (1930–1944), али и диригент при Украјинском уметничко-драмском друштву у Београду (до 1941), које је приређивало и музичке вечери. Школских 1935/36. и 1937/38. година предавао је певање у београдској Руско-српској мушкој гимназији. Имао је апсолутни слух и допунски зарађивао као клавир-шTIMER у Београдској опери (1937–1940).

Као диригент и педагог, Грињков се бавио не само аранжманима већ и компоновањем духовне музике. Уз благослов митрополита Анастасија (Грибановског), његове духовне песме на текстове Литургије Св. апостола Јакова изводиле су се 23. фебруара 1941. године у руском храму у Земуну. Протојереј Владислав Некљудов овако је оценио то његово дело: „А. В. Грињкову је успело да пронађе скуп звукова, који су ујединили једноставност далеке прошлости и наших савремених музичких схватања. Узвишена једноставност, дирљивост, устремљеност ‘у висине’, над светом у коме смо само привремени гости, молба за сједињавање свега у једно, доживљај блиског општења са свеприсутним Господом – све се то одразило у композицијама Грињкова“ (Некљудов 1941: 3). Композиција Грињкова данас нема у збиркама нота



при земунским и београдским храмовима. Нема их ни у архиву црквене општине при руском храму Св. Тројице у Београду. Међутим, у САД се чувају ноте његове Литургије Св. апостола Јакова.<sup>19</sup>

Почетак Другог светског рата и распад Краљевине Југославије онемогућио је Грињкова да делује у Београду, у другој окупационој зони. Са супругом Олгом наставио је да живи у Земуну, у Независној Држави Хрватској, где је остао хоровађа Хрватског певачког друштва. Од 1. новембра 1942. године, током хрватске окупације и првих година после ослобођења Земуна, А. В. Грињков је још био и директор градске Музичке школе (замишљене као десетогодишња основна, средња и висока – конзерваторијум). У њој је предавао теорију музике, „диктат“, хармонију и дириговао ученичким хором. У тој школи деловало је још неколико руских педагога: Георгије Јурењев (певање), Јелисавета Родзјанко-Ветер (клавир), Антонина Хростицка (клавир), Иван Кукујенко (виолина) и Александар Слатин (виолончело).

Руководеће место током хрватске окупације Земуна, убрзо после захлађења односа између Југославије и СССР, довело је до тога да је 1. новембра 1948. године Грињков био смењен са положаја директора и лишен сваког деловања у Музичкој школи. Упркос томе, његова музичка делатност у социјалистичкој Југославији се наставила. С јесени 1948. године он је хоровађа аматерских хорова низа културно-уметничких друштава у Земуну. Највероватније је за супружнике то био једини извор скромних прихода. Пожртвовано одан цркви, А. В. Грињков је све до своје смрти био хоровађа малог мешаног руско-српског хора при храму Св. Арханђела Гаврила. Формално је „руска црквена општина“ у Земуну опстајала до 1972. године. Последњи хоровађа у њој била је удовица, Олга Грињкова (АРСЕНЬЕВ 2007: 120).

*Борис Петрович Арсењев* (1908, Дубно, Волинска губернија – 1972, Нови Сад). После ступања, 1919. године, у Донски кадетски корпус „Император Александар III“ у Новочеркаску, он губи везу са родитељима. Са деловима особља и кадета 1920. године евакуисан је на грчко острво Лемнос, а затим у Египат, у напуштени британски војни логор крај Суецког канала. У лето 1922. године ову руску војну средњу школу прима Краљевина СХС. Борис Петрович у њој матурира у Горажду и у јесен 1930. године се уписује на Пољопривредни факултет Београдског универзитета. Током студија зарађује свирањем у руским естрадним оркестрима (дувачки инструменти, балалајка, гитара). Паралелно са агрономијом студира хорско дириговање и композицију у музичкој

---

<sup>19</sup> Ноте чува Јелена Кокс, рођ. Фортунатова, хоровађа у Вашингтону. Аутор захваљује гђи Светлани Зверјевој за ово саопштење.

школи у класи професора Милоја Милојевића, пева и диригује хорovima у Земуну и Београду, члан је мушког октета „Ведрал“ у Београду, компонује и хармонизује духовне песме.

Ратна 1941. година затиче га у Великој Кикинди као службеника куделарске задруге. Животни услови не дају му могућност да заврши факултет. По службеној дужности 1949. године Б. П. Арсењев се са породицом сели у Нови Сад. Ту он наставља своје најдраже дело – служење Цркви. Ризикујући да изгуби државни посао, пева и наизменично управља хорovima у три православна храма, а последњих година свог живота недељом и о великим празницима одлази да пева басовску деоницу у једином у земљи преосталом руском храму Св. Тројице у Београду.

Ноте његових литургијских и других музичких композиција предале су на чување у Музиколошки институт САНУ у Београду, а у копијама отпремљене у Лондон, Олги Јаковљевни Иљашевич, хоровађи једног од руских храмова у том граду, познаници из његових београдских дана. Неке од композиција Арсењева извођене су у Лондону, 1970-их година.

Значајније духовне композиције Б. П. Арсењева су: *Велика јектенија, Свјатий Боже, Суђуба јектенија, Херувимска њесма, Милосиј мира, Тебе њојем, Оица и сина, Симбол вере, Досијојно јесиј, Во царсвији Твојем и Имушчи душе моја* (концерт).

Аранжмани и хармонизације Б. П. Арсењева за мушки хор (из 1939–1956. година): А. А. Архангелског *Уиоли болезни*, причастен; *К Боџородице ѡрилежно*, причастен; *Милосиј мира* (Бр. 6); Станислава Биничког (*Тебе њојем, Дуси и души, Оица и Сина*); Д. С. Бортњанског (*Мноџаја љетиа*; духовне песме опела); А. Е. Туренкова (*Иже херувими*); П. И. Турчаџинова (*Христос воскрес*); *Милосиј мира*, обиходноје; *Њесиј свјатий*, канон, глас 6, пјесањ 3; *Блаџослови, душе моја, Госиода*, кијевског напева; трипесњец, глас 6; *Со свјатими ѡикој*, руско, и др.

Ове аранжмане духовних песама за мушки хор Борис Петровић је, вероватно, предузимао за потребе вокалног октета „Ведрал“ или у намери да формира мушки црквени хор.

*Борис Михајлович Мојисејев* (1896, Москва – 1974, Нови Сад). У емиграцији – скромни чиновник Дирекције железница у пограничној Суботици, а после Другог светског рата у Новом Саду. Поред аматерског бављења сликарством и свирањем на балалајки, током 1950–1960-их година Б. М. Мојисејев је био хоровађа руско-српског мешовитог хора при Успенском храму у Новом Саду. Крајем рата Борис Михајлович је са супругом Антонином Феликсовном преживео тежак ударац судбине:

њиховог јединца сина Јурија, младића који се одушевљавао скаутизмом, ухапсио је совјетски орган СМЕРШ и изгубио му се сваки траг.

Б. М. Мојисејев је компоновао духовне композиције, које је његов хор изводио у Новом Саду. Пронашли смо само две од тих композиција: *Милосјѝ мира* (1961) и *Свјатѝј Божје*.

*Николај Фјодорович Букин* (1903, Новочеркаск – 1994, Нови Сад). Рођен на Дону, син угледног ременара и инструктора седларске радионице Новочеркаског војног училишта, као ученик реалне Гимназије „Александар Невски“ Н. Ф. Букин је пре свог пунолетства учествовао у борбама против „црвених“. У јесен 1920. године ступио је у Донски кадетски корпус „Император Александар III“ и паробродом „Добича“ заувек напустио породицу и домовину. Већ као кадет у Краљевини СХС издвајао се пријатним баритоном, глумачким даром, стаситошћу и као одличан гимнастичар. Године 1927. био је победник на Свесоколском слету у Прагу. У тешким студентским данима у Београду за живот је зарађивао као физички радник, али је учествовао у културном животу Козака у дијаспори, писао патриотске песме, био је биран за свекозачког студентског атамана.

Уочивши његов натпросечни певачки таленат, бесплатне часове певања у Београду давали су му супрузи Бељски – вокални педагог Агрипина Константиновна и Владимир Иванович, познати либретиста Николаја Римског-Корсакова, председник Руског музичког друштва у Београду. Басиста Н. Ф. Букин је био солиста Руског хора Св. Вазнесењског храма у Београду, којим је управљао А. В. Грињков.

После завршених студија, са дипломом шумарског инжењера, Николај Фјодорович је службовао у неколико региона Краљевине, претежно у Босни. Ратних година је са супругом (лекаром) живео у банатском селу Кларија (данас Радујево, крај границе са Румунијом). Божјом вољом, успело му је, после исцрпног саслушања, да избегне хапшење од стране органа НКВД-СМЕРШ-а. После рата, као шумарски експерт упућен је у Нови Сад. Дубоко одан вери, патриота Русије, никада није ступио у Комунистичку партију, иако је до одласка у пензију, 1973. године, заузимао одговорне функције при Влади АП Војводине. У његовом гостољубивом дому често се увече окупљало руско друштво. Ту су се певале руске и циганске романсе, козачке и народне песме, као и оперске арије, уз пратњу гитаре, балалајке и клавира, рефрени су се певали у хору.

Поседујући одличан глас и као одличан познавалац црквеног појања, Николај Фјодорович је био последњи руски хоровођа хора Успенског храма у Новом Саду, а пред крај свог живота постао је цењени консултант двају српских омладинских хорова, који су средином 1980-их

година обновили традицију хорског црквеног појања у православним храмовима Новог Сада.

### *Руски композициони љавославне музике у Србији*

Нажалост, у ХХИ веку готово да није могуће прикупити више података о музички образованим Русима, који су на нашим просторима писали духовне композиције, а поготово пронаћи партитуре тих дела. Трагања у низу државних архива и по црквеним општинама у којима су се током многих година смењивале руске хоровађе нису дала очекиване резултате (Београд, Нови Сад, Земун, Сомбор, Вршац).

Уз већ поменуће композиторе – архиепископа Гаврила (Чепура), епископа Митрофана (Абрамова), игумана Филипа (А. И. Гарднера), С. М. Наумова, А. В. Грињкова, Б. П. Арсењева и Б. М. Мојисејева, треба поменути Василија Александровича Гаврилова, наставника музике и хоровађу ученичких хорова у гимназијама Сремске Митровице, Пожаревца и Земуна. Током свог службовања у Пожаревцу (1932–1941), за оближњи манастир Тумане, у коме су се сместили руски монаси, В. А. Гаврилов је крајем 1930-их година написао „две партитуре за вршење Литургије Св. апостола Јакова“, коју је превео и прокоментарисао игуман Филип (Гарднер). О служењу те литургије у поменутом манастиру читамо:

Поред В. А. Гаврилова, напеви за древну литургију по уобичајеном чину разрадио је отац архимандрит Нафанаил (Поршњев), секретар Кинеске православне мисије, који је ратних година привремено боравио у манастиру Тумане. (Литургија 1939: 5).

Литургијски напеви В. А. Гаврилова и архимандрита Нафанаила довољно често су се изводили у овој обитељи. На дан сећања на Св. апостола Јакова, 5. новембра 1939. године, литургија је служена у саборном храму у Пожаревцу. Чиноејствовао је епископ браничевски господин Венијамин, уз саслужење архимандрита Нафанаила (Поршњева), архимандрита Нафанаила (Љвова) и свештеноинока манастира. Ускоро је та литургија служена и у женском манастиру Нимник, у руском храму Св. Тројице у Београду, у Сремским Карловцима и у далеком Шангају. (Литургија 1939: 5).

У нототеци Музиколошког института САНУ у Београду, уз колекцију нота духовних композиција Аренског, Архангелског, Бортњанског, Ведеља, Виноградова, Воротњикова, Гречањинова, Дворецког, Дубенског, Игњатјева, Иполитова-Иванова, Љвова, Љвовског, Смољенског, Соколова, Титова, Туренкова и Чајковског, налазе се дела В. А. Гаврилова и ових неколико духовних композиција Б. М. Добровољског:

Гаврилов, В. А. *Парастїос*, ор. 3, по карловачким напевима за мешовити хор. Рукопис, мастило, 41 стр. (МІ ХХХІІ, Ап 1583);

Гаврилов, В. А. *Opelo*, ор. 4. по карловачким напевима за мешовити хор. Рукопис, мастило, 20 стр. (МІ ХХХІІ, Ап 1584);

Добровољски, Б. М. *Иже херувими*, за мешовити хор и вокални квартет (сопран I и II, алт и тенор). Издање Музичког друштва „Станковић“, Хорско одељење. Бр. 26, Литографисано, 6 стр. (МІ ХХХ, Ап 1473);

Добровољски, Б. М. *Песни на Лиџурџији (Блаџословен ѓрјади; Да исїолнїаїсја; Буди Имїа Госїодње* и даље) за мешовити хор. Издање Музичког друштва „Станковић“, Хорско одељење. Бр. 32, 1926. Литографисано, 4 стр. (МІ ХХХ, Ап 1475);

Добровољски, Б. М. *Оїче наш; Хвалиїе* (заједно са: Дубенски *Оїче наш* и Мокрањац *Једин Свїаїї*). Издање Музичког друштва „Станковић“, Хорско одељење. Бр. 33, 1926. Литографисано, 4 стр. (МІ ХХХ, Ап 1476).

У ту београдску колекцију доспела су и два штампана духовна дела И. А. Гарднера из позног периода његовог стваралаштва: *Разбойника благоразумног*, № 3 (1960); *Святий Боже*, № 2. Демественное. Для Архиерейского служения (1960). Нотное приложение к журналу „По стопам Христа“. Берклеј. Калифорнија, 1962, стр. 4.

### Закључак

Сећајући се свог пастирског служења током 1930-их година у Белој Цркви, монах Јован (Шаховски), потоњи архиепископ Сан Франциска, истакао је: „Чувајући јединство у своме корену и цвату, црквени живот Руса у дијаспори се раслојавао... За једне је он постао нова радост слободе и очишћења од свих, не само минулих, неправди и од другоразредних вредности овог света. Са друге стране црквени живот је био сећање на домовину, њене обичаје и детињство“ (Шаховској 1982: 32). Заиста, тако је било и у Југославији, пре и после Другог светског рата.

