

Надежда Мосусова

ДЕЛО БРАИЛОВСКИХ И СРПСКА МЕЂУРАТНА СЦЕНА У ОГЛЕДАЛУ КРИТИКЕ

Апстракт: Дело руског емигрантског сликарског пара Леонида (1867-1937) и Риме (1877-1959) Браиловски било је током њиховог боравка у Југославији (1921-1924) везано за сцену *Народног позоришта* у Београду. Пре тога је уметнички брачни пар стекао реноме у Русији, Леонид Браиловски и на сликарском и на сценографском плану. На српској сцени су Браиловски поставили 18 представа, од чега 7 драма, 9 опера и два балета, модернизујући у највећој мери позоришни декор и костим. Истакли су се као експоненти идеја *Светла уметности* (*Мира искуства*), са погледима на сцену као на продужетак музикалне слике, са свим естетским вредностима које она треба да поседује. Сликарски руски експресионизам са кичица Браиловских имао је у Београду одобравање драмских критичара, нарочито у приказивању српске историјске прошлости, док је код музичких приказивача изазивао недоумицу и одбијање. Борба са Браиловским завршила се одласком уметничког пара у свет, и поред тога што је управа *Народног позоришта* хтела да их задржи, будући да је била њиховим радом у сваком погледу врло задовољна, као и сама позоришна публика. Победили су они музичари који нису разумели музику боја Леонида и Риме Браиловски.

Кључне речи: Руска емиграција, сценографија, костимографија, *Светла уметности*, *Руски балет*, Сергеј Дјагилев, Леонид и Рима Браиловски.

Сценографија и костимографија (које кратко зовемо опремом) пролазиле су у позориштима разних земаља широм Европе кроз специфичне фазе развоја. После грчких и ренесанских позоришта, у којима је сцена са костимом била уметност колико глума или игра, изрођава се у 19. веку позоришна опрема у индустрију, у "бездушни занат". Као и друге уметности које у различитим периодима доспевају у декаденцију, у лошу рутину. У 20. веку позоришна опрема се враћа из "занатског ропства" у уметност. Уметност сама за себе на први поглед, али понајпре уметност равноправна са делом коме служи. Ова је еволуција настала у Русији, и то у музичком позоришту. Почело се водити рачуна о односу музичког, певачког, играчког и визуелног у њиховом целокупном деловању. Декор у опери и, поготову, у балету почео се осмишљавати према музици, и као такав се у приказивању дела на сцени морао узети у обзир заједно са музичком анализом опере или балета и њиховом режијом или кореографијом.

Визуелна компонента музичко-сценског дела морала се довести у склад са музиком, јер, на првом месту, композитору није свеједно како ће му опера или балет бити представљени. Композитор има и своју визију сцене стварајући музику. Он је уједно и први редитељ свога музичко-сценског дела. Битно је за композиторе било то што су се нови сценографи почели приклањати музици како би остварили своје ликовне идеје према датој музичкој атмосфери. Требало је разбијати устаљене извођачке конвенције које се највише множе у опери 19. века и у класичном балету. Могло би се расправљати о униформности европских поставки италијанске, француске или немачке опере. Схватање сценског живота руске опере такође је претило да поприми окамењени вид.

Русија је с почетка 20. века имала две водеће оперске и балетске куће, *Маријински театар* у Санкт Петербургу и *Болшој театар* у Москви, као и дотада под окриљем двора. Умало да се догоди да се оне на размеђу векова препусте и даље велелепним клишеима на пољу опремања оперских и балетских представа, када им је пример *Московске приватне руске опере* Саве Мамонтова дао подстрека за ангажовање истакнутих сликара нових праваца.

На прелому векова академизам једног Бочарова (водећег престоничког оперског сценографа, академика пејзажног сликарства) добијао је такмаце у млађим угледним сликарима на приватним сценама, као што је била она Саве Мамонтова, затим у "државним", "царским" позориштима, када су руску позорницу "окупирали" прво "предвижници", упрошћено речено "реалисти", славнофили по опредељењу, који су у својим редовима имали између осталих Рјепина, Шишкина и Виктора Симова (сценографа *Художественног театра*). У том смислу веома је био запажен удео браће Васњецов у раду опере Саве Мамонтова, као и њихов каснији рад у *Болшој* и *Маријинском театру*. Убрзо, напоредо са њима, радили су на руским еминентним бинама припадници *Света уметности* (*Мир искусства*), условно речено "импресионисти", мада су више нагињали прерафаелитима, "западњаци", са романтичарском приврженошћу руској прошлости, на челу са Александром Бенуаом, идеологом *Света уметности*. Међу њима је био и Николај Рерих, са Александром Головиним који је дебитовао 1898. у *Болшој театру*, где је и Константин Коровин 1900. започео рад, проширивши га и на *Мали театар*, опремајући пре тога представе код Мамонтова.

Тако су за драмску и оперску сцену у Русији, за оперску сцену у свету први пут, радили "штафелајски" сликари, који су учинили да позорница буде и огледало савремених сликарских праваца у Русији. Тиме се предњачило у опремању оперских представа у

односу на западну Европу и закорачило потпуно у ново доба крајем 19. и почетком 20. века, пре него што ће се руска ликовна авангарда од 1910. надаље показати Минхену, Риму или Паризу. На челу се нашао и Сергеј Дјагиљев, који је 19. маја 1908. довео руске уметнике у Париз да прикаже Французима и свету *Бориса Годунова*. У опери Мусоргског није звезда био само Фјодор Шаљпин у насловној улози, већ и, поред осталог, сликарско умеће у сценографији и костимографији Александра Головина и Ивана Билибина.¹

Пред позоришну критику, на Западу првенствено, подразумевајући ту на првом месту музичко позориште у ужем и у најширем смислу речи, поставили су се нови проблеми када је извођено дело почело да се сагледава на савремен, синтетичан начин, што је било искуство "мајнингеноваца", Макса Рајнхарта (Reinhardt), затим "художественика", руских експерименталних и потом званичних оперских сцена и – *Руској Балетиа* Сергеја Дјагиљева. Последњи је окупио еминентне руске сликаре по угледу на директоре приватних експерименталних опера у Русији с краја 19. века, ради опремања сцене сагласно музици, режији, кореографији, једном речју у духу уметничког дела. Тежило се "ликовној режији", "психолошком декору", па сценографија престаје да буде "удаљена рођака ликовне уметности".

Колико је за композиторе то било важно, нека послужи за пример брига Николаја Римског-Корсакова за поставку његове опере *Сњежурочка*, која се припремала у париској *Ојери комик* (у сенци *Бориса у Великој ојери*) са премијером 20. маја 1908. Римски-Корсаков је преминуо после месец дана. Већ болесни композитор није размишљао о томе како ће Французи певати или свирати његово дело, колико га је интересовало како ће бити изведени сцена и костими по нацртима Николаја Рериха. Аутор *Сњежурочке* био је навикнут да у визуелизацији његових опера учествују врсни сликари, музички обдарени. Без обзира на то што су *Сњежурочку* премијерно поставили у *Маријинском театру* 29. јануара 1882. Бочаров и Шишков, датумом када је први пут на оперској сцени урађен декор према музици сматра се 8. октобар 1885, када је била премијера истог дела у опери Саве Мамонтова, са опремом Виктора Васњецова, Исака Левитана и Константина Коровина, тада познатих "непримењених" сликара.

¹ На опремању опере *Борис Годунов* и касније *Хованичине* Модеста Мусоргског и Паризу радио је читав тим руских сликара.

Уз њих стоји дело Михаила Врубелја, који се од "виртуозне етнографије Виктора или Аполинарија Васњецова"² узнео до високо поетизованог театарског костима, нарочито у операма-бајкама Римског-Корсакова (1900. опремао за Мамонтова *Цара Салтиана*). Да је Михаил Врубелј поживео, и њега би Дјагиљев ангажовао за своју трупу *Ballets Russes*, као што је ангажовао и друге водеће сликаре окупљене око *Светиа уметности*, да би са новим руским театром стартовао у Паризу. За престоницу Француске, "Руске сезоне" биле су потпуно ново, узбудљиво изненађење, са дотле невиђеним балетским репертоаром, изузетно опремљеним. Головин, Рерих, Бенуа, Лав Бакст, у оквирима замисли Дјагиљева, представили су предратној Француској, а преко ње и целом свету сјај руског сликарства и руске музичке сцене. Међу играчима окупљеним око *Светиа уметности*, који су предводили Дјагиљев и Бенуа, реализовала се већ идеја о новом балету, чији ће први и главни експонент бити Михаил Фокин.

Пре Првог светског рата француски критичари, хроничари ових прворазредних уметничких и културних догађаја били су понети одушевљењем. У водећој земљи сликарства 19. и 20. века сликари и историчари уметности били су поражени сценографијом која је била уметничко дело високог ранга, музичари су били ошамућени (касније и скандализовани) стваралачким новинама, авангардом младог Игора Стравинског. Сви људи француске културе схватили су идеје нових руских уметника. Међутим, у постојбини балета, Француској, скоро да није било никог ко би стручно оценио баснословно "танцевално" умеће руских играча, а још мање кореографска достигнућа нових мајстора руског балета. Требало је при том све компоненте сагледати као целину, као што је на сцени и било замишљено и реализовано.

У сличној ситуацији, сигурно и знатно тежој, нашли су се српски музички критичари када је требало вредновати резултате идеја *Светиа уметности* у радовима Руса, њихова редитељска, кореографска и сценографска остварења на такоређи тек нешто модерније заснованој оперској и балетској сцени после Првог светског рата. У суштини *Светиа уметности* био је непознат у Србији пре рата и мало познат у послератној Југославији. Његов дух дао се пре Великог рата наслутити у раду Александра Андрејева и Владимира

² Маргарита Давыдова, *Очерки истории театрально-декорационного искусства*, Москва, 1974, 90.

Баљузека, када је управа *Народног позоришта* успела да ангажује ова два руска уметника за краће време на српској драмској и оперској сцени. Тада се и почело више пажње обраћати режији и сценографији, што се наставило и касније, у новој држави.

