

Мирјана Здравковић

ПРВА КОРЕОГРАФИЈА *ОЧАРАНЕ ЛЕПОТИЦЕ*  
 П. И. ЧАЈКОВСКОГ  
 на сцени Народног позоришта у Београду

САЖЕТАК: Прва кореографија *Очаране лепотице* (1927) на сцени Народног позоришта у Београду, у режији Фјодора А. Васиљева Флипченка, на музику П. И. Чајковског, представљала је изразити пример класичног симфонијског балетског академизма, у стилу спектакуларних „дворских балета” Маријинског царског театра из Санкт Петербурга. Разматрајући историјску грађу и литературу, у овом раду долазимо до закључка да је овај наш први целовечерњи балет био замишљен и остварен по угледу на позне верзије *Успаване лепотице* Маријуса Петипе (приближно 1908—1914).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Аурора* — од лат. *aurora*; реч која на латинском значи *зора*, блистава јутарња светлост, али је у исти мах и име богиње зоре; *Дезире* — од лат. глагола *desiderare* — желети, жудети. Француско име *Дезире* одговара нашем *Жељко*; *Јорџован* — добра вила која носи ово име, као и цвет који оно означава, симбол је пролећа, обнове природе; *Карабос* — „Вила Злоћа”. Име јој је француско-провансалског порекла и означава злу, ружну и грбаву вилу (мада у балету није грбава; али *bosse* на фр. значи „грба”); *Флоранса* (код Васиљева *Плава лепотица*) и Принц Флорисо — од лат. *flos, floris* (цвет), реч која као и *Јорџован* припада симболици препорода.

I

Од праизведбе балета *Сјајна красавица* Маријуса Петипе и П. И. Чајковског (односно, према руским, француским, италијанским и нашим називима овог балета, „Зачаране”, „Очаране”, „Успаване лепотице”, „Трнове ружице” или „Лепотице у уснулој шуми”), постављеног према бајци Шарла Пероа (Charles Perrault) 2. јануара 1890. у Маријинском театру у Санкт Петербургу, прошло је нешто више од сто година. Време које је и сама зачарана принцеза Аурора провела у сну заједно са својим дворјанима, пошто се на дан свог пунолетства, игром судбине, убола на вретено. После финансијског неуспеха који је интегрална Петипина представа *Sleeping beauty* доживела у Лондону у извођењу *Руских балета* С. Дјагиљева, овај балет је извођен — и на светском се репертоару и до данас задржао — и у скраћеној верзији (само III чин), под именом *Aurora's wedding* (*Аурорина свадба*, М. Петипа — Н. Сергејев).

Ова, како је назива В. Красовска, „симфонијска поема-бајка” сматра се ремек-делом класичног балетског академизма и симфонијског романтичног лиризма. Надахнут музиком Чајковског, који је у ово дело унео сву страст, маштовитост и симфонијско умеће музичког генија, Петипа се, од чувара традиције, понекад чак и омаловажаваног од стране заговорника либералнијих позоришних тенденција због баналности сижеа и инсистирања на техничким бравурама, у *Усљаваној лејошници* преобразио у новатора који превазилази своје пређашње погледе. У тежњи да постане „балетско позориште” у стилу „симфонијске кореографије”, Петипин балет одликовао се за она времена изванредно лепим солима, дуетима, терцетима и игром ансамбла. Синтезом класичних и националних игара, дивертисманских и пантомимских сцена (ове последње су понегде предуге) пантомима је у оно време била веома заступљена, да би стилизованим балетским гестовима и мимом нешто јачом од данашње објаснила радњу, разноврсношћу улога и соло тачака, спектакуларношћу призора узетих — на захтев либретисте И. А. Всеволошког — из „историјске стварности” времена Луја XIV и Лилија (Lully), смењивањем призора из легенде и старинских жанр-таблоа (сцене лова и др.), мешавином „стварног” са нестварним, Петипа је пружио могућност протагонистима, солистима и ансамблу балета да остваре несвакидашње уметничко двојство: не само класичну бравурозност и техничку виртуозност, већ и успешно сугерисање драматике ситуација и истанчану психологију ликова. Тако симболика бајке добија нову димензију: тријумф Љубави над Злом и Смрћу — буђење Ауроре из стогодишњег сна — истовремено бива буђење и тријумф нових уметничких форми, афирмација двају генија — Чајковског, који је осмислио и узачио један нов музички језик, и Петипе, који је у истом духу на нов начин музичко-симфонијски структурисао балет и постигнутом поетизацијом превазишао своја дотадања схватања. Па ипак, званичне критике биле су поразне по оба аутора. Једино је анонимни критичар *Петербуршке газете*, мислећи на Чајковског, као закључак изнео мишљење: „Могуће је да ће балетска музика и преживети нову фазу свог развоја...” Три дана после премијере *Петербуршка газета* је објавила следеће стихове:

*Онај ко није видео нови балет не зна шта је досада!  
На „Лејошници” „усљаваној”, коју смо гледали с дивљењем,  
Доиста, свако је — засјао!*

Упркос мишљењима критичара лишених слуха за нове форме и садржаје, *Усљавана лејошница* и дан-данас живи и надахњује нове ствараоце. Разлог томе је очевидан: драмска тензија и психолошко нијансирање ликова бивају у овом балету остварени захваљујући маестралној оркестрацији Чајковског и маштовитости драматуршке обраде којом Петипа, иако веран академској строгости форме, следи фантастику сказа. Симболизација се у представи не своди на поједностављену манихејску пројекцију фабуле бајке о неуништивој сили Добра која тријумфује над „ороченом” неумитношћу Зла, већ тежи једном универзалнијем значењу којим

се, у сваком од наших „садашњих” тренутака, открива могућност увек поновног и непредвидљивог буђења лепоте, буђења „чудесног” какво је оно у миту и бајци.

## II

Прву *Усйавану лейоџицу* на сцени Народног позоришта (премијерно изведена 16. јуна 1927) поставио је, под насловом *Очарана лейоџица*, Феодор Алексејевич Васиљев Флипченко. Он је, по завршетку школовања у Петербуршком театарском училишту (1894), био играч Маријинског царског театра.<sup>1</sup> После Октобарске револуције отишао је на Запад. По одласку Александра Фортуната, Васиљев је у сезони 1926/27. преузео дужности директора и редитеља (кореографа) Балета Народног позоришта у Београду, где је наступио и као играч. Тај положај добио је по препоруци Јелене Пољакове, примабалерине, кореографа и педагога Маријинског и Београдског позоришта, са којом је играо у Маријинском царском театру.

За развој Београдског балета, који је био тек у повоју, прва верзија овог класичног балета у нас била је изванредно значајна: представљала је напредак у репертоарском, техничком, извођачком, кореографском и музичком погледу. (Друга верзија, под насловом *Зачарана лейоџица*, уследила је после више од четири деценије: премијера је била 8. јула 1968; кореограф: Олга Генриховна Јордан, диригент: Богдан Бабић, костими и декор: Душан Ристић, са више протагонистичких и солистичких подела. Трећа верзија, у кореографији Владимира Логунова према М. Петипи и А. Сергејеву, премијерно је изведена 23. маја 1996; диригент: Ангел Шурев; костимографија: Божана Јовановић и Предраг Ђапић; сценографија: Борис Максимовић; планиране су четири протагонистичке поделе и неколико солистичких.)

Мишљења званичних критичара о кореографији Васиљева нису била једнодушна. О значајном уделу Јелене Пољакове у кореографској концепцији балета није било помена ни код критичара, ни на плакату представе, а програм са либретом није штампан. Међутим, сви су критичари истицали да се „у балету и играло” (из чега би се могло закључити да се код нас до тада у балетима више „пантомимило” и „представљало” него што се играло у класичном смислу речи). Критичари су хвалили инсценирацију и декор Жедринског, а посебно су истицали игру Јелене Пољакове као *Ауроре* и њен допринос као увежбача солиста, ансамбла и ученика Глумачко-балетске школе. Посебне похвале од стране критичара добиле су Наташа Бошковић, као *Аурора*, и Јања Васиљева, која је на премијери наступила као *Плава џиџица*, а доцније у улози *Ауроре*. Од премијере на даље у улози краљевића *Дезиреа* наступао је Максимилијан Фроман, а потом и Анатолиј Жуковски.