Данас је једини руски храм у Србији храм Св. Тројице при Подворју Московске патријаршије у Београду. На десној певници старе руске напеве и вишегласне духовне песме поје руско-српски хор. Већину парохијана чине Срби, свих узраста, и сународници Руси, који су се привремено или стално настанили у Србији.

Руске парохије на територији бивше Југославије давно су укинуте. Из више разлога: септембра 1944. године Управа Руске заграничне цркве напустила је земљу, тешки период историје Српске цркве (период њеног преживљавања), одбијање руских парохија да се потчине Мо-

сковској патријаршији, масовни одлазак Руса из земље (1944. и током 1949–1955), смрт првог и другог поколења емиграната, асимилација и равнодушност младих према вери. Из пописа становништва, спроведеног 2002. године, у Србији је живело 2588 Руса (684 мушкарца и 1904 жене) (РЕПУБЛИКА 2003: 21).

Током последњих двадесетак година готово у сваком граду Србије основани су омладински црквени хорови. Већина њих поје и композиције руских аутора. Многе од ових композиција верници сматрају „својим“, јер су дубоко укорене у свести, заједно са вишегласним делима К. Станковића, С. Мокрањца, С. Биничког и С. Христића. Међу Србима распрострањено мишљење о црквеном појању руских избеглица-емиграната – кратко формулисано: „тако могу само Руси!“ – односило се не толико на технички аспект интерпретације, већ првенствено на искрени однос певача према лепоти богослужења и улози црквеног појања у обредима.

Значајна и вишестрана делатност руских хорова, међуратног и послератног, социјалистичког периода у Југославији и Србији оставила је неизбрисив траг. Ти људи су наставили, сачували и млађима пренели традицију црквеног појања, богатали су репертоар хорова руским напевима и при храмовима формирали нотне збирке духовних композиција.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРБАТСКИЙ, Юрий. *Этюды по истории русской музыки*. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1956.
- АРСЕНЬЕВ, Алексей. „Гринков Алексей Иванович.“ *Православная энциклопедия*. Том XIII. Москва: Православно-научный центр „Православная энциклопедия“, 2007, 120.
- АРСЕНЬЕВ, Алексеј. *Самовари у равници: Руска емигранација у Војводини*. Нови Сад: Змај; Футог: Уметничка радионица Завештање, 2011.
- БОСАНАЦ, Бошко. „Моје успомене на Љубисава Војиновића.“ У: Жуловић, Гордана (приредила). *Ејиској Хризосјом: Живој и рад*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1990.
- ВЕЛИМИРОВИЧ, М., С. Г. Зверева. *Гарднер Иван Алексеевич / Православная энциклопедия*. Том X. Москва, 2005, 416–418.
- ГАРДНЕР, Иван. „Мысли о церковном искусстве.“ *Новое время* 29. 11. 1927: 2–3; 3. 2. 1928: 2–3; 4. 2. 1928: 2–3; 12. 2. 1928: 2; 5. 4. 1929: 2.
- ГАРДНЕР, Иван. „В белградском русском храме.“ *Новое время* 19. 4. 1928: 2–3.
- ГАРДНЕР, И. А. *Сборник духовно-музыкальных сочинений*. Часть 1. Berkeley: Православное издательство прот. Николая Веглайс, 1962.
- ГАРДНЕР, И. А. *Духовно-музыкальные произведения*. Нью-Йорк: Russian Orthodox Theological Fund Inc., 1963.
- ГАРДНЕР, И. А. *Богослужбено пение Русской Православной Церкви. В 2-х томах*. Jordanville: Holly Trinity Russian Orthodox Monastery, 1978; 2-е изд. Сергиев Посад, 1998: 3-е изд. Москва, 2004.
- ГАРДНЕР, И. А. *Собрание духовных песнопений для хора без сопровождения*. Предисл. С. Г. Зверевой. Москва; Сан-Франциско, 2008.



- Гласник. Службени лист Српске Православне Патријаршије бр. 17 (1930): 269–270.
- Гласник. Службени лист Српске Православне Патријаршије бр. 18 (1930): 281–282.
- ГРАББЕ, Юрий. „Высокопреосвященный Гавриил, Архиепископ Челябинский и Троицкий.“ *Православная Русь* № 4, 1. 4. 1939: 58.
- „ДАЛМАЦИЯ.“ *Русский хоровой вестник* № 3 (1928): 8.
- ДАНИЛЕНКО, Борис (ред.). *Материалы к творческой биографии И. А. Гарднера (1898–1984)*. Москва: Синодальная библиотека Московского Патриархата; München: Verlag Otto Sagner, 2008.
- ДОБРУРАД. „Наши Руси.“ *Застава* год. ЛП, 17. 5. 1921: 3.
- ДРАГУТИНОВИЋ, Бранко. „Два концерта руске црквене музике.“ *Лейхойис Майице српске* књ. 316, св. 2 (1928): 138.
- ЂАКОВИЋ, Богдан. *Развој хорског џевања у Новом Саду између два свејска рађа (1918–1941)*. Магистарски рад. Академија уметности у Новом Саду, Нови Сад, 1996.
- „ЗЕМУН.“ *Русский хоровой вестник* № 5–6 (1928): 12.
- ЈОВАНОВИЋ, Мирослав. *Досељавање руских избежлица у Краљевину СХС 1919–1924*. Београд: Стубови културе, 1996.
- ЈОВАНОВИЋ, Мирослав. *Руска емигранција на Балкану 1920–1940*. Београд: Чигоја штампа, 2006.
- ЈОВАНОВИЋ, Никола. „Животни пут, дело и лик угледног диригента, Стевана Гушчина у вишедеценијском делању у Нишу.“ *Нишки весник* (мај 2008): 14–15.
- КИПРИЈАН (Керн), архим. *Воспоминания о митрополите Антонию (Храповицком) и епископе Гаврииле (Чепуре)*. Москва: Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002.
- „Кончина протопресвитера о. Петра Беловидова.“ *Православная Русь* № 9 (287) (1940): 3.
- КОРОВОЃА. „Приватни оглас.“ *Гласник. Службени лист Српске Православне Цркве* год. III, бр. 9 (мај 1922): 144.
- КОСИК, Виктор. *Русская церковь в Югославии (20–40-е гг. XX века)*. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002.
- „ЛИТУРГИЈА Св. Ап. Иакова в монастыре Тумане в Югославии.“ *Православная Русь* № 23 (277) (1939): 5.
- ЛОПУХИН, Петр. *Беседы с епископом Гавриилом*. Владимирово: Православное братство Преп. Иова Почаевского, 1940.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Ефемерис: Хроника једне породице*. Књ. 1. Нови Сад: Прометеј, 1998.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Литургија Чеснокова.“ *Полиџика* 9. 12. 1930: 8.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Литургија Гречанинова на програму концерта Руског хора Вазнесенске цркве.“ *Полиџика* 8. 4. 1931: 5.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Музика и Православна црква.“ *Годишњак и календар Српске Православне Патријаршије за њросиу годину 1933* (1932): 115–135.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Духовни концерт Руског збора Св. Вазнесенске цркве.“ *Полиџика* 3. 4. 1934: 8.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Зорица. „Руси у Сремским Карловцима: Трагови који не бледе.“ *Дневник* 23. 12. 2007: 13.
- НЕКЛУДОВ, Владислав. *Церковная жизнь русских в Югославии // Православная Русь* № 256–257 (1939).
- НЕКЛУДОВ, Владислав, прот. „Литургија Св. Апостола Иакова в Земуне.“ *Русский голос* 15. 2. 1941.
- НЕСТОР, архиеп. *Очерки Югославии: Впечатления путешествия*. Харбин, 1935.
- НИВЬЕР, Антуан. *Деятели русской эмиграции в Западной и Центральной Европе 1920–1995: Биографический справочник*. Москва: Русский путь; Париж: YMCA-PRESS, 2007.
- НИКОЛЬСКИЙ, А. „Несколько слов о композиторе Веделе.“ *Новое время* 26. 6. 1928: 2.
- НИКОЛЬСКИЙ, А. „Об очерке свящ. Н. Баскакова ‘Русское влияние в сербском церковном пении’.“ *Новое время* 28. 6. 1928.
- НИКОЛЬСКИЙ, А. „Духовный концерт хора Маслова.“ *Новое время* 13. 5. 1929.



- Никольский, А. „Большой духовный концерт.“ *Новое время* 19. 3. 1930.
- Никольский, А. „О древнем русском церковном пении.“ *День русской славы* № 10 (1940).
- Овсляников, Павле. „Нуди се хоровођа.“ *Гласник Музичког друшћива „Сїанковић“* год. II, бр. 9 (1929): 175.
- Олсуфьев, Дмитрий, граф. „К вопросу о церковном пении.“ *Новое время* 24. 10. 1928: 1–2; 25. 10. 1928: 2.
- Павлов, Борис. „Руска колонија у Зрењанину: Гостовања и приредбе.“ *Зрењанин* год. XLIV, 25. 8. 1995: 14.
- ПЕВАЧКИ алманах 1929–1939. Ј. Г. С. жупе „Др. Лаза Костић.“ Сомбор, 1939: 59, 63.
- Попов, Живко. „Долазак Руса у Митровицу.“ *Сунчани сај* год. XIV, бр. 14 (Јесен 2006): 40–54.
- ПРАВОСЛАВНИЙ. „Нужды нашего клироса.“ *Новое время* 16. 6. 1928: 2–3.
- ПРАВОСЛАВНИЙ. „Направления современного русского церковного пения.“ *Новое время* 10. 10. 1928: 2–3.
- ПРАВОСЛАВНИЙ (ГАРДНЕР, И. А.). „Хор Донского кадетского корпуса п/у Верушкина.“ *Новое время* 20. 6. 1928: 2.
- РЕПУБЛИКА Србија. Републички завод за статистику. Попис становништва, домаћинства и станова у 2002. Том 3. Београд, 2003.
- Родзянко, Михаил. „Памяти Е. П. Маслова.“ *Православная Русь* № 12 (1968): 13.
- „Руска црква у Осеку.“ *Засїава* год. LIII, 9. 5. 1922: 3.
- „Руски црквено-певачки хор.“ *Гласник. Службени лист уједињене Срїске љавославне цркве* год. III, бр. 6 (28. март 1922): 91.
- „Русские хоры за границей.“ *Русский хоровой вестник* № 1 (1928): 3.
- „Русский церковно-светский хор в Земуне.“ *Русский хоровой вестник* № 2 (1928): 11.
- СПОМЕНИЦА *једесетгодишњег рада дружине „Расїко“ у Призрену (1889–1939)*. Призрен: Призренска богословија, 1940.
- СРПСКА љавославна богословија у Бићољу: *Извещїај за школску 1934/35. годину*. Битољ, 1935.
- СРПСКА љавославна богословија у Бићољу: *Извещїај за школску 1937/38. годину*. Битољ, 1938.
- СТЕРЈОВСКИ, Александар. *Бићоља – рускаїа колонија*. Битола: Младински културен центар, 2003, 96.
- Филипп (Гарднер), иером. „Духовно-музыкальная деятельность Архиепископа Гавриила в Эмиграции.“ *Церковная жизнь* год. II, № 4, 1. 4. 1934: 63.
- ШАХОВСКОЙ, Иоанн, архиеп. *Вера и достоверность: Первое служение*. Париж: YMCA-PRESS, 1982.
- ARBATSKI, J. „Kako treba kombinovati glasove u pjevačkim zborovima?“ *Ćirilometodski vjesnik* br. 5 (1935).
- GARDNER, J. von. *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation*. München: Verlag Otto Sagner, 1967a.
- GARDNER, J. *Die Rolle der Musik im orthodoxen Gottesdienst*. In: *Kult und Kontemplation in Ost und West*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1967b.
- GARDNER, J. *System und Wesen des russischen Kirchengesanges*. Wiesbaden: Otto Herrassowitz, 1976.
- IŠTVANIĆ, Živan, Edit Fišer. *Muzički leksikon Bele Crkve (1799–1941)*. Bela Crkva: Ž. Ištvanić; E. Fišer, 1997.
- LEKSIKON *jugoslavenske muzike*. Tom 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 64.

## ПРИЛОГ 1.

### Руске хоровође у српским храмовима и у аматерским друштвима Краљевине СХС Југославије

Петар Абреков

Руски хор при храму Свв. Ћирила и Методија, Љубљана

Владимир Акиров (? – ?, Маракаибо, Венецуела)

Руски хор при храму Успења Пресвете Богородице, Земун

Василиј Анисенко (? – 1921, Призрен)

Хор при саборном храму, Призрен

Хор при богословији, Призрен

Алексеј Николајевич Аплечејев

Хор гркокатоличког храма Свв. Петра и Павла, Нови Сад

Хор Русинског културног друштва „Максим Горки“, Нови Сад

Јуриј Иванович Арбатски (1911, Москва – 1963; Њу Хартфорд, Њујорк)

Хор, Лесковац

Хор, Сремска Митровица

Хор римокатоличке цркве, Београд

Прво београдско певачко друштво, Београд

Борис Петровић Арсењев (1908, Дубно, Волинска губернија – 1972, Нови Сад)

Земунско певачко друштво, Земун

Хор при храму Св. Николаја, Нови Сад

Хор при саборном храму Св. Георгија, Нови Сад

Павел Иванович Бабајев (1896, Кубанска област – 1979, Београд)

Хор Друге Кубанске козачке станице, Београд

Хор при Руском храму Св. Тројице, Београд

Леонид Базиљевич

Хор при храму Покрова Пресвете Богородице, Београд

Владимир Болдирев

Руски хор при храму Свв. Ћирила и Методија, Љубљана

Татјана Алексејевна Борисова-Јелатанцева (1929, Београд – 1998, Загреб)

Руски црквени хор, Загреб

Николај Фјодоровић Букин (1903, Новочеркаск – 1994, Нови Сад)

Хор при Успенском храму, Нови Сад

Сергеј Бунашевич

Црквено певачко друштво „Браничево“, Пожаревац

Иван Веденски (? , Новаја Деревња, Тулска губернија – ?)