Музичке критике, што значи оперске и балетске, углавном су објављивали доајен Милоје Милојевић у *Полицији* и *Српском књижевном гласнику*, исто тако Петар Крстић, такође у *Музичком гласнику*, који је сам основао, Станислав Винавер у *Времену* и часопису *Мисао*, који је служио за носиоца модерних идеја у југословенској средини. Касније је у *Мисли* писао Петар Бингулац. Момчило Милошевић је у *Полицији* давао прегледе позоришних сезона. Неку добру препоруку требало би да представља чињеница да су они претежно били француски ђаци, упућени у савремена културна збивања, као што су то били позоришни управници у Београду, који су писали приказе за сваку сезону у *Годишњаку Народног позоришта*.

Милан Предић и Милан Грол су поседовали и друга знања и дарове осим организаторских и књижевних, били у току позоришних светских збивања и, као такви, хитно желели да реше у Србији проблем режије, сценографије и костимографије. Од 18 представа, 15 драмских (од чега две домаће) и три оперске (*Трубадур*, *Джамиле* и *Верџер*) руског дуа Андрејев – Баљузек, требало је кренути даље. Док је у предратној Србији допринос Руса позоришном животу био изузетак, у послератној ситуацији проузрокованој октобарским превратом, руско учешће у српској позоришној култури је постало скоро масовна појава. Повод да се Русима поклони такво поверење од стране позоришне управе било је и вишеструко гостовање "художественика" у Београду, после Великог рата. Са њима руски редитељи и сценографи чине нови продор на београдску сцену, са њима изричито и стил "художественика" и *Светла уметности*.

Групу сликара који су суверено држали сценографију и костимографију у Народном позоришту у првој и донекле у другој поратној деценији предводио је прве четири године (1921-1924) академик Леонид Браиловски са супругом. Ускоро се њима прикључио као званични редитељ Београдске опере Теофан (Теофан) Павловски. Леонид и Рима Браиловски затекли су у *Народном позоришту* свог колегу Јована Бијелића, од редитеља, певача Евгенија Маријашца и Јурија Ракитина, који се као преваходно драмски редитељ почео у Београду бавити оперском режијом (пре њега је већ радио у Драмама краће време Александар Верешчагин), тако да

се брачни пар уклопио у руски амбијент позоришног Београда, заједно са певачима, играчима и композитором Владимиром Нелидовим, који је радио као оперски корепетитор. На први поглед све је било без проблема. Међутим, *Свети уметности*, у концентрату који су са Браиловским чинили Ананије Вербицки, Владимир Загородњук, Никола Исајев и Владимир Жедрински, почетник, сликар - извођач, касније Павле Фроман, наилазио је у Београду на отпор, не толико у драми, колико у опери и балету.

Напомињемо да су *Мир искуства* у Русији, и касније ван ње, чинили уметници најразличитијих профила, којима је заједничко било то што су се опростили од шаблона и могли се евентуално подвести под један "општеруски стил" (термин прихваћен за руску музику у руској музикологији), који је био неодвојив од приказивања руских опера или балета, такође и руских историјских драма, било у државним позориштима било у приватним (какво је било *Уметничко позориште* Станиславског). То је био новаторски ликовни језик, у чијим је оквирима (сликарског "руског стила") сваки уметник проговарао својом индивидуалном палетом, који је Београд тек имао да упозна. Пуну слику рада руских посленика сцене у Србији дала је др Олга Милановић, саветник Позоришног музеја Србије, у свом капиталном делу *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*,³ које је засада једина књига овакве врсте на нашим просторима.

Централна фигура београдске сценографије непосредно после Првог светског рата, Леонид Михаилович Браиловски (Харков, 4. јуна/23. маја 1867 – Рим, 7. јула 1937), акварелиста, позоришни сликар и архитекта, завршио је реалку у Харкову, после чега комплетира студије архитектуре на *Академији уметности* у Санкт Петербургу, да би после разних студентских медаља-одликовања добио 1894. звање сликара првог степена и двогодишњу стипендију за иностранство. Боравио је у Египту, проучавао византијску архитектуру у Грчкој и Италији, архитектуру двораца француских краљева, посетио Немачку, Аустрију и Енглеску, са професором Николајем Кондаковим (познатим историчарем уметности, византологом, руским академиком – прим. НМ) путовао по Шпанији. Учио је још код Бампанија у Риму и у Жилијеновој академији у Паризу. Акварели на архитектонске теме које је слао као извештаје о раду у иностранству чували су се у музеју његове матичне ликовне академије (*Академија художеств*), у *Институту грађанских инжењера* и у *Руском музеју*. Ликовна академија на којој је

³ Са предговором др Павла Васића, у издању Музеја позоришне уметности и Универзитета уметности, Београд, 1983.

студирао прибрала је и касније његове радове, цртеже и аквареле руских цркава, који се такође налазе у *Византијском музеју* при Сорбони у Паризу. Учествовао на многобројним изложбама у Русији, међу њима и на изложби *Мира искуссѝва* у Москви 1911. године. Сценографијом и костимографијом почео је да се бави 1909. године (као четрдесетогодишњак, када га је сцени привукао Владимир Тељаковски, директор царских позоришта у Русији, који је био такорећи искључиво заслужан за поменуто ангажовање, односно "превођење" познатих сликара у сценографе), радећи углавном у *Малом ѝеаѝру* у Москви. Звање академика (које је за посебне уметничке заслуге додељивала *Академија художесѝв*) архитектуре стекао је 1916. године. Постављао је руске и француске класичне драме, а за оперско позориште имамо само податак да је за *Бољшој ѝеаѝар* опремио Моцартову (Mozart) оперу *Дон Ђовани*. Његова супруга Рима, рођена Шмит (Дерпт, касније Тарту, Естонија, 26/14. априла 1877 - Рим, 28. септембра 1959), у Београду костимограф, била је такође сликар и свестрани примењени уметник.⁴ Избегли су 1917. из Москве на Крим, 1918. у Турску, затим су се нашли 1921. у Београду.

У *Народном ѝозоришѝу* је Леонид Браиловски од 1921. до 1924. поставио 18 представа, од чега 7 драма: Ростанове (Rostand) *Романтичне душе*, Молијеровог (Molière) *Уображеног болесника*, од Шекспира (Shakespeare) *Ричарда III*, *Млејачког ѝрѝовица* и *Краља Лира*, од српских комада Нушићевог *Находа* и Бојићеву *Урошеву женибу*. На музичкој сцени то су биле Офенбахове (Offenbach) *Хофманове ѝриче*, затим Гуноов (Gounod) *Фаусѝ*, Сметанина *Продана невестѝа*, Кармен Жоржа Бизеа (Bizet), *Женидба Милошева* Петра Коњовића, *Евѝеније Оњеѝин* и *Пикова дама* Чајковског, *Манон Маснеа* (Massenet) и *Царска невестѝа* Римског-Корсакова. Од истог аутора опремио је балет *Шехеразада*, пре

⁴ Осим незаслужено скромне јединице у совјетској позоришној енциклопедији (*Теаѝральная энциклопедия*, Москва, 1961, коју цитира и Олга Милановић у својој књизи, 196), има о Браиловским опширније у енциклопедији *Художники русскоѝо зарубежѝа 1917–1939, биоѝрафический словарь* (аутори Лейкинд, Махров, Северюхин), Санкт-Петербург, 1999, 171, 172, као и у књизи *Невский архив, истѝорико-краеведческий сборник*, Санкт-Петербург, 2001 (са успоменама из Русије Јурија Ракитина, на стр. 138-156), одакле и потичу горњи наводи из биографија Браиловских. За књиге се захваљујем инг. Алексеју Арсењеву, једном од сарадника биографског речника и приређивачу Ракитиновог текста. О Леониду Браиловском налазе се подаци и у позоришним студијама Т. К. Шах-Азизове, *Малѝй ѝеаѝр*, и А. Я. Альтшуллера, *Александринский ѝеаѝр*, Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917), кн. третья (Зрелищные искусства, Музыка), Москва, 1977, 77, 101, које овде користимо.

тога *Шчелкунчика (Рскала)* Чајковског, вероватно и *Силфиде* (што није било назначено). Леонид је нацрте за костиме у *Нахогу*, *Шехеразади*, *Кармен* и *краљу Лиру* радио заједно са супругом. Она је самостално израдила костиме у операма *Манон*, *Пикова дама* и *Царска невестиа* (у сарадњи са Владимиром Жедринским).⁵ Лако се може закључити да је њен допринос можда био и већи. У сваком случају је Рима Браиловска била први званични костимограф на српској сцени.

Пошто је мало остало сачувано од заоставштине Браиловских, поглавље о њиховом раду у Београду написала је Олга Милановић углавном према критикама у дневним листовима или илустрованим часописима, који су понекад доносили репродукције цртежа (црно-беле) или фотографије са представа. У српском *Позоришном музеју* налазе се скице Леонида Браиловског, Апотеоза Молијеру (постоји и програм за прославу са прилозима у боји), по једна скица декора за *Фаустиа* и *Нахога*, једна Римина скица костима, један руски пејзаж (сав у плавим тоновима), неколико фотографија, међу њима једна великог формата са представе *Шехеразаде*, као и две слике неозначеног садржаја, рађене уљем на картону, формата 64,5x49, вероватно спремане за изложбу. Једна од њих, која би могла бити скица за неку руску оперу, *Бориса* или *Царску невестју* објављена је у књизи, као и скица за *Нахога*.⁶ Друга слика, предивног склада боја могла би бити декор за оперу *Сагко* Николаја Римског-Корсакова, неостварену на нашој сцени.

Корак ка модернизацији, и то не мали, начинили су Руси, пошто је "Браиловски инаугурисао у нашој сценографији један нови дух који је произилазио непосредно из *Мира искуссџва (Свеџиа умџиносџи)*, упознајући нашу публику са колористичким богатством једног Бакста, залазећи још одлучније (одлучније од Бакста! – прим. НМ) у област експресионизма који дефинитивно осваја нашу сцену."⁷ Прво се огледао у драми Едмона Ростана (са предвиђеном музиком) *Романџичне душе* и, како се и очекивало, начинио ути-сак својим умећем: "Г. Браиловски, сликар костима и декора, потпуно добрих, потпуно успешних, раскошних у складу с комадом и сјајних у складу са стиховима."⁸ Други приказивач је опширнији: "Г. Браиловски је као сликар такође успео да да стилизовану

⁵ Олга Милановић, *Београдска сценографија и костџимографија 1868–1941*, 196, 197.