---

<sup>1</sup> Према подацима из књиге *Материјали по историји руског балета*, приредио М. Борисоглавски, II том, изд. Ч. Г. Х. У., 1939. Ф. Васиљев је био само играч у Маријинском театру.

Најкомплетнију, а и најкомпетентнију, критику написао је лењинградски критичар листа *Новое Времја* А. Никољски. Овде ћемо споменути најзначајније критике које — мада различите по суду вредности и понекад непотпуне — ипак пружају делимичан увид како у игру извођача тако и у формално и стилско остварење Васиљева и других коаутора представе (кореографија се тада називала режијом, а кореограф редитељем).

А. Никољски је дао најцеловитију критику у листу *Новое Времја*, која је написана после четврте репризе *Очаране лејојице* Ф. Васиљева од 26. јуна 1927. Доносимо овде, у нашем преводу, интегрални текст те критике:

### БАЛЕТ „УСПАВАНА ЛЕПОТИЦА”

„Успавана лепотица” („*La belle au bois dormant*”), необично богатом музичком садржајношћу, изванредно постављеним карактерним играма, с многим играчким нумерама кроз које свака балерина може да кроз плес покаже своје домете, пластичност игре, мимику и драмску уметност, представља, ако ћемо право, најбољи балет П. И. Чајковског.

За постављање овог балета у Београду најзаслужнији су балет-мајстор Ф. А. Васиљев, као главни иницијатор поставке, и диригент оркестра С. К. Христић, који су учинили све да представа буде право уживање за публику. Судим о томе по четвртој представи, оној од 26. јуна [1927, прим. М. З.] којој сам присуствовао, а за коју се може рећи да је била блистава.

Сиже балета је — бајковит. Приказана је, уобичајена за овај свет, борба између принципа добра и зла у животу. Пошто ју је увредила непажња краља Флорестана, зла вила Карабос одлучује да усмрти његову кћер, лепотицу Аурору, на сам дан њеног пунолетства. Међутим, злу замисао те виле осујећује добра вила „Јоргован”, те Аурора не умире, већ само тоне у стогодишњи сан. Из тог нежељеног сна буди је пољубац принца Дезиреа, њеног заручника.

Достојна царица представе била је лепотица Аурора (госпођица Бошковић). Она је показала своју изванредну школу и својства прворазредне балерине. Њен успех у представи развијао се „*crescendo*”. Аурорин партнер такође је на диван начин одиграо своју партију. И остали извођачи били су на висини. Посебно су се истакле све добре виле, са вилом Јоргован (гђом Олењином) на челу. Лепо су биле постављене игре најада, дријада и елфи у 3. слици, али публици су се још више свиделе карактерне игре у 5. слици. У њој су се истицали и „Мачак у чизмама” (г. Жуковски) са „белом мачком” (гђом Р. Леви); „Пепељуга” (гђа Шматкова), „Вук и Црвенкапа” (гђа Бологовска); „Плава брада и његова жена” (гђа Гез); невеста избирачица (гђица Сtimiћ). Највише заслуженог успеха имала је „Плава птица”<sup>2</sup> (гђица Васиљева). Улоге које су захтевале драмску игру дивно су остварили гђи-

---

<sup>2</sup> Васиљев је улогу принцезе Флорансе назвао „Плавом птицом”, а улогу „Плаве птице” код М. Петипе — принцом Флорисоом. Разлог томе може се само нагађати. По мишљењу учесника и сведока, улога Флорансе одликовала се класично-барокним француско-руским стилем, са посебним украсима руку које су одавале славенску емотивност. Замисљен као дијалог флауте (Флорисо) и кларинета (Флоранса), овај *Pas de deux* следио је скоро буквално класичну схему Петипиног балета, осим мушке варијације „Птице”, која је била сведена на партнерство.

ца Карењина (Краљица) и г. Бологовски који је играо женску улогу зле виле Карабос. Веома добар утисак оставили су ученици позоришно-балетске школе гђе Ј. Пољакове, што чини част њеном прегалаштву на том пољу делатности. Били су интересантни декорација и костими по скицама В. Жедринског, у „модерном” стилу који је сада, у извесном смислу, прихваћен.