Црквени хор „Бошко Југовић“ при храму Св. Тројице, Трстеник

Хор руске колоније, Ужице  
 Дмитриј Николајевич Војнович (1895, Армавир – 1992, Загреб)  
 Руски црквени хор, Загреб  
 Борис Георгијевич Волобујев (1890 – 1980, Београд)  
 Хор при богословији, Сремски Карловци  
 Иван Алексејевич Гарднер (1898, Севастопол – 1984, Минхен)  
 Хор при богословији, Цетиње  
 Дмитриј Михајлович Гортински (р. 1931, Београд)  
 Прво београдско певачко друштво, Београд  
 Василиј Фјодорович Григорјев (1884, Јекатеринодар – 1970, САД)  
 Руско певачко друштво В. Григорјева и К. Перегуде, Нови Сад  
 Константин Григорјев  
 Руски црквени хор, Загреб  
 Алексеј Васиљевич Грињков (1893, Курска губернија – 1966, Земун)  
 Руски хор при храму Св. Архангела Гаврила, Земун  
 Хор при храму Покрова Пресвете Богородице, Београд  
 Хор при саборном храму Св. Архангела Михаила, Београд  
 Руски хор „Славјански“ при Вознесенском храму, Београд  
 Хрватско певачко друштво „Томислав“, Земун  
 Хор културно-просветног друштва „Украјинска громада“, Београд  
 Хор поштар КУД „Ђока Павловић“, Београд  
 Хор ученика Руске основне школе, Београд  
 Хор монахиња при Манастиру Св. Крста, Земун  
 Сергеј Гурјев  
 Хор Прве гимназије, Крагујевац  
 Гурјев-Вољски  
 Руско певачко друштво, Бела Црква  
 Иван Алексејевич Гусев (1882 – 1943, Бела Црква)  
 Српско певачко друштво, Бела Црква  
 Српско занатлијско певачко друштво, Бела Црква  
 Степан Георгијевич Гушчин (1888, Ахтирка, код Харкова – 1970, Ниш)  
 Црквено певачко друштво „Покрова Пресвете Богородице“, Земун  
 Хор при богословији, Призрен  
 Певачко друштво „Цар Урош“, Призрен  
 Хор при богословији Св. Саве, Београд  
 Прво београдско певачко друштво, Београд  
 Хор КУД „Трудебеник“, Београд  
 Хор студената Медицинског факултета, Београд  
 Раднички хор „Водовод“, Београд  
 Раднички хор „Пролетер“, Београд  
 Хор КУД „Абрашевић“, Ниш  
 Хор КУД „Станко Пауновић“, Ниш

- Хор КУД „Светозар Марковић“, Ниш  
Хор Радија, Ниш  
Хор Народног позоришта, Ниш  
Хор при саборном храму Силаска Св. духа, Ниш
- Михаил Јукачински  
Хор Музичког друштва „Његош“, Цетиње
- Валеријан Константинович Дерјугин (1886, Копајево – 1958, Загреб),  
пуковник  
Хор при православном храму Св. Преображења, Загреб
- Борис Михајлович Добровољски (1885, Рига – ?, Београд)  
Певачко друштво „Станковић“, Београд  
Руски студентски хор, Београд  
Српско-јеврејско певачко друштво, Београд  
Хор Београдске опере, Београд  
Хор при храму Св. Александра Невског, Београд  
Хор при храму Св. Николаја, Београд
- Григориј Г. Дриго  
Руски хор при храму Свв. Ћирила и Методија, Љубљана  
Руски хор друштва „Руски соко“, Љубљана
- Владимир Дудник  
Српско певачко друштво, Шабац
- Филип Дмитријевић Загребељни (1893 – ?)  
Земунско певачко друштво, Земун  
Хор културно-просветног друштва „Украјинска громада“, Београд
- Николај Леонидовић Закладниј (1867, с. Кримскаја – 1938, Сплит), ге-  
нерал-мајор  
Хор православне капеле у касарни, Сплит
- Александар Артемјевич Залијев (1898, Владикавказ – ?)  
Хор при храму Покрова Пресвете Богородице, Београд  
Хор при саборном храму Св. Арханђела Михаила, Београд  
Хор поштара КУД „Ђока Павловић“, Београд
- Хрисанф Хрисанфовић Зењкевић  
Хор при храму Св. Георгија, Сомбор
- Николај Владимировић Капустин (1876 – 1930, Сомбор)  
Хор при храму Св. Георгија, Сомбор  
Српско занатлијско певачко друштво, Сомбор  
Српско ратарско певачко друштво, Сомбор
- Александар Фјодоровић Качински (1893, Солгутов, Подољска губер-  
нија – 1971, Бостон, САД)  
Руски хор при Дворској капели Св. Андреје Првозваног, Београд
- Михаил Коколевски  
Руски хор при храму Свв. Ћирила и Методија, Љубљана

Борис Викторович Комаревски (1893, Балки, Таврическа губернија – 1945, Загреб)

Црквени хор „Ћирило и Методије“, Загреб

Коровников

Хор при православном храму, Параћин

Александар Порфирјевич Космајенко (1888, Александровка – 1945, Загреб)

Руски хор при православном саборном храму Св. Преображења, Загреб

Владимир Кострикин (1888–1960)

Мушка и женска гимназија, Крагујевац

Хор „Шумадија“, Крагујевац

Хор Хришћанске заједнице „Краљевић Томислав“, Крагујевац

Михаил Котљаревски (? – 1972), протојереј

Српски црквени хор, Београд

Иван Фјодорович Котов (1904, Лубни, Полтавска губернија – 1941, Алибунар)

Хор при саборном храму, Вршац

Српско певачко друштво, Вршац

Анатолиј Красовски

Занатлијско певачко друштво, Шабац

Степан Красуцки

Хор културно-просветног друштва „Украјинска громада“, Београд

Николај Крутиков

Српски црквени хор, Београд

Софија П. Кулакова

Руски хор при храму Свв. Ћирила и Методија, Љубљана

Владимир Курагин

Певачко занатлијско друштво, Шабац

Руски хор при саборном храму, Вршац

Макаров

Црквени хор, Земун

Сергеј Григорјевич Максимов (1904, Владикавказ – 1970, Вашингтон, САД)

Руски црквени хор, Земун

Јевгениј Прохорович Маслов (? – 1953, Лос Анђелес, САД)

Руски хор при Дворској капели Св. Андреје Првозваног, Београд

Руски хор при храму Успења Пресвете Богородице, Земун

Хор при саборном храму Св. Арханђела Михаила, Београд

Артемиј Медведев

Руски црквени хор, Скопље

- Борис Михајлович Мојисејев (1896, Москва – 1974, Нови Сад)  
 Црквени хор, Суботица  
 Хор при храму Св. Николаја, Нови Сад  
 Хор при Успенском храму, Нови Сад
- Ј. П. Мојисејенко  
 Руски црквени хор при храму Св. Николаја, Котор
- Владимир Алексејевич Мошин (1894, Петроград – 1987, Скопље)  
 Српски црквени хор, Копривница  
 Српско црквено певачко друштво, Панчево  
 Хор при православном храму Св. Преображења, Загреб
- Сергеј Алексејевич Мошин (1898, Москва – 1965, Сан Паоло, Бразил)  
 Српски црквени хор, Копривница  
 Српско певачко друштво „Венац“, Панчево
- Сергеј Матвејевич Муратов (1893, Москва – 1945, Петроварадин)  
 Хор при богословији, Сремски Карловци  
 Хор ученика гимназије, Сремски Карловци
- Сергеј Николајевич Наумов (1885, Перерва, Московска губернија – после 1941)  
 Хор при богословији, Битољ  
 Хор при саборном храму, Битољ
- Сергеј Николајевич  
 Руско певачко друштво „Бајан“, Осијек
- Оберемок  
 Руско-српски хор при храму Свв. Тирила и Методија, Струмица
- Павел Овсјањиков  
 Српско певачко друштво „Вила“, Приједор  
 Српско певачко друштво, Шабац
- Кузма С. Перегуда  
 Руско певачко друштво В. Григорјева и С. Перегуде, Нови Сад
- Марија Михајловна Подгајнаја  
 Градски мешовити хор, Битољ
- Јевгениј Петровић Пољаков (1903, Ташкент – 1980, Санта Барбара, Калифорнија)  
 Земунско певачко друштво, Земун  
 Мушки духовни секстет, Београд
- Прокопрук, капетан  
 Руски хор при српском храму, Стара Пазова
- Павел Григорјевић Проскурников (архимандрит Петар; око 1890 – 1973, Весен, Швајцарска)  
 Руски хор при Дворској капели Св. Андреја Првозваног, Београд  
 Руски хор при храму Успења Пресвета Богородице, Земун

- Георгиј Николајевич Рот (1913 – 1978, Бингемтон, Њујорк, САД)  
 Руски хор при храму Вазнесења Пресвете Богородица, Земун
- Венијамин Руђко  
 Хор Кубанске козачке дивизије, Белишће, Славонија  
 Црквено певачко друштво „Бранко“, Ниш
- Николај Јаковљевич Савченко-Сагајдачни  
 Певачко друштво чиновника Државног монопола, Скопље  
 Хор при Учитељској школи, Скопље  
 Певачко друштво „Ст. Наумов“, Битољ
- Михаил Александрович Сењковски  
 Црквени хор ученица Учитељске школе, Неготин
- Јосиф Середа  
 Руско-српски певачки збор (од 1929: Певачки збор „Краљевић Томислав“), Крагујевац
- Поликарп Јемељанович Скриљ (1897 – после 1941)  
 Руски црквени хор, Бела Црква
- Владимир Иљич Слатин (1889, Харков – 1947, Београд)  
 Хор при Учитељској школи, Београд
- Иља Иљич Слатин (1888 – ?, Западна Немачка)  
 Хор „Глинка“ при Руском музичком друштву, Београд
- С. Р. Сокол  
 Хор Кубанских певача, Нови Сад
- Сергеј Соколов  
 Кубански козачки хор, Београд
- Кузма Јаковљевич Супрунов (1896–1983)  
 Жичко певачко друштво, Прокупље  
 Гимназијски хор, Прокупље
- Петар Моисејевич Таран (1892–1973, Санта Барбара, Калифорнија)  
 Хор при православном храму, Суботица  
 Руско певачко друштво „Таран“, Нови Сад  
 Хор при Успенском храму, Нови Сад
- Андреј Виталијевич Тарасјев (р. 1933, Београд)  
 Хор „Лучинушка“ при Катедри славистике Филолошког факултета, Београд
- Иван Васиљевич Татаркин (1886, Новочеркаск – ?)  
 Црквени хор, Лесковац
- Василиј Александрович Тимофејев (1891, Вороњеж – 1942, Бела Црква)  
 Хор немачког музичког друштва, Бела Црква  
 Гимназијски хор, Бела Црква
- Анатолиј Александрович Траилин (1868, Новочеркаск – 1940, Загреб)  
 Руски црквено-световни хор, Загреб



П. Н. Тростјански

Руски црквени хор, Скопље

Павел Александрович Фигуровски (1889, с. Упорнаја, Кубанска област – 1959, Нови Сад)

Хор при саборном храму Св. Георгија, Нови Сад

Новосадски занатлијски хор „Невен“, Нови Сад

Мађарско-немачки хор, Нови Сад

Евангелистичко немачко певачко друштво „Jugendchor“, Нови Сад

Мађарско реформатско певачко друштво, Нови Сад

Хор Новосадског музичког друштва, Нови Сад

Владимир Васиљевич Фиошин (1883, Оренбург – ?)

Певачко друштво „Краљ Стефан Дечански“, Књажевац

Хор Женске занатлијске школе, Књажевац

Виктор Царевски, протојереј

Хор при храму Рождества Пресвете Богородице (црква Ружица), Београд

Павел Никитович Чекалов

Српско певачко друштво, Вршац

Руско певачко друштво, Вршац

Немачко занатлијско хорско друштво, Вршац

Ђирђан Џугнонов

Хор Калмичке колоније, Београд

Николај Александрович Шаптаљенко (1898, Смела, Черкаска срез, Кијевска губернија – ?)