⁶ Олга Милановић, *нав. дело*, 207.

⁷ Павле Васић, *Сценографија и костџим од 1918 до 1968*, Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968, Београд, 1969, 159, 160.

⁸ Ж., *Романџичне душе* – синоћна премијера – Политика, 13. окт. 1921, 3.

декорацију. Његов је почетак на нашој позорници врло добар. Он доводи драмску личност у асоцијацију и са маском и са костимом и са целокупним декором. Он је лирски тон комедије везао за стил декорације. Он костимима није одредио само историјску важност, већ им је дао и лирску вредност, што код Ростана игра важну улогу. То везивање костима и декора за душу добро је погођено. Превод г. Пандуровића је допунио сликарску идеју г. Браиловског.⁹ Следећи приказ истог комада каже да су декор и костими Браиловског рађени према Ватоу (Watteau). Писац (очевидно француски ђак) такође напомиње да је сценска музика Владимира Нелидова остварена у Лилијевом (Lully) духу.¹⁰

Индикативно је савремено ликовно сагледавање рада Браиловског, где се на основу објављених скица констатује како је "занимљиво да је читава сценографија решена са знатном превлашћу црвене боје која је у акцентима, попут увелих ружа била лајтмотив сликарске поставке. Тумачење *Романтичних душа* преко доминације црвеног тона за разлику од стандардне романтичарске поставке у којој доминира месечинасто плава, говори у прилог оригиналној редитељској поставци..."¹¹ У том првом свом београдском комаду (који је био премијера и за *Народно позориште*), Браиловски је имао за редитеља свог познаника из Русије Јурија Ракитина. Некадашњи члан *Художественног театра* Ракитин и Браиловски, некадашњи сарадник московског *Малог театра*, најстаријег драмског позоришта у Русији, добро су се сложили у свом београдском "првенцу". Нешто касније појавио се осврт о "декору складних линија чипкастог доба менуета и галантерија", који је пренет у неку "наранџасту фантастичност" у "гротескном и нежно поетичном изразу".¹²

После Ростана, сарађивали су 12. децембра у Офенбаховој опери *Хофманове приче* Браиловски и Феофан Павловски. То је први рад руског сценографа у београдској опери. "Међу домаћим представама изузетно атрактивна била је и опера *Хофманове приче* Жака Офенбаха, изведена у *Манежу* 1921, уз огромне техничке напоре, а потом у одломцима у обновљеној згради *Народног*

⁹ Ранко Младеновић, *Романтичне душе* од Ростана, Мисао, 1921, књ. VII, св. 5, 387.

¹⁰ Михаил Световски, *Романтичне душе*, Илустровани лист, 1921, бр. 43, 8.

¹¹ Олга Милановић, *Београдска сценографија и костимографија 1868–1941*, 197.

¹² Иста, (ауторка цитира Велимира Живојиновића, *Декоративна уметност у Београдском Народног Позоришту*, Југословенска књига, 1922), 198.

йозоришиџа јуна 1922... Читав културни Београд био је узбуђен и изненађен. Критика овај догађај назива уметничком свечаношћу."¹³

Станислав Винавер се огласио приказом *Хофманових йрича*, почевши од редитеља, за чији рад каже да је плод артистичке културе: "Г. Павловски као режисер дао је дело које означава на нашој скромној оперској бини потпун преокрет и нову оријентацију." За опрему констатује: "Г. Браиловски, сликар дао је доказа о свом одличном разумевању, и имао је неодољиве складове боја. Светлост није на висини да би се све то истакло."¹⁴ Даље указује на певаче, на балет "који напредује својом грацијом" (Клавдија Исаченко и Марија Бологовска). Живојиновић ће говорити о "ватромету боја", о "уметничковој бујној машти". Милоје Милојевић изразиће се о делу двојице уметника врло повољно, али са замеркама управи због избора: "...Сјајно опремљена ова опера ће остати љубимица публике, иако би се синоћној креацији, са гледишта сценске стилистике, имало пребацити и сувишно подвлачење гротескно буфонског елемента, који је посве секундаран у овом делу лакога Офенбаха... Балет у 'Баханале' и за време 'Баркароле' је по концепцији геста и лепоти линија давао крви опојној венецијанској ноћи. Наш оперски репертоар је поновљен једним сјајно декорисаним (нацрти г. Браиловског) традиционалним оперским 'шлагером'. Зар није дошао тренутак да се 'шлагери' почну замењивати делима вишег уметничког савршенства. У томе је и Љубљана испред нас, а о Загребу и да не говоримо."¹⁵

За велику прославу Молијеровог јубилеја у *Народном йозоришиџу* Браиловски опрема илустрацијама свечани програм и, наравно, сцену и костиме за *Уображеног болесника* изведеног 17. јануара 1922. Браиловски је свакако пренео искуство са Молијером из *Малог йеаџира*, где је радио његову комедију-балет *Силом лекар* са Фјодором Комисаржевским. У српској штампи је напор руског сликара овлаш похваљен,¹⁶ али ће се појавити и мишљење да је декор "гротескно шаренило боја", "блесак епохе Луја XVI", "сав у отвореним тоновима али пун шаренила са једним златним одблеском." Да ли се овде први пут јавља гротеска из *Светџа уметносии* у декору на сцени Народног позоришта? Наравно да је ту била и раније, блага у *Романџичним душама* и помало зла у *Хофмановим йричама*.

¹³ Олга Милановић, *Сџанислав-Сџаџа Беложански*, Београд, 1976, 7.

¹⁴ Винавер, Музички преглед, *Хофманове йриче*, Мисао, 1922, књ. VIII, св. 1, 56.

¹⁵ Ми (Милојевић), *Хофманове йриче* (Премијера у Манежу 2. XII 1921) – Диригент г. Брезовшек, Политика од 4. децембра 1921, 3.

¹⁶ Ж., *Молијерова йрисџагодишњица*, Политика, 18. јан. 1922, 3.

Следи *Фаусџ* (29. марта 1922) у сарадњи Браиловског са Раки-тиним, чија се реализација сада не свиђа Винаверу. Истичући руске певаче у представи, он нема лепих речи за опрему. О декору кратко: "Осветљење рђаво. *Фаусџ* не сме личити на осветљену шарену гробницу."¹⁷ Милојевић са своје стране сматра да декор Леонида Браиловског не одговара музици Шарла Гуноа, тј. опери *Фаусџ*. "У њој је шарена лаж декора, *mise-en-scène*-а преовладала и наметнула се целини шаренилом, веома декоративним, то радо признајем, али ипак зато немогућим у овом делу које је по превасходству сентиментална прерада дубоког дела Гетеовог." И даље: "Ту сентименталност ваљало је ублажити... то је требало учинити у складу са музиком Гуноа која је, иако у првом реду сентиментална, местимично пуна драматичних интенција, и ради тих драматичних интенција које нису од стране композитора могле да буду развијене до снажног драмског замаха – јер Гуноу недостаје талент драматичара широког потеза и снажног полета – требало је помоћи аутору у целини, и упрошћавајући ту шароликост оперског стила, подвући озбиљност трагедије Маргаретине и дубоких болова опчињеног Фауста. То није учињено, и г. Ракитин и Браиловски, који код нас консеквентно спроводе један бински декоративни манир који је кроз егоистичан, на уштрб осталих елемената драмске целине, и овим декором, и костимом, и осветљењем, и маском су остали изнад целине, без везе са њом, изузев неке детаље (сцена пред Маргаретином кућом, сцена у тамници), дајући пријатних слика оку, али вређајући целокупну идеју ове опере, типично оперског шаблона, и традиционалног, коју је требало данас освежавати, драматисати, а не још више гонити у апсурд."¹⁸

Ако је био у питању "типично оперски шаблон", значи да је и декор требало да буде шаблон! Напомињемо само да опера *Фаусџ*, онако како је гледамо и слушамо, представља шаблон који су јој током једног века извођења наметнули директори позоришта и редитељи, тако да је тешко реконструисати Гуноову оригиналну партитуру, која по музичким идејама и по форми никако није била оперски стереотип свога доба. Но, то је већ музиколошки проблем, али Милојевићева мишљења тим поводом нису неинтересантна и нелогична, могу имати и своје оправдање, ако би била упућена као предлог, а не као једино могуће решење. Момчило Милошевић имао је свој поглед на овај проблем – за њега су

¹⁷ Станислав Винавер, *Коначни смисао њризива*, Мисао, 1922, књ. IX, св. 1, 710.

¹⁸ М. М., *Фаусџ*, СКГ, 1922, књ. V, бр. 8, 618–620.

проблем били критичари.¹⁹ О ситуацији на српској сцени он у једном ранијем прегледу целокупног рада између осталог саопштава: "Ангажовањем за редитеља г. Јурија Ракитина, на позорницу се доноси један модернији дух, који ће доцније са нешто сувишног одлажења у екстреме допунити врло способни позоришни сценограф г. Леонид Браиловски."²⁰

Из Милојевићевог писања о *Фаусџу* може се закључити да Браиловски није на сцени инсистирао на реалистичком немачком амбијенту, али имао је и он право на своје виђење. "Декор за *Фаусџа* одликовао се особито експресионистичким акцентима, који су били нешто ново за наша позоришта, по својој снази и смелости", сматрала је управа (Милан Предић). У првом београдском *Фаусџу* није могао из разумљивих разлога бити представљен балет *Валџурџијска ноћ*, али је Браиловски дао скице и за ту слику (објављене су у штампи).