Руски хор при саборном храму Св. Тројице, Бања Лука

Јаков Иванович Шпиљевој (1890 – 1978, Сремска Митровица)

Гимназијски хор, Сремска Митровица

Виктор Харитонович Шчербаков (? – ?, Београд)

Руски хор при старом храму Св. Марка, Београд

Хор при храму Покрова Пресвете Богородице, Београд

Хор при храму Св. Лазара, Београд

## ПРИЛОГ 2.

### Руски наставници-хоровође у средњим школама Краљевине СХС Југославије

Александар Александрович (Бела Црква, Суботица, Прокупље, Пожаревац)  
Леонид Базиљевич (Приштина)  
Јевгениј Јевгенијевич Боде-Бодеј (Нови Сад)  
Сергеј Бунашевич (Пожаревац)  
Иван Веденски (Трстеник, Краљево)  
Николај М. Верушкин (Вршац, Бела Црква)  
Александар Воздвиженски (Крагујевац)  
Василиј Александрович Гаврилов (Сремска Митровица, Пожаревац, Земун)  
Сергеј Голдштејн (Велики Бечкерек)  
Вера Николајевна Горскаја (Нови Сад)  
Алексеј Васиљевич Грињков (Земун)  
Сергеј Гурјев (Крагујевац)  
Георгиј Константинович Дворжицки (Србобран, Нови Врбас)  
Михаил Денисенко (Чачак, Приштина)  
Феодосиј Денисенко (Косовска Митровица)  
Николај Јеролимов (Госпић, Вировитица)  
Михаил Јукачински (Цетиње)  
Татјана Д. Картељ (Ниш, Нови Сад, Сарајево)  
Јаков Павлович Кобец (Нови Бечеј)  
Фјодор Коваљов (Тител)  
Коровников (Параћин)  
Александар Андрејевич Костјук (Сремска Митровица, Бечеј, Сента, Крагујевац)  
Владимир Кострикин (Крагујевац)  
Иван Фјодорович Котов (Вршац)  
Григориј В. Кошевој (Битољ, Аранђеловац, Ђевђелија, Пирот)  
Алексеј Пантелејмонович Кравченко (Даниловград, Пећ, Нови Пазар)  
Генадиј Краснов (Свилајнац, Смед. Паланка, Приједор, Бањалука, Херцег Нови)  
Сергеј Красовски (Скопље)  
Василиј И. Кузенко (Шабац, Лозница)  
Андреј Николајевич Кузменко (Београд)  
Владимир Курагин (Ваљево, Дубровник, Шабац, Лесковац)  
Петар Дмитријевич Кучерја (Врање, Лозница, Свилајнац)

Иван Лазарев (Велики Бечкерек, Горњи Милановац, Херцег Нови, Нови Пазар)  
Игор Ф. Малињиков (Неготин)  
Николај Мантулин (Рума)  
Константин Иљич Матвејев (Неготин, Чачак, Ћуприја)  
Игор Петровић Мељницки (Брчко, Бањалука, Будва)  
Сергеј Николајевич Михајлов (Кавадарци, Ђевђелија, Штип)  
Сергеј Матвејевич Муратов (Суботица, Сремски Карловци)  
Сергеј Николајевич Наумов (Ћуприја)  
Јуриј Николајевич Павлишин (Аранђеловац, Ужице)  
Дмитриј Сергејевич Перегордијев (Сремски Карловци, Врбас)  
Михаил Александровић Погодин (Стари Врбас)  
Марија Попова (Велики Бечкерек)  
Клавдија Александровна Роде (Нови Сад)  
Николај Јаковљевић Савченко-Сагајдачни (Скопље, Прилеп, Битољ)  
Михаил А. Сењковски (Неготин, Чачак)  
Јосиф Середа (Крушевац, Крагујевац)  
Николај Николајевич Сивоволов (Србобран)  
Поликарп Јемељановић Скриљ (Бела Црква)  
Владимир Иљич Слатин (Београд)  
Андреј Слуњин (Гњилане)  
Георгиј Степанов (Суботица, Бела Црква)  
Александар А. Стокасимов (Цариброд)  
Кузма Јаковљевић Супрунов (Прокупље)  
Иван Васиљевић Татаркин (Лесковац, Ниш)  
Јевгениј Тимонов (Јагодина)  
Василиј Александровић Тимофејев (Бела Црква)  
Григориј Васиљевић Проценко (Пирот)  
Павел Александровић Фигуровски (Нови Сад)  
Владимир Васиљевић Фиошин (Крушевац, Књажевац)  
Владимир В. Хоризонтов (Никшић, Мостар)  
Павел Никифоровић Чекалов (Бела Црква, Мостар)  
Акинф Шеремет (Чачак)  
Анатолиј Шестопалов (Ивањица, Свилајнац, Јагодина, Крушевац)  
Јаков Ивановић Шпиљевој (Сремска Митровица)  
Александар Григорјевић Штаљ (Вршац)  
Семјон И. Штејн (Тетово)

### ПРИЛОГ 3.

#### **Руски храмови, са именима хоровођа, у Краљевини СХС (Југославији)**

Руски храм Св. Тројице (Београд; од 1924. године до данас. Овде и даље у заградама се наводи период постојања храма као руске богомоље):

Протојереј Петар Беловидов (1869, Ставропољска губернија – 1940, Београд)

Борис Михајлович Добровољски (1885, Рига – ?, Београд)

Андреј Николајевич Кузменко (1894, Херсон – 1962, Торонто)

Павел Григорјевич Проскурников (око 1890 – 1973, Весен, Швајцарска)

Леонид Иванович Маслич (хоровођа на „левој певници“)

Јевгениј Прохорович Маслов (? – 1953, Лос Анђелес)

Протојереј Владислав Некљудов (1899, Белиј, Смољенска губернија – 1949, Београд)

Александар Фјодорович Качински (1893, с. Солгутов, Подољска губернија – 1971, Бостон)

Григориј Иванович Криволицки (1883 – 1967, Берлин)

Филип Дмитријевич Загребељни (1893 – ?)

Павел Иванович Бабајев (1896 – 1979, Београд)

Ипођакон Андреј Виталевич Тарасјев (р. 1933, Београд)

Протојереј Василиј Виталевич Тарасјев (1932, Београд – 1996, Београд)

Јереј Виталиј Васиљевич Тарасјев (р. 1960, Београд)

Јоланда Тарасјев

Храм Покрова Пресвете Богородице при Првој (мешовитој, касније мушкој и женској) руско-српској гимназији (Београд; 1921–1944):

Алексеј Васиљевич Грињков (1893, Курска губернија – 1966, Земун)

Сергеј Фјодорович Давиденко (1882, Москва – 1966, Њујорк)

Борис Михајлович Добровољски (1885, Рига – ?, Београд)

Андреј Николајевич Кузменко (1894, Херсон – 1962, Торонто)

Павел Григорјевич Проскурников (око 1890 – 1973, Весен, Швајцарска)

Иља Иљич Слатин (1888–?, Западна Немачка)

Руска капела Чудотворне иконе Иверске Богородице (Београд, Ново гробље; 1932. и данас):

Григориј Иванович Криволицки (1883–1967, Берлин)

Михаил Самуилович Чорниј (1875–1939, Београд)

Филип Дмитријевич Загребељни (1893–?)

- Ипођакон Андреј Виталевич Тарасјев (р. 1933, Београд)  
 Андреј Степанович Дојич
- Руска капела при Руском старачком дому (Београд, Вождовац):  
 Јевгениј Објектов
- Храм Св. Арханђела Гаврила (Земун; 1921–1972):  
 Сергеј Григорјевич Максимов (1904, Владикавказ – 1970, Вашингтон)  
 Алексеј Васиљевич Грињков  
 Олга Грињкова (1898, Јелисаветград – 1980, Београд)
- Руски храм Рождества Пресв. Богородице (Сремски Карловци; 1921–1942):  
 Дмитриј Иванович Попов (1869, Новочеркасск – 1939, Београд)
- Руски храм Св. Великомученика Георгија (Бела Црква; 1921–1932):  
 Иван Алексејевич Гусев (1882–1943, Бела Црква)
- Руски храм Св. Јована Богослова (Бела Црква; 1932–1965):  
 Иван Алексејевич Гусев  
 Поликарп Јемељанович Скриљ (1897 – после 1941)  
 Павел Михајлович Поршњев (?–1969, Бела Црква)  
 Дмитриј Васиљевич Болдирев
- Храм при Николајевском коњичком училишту (Бела Црква; 1920–1924):  
 Гурјев-Вољски
- Храм при Маријинском донском девојачком институту (Бела Црква; 1921–1941):  
 Јелена Валентиновна Говорова
- Храм при Кримском кадетском корпусу (Стрниште, Бела црква; 1921–1929):  
 Борис Викторович Комаревски (1893, Балки, Таврическа губернија – 1945, Загреб)  
 Александар Николајевич Погранични  
 Василиј Александрович Тимофејев (1891, Вороњеж – 1942, Бела црква)
- Храм при Првом руском великог кнеза Константина Константиновича кадетском корпусу (Бела Црква; 1929–1944):  
 Александар Николајевич Погранични  
 Василиј Александрович Тимофејев
- Капела Св. Василија Великог при Владичанском двору Епархије бачке (Нови Сад; 1922–1955):  
 Василиј Фјодорович Григорјев (1884; Јекатеринодар – 1970, САД)  
 Јекатерина Фјороровна Мазараки (1888 – 1965, Нови Сад)  
 Григориј Моисејевич Палчик (1899, Одеса – 1979, Нови Сад)  
 Борис Петрович Арсењев (Дубно, Волинска губернија – 1972, Нови Сад)
- Руски храм Св. Арханђела Михаила (Велики Бечкерек – Петровград/Зрењанин; 1929–1949):

- Всеволод Николајевич Лихачевски  
 Лидија Николајевна Мирандова (? – после 1969, Торонто)  
 Анатолиј Николајевич Козлов  
 В. И. Диденко  
 Сергеј Адријанович Шишко
- Руски храм Св. Јована Златоустог (Вршац; 1921–1932):  
 Павел Никифорович Чекалов (1875–1932, Мостар)
- Храм Свих светих на Православном гробљу (Вршац; 1932–1944):  
 Иван Фјодорович Котов (1904, Лубни, Полтавска губернија – 1941, Алибунар)
- Храм при Првој руско-српској гимназији са интернатом (Велика Кикинда; 1921–1931):  
 Андреј Николајевич Кузменко (1894, Херсон – 1962, Торонто)  
 Архиепископ Гаврило (Чепур; 1874, Херсон – 1933, Панчево)
- Храм Свв. Тирила и Методија при Руском склоништу за старе (Велика Кикинда; 1929–1952):  
 (хоровођа није познат)
- Храм Успења Пресвете Богородице (Нови Бечej; 1921–1944):  
 Јаков Павлович Кобец
- Храм Св. Николаја Мирликијског при Санаторијуму-болници Друштва Руског Црвеног крста (Панчево; 1920–1944):  
 (хоровођа није познат)
- Руски храм (Панчево; 1945–1967):  
 (хоровођа није познат)
- Храм при Донском императора Александра III кадетском корпусу (Стр-ниште, Билећа, Горажде; 1921–1933):  
 Јаков Иванович Шпиљевој (1890, Новочеркаск – 1978, Сремска Митровица)  
 Николај М. Верушкин
- Храм при Руском кадетском корпусу Св. кнеза Александра Невског (Сарајево; 1921–1929):  
 Ф. С. Стефанович
- Руски храм (Сарајево; 1921–1944):  
 Ксенија Петровна Комад
- Руски храм Св. Тројице (Битољ; 1926–1941):  
 Григориј В. Кошевој  
 Николај Захарјевич Карпов (1884, с. Половецкоје – ?)  
 Сергеј Михајлович Наумов
- Руски Богородицки женски Лесненски манастир (манастир Ново Хопово; 1921–1943; затим: женски Манастир Ваведења, Сењак, Београд; 1943–1950):  
 Инокиња Анатолија

- Руско братство при манастиру Петковица; 1922–1923):  
 Епископ Венијамин (Федченков; 1880–1961)
- Руски мушки манастир (Манастир Миљково; 1926–1936):  
 (имена монаха-хоровођа нису позната)
- Руски монаси „Братства Часног крста“ (бегунци из руских манастира  
 Тумане и Нимник; Земун; 1941–1949):  
 Алексеј Васиљевич Грињков
- Руски храм Светитеља Николаја Чудотворца (Цриквеница; 1926–1955):  
 (Богослужења су се вршила повремено, углавном лети; имена хоровођа нису позната)
- Руска капела Св. Владимира, на месту погибије око 600 руских војних заробљеника Првог светског рата (планински превој Вршич, Словенија)  
 (Богослужења се врше једанпут годишње, на Св. Владимира. Из Љубљане је долазио српски свештеник са хором, коме је годинама управљао Рус Григориј Г. Дриго)

Алексей Арсеньев

РУССКАЯ ЭМИГРАЦИЯ И ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ В СЕРБИИ:  
 1920–1970-е гг.

Резюме

В первые годы, последовавшие после восстановления Сербского Патриаршества (1920), после начала работы Богословского факультета в Белграде (1920) и возобновления монашества в молодом Королевстве СХС (1918), в страну беженцами из России прибыло много интеллигенции и лиц духовного звания. Это дало возможность интенсифицировать многосторонние духовные связи двух народов, не прекращавшиеся в течение минувших веков.

Относительно церковного пения в православных регионах Королевства, вклад русских беженцев-эмигрантов прослеживается в следующих видах их деятельности: основании и управлении сербскими и сербско-русскими церковными хорами, гармонизации сербских духовных песнопений, ознакомлении местного населения с русским духовным музыкальным наследием, преподавании хорового пения в православных семинариях, изучении церковной музыки и сочинении песнопений.

Помимо ознакомления с биографиями и деятельностью более выдающихся представителей русской эмиграции, три приложения к очерку свидетельствуют о широком представительстве русских регентов на приходах Сербской церкви, а также русских преподавателей музыки и регентах в средних учебных заведениях Королевства СХС-Югославии.

Ключевые слова: церковное пение, Сербская православная церковь, певческие общества, русская эмиграция, русские церковные приходы, русская духовная музыка, преподаватели и регенты.



### ПРИБЛИЖАВАЊЕ ПОЗОРИШТУ ИЛИ АУТОРУ?

Радомир Путник, *Приближавање ѿозоришћу 2*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2014, 463 стр.

После непуних двадесет година појавила се нова књига приказа позоришних књига Радомира Путника *Приближавање ѿозоришћу 2* у издању Музеја позоришне уметности Србије, која садржи 60 приказа књига страних аутора и 182 приказа књига југословенских и српских писаца.

Прве осврте на позоришне књиге објавио је у *Хроници* Трећег програма Радио Београда 1970. године уз подршку тада младих уредника Ђорђа Малавразића и Ђорђа Зоркића. Током четири и по деценије приказао је неколико стотина позоришних књига, а у овој књизи се налази само избор. Прву књигу *Приближавање ѿозоришћу* објавио је 1996. године. Тада је штампан сто и један приказ. Приказане су књиге које су се бавиле позоришном историјом и теоријом, а осврти су писани за емитовање на *Хроници* Радио Београда, па су подразумевали концизност, језгровитост израза. Текстови су морали бити информативни, прегледни, синтетични, морали су садржавати вредносне оцене приказаних књига. Сам аутор је објавио девет театролошких књига, што је потврда његове студиозности. Важи за аутора истанчаног укуса и одмереног израза.

Определио се да ауторе стави по азбучном реду. Обухваћени су текстови од 1976. до 2014. године, од Жежија Гротовског до драма Душана Ковачевића. У првом делу књиге су текстови страних аутора, најзначајнијих теоретичара драме и позоришта XX века, попут: Станиславског, Г. Крејга, А. Апије, А. Артоа, Е. Суриоа, П. Сондија, Р. Вилсона, Р. Шекнера, А. Иберсфелд, Ф. Клоца, Н. Јеврејинова, Ђ. Лукача, Е. Пискатора, Ј. Кота, Ч. Молинарија, Р. Вилијамса и других.

Други део књиге обухвата књиге које су радови о театролошким остварењима наших аутора, попут Мухарема Первића, Слободана

Селенића, Јована Ђирилова, Боре Драшковића, Феликса Пашића, Петра Волка и других.

Ту су књиге које су уверљиво сведочанство позоришне историје, али и теоријске мисли познатих аутора, попут: Миленка Мисаиловића, Душана Михаиловића, Јосипа Лешића, Јована Христића, Милосава Буце Мирковића, Мирјане Миочиновић, Радослава Лазића, Владимира Јовановића, Слободана Крстића, Зорана Т. Јовановића, Владимира Јевтовића, Петра Марјановића, Саве Анђелковића, Небојше Ромчевића, Милорада Рикала, Бошка Милина, Петра Зеца, Милована Здравковића, али и младих, попут Иване Игњатов Поповић, Александре Кузмић, Ивана Меденице...

У сваком приказу он полази као изванредан познавалац личности аутора, суверено коментарише све објављено. Када пише о најновијој студији посвећеној делу Душана Ковачевића Александре Кузмић *Слике светиа у драмама Душана Ковачевића*, креће од констатације да је то исцрпна студија, значајна пре свега јер се бави раним периодом његовог списатељског рада и завршава да је то, као базично дело, значајна основа на плану нових сценских упризорења.

О Ђорђу Лазину и његовој књизи *Позоришће парадокса* пише као о јединственој појави у којој професор Правног факултета пише позоришну критику. Књига обухвата тридесет осам критика. У закључку пише: „Критичар укратко реконструише сценско збивање и најчешће у њему налази и лапидарно формулише поенту парадокса, дефинишући је у облику оксиморона“ попут: „Истина се увек доказује лажима“, „Смрт као доследна одбрана слободе“, „Права бомба експлодира унутра јер је прави тероризам у нама“. Сматра да Лазинаова самосвојност текућој театарској критици доноси аутентичан глас и различитост у односу на прилично унисони тон већине младих критичара у дневним листовима и недељницима.

Свеприсутно око Радомира Путника не занемарује Слободана Крстића, нишког новинара, позоришног критичара, театролога, и помно приказује његових пет књига. Са посебном пажњом представља дванаест књига нашег познатог театролога Радослава Лазића. Са много емоција пише о књигама нашег најбољег педагога глуме професора Владимира Јевтовића.

Најзанимљивији део, за аутора овог текста, припада приказима едиције добитника Добричиног прстена. Не постоји ниједна монографија посвећена глумцу – лауреату, о којој није писао. Главнину је припремио и осмислио, удахнуо своје осећање позоришта Зоран Т. Јовановић. Ту су – Раде Марковић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Ксенија Јовановић, Предраг Ејдус, Јелисавета Сека Саблић, Ружица Сокић, уз монографије Ивану Бекјареву, Бранки Веселиновић и редитељу Бори

Григоровићу. О свима њима је Радомир Путник написао малу студију. Писао је и о капиталним издањима *Позоришће Дунавске бановине*, *Народно позоришће Краљ Александар I у Скопљу* и *Позоришно дело Милана Грота Драмајурским огледима*, књизи која је настала поводом награде за театрологију *Ловоров венац*, о којој пише као о континуитету истраживања, и посматра их као „плодоносну синтезу научног прилаза и књижевне интерпетације“. Сматра да „Јовановић припада оној школи мишљења и истраживања која радове заснива на темељном проучавању грађе коју налази на разним странама и местима, од библиотеке, легата и архива САНУ и Матице српске, до личних фондова уметника и њихових наследника. Остварио је драматуршко-театролошке студије које употпуњују наша досадашња сазнања о позоришној прошлости, или нас уводе у она подручја театарске историје која су нам била сасвим непозната. А када је о представљању стваралаца реч, ваљани судови и прецизно профилисање личности презентују га као позданог портретисту, који је кадар да оствари целовиту слику о уметнику и његовом делу“.

За свако издање театролошке књиге показује изузетно разумевање, судови су врло одмерени и умерени. Једино за књигу Нила Гранта *Историја позоришћа* сусрећемо негативан став: сматра да је објављивање ове књиге издавачки промашај. Наравно, до те констатације се долази после врло пажљивог упоређивања са Молиларијевом *Историјом позоришћа*.

Врло су ретки аутори који тако помно прате сва кретања на нашем издавачком плану. Радомир Путник обухвата све књиге које у свом опусу обухватају драмску књижевност, све изражајне облике позоришне уметности – глуму, режију, сценографију, као и историју позоришта. Обухваћене су све монографске књиге о нашим глумцима, редитељима, сценографима, костимографима. Такође су укључене и књиге радио-драма, драма за децу, књиге анегдота о глумцима, књиге интервјуа, књиге позоришне критике. Бројни зборници о добитницима највишег глумачког признања Добричиног прстена, као и зборници о редитељима, оперским уметницима, наишли су у Радомиру Путнику на свог сувереног приказивача.

Аутора интересују све театролошке књиге које су биле делотворне и у позоришној пракси и у театролошкој мисли. Уме врло суптилно да одреди суштину и да, читаоцу (слушаоцу), на примамљив начин прикаже књигу, у чему се огледа суверени познавалац законитости драматургије, позоришне, телевизијске и филмске уметности. Тешко да се може сусрести тако истрајан пратилац свих издања, за које, само условно, кажемо да су позоришна, у било којој култури наших бивших република, тако да се ова књига намеће као инструктивно штиво за студенте

новинарства, књижевности, свих одсека наших академија уметности. Култура и позоришна тематика су главне одреднице, оне су изнад географских, националних и језичких обележја, тако обухвата сва издања на простору, бивше, заједничке државе Југославије. Сама књига може бити добар путоказ у искушавању на тешком путу којим се креће ка добром писању.

Ова књига, метафоричног назива *Приближавање позорици*, заправо се доживљава као нека врста „приближавања“ њеном аутору који нам са сваком својом новом књигом открива своја нова лица, раније неоткривена.

*Весна Крчмар*  
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности  
vesnakt@eunet.rs

Едиција компакт-дискова *Композитори у више лица*,  
Београд, Слио, 2015,  
Едиција компакт-дискова *Наши Чеси*, Београд, Слио, 2015.

Београдска издавачка кућа Слио недавно је започела објављивање две нове серије компакт-диск издања: *Композитори у више лица* и *Наши Чеси*, што представља својеврсно проширење делатности едиције *Ars Musica*, у којој се већ две деценије објављују књиге из области музике, као и часопис *Музички шалас*, а одскура и нотна издања. Уредница ове едиције од њеног покретања је Христина Медић.

Серијал *Композитори у више лица* посвећен је српским музичким ствараоцима који су своје потенцијале и афинитете испољили не само на подручју музике већ и у области књижевности, сликарства, вајарства и других уметности. Такође, одабрани композитори се на снимцима у оквиру ове едиције појављују и као интерпретатори – и то не само као музички извођачи већ и као вербални тумачи односно казивачи својих дела. Част да „отворе“ ову едицију припала је двома српским композиторкама XX века – Љубици Марић (Крагујевац, 1909. – Београд, 2003) и Лудмили Фрајт (Београд, 1919–1999).

Љубица Марић је једна од најзначајнијих стваралачких личности XX века у Србији; њени вишеструки таленти испољили су се паралелно и веома рано (већ током двадесетих година прошлог века), одредивши тиме њену професионалну путању. На компакт-диску, који садржи пет нумера, заступљени су снимци начињени од педесетих до деведесетих година прошлог века, претежно у продукцији Радио Београда. Најпре, Љубица Марић говори о својој речитативној кантати *Из њмине њојање* за мецосопран и клавир и рецитије стихове из ње; следи снимак ове кантате, начињен на Радио Београду 1993. године. Следећа нумера јесте снимак њеног дела *Осџинаџо суџер џема Окџоиха* из 1964. на којем сама композиторка интерпретира клавирску деоницу. Након тога, композиторка говори о кантати *Песме џросџора* за мешовити хор и оркестар, чији снимак представља последњу нумеру на

компакт-диску. Према речима уреднице издања, „начин на који Љубица Марић равномерно, једнолично, а ипак изражајно казује стихове кантате *Из ѿмине ѿјање* кореспондира њеном ‘наративном’ стилу (без динамичког нијансирања) извођења кратких мелодијских фраза у клавирској деоници Остината“. Музика, изговорене речи, слике, белешке, спајају се у јединствену значењску раван.

Стваралаштво Лудмиле Фрајт заступљено је на укупно три компакт-диска. Двоструки диск *Евокације рийуала и ноћи* садржи њене хорске, камерне и електроакустичке композиције, док су на диску *Понеси ме, машићо* представљена њена остварења за дејчи хор. Композиторка се на њима појављује углавном у улози реализатора магнетофонске траке, али и као извођач на необичним инструментима попут дејчих играчака. На маргинама њених партитура и скица често се налазе цртежи и стихови, понекад и читаве мале приче за децу, које откривају њен паралелан уметнички свет. Ауторкин поетски дискурс инспирисан је српским народним обредима, као и интимном атмосфером ноћи, али је и живописно распричан и маштовит.

Серијал *Наши Чеси* посвећен је композиторској и извођачкој уметности бројних музичара чешког порекла који су током XIX и XX века стигли у Србију и у њој заувек остали. Ову едицију „отварају“ пијаниста Властимир Шкарка (Београд, 1922–1997) и виолиниста, композитор и музички издавач Јован (Јан) Фрајт (Плзен, 1882. – Београд, 1938), отац Лудмиле Фрајт. Породице Шкарка и Фрајт биле су у сродству. На првом двоструком компакт-диску објављене су солистичке интерпретације Властимира Шкарке (Прелиди оп. 28 Фредерика Шопена, *Прелудијум, корал и фуџа* Сезара Франка, свита *Пролеће* Јозефа Сука и *Чешке иџре* Беджиха Сметане), док се на другом двоструком диску Шкарка налази у улози клавирског сарадника виолончелисте Станислава Аполина (у композицијама Купрена, Равела, Дворжака, Рахмањинова, Чајковског, Форера, Логара и Шостаковича), као и кларинетисте Ернеста Ачкуна (у делима Шумана и Хонегера) и сопрана Злате Дунђецац (у композицији *Међимурске ѿсеме* Марка Тајчевића). Ови снимци нам (поново) откривају Властимира Шкарку као зрелог и префињеног пијанисту, велике изражајне снаге и богате маште.

Три композиције Јована Фрајта – *Souvenir de Belgrade*, српска фантазија (1921), *Кроз живоји* (1920) и *Вију вејтри* (1924–5) по први пут су забележене на носачима звука; снимак је начињен на концерту одржаном у Галерији САНУ 6. новембра 2014, а извеле су их сопран Анета Илић, виолинисткиња Мадлен Стокић Васиљевић и пијанисткиња Неда Хофман. Одликују их рапсодична структура, често фолклорно обојена, распевана мелодика проткана елементима игре, романтичарски

лиризам прожет драмским изливима, као и виртуозан третман виолинске деонице.

Оба серијала компакт-дискова скрећу пажњу на неке, помало заборављене појединце из српске музичке прошлости, или нам откривају разноликост стваралачких интересовања оних уметника за које мислимо да их добро познајемо. Отуда изражавамо наду да ће се овај вредни издавачки подухват наставити, те да ће широј јавности постати доступни још многи занимљиви звучни записи.

*Ивана Медић*  
Музиколошки институт Српске академије  
науке и уметности, Београд  
dr.ivana.medic@gmail.com



*Beyond the East-West Divide. Balkan Music and its Poles of Attraction*, Edited by Ivana Medić and Katarina Tomašević,  
Institute of Musicology SASA, Department of Fine Arts  
and Music SASA, Belgrade, 2015.

Колективна монографија *Beyond the East-West Divide. Balkan Music and its Poles of Attraction* (издање Музиколошког института САНУ и Одељења за ликовну и музичку уметност САНУ), објављена 2015. године у Београду на енглеском језику, пружа иновативан поглед на могуће превазилажење поделе на музички „Исток“ и „Запад“, уз све уважавање специфичне геополитичке позиције Србије и њеног односа према овим „пољима силе“ у Европи данашњег тренутка. Према речима уредница Иване Медић и Катарине Томашевић, сарадница Музиколошког института САНУ, књига је настала из увида у неопходност да се истраже различите методолошке и историјске перспективе наместо оних традиционалних које су „укорењене у свеprisутној, готово канонској историографској дихотомији Истока и Запада. Крећући се на таласу постепене промене курса у погледу перцепције идентитета оријенталних и балканских култура (...), трагали смо за свежим теоријским и методолошким приступима и свеобухватним критичким разумевањем трансфера утицаја, који су оставили дубок траг на физиономију музичке традиције на Балкану, и у синхронијској и у дијахронијској перспективи“ (7).