Наглашавамо и да је *Фаусџ* извођен у *Манежу*, као и *Продана невеста* (21. октобра исте године). За Винавера је у Сметаниној опери (на којој су радили заједно Браиловски и Бијелић) "главни јунак г. Павловски".²¹ Милојевић је блажи него раније: "Пре много година од њене премијере у Београду, синоћ је *Продана невеста* доживела нову премијеру. Стилизована од три уметника г. г. Брезовшека, Павловског и Браиловског, она је синоћ имала успеха јер се није прешло преко границе режијских могућности и није се јурило за режијским блефом и површном баналном харлекинадом за коју г. Павловски као да има неку нарочиту слабост. Имало је свежине у декору, костиму, у радњи, у осветљењу, имало је фолклористичких одлика у костимима који су – кажу – из Прага, са извора... И балет (Полка, Фуријант и гротескне игре у трећем чину) био је живо распоређен, иако би му желео мало више сочног геста."²²

У Нушићевој драми *Наход* са режијом Михаила Исаиловића резултати рада Браиловског, који је проучавао и копирао фреске из српских манастира, засењују приказиваче и публику: "Наш *квартироченшо*, је ли могуће: његово ново стилизовање? Је ли могуће: тако формирати нашу средњовековну мистику, и пренети је на позорницу као драмску садржину?" Аплаудирајући Браиловском,

¹⁹ *Дневна позоришна критика*, Глума, год. I, јуни и јули 1922, св. 8 и 9, 6.

²⁰ *Народно позориште после раџа*, Политика, 27. јуни, 1922, 7.

²¹ Станислав Винавер, *Границе замршености*, Мисао, 1922, књ. X, св. 5, 1629.

²² Милоје Милојевић, *Продана невеста* – синоћна премијера, Политика, 22. октобар, 1922, 4.

"сликару-византологу", аутор приказа наставља "Студије и акварели г. Тителбаха о нашој средњовековној ношњи и сувише су романтично схваћени, произвољно компоновани, стилизовани више у средњеевропском, туђем компилаторском духу."²³

После ових похвала и свеопштег одушевљења за српску драму, десио се невероватан неспоразум са балетом *Шехеразада*, на музику Николаја Римског-Корсакова, изведеним 19. марта 1923. Последње три цитиране представе се дају на реновираној позорници зграде код Споменика. *Шехеразада* је прва целовита балетска представа у *Народном ѿзоришћу* (после не много запаженог, некомплетног *Крика Орашчића*, односно *Шчелкунчика*) и друга, после Чајковског, балетска креација Леонида и Риме Браиловски.

Нешто пре премијере дала је свој балетски реситал примабалерина Јелена Пољакова, тек приспела у Београд (Милојевић у приказу *Продане невесте* не спомиње да је то њен кореографски деби у *Народном ѿзоришћу*). Према Винаверу, концерт Јелене Пољакове је био слабо посећен "због насртљиве рекламе... јер још нисмо дорасли до његових открићења." Њена уметност је за Винавера "непосредна, дубока, суптилна".²⁴ Мало касније, у Винаверовом другом уметничком прегледу, у вези са *Шехеразадом*, сви су рђаво оцењени. За балет је казао све негативно, нигде не помињући "дубоку и суптилну уметност" Пољакове, носиоца главне улоге и кореографа. Најгоре је припало сценографу: "Г. Браиловски, сликар, изгубио је везу између појединих сликарских целина. Нема утицаја једне сликарске целине на другу. Он се удавио у сломену (sic!), у мутном крволиптању боја. Наш *corps-de-ballet* недорастао је да представи блештави, опојни исток Римског-Корсакова".²⁵

Милојевић, који се у свом дневном листу диви *Шехеразаци* ("Експеримент са балетом успео ... очи су пуне боја, шарених костима, раскошних, сочних, бујних, пуне су очи линија декора који је сав од ексотике, опаљен ватром, рекао бих покаткад и сувишном, истока..."),²⁶ у *Српском књижевном гласнику*, нешто касније, има о њој потпуно друго мишљење. Милојевић као музичар осећа колорит композиције Римског-Корсакова, али му је из неких (можда личних) разлога, у кратком временском размаку колорит Браиловског постао неподношљив. "Декоративна претрпа-

²³ Ранко Младеновић, *Нова костимографија наше историјске драме*, Мисао, 1923, књ. XI, св. 3, 224.

²⁴ Ст. Винавер, *Балкан балканским народима*, Мисао, 1923, књ. XI, св. 1, 60, 61.

²⁵ Исти, *За гором гласови*, Мисао, 1923, књ. XI, св. 8, 611.

²⁶ М. М., *Балетско вече. Шехеразада и Силфиде*, Политика, 20. март 1923, 5.

ност и наметљивост су очевидне ... Ја верујем да је тај оријентални колористички штимунг и примамно реализаторе балета *Шехеразада*: г-ђу Пољакову и г.г. Слатина, Браиловског и Павловског да приступе изради ове балетске радње. Само, пошто је у партитури више боје но музичко-ритмичког и мотивског мозаика (има га у изобиљу, колико и боја! – прим. НМ), г. Браиловски је, сасвим правилно, узео главну реч, и ми смо, место кореографски успелог балета, добили једну сјајну раскош на сцени, која ће пленити очи широкој публици, али која је у ствари једно велико артистичко *contradictio in adjecto*, кич у најпунијем смислу те речи, коме недостаје све оно што сачињава специфичну вредност балетског стила.²⁷ Ово писање може бити *contradictio...* у разним смеровима. Закључке није тешко извести.

Шехеразада је ставила на репертоар Пољакова, некадашња учесница *Руског балета* Дјагиљева и саме *Шехеразаде*, која је у кореографији и са новим програмом, то јест сценариом (у односу на оригинал Римског-Корсакова) Михаила Фокина очаравала Париз 1910. године. Ту је кореографију Пољакова свакако прилагодила могућностима још маленог, употпуњеног статистима за ту прилику, београдског балетског ансамбла (који већ у следећој сезони броји 35 чланова!).²⁸ За њену игру ("сензуална жена харема" по Милојевићу) не кажу цитирани критичари много, кореографијом и режијом су незадовољни, колико декором и костимима. У сваком случају, "широка публика" (за њу се и компонују композиције, сликају слике и пишу књиге) пљескала је сликару, тј. Браиловском када се на балету дигла завеса, као некада у Русији што се аплаудирало Головину или Коровину на сцени *Большој театра*.

Премијера опере *Кармен* 4. априла 1923, донела је на странице београдских новина и часописа још веће негодовање. Сада су сви критичари сложни. Милојевић пребацује оштрим тоном Браиловским њихово "неосећање стила", "нетактичност према нашој сцени која је г. Браиловском учинила част примивши га за првог декоративног сликара, да се ми данас озбиљно питамо да ли

²⁷ Милоје Милојевић, Уметнички преглед, *Балетско вече: 'Шехеразада' и 'Силфиде' у Народном позоришту*, Српски књижевни гласник, књ. 8, јан.–април, 1923, 539.

²⁸ Није познато да ли је Пољакова извела целу *Шехеразаду*. Фокин је за своју креацију изоставио трећи став четвороставачне симфонијске свите-поеме Римског-Корсакова.

г. Браиловски збиља не уме друкчије, или верује да у овој земљи нема никога који зна шта је декоративни стил за *Кармен*, те себи дозвољава експерименте за које не може бити опроштаја. А он те експерименте систематски чини кроз све што изради за сцену нашег позоришта."²⁹ Како ово разумети? Да ли се то односи и на драму или Милојевић мисли само на оперске и балетске представе, искључујући драмске, макар оне биле и са музиком (извођење Молијерових дела без музике уништава саму њихову суштину, слично би се рекло и за Шекспира).

Врло је карактеристично да Милојевић даље у истом напису тражи "традицију, постављену на логичну основу", питајући се претходно "где је стражара? Где је фабрика дувана?", пошто се, по њему, ништа не распознаје рељефно на сцени представе *Кармен*. Шта би тек казао за сцену Адолфа Апије (Arria), његову светлосну режију? "Али тек последњи чин доноси оно што најјасније истиче немусикалност декоративног укуса на сцени."³⁰ Овде очекујемо анализу споја музике и декора (са костимима) или њиховог несклада, али Милојевић уместо тога износи своје виђење како сцена треба да изгледа у дотичном, четвртом чину опере *Кармен*, остављајући нас необавештене о томе како је сцена стварно изгледала.

Винавер пише за *Кармен* да је та премијера највеће разочарење од постанка Београдске опере – "платна претерано утрпана".³¹ Милојевић тврди да је све то "у општој црти тако далеко од уметности коју смо упознали на извору". Очевидно да се истим "извором" инспирисао и Винавер у свом приказу. Ако обојица мисле на оперу у Француској (а свакако да мисле), онда треба рећи да су је они видели пре (и за време) Првог светског рата, нетакнуту новинама у позоришном свету, што значи да мисле на заиста застарели начин. Понављамо да су нова театарска струјања у великом таласу покретала духове од десетих година 20. века, код Руса још раније, када је између осталог Александар Головин разбио ликовну рутину поставком опере *Кармен* у *Маријинском театру* 1908. године.

Милојевић подводи своје ставове под традицију, које у српском оперском извођаштву тога времена никако не може бити и

²⁹ Милојевић, Уметнички преглед, *Кармен од Жоржа Бизеа*, књ. 8, јан.–април, 1923, 628. О овом нападу говори и Слободан Турлаков, *Верди у Београду*, Београд, 1994, 79, ф. 286.

³⁰ Милојевић, *нав. дело*, 629.

³¹ Винавер, *За гором џласови*, 613.

иде тако далеко да поставља ултиматум Браиловском "или да приђе уметности или да отвори место уметнику који ће имати више такта, више пробраног укуса, више отменог смисла и уметничке интуиције, рођене у здравом уметничком темпераменту, како би се наше позориште, које данас представља нешто невиђено, немогуће, вратило на пут којим иде права уметност ка врхунцу, да би се испела на врхунац." Ово и јесте стварно врхунац! Да, што се опреме представе тиче, наше позориште јесте представљало нешто невиђено дотада, али то није имао ко да прихвати, осим публике и позоришне управе!