Монографија обухвата двадесет студија из пера српских и иностраних аутора, музиколога и етномузиколога, везаних за истраживачке центре у Србији, САД, Португалији, Немачкој, на Кипру, у Грчкој, Македонији, Словенији, Бугарској и Румунији. Упркос немалом броју радова, књига није подељена на тематска поглавља, већ се студије нижу у непрекидном дијахронијском следу (померајући се ка све савременијем тренутку), што може да се схвати као израз тежње уредница да се ниједној од перспектива не додели привилегована позиција у односу на остале. Практично сви радови базирају се на анализи „студија случаја“,

односно појединачних примера суочавања са дихотомијом из наслова монографије, при чему, како у почетној студији наглашава Тимоти Рајс (Timothy Rice), „Исток“ и „Запад“ нису само „места на мапи“, већ су и „места проживљеног искуства“ (11). Даница Петровић разматра путеве црквене музике у Југоисточној Европи у дугом временском распону, од средњег века до савременог тренутка. Иван Муди (Ivan Moody) настоји да дихотомију „Исток – Запад“ замени перспективом „Север – Југ“, те упоредо сагледава „пројекте“ тројице (јужно)европских композитора прве половине XX века, од којих је један Јосип Славенски са својим специфичним односом према балканском музичком наслеђу. Јасмина Хубер се бави утицајима отоманске музике на музичку традицију сефардских Јевреја са Балкана. У свом раду, Кети Роману (Katy Romanou) истиче утицај грчке дијаспоре у „модернизацији“ или „вестернизацији“ музике у матици, на примеру грчке заједнице у Одеси (Украјина). Мелита Милин разматра појам „Источног (исламизованог) Другог“ у првим српским операма с почетка XX века, које су компоновали Станислав Бинички, Исидор Бајић, Миленко Пауновић, Љубомир Бошњаковић и Петар Крстић, али и у балету *Охридска леџенда* Стевана Христића и остварењу *Религиофонија / Симфонија Оријентиа* Јосипа Славенског. Манолис Сеирагакис и Јоанис Целикас (Manolis Seiragakis, Ioannis Tselikas) се фокусирају на грчку оперету, као жанр у којем је, према њиховом мишљењу, очигледан различит приступ „Истока“ и „Запада“ истој музичкој форми. Повратак осовини „Север – Југ“ доносе наредна два рада, у којима Ивана Весић и Олга Оташевић разматрају деловање руске емиграције у београдском музичком животу у периоду између два светска рата. Соња Здравкова Ђепароска посматра појам *интеркултуралности* на примеру утицаја који су се у периоду до Другог светског рата простирали са севера ка југу, односно из Русије, преко Србије, на територију данашње Македоније.

Следе два рада посвећена етнокореологији: Гергана Панова Текат (Gergana Panova-Tekath) разматра питања професионалне кореографске презентације бугарског фолклора, ослањајући се на раније апострофирани тродимензионални модел „проживљеног музичког искуства“ Т. Рајса, као и на самостално развијени теоријски модел „семантичке звезде“, док Весна Бајић Стојиљковић проучава утицај првог професионалног фолклорног балетског ансамбла, који је основао Игор Мојсејев 1937. године у Москви, на кореографисани фолклорни плес у Србији. Валентина Санду Дедију (Valentina Sandu-Dediu) се бави утицајима са Истока и Запада који су обликовали ставове и методологију румунских музиколога у периоду после Другог светског рата, као и индивидуалним историографским подухватима појединих аутора, што представља особеност писања о музици у овој земљи. Ана Петров

указује на различиту перцепцију једне од највећих звезда југословенске забавне музике, певача Ђорђа Марјановића, у социјалистичкој Југославији и у Совјетском Савезу, где је такође уживао велику популарност. Померајући се ка савременом тренутку, Ивана Медић посматра оперу *Зора Д. Исидоре Жебељан*, вероватно најекспонираније представнице „новог таласа“ српских оперских композиторки, као остварење које стоји „изван или између поделе на Исток и Запад“ (208). Ивана Миладиновић Прица анализира концепт „културног Другог“ на примеру композиција Милимира Драшковића насталих у последњих неколико деценија, које носе обележја постмодернизма. Ерсин Михћи (Cüneyt-Ersin Mihci) пише о „култури сећања“ на примеру једне од најпознатијих турских фолклорних балада која је постала позната и ван граница те земље. Слично томе, Дафни Трагаки (Dafni Tragaki) посматра оријентализовани грчки вокални жанр *ребейшко* и његове могуће географске и културолошке трансфигурације. И последња два рада посвећена су питањима балканског музичког фоклора, који је очигледно веома погодан за посматрање повратне спреге утицаја источних и западних музичких традиција: Ива Ненић посматра успон *world music* жанра од деведесетих година прошлог века и почетка распада СФРЈ, при чему је свака новформирана национална држава желела да обнови своје „заборављено“ или „најаутентичније“ музичко и културно наслеђе, док Јелена Јовановић и Сања Ранковић, на примеру личног извођачког искуства у оквиру неотрадиционалних вокалних ансамбала „Моба“ и „Мокрањац“, проблематизују реаговање публике и професионалних жирија на традиционално српско сеоско певање на „Западу“ и „Истоку“.

Ово издање, укупног обима 288 страна, истиче се лепим дизајном и изузетном техничком обрадом, што уз висок квалитет студија и њихове разнолике методолошке приступе основној теми, доприноси веома позитивном утиску о овој колективној монографији, која има потенцијала да постане референтно остварење за будућа проучавања балканске музике у савременом контексту.

*Јелена Јанковић Беџуш*  
Уредник музичког програма ЦЕБЕФ-а  
jelenaforfree@gmail.com

## ИМЕНСКИ РЕГИСТАР\*

- Абрамов, Николај Михајлович вид. Митрофан (Абрамов)  
Абрамов, Ф. 108  
Авилов, Иван Иванович 130  
Адамов, П. 104  
Акајомов, Николај Фјодорович 130  
Акиров, Владимир 112  
Алексејев, Виктор 116  
Алексејева, Јекатерина 116  
Алексих, Слободанка Цаца 81, 82, 83, 84  
Аљабијев, Александар Александрович 139  
Амвросија, монахиња из Манасије 117, 121  
Амвросије (Курганов), архимандрит 121  
Амвросије, јеромонах вид. Веселиновић, Душан  
Анастасије (Грибановски), митрополит 133, 153  
Анастасије, архиепископ 119  
Андреис, Јосип 96  
Андрејевић, Јован 13  
Андрејевић, Тоша Аустралијанац 92  
Анђелковић, Сава 176  
Анисенко, Василиј 130, 131, 137  
Анисија, монахиња из Манасије 121  
Анисимов, Инокентиј 130  
Антоније (Храповицки), митрополит кијевски и галицијски 109, 111, 113, 115, 116, 125, 126, 130, 134, 150, 153  
Антоније, архиепископ лосанђелески вид. Сињкевич, Александар  
Апија, Адолф (Adolphe Appia) 175  
Аполина, Станислав 180
- Арбатски, Јуриј Иванович 131, 133, 134, 136  
Аренски, Антон Степанович 157  
Арсењев, Алексеј Борисович 124, 129–174  
Арсењев, Борис Петрович 92, 154, 155, 157  
Арто, Антонен (Antonin Artaud) 175  
Архангелски, Александар Андрејевић 111, 141, 144, 145, 155, 157  
Асафјев, Борис 95  
Асић, Милан 92  
Атанасијевић, Славка 101  
Афонски, Н. П. 125  
Ачкун, Ернест 180
- Бабајев, Павле Иванович 114  
Базилевич, Леонид 122  
Бајздренко, Јован 113  
Бајић, Исидор 92, 96, 101, 102, 104, 105, 183  
Бајић Стојиљковић, Весна 183  
Балабанов, Фјодор Фјодорович 130  
Балоковић, Златко 103  
Бандур, Јован 92, 96, 99, 102, 103  
Бањина, Вера 112, 121, 145  
Барањиков, Григориј 116  
Барт, Фредерик (Fredrik Barth) 57  
Барток Бела (Bartók Béla) 35, 95  
Бартош, Иван 113  
Бартош, Јаков 113  
Бартошевич, Јуриј Владимирович 118  
Бартошевич, Лав 118  
Басањко, Вадим 122  
Баумгартен, Василиј 118  
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 95  
Бахметјев, Николај 111

\* У Именски регистар нису пренета имена личности из прилога на стр. 162–174.

- Бекер, Паул (Paul Bekker) 95  
Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 21  
Бекјарев, Иван 176  
Белић, Александар 109, 110, 118  
Беловидов, Петар 110, 111, 112, 113, 115, 118, 131, 134, 151  
Белубекова, Сузана 122  
Бељски, Агрипина Константиновна 156  
Бељски, Владимир Иванович 156  
Бењамин, Валтер (Walter Benjamin) 8  
Бергамо, Петар 102  
Березовски, Максим Созонтович 141  
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 95, 103  
Бикова, Наталија 113  
Бикс, Розалија (Rosalia Bicks) 95  
Бингулац, Петар 96  
Бинички, Станислав 92, 97, 99, 101, 104, 105, 139, 155, 159, 183  
Бјелински, Бруно 102  
Блам, Нада 83  
Боберић 139  
Богдановски, Фјодор 116  
Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 77  
Божанић, Мина 91–106  
Болман, Филип В. (Philip V. Bohlman) 48  
Бориловић, Вук 65  
Борн, Џорџина (Georgina Born) 58  
Бородин, Александар Порфирјевич 95  
Бортњански, Дмитриј Степанович 123, 125, 139, 143, 147, 155, 157  
Боснић, Милка 33  
Бошковић, генерал 109  
Бошњаковић, Љубомир 92, 102, 183  
Бракус, Александра 77–90  
Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 95  
Броз, Јосип Тито 114  
Букин, Николај Фјодорович 145, 156  
Бурза, Полина 113, 114
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 23, 96, 97, 110  
Варнава (Росић), патријарх српски 109, 116, 118, 153  
Васиљевић, Миодраг 96, 97  
Вебер, Карл Марија фон (Carl Maria von Weber) 95  
Ведељ, Артемиј Лукјанович 141, 145, 157  
Ведрал, Вацлав 92  
Велимировић, Милош 92, 93  
Велимировић, Зверев 133  
Венијамин, епископ браничевски 157  
Вербицки, Василиј 120  
Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 97, 98  
Веселиновић, Бранка 176  
Веселиновић, Душан 118  
Веселиновић Хофман, Мирјана 96, 100  
Веселовски 110  
Весић, Ивана 183  
Викентије (Вујић), епископ 145  
Викентије (Проданов), патријарх српски 125  
Виланд, Кристоф Мартин (Christoph Martin Wieland) 12  
Вилијамс, Патрик Џ. (Patrick J. Williams) 32  
Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams) 175  
Вилсон, Роберт (Robert Wilson) 175  
Виноградов, Василиј 130, 157  
Винш, Валтер (Walther Wünsch) 58  
Волк, Петар 176  
Волобујев, Борис Георгијевич 118, 130, 137, 138, 139  
Воротњиков, Павел Максимович 157  
Врангел, Петар Николајевич 107, 109  
Вукдраговић, Мирјана 103  
Вукдраговић, Михаило 92, 93  
Вуковић, Бориша 148  
Вуковић, Срђан 57  
Вучковић, Војислав 93, 99, 100, 101, 102, 103
- Гавански, Александар 102  
Гаврило (Чепур), архиепископ чељабински и тројицки 108, 125, 131, 132, 133, 135, 157  
Гаврилов, Василиј Александрович 141, 157, 158  
Галупи, Балдасаре (Baldassarre Galuppi) 143  
Гарднер, Иван Алексејевич (у монаштву Филип) 125, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 157  
Гаћеша, Никола Ј. 48  
Георгијевски, Михаил Александрович 130  
Герман (Ђорић), патријарх српски 125  
Глазунов, Александар Константинович 96, 141  
Глинка, Михаил Иванович 95, 143

- Глубоковски, Николај Никанорович 130  
 Голубова, солиста 145  
 Горенко, Иван Иванович 113  
 Горки, Максим 121  
 Гортински, Дмитриј 124  
 Гостушки, Драгутин 96  
 Грант, Нил (Neil Grant) 177  
 Грбић, Живорад 103  
 Гречањин, Александар Тихонович 120,  
 140, 141, 144, 145, 152, 157  
 Григ, Едвард (Edvard Grieg) 95  
 Григорјев, Василиј Ф. 142, 147  
 Григоровић, Бора 176  
 Гринкевич-Судник, Георгиј Игњатјевич  
 116  
 Грињков, Алексеј Васильевич 119, 120,  
 121, 123, 131, 136, 143, 144, 145, 152, 153,  
 154, 156  
 Грињкова, Олга 121, 154  
 Гумилевски, Владимир Васильевич 117  
 Гушчин, Степан Георгијевич 118, 122,  
 123, 124, 137, 138  
 Гушчин, Степан Фјодорович 130, 131
- Д'Амико, Силвио (Silvio D'Amico) 11  
 Дамјановић, Гордана 32, 34, 36  
 Даниленко, Борис 133  
 Даргомишски, Александар 96  
 Дворецки 157  
 Дворжак, Антоњин (Antonín Leopold  
 Dvořák) 95, 180  
 Денисенко, Николај 122  
 Дент, Едвард Џ. (Edward J. Dent) 95, 97  
 Державин, Гаврил Романович 121  
 Димитрије (Павловић), патријарх српски  
 109, 115, 134  
 Димић, Љубодраг 49  
 Дифурк, Норбер (Norbert Dufourcq) 95  
 Дическул, Ања 113  
 Добричанин, Мирко 49  
 Добровољски, Борис Михајлович 111, 119,  
 157, 158  
 Доброклонски, Александар Павлович 130  
 Добронић, Антун 35, 96, 99, 101  
 Дојич, Андреј Степанович 117  
 Докнић, Бранка 49  
 Доло, Луј (Louis Dollot) 58  
 Домнина, монахиња из Манасије 121  
 Донат, Бранимир 21, 22  
 Дориомедов, Николај Георгијевич 130
- Доситеј, епископ нишки 109  
 Доубек, Хуго 101, 103  
 Драгићевић Шешић, Милена 86  
 Драгутиновић, Бранко 143, 144  
 Драшковић, Боро 176  
 Драшковић, Милимир 184  
 Дубенски 157  
 Дудкин 139  
 Дунајевски, Исак 96  
 Дунђенац, Злата 180
- Ђаконов, Андреј 109  
 Ђорђевић, Владимир 97, 99, 100, 101, 104  
 Ђорђевић Белић, Смиљана 49  
 Ђурић Клајн, Стана 91–106  
 Ђурковић, Никола 99, 104
- Еберст, Антон 97  
 Ејдус, Предраг 176  
 Ејхенбаум, Борис Михајлович 26  
 Енеску, Ђеорђе (George Enescu) 95  
 Ериксен, Томас Хилан (Thomas Hylland  
 Eriksen) 58  
 Еркел, Ференц (Ferenc Erkel) 95
- Жаров, Сергеј 108, 120, 122  
 Жганец, Винко 97  
 Жебељан, Исидора 184  
 Живановић, Даница 92  
 Живковић, Миленко 93, 96, 100, 103  
 Живојиновић, Велимир Massuka 7–20  
 Жигина, Олга 113
- Загребелниј, Филип Дмитријевич 116,  
 118  
 Зајц, Иван 102  
 Залијев, Александар Артемјевич 122, 123  
 Зверјева, Светлана 154  
 Здравкова Ђепароска, Соња 183  
 Здравковић, Живојин 103  
 Здравковић, Милован 176  
 Зец, Јасмина 100  
 Зец, Петар 176  
 Зицова, Зденка 103  
 Зоркић, Ђорђе 175  
 Зубан, Глиша 48
- Иберсфелд, Ан (Anne Ubersfeld) 9, 175  
 Иванишевић, Јован 101  
 Иванов, Михаил Михајлович 135