Да наставимо са Милојевићем: "Не! Већ и сама концепција прве, друге и четврте сцене (мисли на чинове) је неодређена, немогућа. Али када се томе додају боје и линије и декоративне гримасе које познајемо са палете г. Браиловског, онда нам ништа друго не остаје него да замолимо г. Браиловског да нам верује да нам је врло жао што морамо да му кажемо да смо се и ми у њему преварили (вероватно је било речи о томе како се Браиловски преварио дошавши у Београд – прим. НМ), и да се и он сам преварио живећи у уверењу да се овде код нас може радити и оно за шта се нема правог пречишћеног смисла." Критичар се неће на овом зауставити: "Уз декор г. Браиловског иде и режија г. Павловског (ваљда обрнуто – НМ). Г. Павловски је мислио да ће темперамент ове радње истаћи тискањем на сцени и вечитом шетњом горе-доле и разним тучама, прописаним и непрописаним, те је и овде ансамбл претрпао и, разуме се, целину утопио у апсурд."

У овом руско-српском рату није био поштеђен Милојевићевог беса ни диригент Бинички, оптужен да је највише допринео упропашћавању представе. Извођачи *Кармен* су до те мере наљутили приказивача да је он у овом свом напису пропустио да спомене ко је певао насловну улогу. Што иначе никако не би учинио, већ и због чињенице да је то била једна Српкиња – Тода Арсенић. Узео је кратко у обзир остале протагонисте. Балет који је поставила Пољакова и наступила у њему као солиста, сврстао је у "неколико добрих детаља". "Немузикалност декоративног каприса" Браиловског манифестује се, претпостављамо, за Милојевића у недостатку извесног реализма на сцени, док се пред гледаоцима, очевидно, одвијао посебан авангардни чин, без поштовања шаблона "са извора".³² Сетимо се да је успеху *Хофманових љича* у Београду придонело и то што је опрема урађена изван стандарда

³² Да констатујемо да је музика Мусоргског приликом извођења *Бориса* у Паризу 1808. била за запад, који дотад оперу руског "реалисте" није познавао, прави авангардни чин.

пропала *Шехеразада*? Можда је та руска варијанта оријента била шокантна за београдску уметничко-интелектуалну средину, јер је руско-фолклорна линија *Светиа уметносџи* била највише национално обележена у бинској опреми Леонида и Рима Браиловски? Зашто Браиловски не би умели да изразе емоционалност руске музике у делу Римског-Корсакова, "опаљеног ватром истока", па добијају за то лекцију у Београду? Треба напоменути да је Бакстов декор у Паризу изазвао сензуални шок. Спомињана је "фовистичка шема" боја које су директно асоцирале на "секс и насиље".³⁵ Ако је уметнички пар Браиловски у својим колористичким исказима био одлучнији од Бакста, како каже Павле Васић (не заборавимо да се он сећао опреме Браиловских на београдским представама), онда је њихов оријент морао бити сензуални шок (секс и насиље у "мутном крволиптању боја") за појединце, који то себи нису хтели да признају.

У Београду се први сусрет са оперским (и балетским) оријентом у верзији Андрејева и Баљузека догодио у *Народном позоришћу* 19. септ. 1913. у представи *Дјамиле*, опери Жоржа Бизеа. Можда ће нам то открити порекло увређености критичара "поступцима" два Руса (Павловског и Браиловског), редитеља и сценографа. Милојевић у приказу за *Дјамиле*, поводом гостовања Марије Котнауер и Ђуле де Бонзе, прижељкује "да је само декор дискретнији и Нил природнији, да је мање видика а више верно оријенталној навици за претрпавањем намештајем, намештена соба а не тераса, Харунова – ја се сећам декорације коју је у Минхену био дао режисер Вирк, - и оквир музике и радње би одговарао успеху који је, благодарећи највише г-ђици Котнауер, био у музичко-техничком делу те вечери."³⁶ Олга Милановић сасвим логично констатује да је било тешко очекивати од редитеља и сценографа руске школе, који су, највероватније, познавали рад и успехе руских оперских сезона у Паризу, на челу са Дјагиљевим и сценографима Бенуаом, Бакстом и Головиним и делили слично одушевљење за оријенталне мотиве и бујни колорит, да у инсценацији овакве опере следе немачке узор. "Сценографија је, највероватније, била реминисценција сликарских остварења руске позоришне декоративе којој је на нашој позорници, да би

³⁵ Кевин Копелсон, *Nijinsky's Golden Slave*, *Dancing Desires*, *Choreographing Sexualities on & off the Stage*, Ed. By Jane C. Desmond, print. in the USA, 2001, 98. У питању су биле боје зелена и плава, разне нијансе оранж и црвене, али њихово "опојно" дејство је подстакла на првом месту музика Римског-Корсакова, па онда боје и сама игра.

³⁶ Милојевић, *Два гостовања у опери*, СКЗ од 1. јуна 1914, XXXVII, 915, 916.

изгледала онако како је замишљена, недостајало и простора и техничких могућности."³⁷

Код београдске *Шехеразаде* одједном смета "декоративна претрпаност" и привидна неповезаност "појединих сликарских целина", иначе карактеристична за источњачку орнаменту (суклобљавање више колоритно контрастних и орнаментално различитих површина), коју је, као и друге стилове, Браиловски добро познавао. Необично је и чак изненађујуће да је највише неразумевања за *Шехеразаду* показао Станислав Винавер, ерудита широких погледа, заговорник књижевне и друге авангарде у Београду, један од ретких уметника који су имали прилике да виде *Руски балет* Дјагиљева у Паризу, у његовој првој, најблиставијој фази. По казивању сина, Константина Винавера, Станислав је присуствовао премијери *Посвећења њролећа* Стравинског 1913. и видео дело Николаја Рериха (сцена и костими) "на извору"! Рекло би се и да је видео *Шехеразаду* у Паризу, на основу изјаве поводом рада Браиловских, пишући у истом приказу како је "неукусност *Шехеразаде*, балета најраскошнијег, о коме ми, са нашим, у сваком погледу оскудним средствима, можемо сањати само сан у сну, прешла далеку и растељиву границу лецедедерских колача и достигла предео уметничке увреде." И овде има контрадикција. Сетимо са да је уметничка увреда, музичка и кореографска, била за париску публику премијера *Посвећења њролећа*.

Судећи по једној црно-белој фотографији са представе *Шехеразаде* у Београду,³⁸ поставка није личила на париску продукцију Бакста (није ни могла личити), што овога пута посебно "чини част" Браиловским, који су хтели дати свој лични допринос виђењу ове лепе и неодољиве источњачко-руске бајке. Каково је то, по Милојевићу, било "упропашћавање целине", каква "шарена лаж сценографске претераности"? Да ли је сјај сцене био у нескладу са тек стасалим балетским ансамблом (створеним напорима новоосноване глумачко-балетске школе коју су водиле Клавдија Исаченко и Јелена Пољакова)? Ансамбл, који је уз кореографију Пољакове покренуо у *Шехеразади* и Феофан Павловски? Милојевић протестује због "таласања маса на сцени без циља." Да ли су могли Браиловски да ограничавају своју машту руководећи се тада скромним могућностима играчког тела *Народног позоришта*? Да ли је *Шехеразада* балет или пантомима? Класични

³⁷ Олга Милановић, *нав. дело*, 117.

³⁸ Захваљујем се колегиницама из Позоришног музеја Србије, Олги Милановић, Верослави Петровић, Олги Марковић и Мирјани Одавић, које су ми ставиле на располагање сценографске прилоге Браиловских.

балет свакако није, али ово већ прелази у принципијелна питања. Штета за овакво Милојевићево резоновање, јер је он разумевао балет и касније водио скоро врло успешно балетску хронику у *Полиџиши*.³⁹ За Браиловског је била примарна музика руског мајстора, а не сиромаштво београдског балета.

Сам Павловски, у одбрану својих сународника и новог позоришта говори о раскошним декорима који одвлаче пажњу публике од горућих, нерешених оперских питања (а то су оркестар и хор), о чему се и водила дискусија између њега и Војислава Туринског, на страницама позоришних часописа. Догађа се да у многим позоришним продукцијама декор однесе превагу над другим елементима представе. У оперске енциклопедије ушао је пример *Саломе* Рихарда Штрауса (Strauss) у *Ковенџи Гардену* 1949. године, поводом критике која је осудила "наметљиво истицање сценске опреме Салвадора Далија (Dali) и режије Питера Брука (Brook)", што је све заједно, по мишљењима приказивача, одвлачило пажњу публике од музике и њеног извођења.⁴⁰ Но, сценографи раде своје радове инспирисани музиком и у сарадњи са редитељем или кореографом остварују оно што им музика дотичне композиције или музика стиха, прозе, епохе, дела говоре. Ако се овако може схватити оно што је Павловски написао, а он није био сасвим јасан, онда би Браиловски, који у чланку Феофана Павловског уопште није споменут (као ни неко други), могао бити дискретно упозорен да декором и костимима за *Романтичне душе* или *Уображеног болесника* не одврати пажњу публике са нерешеног драмског питања, тј. питања глумачке дикције, кључне ствари у позоришту. Имајмо у виду и представу *Смрти Ивана Грозног* Алексеја Толстоја у *Народном позоришту* 5. фебруара 1914, где је за јунака вечери проглашен Владимир Баљузек. Јунак вечери за Толстојево дело је код "художественика" био Виктор Симов, као што је то био за *Нахога* Леонид Браиловски, што је за историјски комад логично и потребно.

Драматурзи цене Браиловског, музичари га не прихватају, док је Винавер после одобравања његовог наступа са *Хофмановим причама*, кренуо у нападе који су кулминирали у *Кармен*. Да ли је Браиловски био једно у драми, друго у музичко-сценском делу,

³⁹ Треба указати на Милојевићев напис *Суштина класичног балета*, Музичке студије и чланци, Београд, 1926, 36-39.

⁴⁰ Earl of Harewood, 'Salome' at Covent Garden, Opera, London, 1950, February, Vol. I, No 1, 9.