- Ивков, Весна 32, 42  
 Игњатјев 157  
 Игњатов Поповић, Ивана 21, 7–20, 176  
 Илић, Анета 180  
 Инокентиј, епископ смољенски и доро-  
 гобушки 140  
 Иполитов-Иванов, Михаил Михајлович  
 111, 144, 147, 157  
 Иштванић, Живан 146, 147
- Јаковљев, Николај Андрејевич 130  
 Јаковљевна, Олга Иљашевич 155  
 Јакубов, Иван 130  
 Јакшић, Ђура 63, 69, 70, 75  
 Јампольски, Израил Маркович 95  
 Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 102  
 Јанковић, Даница 97  
 Јанковић, Љубица 97  
 Јанковић Бегуш, Јелена 182–184  
 Јарновић, Иван Мане 97  
 Јевгенија, монахиња из Манасије 121  
 Јевец, Ј. И. 125  
 Јеврејин, Николај Николајевич 175  
 Јевтовић, Владимир 9, 176  
 Јелић, Зоран 54, 57  
 Јенко, Даворин 99, 101, 102, 103, 104, 105  
 Јершевска, Сузана Николајевна 113, 126  
 Јефимов, Никодим 118  
 Јован (Максимович), епископ шангајски  
 117, 126, 127, 130, 140  
 Јован (Шаховски), архиепископ Сан Фран-  
 циска 158  
 Јован, владика нишки 124  
 Јовановић, Владимир 176  
 Јовановић, Зоран Т. 176, 177  
 Јовановић, Јелена 184  
 Јовановић, Ксенија 176  
 Јовановић, Лазар 103  
 Јовановић, Милан Браца 103  
 Јовановић, Мирослав 129  
 Јовановић, Никола 138  
 Јоксимовић, Божидар 92, 101, 102  
 Јонеско, Ежен (Eugen Ionescu) 21  
 Јуденич, А. П. 150  
 Јурењев, Георгије 154  
 Јустин (Поповић), архимандрит 111
- Кабанов 139  
 Калауз, Алојз 99, 102, 103  
 Калињиков, Василиј 96
- Калчић, Јосип 92  
 Каниц, Феликс (Felix Kanitz) 66  
 Капустин, Николај Владимирович 131,  
 146  
 Карађорђевић, Александар, краљ 109,  
 118, 153  
 Карађорђевић, Марија, краљица 118  
 Карађорђевић, Олга, кнегиња 118  
 Карађорђевић, Павле, принц 118  
 Карађорђевић, Петар I, краљ 109  
 Карановић, Милан 48  
 Караџић, Вук Стефановић 48, 52  
 Карпов, Николај Захарјевич 130  
 Кастаљски, Александар Дмитријевич  
 126, 144, 145  
 Каћански, С. 104  
 Качински, Александар Фјодорович 113,  
 114, 135, 136  
 Квачадзе, Виктор 130  
 Кельдиш, Јуриј 95  
 Керн, Константин вид. Кипријан (Керн)  
 Кипријан (Керн), архимандрит 107, 108,  
 130, 132, 139  
 Кирик, архимандрит 111  
 Кирсанова, Нина 103  
 Клима, Јосип 103  
 Клојбер, Рудолф (Rudolph Kloiber) 95  
 Клоц, Фолкер (Volker Klotz) 175  
 Ковачевић, Душан 176  
 Ковачевић, Крешимир 96  
 Кожин, Николај А. 136  
 Кокс, Јелена, рођ. Фортунатова 154  
 Коликов, Александар 130  
 Комадина, Небојша 27  
 Комаревски, Борис Викторович 136  
 Константиновић, Радомир 64, 65, 66  
 Коњовић, Петар 92, 96, 97, 98, 100, 101,  
 102, 103, 104, 105  
 Копланд, Арон (Aaron Copland) 95  
 Корен Бергамо, Марија 100  
 Корица, Никола 53  
 Коруновић, Станиша 102  
 Кос, Коралјка 100  
 Косик, Виктор 110, 132  
 Костић, Душан 92  
 Костић, Лаза 7, 13, 14, 20, 63, 71, 72, 75  
 Кот, Јан (Jan Kott) 175  
 Котевска, Ана 100  
 Котљаревски, Михаил 124  
 Котур, Душан 92, 139



- Коци, Ахил Марк 96  
 Кошев, Григориј 140  
 Крајачић, Гордана 96, 100  
 Кранчевић, Драгомир 103, 104  
 Кранчевић, Драгослав 101  
 Кранчевић, Петар 93  
 Красуцки, Степан 124  
 Крејг, Гордон (Edward Henry Gordon Craig) 175  
 Кривоуцки, Григориј Иванович 114, 116  
 Кришко, Алексеј 118  
 Крстић, Петар 92, 104, 183  
 Крстић, Слободан 176  
 Круг, Марина 116  
 Крунић, Душан 22  
 Крутиков, Николај 124  
 Кручоних, Алексеј Јелисејевич 23  
 Крчмар, Весна 175–178  
 Кузменко, Андреј Николајевич 119, 131  
 Кузмић, Александра 176  
 Кукујенко, Иван 154  
 Куљбакин, Степан Михајлович 130  
 Купрен, Франсоа (François Couperin) 180  
 Кухач, Фрањо 32, 48, 97, 99, 101, 103  
 Кухтин, Иван 130  
 Кучукалић, Зија(х) 96, 97
- Лазин, Ђорђе 176  
 Лазић, Радослав 176  
 Лајић Михајловић, Данка 47–62  
 Ланг, Пол Хенри (Paul Henry Lang) 95  
 Лафоре, Клод (Klod Lafore) 95  
 Ледковски, Б. М. 125  
 Лејард, Хенри (Henry Layard) 66  
 Лекић, Богдан 31, 48  
 Леонтије, епископ женеvски вид. Бартошевич, Лав  
 Лепорински, Виталиј 120, 121  
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 12  
 Лешић, Јосип 176  
 Лжичар, Славолуб 102  
 Липсијус, Ида Марија (Ida Marie Lipsius) 96  
 Лиса, Зофја (Zofia Lissa) 95  
 Лисински, Ватрослав 101, 102  
 Лихтерова, солиста 145  
 Личар, Ђирил 103  
 Логар, Миховил 102, 180  
 Ломакин, Гаврил Јакимович 139
- Лопухин, Петар С. 132  
 Лорд, Алберт Б. (Albert B. Lord) 48  
 Лука (Родионов), игуман 121  
 Лукач, Ђерђ (Lukács György) 175  
 Лукачић, Иван 102
- Љадов, Анатолиј 96  
 Љашко, Иван Васиљевић 151  
 Љвов, Алексеј Фјодорович 141, 157  
 Љвовски, Григориј 126, 157  
 Љесковац, Милош 92
- Мазикина, Татјана 122  
 Макарије, епископ сремски 118  
 Максимовић, Аксентије 102, 104  
 Максимовић, Драган 81  
 Малавразић, Ђорђе 175  
 Малахов, Нил 130  
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 95  
 Манојловић, Коста 96, 99, 101, 102, 104, 105, 133  
 Манојловић, Предраг Мики 81  
 Манчић, Александра 8  
 Маринковић, Јосиф 93, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 145  
 Марић, Љубица 99, 103, 179, 180  
 Марјановић, Ђорђе 184  
 Марјановић, Наташа 92  
 Марјановић, Петар 21, 176  
 Марковац, Павле 96  
 Марковић, Раде 176  
 Марошевић, Гроздана 32, 35  
 Мартинов, Иван 95  
 Масевро, Александар 122  
 Маслич, Леонид Иванович 111, 117, 118, 130, 131, 132, 135  
 Маслов, Јевгениј Прохорович 112, 113, 114, 115, 131, 143, 152  
 Матјухин 22  
 Мађејовска, Мара 101  
 Медаковић, Дејан 150  
 Меденица, Иван 176  
 Меденица, Радосав 48  
 Медић, Ивана 179–181, 182–184  
 Медић, Христина 92, 179  
 Менделеев, Дмитри Иванович 25  
 Меријем, Алан П. (Alan P. Merriam) 36  
 Мерит, Тилман (Tillman Merritt) 100  
 Мијач, Дејан 27  
 Миладиновић Прица, Ивана 184

- Миланковић, Богдан 97  
 Милановић, Биљана 91, 92  
 Милетић, Војо 50, 51, 52, 53  
 Милин, Бошко 176  
 Милићевић, Бранислав Бранко 81, 82, 83, 84  
 Миловук, Милан 96, 104  
 Милојевић, Милоје 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 144, 145, 155  
 Милосављевић 148  
 Милошевић Ђорђевић, Нада 48  
 Миљанов, Марко 73  
 Миочиновић, Мирјана 22, 23, 24, 26, 176  
 Мирковић, Милосав Буца 176  
 Мирославски, Андреј 112, 145  
 Мисаиловић, Миленко 176  
 Митрофан (Абрамов), епископ сумски 131, 132, 157  
 Михаиловић, Душан 13, 176  
 Михајловић, Анка 33  
 Михајловић, Борислав 24  
 Михалек, Душан 100  
 Михћи, Ерсин (Cüneyt-Ersin Mihci) 184  
 Мишовић, Петар 51, 53, 54, 56, 57  
 Мјасковски, Николај 96  
 Мјасников 139  
 Младеновић, Оливера 97  
 Младеновић, Ранко 11, 12, 13, 14  
 Мојисејев, Антонина Феликсовна 155  
 Мојисејев, Борис Михајлович 155, 156, 157  
 Мојисејев, Јуриј Борисович 156  
 Мојсејев, Игор 183  
 Мојсејенко, И. И. 143  
 Мокрањац, Мица 94  
 Мокрањац, Стеван 92, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 124, 139, 143, 145, 159  
 Молинари, Чезаре (Cesare Molinari) 11, 175, 177  
 Моргуљ, Алексеј 118, 130  
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 96, 97, 98  
 Мошин, Владимир 109, 110, 131  
 Мошин, Оља 110  
 Мошин, Сергеј 110  
 Муди, Иван (Ivan Moody) 183  
 Муждека Манџука, Данка 79  
 Музическу, Гаврил 126  
 Муратов, Сергеј Матвејевич 130, 137, 139  
 Мурко, Матија 48  
 Мусоргски, Модест Петрович 96, 102  
 Настасијевић, Момчило 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29  
 Настасијевић, Светомир 23, 24, 92  
 Наумов, Сергеј Михајлович 157  
 Наумов, Сергеј Николајевич 130, 137, 139, 140  
 Нафанаил (Љвов), архимандрит 157  
 Нафанаил (Поршњев), архимандрит 157  
 Неђић, Владан 48  
 Некљудов, Владислав 111, 113, 114, 115, 134, 153  
 Ненић, Ива 184  
 Нестор (Анисимов), архиепископ харбински и Манџурије 151, 152  
 Неф, Карл (Karl Neff) 95, 96  
 Нешић, Марко 101  
 Нивер, Антуан 133  
 Никојалевић Штирски, Владимир 92  
 Николај II 118  
 Николајев, А. 136  
 Николић, Милица 23  
 Никољски, Александар Александрович 126, 135, 136  
 Нили, Пол (Paul Neeley) 55  
 Новаковић, Александар 63–76  
 Новаковић, Милан 21–30  
 Новик, Јулијус (Julius Novick) 79  
 Нушић, Бранислав 63, 73, 74, 75  
 Њумарк, Питер (Peter Newmark) 10  
 Овсјањиков, Павел 141  
 Олсуфјев, Дмитриј Адамович 135, 136  
 Ољдекоп, Олга 122, 145  
 Опоков, Сергеј 122  
 Остојић, Тихомир 145  
 Оташевић, Олга 183  
 Офенбах, Жак (Jacques Offenbach) 98  
 Охотин, Алексеј Дмитријевич 113, 116, 117  
 Павлов, Борис 151  
 Павлова, Ксенија Ивановна 151  
 Палестрина, Ђовани Пјерлуџи (Giovanni Pierluigi da Palestrina) 143  
 Палиска, Клод (Claude Palisca) 95  
 Панова Текат, Гергана (Gergana Panova-Tekath) 183  
 Параскева, игуманија из Нимника 121  
 Пауновић, Зоран 9  
 Пауновић, Јелена 101

- Пауновић, Миленко 92, 98, 99, 101, 183  
 Пачу, Јован 92, 101, 104  
 Пашић, Феликс 22, 176  
 Пашћан Којанов, Светолик 92, 97, 124, 147  
 Пашутински, Николај Николајевич 130  
 Пејачевић, Дора 102  
 Пејић, Славко 48  
 Пејовић, Роксанда 93, 96, 100  
 Пекелис, Михаил Самоилович 95  
 Первић, Мухарем 175  
 Перегордијев, Дмитриј Сергејевич 148  
 Перичић, Властимир 96, 97  
 Петковић, Нада 48  
 Петров, Ана 183  
 Петровић, Влада 92  
 Петровић, Даница 96, 183  
 Петровић, Ђорђе Карађорђе 64  
 Петровић, Иванка 92  
 Петровић, Јован 14  
 Петровић, Радмила 92, 93  
 Петровић, Радомир 92  
 Петровић/Шћепчевић, Данило Први 64, 65  
 Петровић Његош, Петар Други 63, 64, 65, 66, 67, 68, 75  
 Пискатор, Ервин (Erwin Piscator) 175  
 Плетњов, Владимир 110  
 Поздњаковски, Петар Александрович 117  
 Покорни, Драгутин 92  
 Полтавцева, Ана Никаноровна 116  
 Попов, Живко 149  
 Поповић, Александар Аца 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29  
 Поповић, Богдан 13, 14  
 Поповић, Зарија Р. 101  
 Прерадовић, Милица 101  
 Приморац, Јакша 48  
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич 96  
 Проскурников, Павел Григорјевич (архимандрит Петар) 111, 112, 114, 131  
 Пузанова, Вера 138  
 Пујин, Татјана Тања 83  
 Путник, Јован 27  
 Путник, Радомир 175–178  
 Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 98  
 Пушкин, Александар 119, 121  
  
 Рабле, Франоа (François Rabelais) 27  
 Равел, Морис (Maurice Ravel) 180  
 Радивојевић, Југ 80  
 Радојичић, Војин 51, 52, 53, 54  
 Радомиловић, Драга 33  
 Рајичић, Станојло 92, 99, 103  
 Рајнхарт 16  
 Рајс, Тимоти (Timothy Rice) 36, 183  
 Ранковић, Сања 31–46, 184  
 Рахмањинов, Сергеј Васиљевич 96, 123, 144, 180  
 Ребезов, Влада 81  
 Регер, Макс (Max Reger) 96  
 Рибникар, Владислав 92  
 Рикало, Милорад 176  
 Римски-Корсаков, Николај 156  
 Ристић, Милан 99, 103  
 Ристовски, Лазар 83  
 Рихтман, Дуња Ц. (Dunja C. Rihtman) 32  
 Рихтман, Цвјетко (Cvjetko Rihtman) 35  
 Рјазански, В. 135  
 Рњак, Душан 12  
 Родзјанко, Михаил Михајлович 152  
 Родзјанко-Ветер, Јелисавета 154  
 Розов, Владимир Алексејевич 130  
 Ролан, Ромен (Romain Roland) 95, 96  
 Роману, Кети (Katy Romanou) 183  
 Ромчевић, Небојша 176  
 Рот, Георгије 112  
 Рубинштајн, Антон 96  
 Рубинштајн, Николај 96  
 Рудко, Александар 111  
 Рудолфовна, Марија 148  
 Руђко, Венијамин 143  
 Ршумовић, Љубивоје 83  
  
 Саблић, Јелисавета Сека 176  
 Савин, Егон 27  
 Савић, Гордана 96  
 Савић, Жарко 104  
 Савић, Јоца 12, 13  
 Самарцић, Зоран 59  
 Санду Дедију, Валентина (Valentina Sandu-Dediu) 183  
 Свјатополк-Мирскаја, Марија Александровна 115  
 Сеирагакис, Манолис (Manolis Seiragakis) 183  
 Секулић, Исидора 22, 23  
 Селенић, Слободан 175  
 Селесковић, Сава 92  
 Селивановски, Борис 130  
 Семењенко, Николај 113

- Сењкевич, Александар Ф. 118, 132  
 Серунда, Мигел Анхел Vega (Miguel Ángel Vega Segunda) 8  
 Симовић, Љубомир 24, 27  
 Синельшчиков, Фјодор Никифорович 117  
 Скворцов, Василиј Михајлович 130  
 Скерлић, Јован 68  
 Сковран, Душан 97  
 Скрјабин, Александар Николајевич 96  
 Славенски, Јосип 102, 183  
 Слатин, Александар 154  
 Слатин, Иља Илич 119, 143, 144  
 Слобин, Марк (Mark Slobin) 55, 58  
 Слонимски, Николас (Nicolas Slonimsky) 95  
 Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 96, 180  
 Смољанинов, Владимир Николајевич 130  
 Смољенски, Степан Васиљевич 157  
 Снесарев, Житомир 126  
 Снесарева, Нина Ивановна 126  
 Сокаљ, Јован 113, 130, 140  
 Сокић, Ружица 26, 176  
 Соколов, Николај Александрович 157  
 Соловјев, Александар Васиљевич 145  
 Соловјев, Д. 135  
 Соловцов, Анатолиј Александрович 95  
 Сонди, П. 175  
 Софински, Нил 130  
 Софотеров, Сергеј Квинтилијанович 121  
 Спаски, П. В. 125  
 Сперњак, Велимир 92  
 Спиридон, архимандрит вид. Јефимов, Никодим  
 Срдановић, Ненад 51  
 Срдић Милић, Ранка 53  
 Срећковић, Драгана 82  
 Стадњицки, Владимир 130  
 Стајић, Петар 92  
 Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили 114  
 Станиславски, Константин Сергејевич 175  
 Станковић, Живојин 97  
 Станковић, Корнелије 93, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 139, 145, 159  
 Степан, козак 121  
 Степанов, Николај 22  
 Стерјовски 141  
 Стефановић, Димитрије 96  
 Стефановић, Јован Д. 13  
 Стефановић, Милош 102, 103  
 Стефановић, Павле 96  
 Стефановић, Светислав 14, 17, 18  
 Стјуарт, Елен (Ellen Stewart) 81  
 Стојановић, Евгеније 92  
 Стојановић, Милка 103  
 Стојановић, Петар 102, 104  
 Стојановић, Трајан 66  
 Стојиљковић, Властимир Ђуза 176  
 Стојковић, Боривоје С. 13  
 Стојковић, Јованка 93, 99, 100, 104  
 Стојнић, Добрила Боба 83  
 Стојчевић, Ђорђе М. 92  
 Стокић Васиљевич, Мадлен 180  
 Стравински, Игор Фјодорович 95  
 Странк, Оливер (Oliver Strunk) 95  
 Ступица, Бојан 22  
 Сук, Јозеф (Josef Suk) 180  
 Супичић, Иво 97  
 Сурио, Е. 175  
 Тајчевић, Марко 99, 103, 180  
 Тарасјев, Андреј 107–128, 114  
 Тарасјев, Василиј 114, 115, 125, 126  
 Тарасјев, Виталиј 111, 114, 115, 117, 118, 125, 126  
 Тарасјев, Владислав 118  
 Тарасјева, Јоланда 115  
 Тарасјева, Људмила Борисовна 114, 116, 117  
 Татић, Милутин Мића 83  
 Тејлор, Хари Џејмс (Harry James Taylor) 96  
 Теодосије (Мељник), архимандрит 113, 116  
 Теофан (Шишманов), јеромонах 121  
 Терзић, Младен 57  
 Тиле, Лудвиг (Ludwig Thuille) 95  
 Тимофејејев, Василиј Александрович 146  
 Тимофејејев, Владимир 130  
 Титов, Фјодор Иванович 130, 157  
 Тодоровић, Стеван 103  
 Толинггер, Роберт 102  
 Толстјаков, Николај Нилович 145  
 Томашевић, Катарина 92, 94, 182–184  
 Топаловић, Мита 101, 102, 103, 104, 139  
 Тошић, Никола 57  
 Трагаки, Дафни (Dafni Tragaki) 184  
 Трегубова, Валентина Леонидовна 117  
 Троицки, Сергеј Викторович 130  
 Троицки, Тихон 130

- Туренков, Алексеј Е. 139, 155, 157  
Турчаџинов, Петар Иванович 143, 155
- Талета, Јошко 48  
Тирилов, Јован 176  
Торовић, Владимир 64, 65, 71
- Угрешић, Дубравка 22, 23, 25, 26  
Удовицки, Вања 113  
Урбан, Јован 101  
Успенски, Н. Д. 126
- Февронија, монахиња из Манасије 121  
Фигуровски, Павел Александрович 131, 147  
Флакер, Александар 22, 23, 25, 26  
Форе, Габријел (Gabriel Urban Fauré) 180  
Фостиков, Александра 67  
Фрадински, Викентиј Флавијанович 130  
Фрајт, Јован (Јан) 101, 180  
Фрајт, Лудмила 179, 180  
Франк, Сезар (César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck) 180  
Фрит, Сајмон (Simon Frith) 55, 59  
Фрушић, Андреј 118
- Хајдн, Јозеф (Joseph Haydn) 96  
Халајев, Владимир Николајевич 130  
Ханслик, Едуард (Eduard Hanslick) 95  
Хачатурјан, Арам 96, 102  
Хацић, Антоније 13, 14  
Хацић, генерал 109  
Хебдиц, Дик (Dick Hebdige) 32  
Хезмондел, Дејвид (David Hesmondhalgh) 58  
Хендл, Георг Фридрих (Georg Friedrich Händel) 96  
Хеус, Алфред (Alfred Heuß) 97  
Хлебњиков, Велимир 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29  
Холодков, Павле 113  
Хонегер, Артур (Arthur Honegger) 180  
Хорејшек, Владислав 102  
Хофман, Неда 180  
Хрењиков, Тихон 96  
Христић, Јован 176  
Христић, Стеван 92, 99, 102, 103, 104, 159, 183  
Хростицка, Антонина 153, 154  
Хубер, Јасмина 183
- Царевски, Виктор 124  
Цвејић, Бранко 92  
Цвејић, Жарко 112  
Цветко, Драготин 96, 97  
Целикас, Јоанис (Ioannis Tselikas) 183  
Церибашић, Наила (Naila Ceribašić) 48  
Црвчанин, Миливој 92
- Чајковски, Петар Иљич 96, 98, 120, 123, 144, 147, 157, 180  
Чангаловић, Мирослав 99  
Чекалов, Павел Никифорович 146  
Чемберджи, Николај 96  
Чепур, Григориј Маркелович вид. Гаврило (Чепур)  
Черњаускаја, Марија Михајловна 117  
Черњауски, Иван 130  
Чесноков, Павел Григорјевич 123, 141, 143, 144, 145  
Чолак-Антић, Антоније 92, 103, 104
- Џенкинс, Ричард (Richard Jenkins) 58
- Шабан, Ладислав 101  
Шалъапин, Фјодор 112, 121  
Шантић, Алекса 102  
Шевалије, Лисјен (Lucien Chevallier) 95  
Шевељев, Павел 113, 145  
Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 175  
Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 7–20, 81  
Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 102  
Шилер, Фридрих (Johann Christoph Friedrich von Schiller) 16  
Шин, Отокара (Otokar Šin) 95, 96  
Шкарка, Властимир 180  
Шлезингер, Јосиф 93, 100, 101, 102, 103, 104  
Шопен, Фредерик (Frédéric François Chopin) 96, 180  
Шостакович, Дмитри Дмитријевич 96, 180  
Шпиљевој, Јаков Иванович 148, 149  
Шплет, Дмитриј 130  
Шредер, Лудвиг (Frederich Ludwig Schröder) 12  
Штајнберг, Максимилијан Осејевич 143, 145  
Штукеншмит, Ханс Хајнрих (Hans Heinrich Stuckenschmidt) 95  
Шуба, Николај Николајевич 130  
Шуберт, Франц (Franz Schubert) 96

Шуман, Клара (Clara Schumann) 96  
Шуман, Роберт (Robert Schumann) 96,  
180

Шумљевич, Константин Јаковљевич 135  
Шчербаков, Виктор Харитонович 122,  
131

*Режисѝар сачинила  
Тайѝјана Пивнички Дринић*

## УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЊА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Циџирана лиџераџура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Марта Тишма, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: [mtisma@maticasrpska.org.rs](mailto:mtisma@maticasrpska.org.rs)

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.



Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

### *Библиографска парентеза*

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130) за библиографску јединицу: Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску јединицу: MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публикувао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: (према).

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

### *Цитирана литератyра*

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литератyра*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

*Цитирана литератyра* наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

### *Монографска публикација:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

### Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развијању: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском јазичању*. Избор и предговор Чedomир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

*Монографска публикација са корпоративним аутором:*

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

*Анонимна дела:*

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

*Зборник радова са конференције:*

ПАНТИЋ, МИРОСЛАВ (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

*Монографске публикације са више издавача:*

ПАЛИБРК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избељице у Панчеву, 1919-1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920-1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

*Фототипско издање:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

*Пример:*

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књиџески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натосевић“, 2003.

*Секундарно ауторство:*

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

*Пример:*

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

*Рукопис*

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

*Прило̄ у серијској њубликацији:*

*Прило̄ у часојису:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Лейојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

*Прило̄ у новинама:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

*Монографска њубликација досџујна on-line:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

*Прило̄ у серијској њубликацији досџујан on-line:*

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

Тот, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings February 2000*. Proquest. 21. 02. 2000.

*Прило̄ у енциклоједији досџујан on-line:*

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.



Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику 55/2016*

Александар Васић  
Смиљана Ђорђевић Белић  
Мирјана Закић  
Зоран Т. Јовановић  
Каталин Каич  
Биљана Милановић  
Даница Петровић  
Сања Радиновић  
Душан Рњак  
Катарина Томашевић

*Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
Излази двапут годишње  
Издавач Матица српска  
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1  
Телефон: 021/420-199, 6615-038  
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

*Matica srpska Journal of Stage Arts and Music*  
Published semi-annually by Matica Srpska  
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1  
Phone: 381 21 420-199, 6615-038  
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

---

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
бр. 55/2016 закључило 29. новембра 2016.

За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске  
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма  
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић  
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић  
Технички уредник: Вукица Туцаков  
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин  
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

СIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
78+792(082)

**Зборник Матице српске за сценске уметности и музику** / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић.  
– 1987, 1– . – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987– . – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије  
и Министарство културе и информисања Републике Србије