рачунајући ту и Молијера? "Мирискусњики" су сматрали да се у позоришту овим двома гранама мора прићи на различите начине. За музичко дело карактер декора мора бити посебно музикалан. У свему томе ми и не знамо заправо шта је желео Винавер, аутор експресионистичког манифеста у српској књижевности, присталица модерне совјетске уметности (прокламоване преко *Зениџа*), касније и *Баухауса*. Он је иначе ценио руске уметнике, посебно Павловског. За Милојевића можемо претпоставити да је био традиционалиста и вероватно присталица декора који је владао западноевропским позориштима до Првог светског рата. У сваком случају, ни у једном моменту у критикама није за Браиловског речено да је назадан, рутинер, застарео или реакционар, али је у ретроспективи испало да су разна "актуелна реаговања" настала баш због тих карактеристика.⁴¹

Браиловски ће у току рада у Београду, и то на *Хофмановим причама* и на *Уображеном болеснику*, једним краћим есејем објашњавати тенденције актуелног позоришног ликовног језика: "Савремено сликарство је музика боја, а зато декорације, костими, изливају се из тих акорада музике, која их рађа."⁴² Да ли је ту ликовну музикалност, виђење једног сликара као што је Браиловски прихватила критика? Међу музичарима је мало од тога било схваћено. Изгледа да је као творац декора у нашем позоришту остао несхваћен и Јован Бијелић, самим тим што је напустио реализам одмах, на почетку своје уметничке егзистенције у *Народном њозоришћу*. Драмске и оперске представе опремао је на начин који је такође виђен први пут на београдској сцени, "приближавајући је ономе што се тада дешавало у модерним европским позориштима."⁴³

Интересантно да је за београдског *Фаустџа*, као и за *Шехеразаду*, показао разумевање Петар Крстић, од кога би се очекивало више конзервативизма него од Милојевића. Тај (немогући) *Фаустџ* подстакао је Момчила Милошевића да у поменутој "Дневној

⁴¹ Да су Руси "вукли у шаблон", наглашава више пута Бранко Драгутиновић у својој (радо цитираној и препричаваној од наступајућих генерација) студији *Пролегомена за историју Ојере и Балџа Народног њозоришћџа*, Један век Народног позоришћа у Београду 1868-1968, Београд, 1968, мислећи при том мање на сценографе, а више на редитеље, на Павловског, што дневне критике оповргавају.

⁴² Леонид Браиловски, *О музикалном декоративном њозоришном сликарствџу*, Глума, год. I, јануар 1922, св. 3, 17.

⁴³ Павле Васић, *Сценографија и костџим од 1918 до 1968*, Један век Народног позоришћа..., 159.

позоришној критици" изнесе своје мишљење о судовима "без равнотеже": "Није могућно навести све што се писало поводом *Фаустиа*, нити се могу изнети све неосноване алузије на појединце. Али једно остаје јасно: човек после свега не зна шта да мисли. Где је истина? Који од тих критичара има права? Сличне речи карактеришу и приказивање *Ричарда III* (Исаиловић-Браиловски): "Па шта да се мисли после свега тога?" - каже даље Милошевић – "Како да се снађе публика? Ко сме поверовати у способност таквих критичара?"⁴⁴ Код појединих музичких приказивача се није радило о неспособности већ о арбитрирању по сваку цену. Зато Милошевић поводом *Фаустиа* и упућује питање: зашто се није могао ипак похвалити напор целог оперског ансамбла да се нешто лепо створи и да се да једна музички солидна представа!?

Брзо се заборавило или свесно пренебрегло да је после Цветићевог *Немање*, Шапчанинове *Задужбине*, Војновићеве *Смрти Мајке Југовича*, Бојићеве *Краљеве јесени* и других, ранијих, доратних комада на српским сценама (за које је опрема наручивана из Беча), после поштеног труда Владислава Тителбаха и Доменика Д'Андреа (који су још били живи да би могли видети представе Браиловских) и новијих истраживања, као и Бијелићева проучавања са професором Владимиром Петковићем, заблистала у Београду рукотворина пара Браиловских у Нушићевом *Находу*.

Руси су у првој послератној декади достојно опремили и опере српских композитора, Браиловски успешно *Женигбу Милошеву* Петра Коњовића 1923. године. Упоређивањем фотографија са представа *Находа* и Коњовићеве опере да се закључити да су костими појединих личности истоветни (уосталом и *Женигба Милошева* је кватроченто): костим цара Душана (Добрица Милутиновић) и кнеза Лазара (Евгеније Маријашец), који је на изложби у Паризу 1925. године добио награду. Уопште је тих година *Народно позориште* утрошило много на опрему зато што су потпуно нови костими сачињени и за *Урошеву женигбу* Милутина Бојића (опет кватроченто!): "Овде се сценограф није зауставио на пројектима који су били намењени за *Находа*. Он је пошао даље у

⁴⁴ Овај напис наводе у својим књигама и Боривоје Стојковић и Олга Милановић. У приказу Шекспирове драме (М., *Рейриза Ричарда III*, Политика. 5. мај 1922, 3) стоји: "Заједно са падом и смрћу Ричардовом, пао је и умро у Манежу Шекспиров комад, упркос напорима г. Исаиловића, г. Браиловског и остале часне трупе. Десило се нешто парадоксално: режија је могла да задовољи, декор и костими могли су да задовоље, игра глумаца ... могла је да задовољи, па ипак све скупа није могло дати један нешто већи, необичнији успех."

наш XIV век... У овом случају костим није само орнамент већ изражава све емоционалности Бојићевог стиха."⁴⁵

Објективно, нису погрешила оба Милана ни Предић ни Грол, што су, трудећи се да одмах после Првог светског рата "прибаве" неку од величина са руског "извора", буквално "скинули" с воза 1921. године Леонида Браиловског и његову супругу Риму, на пропутовању из Цариграда у Париз (или можда Италију). Већ и због ове чињенице (да брачни пар Браиловски није имао Београд за своју дестинацију) било је депласирано причати да је Београдски театар, у који су они били позвани (боље рећи доведени), њима "учинио част".

Према Олги Милановић, ангажовањем Браиловског за позоришног сликара управа Народног позоришта је решила (или желела да реши) питање професионалног, традиционалног позоришног сликарства, "док је Бијелићу, у уметничком погледу, била намењена авангардна улога измене визуелног аспекта београдског театра". Ако је тако, онда је управа на почетку решила питање традиционалног сликарства у позоришту само делимично. Браиловски је свакако знао шта је традиција, као и његови руски сарадници, али је он био и новатор у свом послу, не само припадник "традиционалне руске позоришне школе" или "архаичне варијанте позоришног сликарства". О супротном сведоче све наведене критике, али је испало онако како се позоришни руководиоци нису надали. На "погромашки" начин (како се изразио Слободан Турлаков) није писала музичка критика ни пре ни после Браиловских о сценографији и костимографији (мисли се на тешке речи, "личне амбиције", "милосрђе" и наведене претње). Касније је, међутим, толико наглашавано да је стил Браиловског представљао неку врсту "затвореног пута", највероватније и због тога како би се оправдали незамисливи испади критичара.

Очекивало би се да осуду критике која се односи на Браиловске прати одушевљење те исте критике за домаћег сценографа – истакнутог и признатог сликара Јована Бијелића, што се није дешавало. Њега је, по угледу на Русе који су, као што је речено, крајем 19. века ангажовали за позоришта "штафелајске" сликаре (то је био и Браиловски), Милан Предић увео одмах после Великог рата у Београдски театар, на препоруку Љубе Бабића, свестан важности адекватне позоришне опреме за напредак ове врсте уметности. Међутим, Јован Бијелић, који је имао и дужност шефа

⁴⁵ *Костимологија "Урошеве Женидбе"*, *Comœdia* бр. 4, 1923, 5, видети између осталог две фотографије са насловом *Најусјелији костими у Урошевој женидби*, *Comœdia*, бр. 6, I, 24. дец., 1923, 16, 17.

сликарнице *Народног позоришта*, није постао за београдску сцену оно што је био Љубо Бабић за загребачко *Казалиште*. Нека је и био много изразитији сликар од Браиловског, али се не би за овај позоришни дуо могло рећи: "на једној страни солидан занатско-уметнички погон, на другој индивидуални уметник-стваралац."⁴⁶ И Браиловски је са млађим Русима био уметник-индивидуалиста, који се после свих напада исказује у обновљеном *Евђењу Оњеџину* 19. јуна 1923⁴⁷, јер културна јавност у Београду тражи руске опере (пошто је један њен део осудио руски балет у руском декору, "трагикомични апсурд", како би рекао Турлаков). Београд добија још од уметничког пара једну репрезентативну *Пикову даму*, 23. јуна 1924, и бриљантну *Царску невесту* 13. јуна 1925, уз Маснеову *Манон* 18. фебруара и 7. маја 1924. незаборавног *Краља Лира*, који се није постављао на сцену *Народног позоришта* од 1875. године. "Али једном речју уживало се највише у сценама, моментима, поред све марљиве режије и необичног напора г. Браиловског, инсценатора, који је успео да овом Шекспиру да сасвим стил епохе. Ученост и естетички смисао, који се ретко сусрећу на нашим премијерама."⁴⁸

Милојевић пред свој одлазак у Праг пише приказ о *Манон*, у коме нема одушевљења ни за композитора, ни за певаче, ни за поставку: "Али публика тапше Маснеу, тапшала је и у Београду, више благодарећи шаренилу костима и декора – наше оперске 'стилисте' ни овде нису пропустиле прилику да остану у линији 'кича', и ако не тако истакнутог као у *Хофмановим причама*, *Лакме* и *Кармен* – него музичким интерпретима који су декоративно лепше изгледали него што су музикално креирали."⁴⁹ Остала критика се сада диви Маснеовој опери у опреми какву дотада није видела (Винавер говори позитивно о смелости сценографа и костимографа, што доприноси, по његовом мишљењу, бољем складу између визуелног елемента и музике), а *Царска невеста* доживљава овације, поређена чак, у сопствену корист, са загребачком представом у опреми Василија Уљанишчева. Овакве компарације не би било поштено и упутно наводити, али су оне овде потребне

⁴⁶ Олга Милановић, *Београдска сценографија...*, 177.

⁴⁷ Милојевић, *Рејриза 'Оњеџина'* – у новој згради *Народног позоришта*, Политика, 30. јуни, 1923, 5. Одајући признање Павловском, индиректно је похвалио и сценографа.

⁴⁸ М. Световски, *Шекспиров 'Краљ Лир' на Београдској позорници*, Време, 9. мај 1924, 4.

⁴⁹ Милојевић, *'Манон' Жила Маснеа*, Српски књижевни гласник, XI, св, 5 од 1. марта 1924, 378, 379.

да би се видело како је захваљујући Русима београдско позориште држало корак са Загребом, без обзира на то што је код литерата са претензијама на модернизам и зенитизам био већ створен став да је права ликовна авангарда била заступљена само у СССР-у, а у Европи, односно у Београду, заостала руска емиграција са "провинцијалним" сценографским решењима.

Питамо се како би напредна критика поднела емигрантску театарску авангарду када би се она "мишљу и персоном" појавила у Београду у лицу Наталије Гончарове, Михаила Ларионова (главних стручњака за "неукусно шаренило" и "лецедерске колаче", будући да су се у великој мери ослањали на руски фолклорни ликовни израз, одакле и потичу разне "гротеске") или Александре Екстер и Павла Челишчева (пријатеља Жедринског, који није имао успеха на бугарским сценама). Свакако да би било још гласнијих негодовања и "актуелнијих реаговања". Шта би тек било да се појавила у Југославији совјетска сцена са футуристичком опером *Победа над сунцем* Кручонића-Матјушина, тј. њеном обновом у Витебску 1920. у сценографији Вере Јермолајеве и са костимима Казимира Маљевича, уметницима познатим Београђанима из *Зениџа*?

Критика је ипак тапкала у месту, оглашавајући се учтиво и шкрто тамо где се према накнадним сагледавањима ишло за "пророчанским визијама модерне сценографије Гордона Крејга (Craig) и практичним решењима Леополда Јеснера (Jessner)". Све остало је раздраживало (руски фолклор очевидно највише), па понекад и сам толико цењени немачки експресионизам (кад је већ овај руски био неподношљив), који се није могао задржати на београдској сцени. У питању је била интерпретација Карла Гренинга (Gröning) из Либека, чије је две поставке, *Пиџмалион* Бернарда Шоа (Shaw) и Чапеков *РУР* у новембру 1922. критика, овога пута драмска, оценила негативно, након чега је немачки сценограф убрзо оставио Београд.

Из сличних разлога напустио је Загреб 1920. године редитељ и сценограф (краткотрајни директор драме *Хрватског народног казалишта*) Јуриј Озаровски, много хваљен после три реалистичке представе и потпуно одбачен после две модернистичке поставке руских авангардних комада (зато га вероватно ни нема у енциклопедији ХНК, додуше, тамо нема ни Станиславског), оне исте године када је загребачко *Казалиште* поставком Крлежине *Голгоџе* (Гавела и Бабић) задивило "художественике" (како су Загрепчани измакли испред њих). Загреб је имао и друге своје Русе који касније нису били цењени од историчара уметности (можда зато што су критичари стил *Руских балета*, односно стил Бакста, или стилове *Светија уметности*, везивали искључиво за руску еми-

грацију). Најбоље је у Загребу, према оценама стручњака какав је Јован Коњовић,⁵⁰ вреднован Василије Уљанишчев, али ипак аутор студије Коњовић за *Бориса Годунова* у Загребу изнад руских ликовних достигнућа ставља Чеха Вацлава Скрузног који је као гост опремио обнову опере Мусоргског на сцени ХНК 1934. године. Та његова осиромашена сцена (судећи по фотографијама), како се по модерничким назорима сматрало за прикладно, пре би одговарала оригиналној, првобитној партитури *Бориса* Мусоргског, неукрашеној, а не сјају прераде Римског-Корсакова.

Из разумљивих разлога, отишли су неки од позоришних Руса (нису само сценографи били на удару) пре или после (Павловски 1928), у зависности од издржљивости. Брачни пар Браиловских очевидно није хтео да сачека следећи налет критичарске зловоље проткане претњама. Тихо и ненаметљиво су се уклонили (те исте 1924. године напустио је Београд и сликар-извођач Николај Исајев), и поред хвала те исте критике за "њихове" руске опере и друге представе. Додуше, ту је недостајао Милоје Милојевић, који је сезону 1924/25. провео у Чехословачкој.

Нешто касније, у једном њиховом (једином) писму, Браиловски су се опростили од *Народног позоришта*, тј. од управе са изразима захвалности, образлажући свој одлазак тобожњом неприлагођеношћу новој техничкој апаратури бинске опреме у Београду, која је наводно испред њиховог појимања позоришног сликарства. Убеђени смо да је Браиловски као бескрајно увиђаван човек, не желећи да увреди управу *Народног позоришта*, која га је подржавала, позитивно ценећи његов рад и рад његове супруге, узео кривицу на себе: "Окретна сцена новог театра, нарочито платно неизбежног неба једнолично бојом и врло тешко за осветљавање, била је сметња за моје тенденције скоро искључиво живописне".⁵¹ У каквој узрочној вези може бити окретна бина и "сценско небо" са одласком Леонида Браиловског "једног од пет водећих декоратера Русије"? Окретна бина позната од барокног доба била је коришћена свуда у свету и, наравно, на сцени *Малоџица* у Москви. Зар нас може задовољити овакво објашњење: "Браиловски ће ускоро и сам увидети да је, упркос томе што је био врхунски мајстор свог заната, учинио више за професионализацију технич-

⁵⁰ Јован Коњовић, *Боја и облик у сценском простору*, Загреб, 1962, 67-70.

⁵¹ Писмо у целини цитира Олга Милановић, у више својих написа, в. *Београдска сценографија...*, 209.

балет одушевљавао Париз, није одговарао Београду, па су се домаћи "новатори" умирили после Браиловских, поготову кад Ананија Вербицког његова интересовања "удаљују од основне линије *Мира искуства*, у којој доминирају колористички и декоративни елементи". Зар је украс био до те мере преступ? Вербицки, наиме, са својим оријентализмом у опери *Лакме* 1923. године не задовољава Винавера, који за ту француску оперу тражи француског сликара, Пјера Бонара (Bonnard, узгред да кажемо да се и он дотакао *Руског балета* Дјагиљева, касније *Шведског балета*). Према томе би и *Дјамиле* требало да се постави у француском стилу, а не у интерпретацији Немца Вилија Вирка (Wirk), како се то свиђало Милојевићу.

Године 1930. урађена је обнова *Кармен* (после седамдесетак извођења у продукцији Павловски-Браиловски – значи и поред "скандала" који су направили критичари, представа је "ишла"!) у сценографији Загородњука и костимима Жедринског, у режији Здењека Книтла, који доноси "здраву" традицију на сцену *Нарогног позоришта*. Сада су се лепо разазнале и стражара и фабрика дувана, Милојевић је задовољан, а и Петар Крстић констатује: "Декор у првом чину, на простору између стражаре и фабрике цигарета је израђен знатно боље и природније но што је то раније било. Крчма Лилас Пастаја је такође израђена реалније и по декору и по намештају у њој. Моју фантазију буну то што је крчма израђена са спратом, који је непотребан, не игра никакву нарочиту улогу и што није башта обележена неким зеленилом...раднице су обучене као за бал..." (Јадни Загородњук и Жедрински!)

Милојевић је коначно задовољан Загородњуком у Коњовићевој опери *Кнез од Зете*, која је изгледала заиста маестрално у црногорском амбијенту и са црногорским ношњама, на премијери 1929. Милојевићево мишљење дели и Петар Крстић, само му сметају Гавелине (тј. Јеснерове) степенице, из раних двадесетих, које све више освајају београдску сцену тридесетих, као последњи крик сценографске, боље рећи редитељске моде, док је права авангарда, оригиналност Бијелићева, остала занемарена. Изгледа да због својих колористичких акцената, по којима је био познат (лоше је прошла његова *Магара Бајерфлај* 1920. због јарких боја, посебно црвене), није добијао високе "позоришне" оцене од старијих критичара. На крају, према Олги Милановић, "добија се утисак да редитељи који су радили са Бијелићем нису умели да искористе у пуној мери његов особени колористички потенцијал, његову тежњу да остане сликар у театру, а не рутинирани сценограф." Зар нису ту били криви музичари који су тражили рутину уместо оригиналности?

Шта је остало од авангардних прегнућа београдских литерата и музичких критичара? Своју јеткост просипа Винавер на *Усјавану лејојшицу* у опреми Жедринског (1927), без неког опширнијег приказа, док спектакл *Човек и коб* (1933) нико не хвали посебно, осим Милојевића, који схвата да је авангарда проговорила у балетској опреми. Жедрински је делао у свом стилу и потпуно слободно дао један запажен конструктивистички декор као оквир сценарију Мјасина на музику *Петте симфоније* Чајковског.⁵⁴ У балетску верзију *Злајног њејла* Римског-Корсакова (1939) преноси Жедрински декор Наталије Гончарове, што остаје непримећено, па се нико није увредио.

Данас постоји тенденција да се прикаже "битка" у нашем позоришту 20-их као сукоб савремених тенденција зналаца и застарелих схватања Браиловских, ма да нико од критичара у оно време, било да су били наклоњени Русима или не, није означио Браиловског као застарелог или рутинираног у лошем смислу (за музичке критичаре он је био "апсурд" и све оно што се под тим подразумева, као "гримасе", "каприси", итд.).⁵⁵ Ако је Браиловски у новије време, по неким мишљењима, био застарео, треба рећи где? У Молијеру? У балету? У Шекспировим драмама или у руским операма? Да ли је био у питању манир? Судаћи по драмским критикама и анализама Олге Милановић, Браиловски је био увек другачији, што може да се каже и за његова оперска и балетска дела. У новије време ће Боривоје Стојковић писати да пар Браиловских "не доноси много новог" после Владимира Баљузека (шта је остало од последњег да би се могла правити поређења?), али одаје признање за све што су Браиловски учинили за модернизацију српске сцене.⁵⁶

Ако је домаћа јавност била окренута најновијим достигнућима српске ликовне уметности, зашто еминентни сликар Јован Бијелић није пронашао своје место у развоју сценографије у Србији, за коју је много више могао учинити да је било разумевања? Зар није и он показао новине у оперским поставкама? Зар није и он учествовао у сликању костима за *Нахота*? Зар није добио у Паризу награду за сценско решење балета *Гуђушке (Охридске легенде)*? С

⁵⁴ Као изузетно остварење истакнут је у каталогу колекције Никите Лобанова-Постовског, *Russian Stage Design, Scenic Innovation 1900-1930*. by John E. Bowl, Mississippi Museum of Art, 1982, 168, 169.

⁵⁵ Турлаков назива овај сукоб конфронтацијом недораслог и надраслог (*Верди у Београду*, 330).

⁵⁶ Б. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Београд, 1979, 684.

друге стране, ако је јавност у Србији била жељна најсавременијих театарских остварења са запада, зашто је добио за свој рад у Београду рђаву оцену Карл Гренинг из Либека, модерног позоришног центра, где је Валтер Фелзенштајн (Felsenstein) започео каријеру као глумац, за две поменуте представе из 1922. (зар ово питање не захтева неко објашњење наших театролога?), после чега је Немац муњевитом брзином напустио југословенску престоницу?

Где је завршила руска авангарда у лицу Јурија Озаровског? Како би се "провели" код нас совјетски редитељи? Шта би доживео Александар Таиров? Добија се утисак да би најгоре прошао сам Всеволод Мејерхолд да се неким случајем појавио као гост угледних театарских кућа у Југославији! Наравно, он је био један од заговорника заострене гротеске на сцени, "гротескитиса", за који су били оптуживани Ракитин, Браиловски и Павловски. Мејерхолдово је мишљење како "гротеска тежи да потчини психологизам декоративном задатку. Зато је у позориштима где је владала гротеска тако значајна била декоративна страна у широком значењу речи" (цитат из текста *О йозоришћу*).

Да ли је та "нежељена" авангарда по критеријумима музичких критичара (уз то на "здравим" основама) уопште стигла на наше сцене између два светска рата? Свакако, са Жедринским, који конструктивизам спроводи у београдској Драми касних 20-их година. Ако је са Русима доспео у Београд (у Загреб или Љубљану) анахронизам, шта би требало да се каже за западну авангарду 20-их, која доспева на наше сцене 30-их? Оно што је "хит" једне деценије, сасвим може бити анахроно следеће, што може да важи и за руски декоративни стил. У позоришту ствари застаревају неки пут великом брзином. По свему судећи, изгледа да је авангардна схватања на нашој сцени у потпуности испољио Фјодор Шаљапин, приликом гостовања 1935. године у Маснеовом *Дон Кихоџу*, само што то тада нико није тако схватио, не знајући да се славни певач у Русији бавио и режијом. Шаљапин је "руинирао" Загородњук декор и Хецлову поставку (последњи је тражио да се се за ту прилику његово име брише с плаката), нарочито у другом чину, где је према успоменама београдских извођача остало на сцени само једно суво дрво, испод кога ће завршити свој паћенички живот "витез тужног лика".⁵⁷ Иначе је Шаљапин знао и да откаже гостовање ако му се декор није свиђао, као што показује случај са *Фаустом* у Копенхагену 1928. године. Можда му у Београду није одговарао ни Загородњук, "хладан и миран, са видним, али акаде-

⁵⁷ Предраг Милошевић, *Шаљапин пева Дон Кихоџа у Народном йозоришћу*, Један век Народног позоришта у Београду, 637.

мизираним отисцима Бакстовог учења", још ако "потсећа нешто на Рериха, али без оног замаха и ширине".⁵⁸ Могуће да су замах и ширину осујетили музички критичари.

Да ли је то био сукоб сликане и просторне сценографије? Сликарског и декоративног схватања сцене и сценске опреме сведене на минимум? Да ли је *Мир искуси́ва* "кратко заблеснуо Европу" и већ себе "иживео" после Првог светског рата, како су склони да представљају поједини историчари уметности?⁵⁹ Тај стил је у ствари дуго владао Европом у позоришту, без обзира на то што сам Дјагиљев напушта "своје" сликаре и окреће се модерним Французима (ту је по неким мишљењима био и део његовог "пада"!), али Лав Бакст наставља да ради (последња раскош у његовом стилу је била *Усјавана лејошница* Чајковског, коју је Дјагиљев у пуном сјају приказао Лондону 1921. године) и умире 1924. године, за цртаћим столом, буквално затрпан поруџбинама. Сликао је углавном за париску *Ойеру*, где његово место преузима Бенуа, са ангажманом у *Миланској Скали* после Другог светског рата. И други сценографи из Русије одржали су тај дух, такорећи цео међуратни период, док је у ствари трајала њихова физичка егзистенција у европским и америчким позориштима (углавном су, са малим изузецима, напустили овај свет до Другог светског рата, неки и раније). Мање је познато да су они деловали и у Совјетској Русији до емигрирања, понеки 1922, 23, или 24. и 26. године. Нит се између метрополе и емиграције није прекидала. Сусрет и једних и других уследио је у Паризу на изложби 1925. године, затим се десила једна необична сарадња коју је замислио Дјагиљев, емигрантско-совјетска копродукција у балету Сергеја Прокофјева *Хог челика* 1927. у Паризу, истовремено када *Свети уметносџи*, као сликарска скупина, има своју последњу изложбу. Без обзира на то, многа дела међуратних совјетских сценографа носе печат *Свети уметносџи*, не само због тога што поједини од тих уметника нису емигрирали као Александар Головин или Фјодор Фјодоровски, већ што је тај дух био рођен у Русији.⁶⁰

⁵⁸ Оцена Ђорђа Поповића, цитира се према Олги Милановић, *Сценографија и костимографија...*, 240.

⁵⁹ Милица Пожарская, *Русские сезоны в Париже – Эскизы декораций и костюмов 1908-1929*, Москва, 1988, 26, 27.

⁶⁰ Е. И. Горячкина-Полякова, *Поверх огромной железной сцены (Некоторые аспекты театральной практики Н. Рериха и М. Добужинского)*, Культурное наследие российской эмиграции 1917-1940, Книга вторая, Москва, 1994, 324-331.

Данас, када се поред толиких (пост)модерни(стички)х и (пост)авангардних театарских настојања тежи оживљавању епохе *Руског балета* Дјагиљева (узмимо само реконструкцију кореографије Нижинског, декора и костима Рериха, за дело *Посвећење њролећа*, (1987, Лос Анђелес), враћа се садашња Русија и својој балетској емиграцији, те на гостовању *Маријинског њеаџира* на западу препознају зналци у Паризу потезе Бенуаа, Коровина, Бакста, Рериха, у представама као што су руске опере и балети.⁶¹ У много чему је *Мир искуства* остао непревазиђен, што су знали да цене следбеници Руса у Београду, као што су Сташа Беложански, Миомир Денић, Владимир Маренић и не мање и сам Јован Бијелић. Беложански који је 1921. године био студент сликарства и статиста у Народном позоришту, уједно и ученик Браиловског, каже за то доба: "Начин на који је рађена декорација у Београду био је јединствен у читавој земљи... Проспекти који су ту били сликани, могли су бити приказани у највећим позоришним центрима са највишом оценом."⁶²

И на крају, шта је остало од "класичне" позоришне опреме код нас и у свету, у процепу између Апије, руских и совјетских сценографа, Крејга, француских и немачких модерниста? Ако је по цитираним београдским критичарима и Адолфу Лосу (Loos) требало забранити орнамент, пожељно је било увести опрезност и према устаљеним естетским мерилима, јер по познатим речима Густава Малера (Mahler), између осталог и директора Бечке опере, традиција у позоришту значи запуштеност (Tradition ist Schlamperei!). То су схватили сви они који су донели нешто ново и надахнуто на међуратну београдску сцену.

Nadežda Mosusova

THE WORK OF THE COUPLE BRAILOWSKY IN THE MIRROR OF SERBIAN CRITIQUES

(Summary)

Leonid (1867-1937) and Rimma (1877-1959) Brailowsky brought to Belgrade National theatre (together with other Russian emigrated stage and costume designers) the spirit of the *World of Art* (*Mir Iskusstva*), making décor and costumes for

⁶¹ Michel Parouty, *Bons baisers du Kirov*, Diapason, Paris, Jan. 1995, 18.

⁶² Олга Милановић, *Сјанислав-Сјаина Беложански*, 4.

18 performances during the period of 1921-1924. *Les romanesques* by Edmond Rostand, *Le malade imaginaire* by Molière, Shakespeare's *Richard III*, *Merchant of Venice* and *King Lear* and two Serbian dramas, Offenbach's *Hoffmann's Tales*, *Faust* by Gounod, Smetana's *Bartered Bride*, Bizet's *Carmen*, *Onegin* and *Queen of Spades* by Tchaikovsky, Massenet's *Manon*, *The Tsar's Bride* by Rimsky-Korsakov, *The Wedding of Milosh* by Petar Konjovich, the Serbian opera composer, two ballets, *Sheherazade* and *Nutcracker*. The artists, husband and wife, were praised for their modernization of the Belgrade scene, for their vivid realization of sets and costumes, for their novelties, especially in Serbian historical dramas by Branislav Nušić and Milutin Bojić, and Shakespeare as well. In operas and ballets they were also respected in some extent, but the pictorial, sometimes independent value of their scenic work, although inspired by music, arouse opposing questions among the musical critics, who could not accept their too bright colors which once conquered Paris in the scenic interpretation of Leon Bakst or Nikolai Roerich. To avoid resistance of Belgrade critics the couple decided to leave Yugoslav capital for Italy where they continued successfully their artistic career.

UDK: 75. 071.1 Brailovskij: 75. 054. 036 (=82: 497. 1): 792. 021/. 024/ 497. 1)