У закључку, сматрам да је неопходно дати, као добар увод, подробен плакат представе, уз сажет либрето балета, те означити у програмима, бар кад су у питању главни играчи, ко ће које игре и нумере играти у чиновима, као што то ми обично радимо у Царским позориштима.

А. Никољски

А. Никољски одаје, дакле, признање Ф. Васиљеву, диригенту С. Христићу, Ј. Пољаковој и извођачима. Он у *Усјавааној лейојици* (односно *Очараној лейојици*) Васиљева истиче интересантност декорације и костима В. Жедринског „у модерном стилу”, те блиставост представе која је за публику била „право уживање”.

Међутим, ниједан критичар није изричито истакао чињеницу да је Васиљев пренео „први дворски класичан балет” М. Петипе, балет који је музичко-кореографском архитектоницом, као и спојем конкретне реалности и монументалног митског спектакла, симболизовао тежњу његових аутора за идеалном хармонијом Аполоновог царства (односно, у историјском контексту, Луја XIV, а на плану руске историје — Петра Великог). Познији руски историчари балета, М. Константинова и В. М. Красовска, видели су — како у самој конструкцији Петипиних варијација, сола, у класичним и карактерним играма, тако и у симфонијској структури партитуре, тежњу за јединством супротности, будући да је у овом балету, на психолошком плану, дух етичких вредности љубави и верности уздигнут до највећих висина, као супротност егзистенцијалним лутањима и ћудима судбине.

Оно исто што је Петипин балет, из данашње перспективе, значио за уметнички препород Петрограда, балет Васиљева значио је за београдски балет, без обзира на многе његове наивности, недоречености и измене у односу на оригинал. Васиљев је задржао Петипину схематску структуру драмског развоја приче, а по мишљењу извођача, и структуру самих варијација, пантомимских сцена и игара.

Занимљиво је да је Аурора играла („на прстима”) извесне деонице партитуре коју је Чајковски наменио вили Јоргован, док је вила Јоргован играла (у ципелама) један део варијација *Pas de six* из Пролога I чина (измена коју је и сам Петипа унео већ на праизведби свог балета). Вила Јоргован, и код Петипе и код Васиљева, била је замишљена као моћна Атина у хаљини, са кацигом симболично украшеном јоргованом (према М. Константиновој). Вилу Карабос играо је мушкарац као карактерну пантомиму. Дезире је, и код Петипе и код Васиљева, имао партнерску улогу, уз пантомимске деонице. Достојанственост овог лика огледала се у држању и позама. Уместо класичних соло бравура, Дезире је имао изванредно лепе подршке са Аурором. Главни носиоци класичне игре на прстима биле су Аурора, добре виле и Драго камење, као и *Pas de deux*

Плаве птице и Флорансе. Ове последње улоге представљале су ликове из подсвести саме Ауроре и Дезиреа. У низу митско-бајковитих ликова и морфолошких преображаја људи у животиње и птице, а стварних бића у легендарна, у III чину и код Васиљева и код Петипе, Принц Флорисо, Пепељуга и Принц Фортен (Фортуна код Петипе), Црвенкапа и Вук, итд., представљају идеалну транспозицију самог духа љубави и њених симболичних мена. Као трансцендентна надградња ликова протагониста балета, игра Флорансе и Флорисоа антиципира срећан исход догађаја, судбинске Аурорине предодређености за Дезиреа. Вођен вилом Јоргован, Дезире се заљубљује у Аурорин лик који је „видео у машти”, у зачараној шуми. Оно што је пресудно, то су његова истрајна љубав и верност, његова жеља да ослободи ону коју воли по интуицији. И Васиљев и Петипа на исти начин следе нит приче и окончавају балет свеопштим слављем које почиње маршом и фанфарама — као и почетак Пролога, дакле у цикличној схеми — те љубавним Адаћом Ауроре и Дезиреа, класичним свитама Драгог камења, игром Плаве птице и Флорансе, и дивертисманским играма мултикултурне провенијенције. Балет се завршава Апотеозом дефилеа свих учесника у играчком маниру. Занимљиво је да су *Pas de deux* Плаве птице и Флорансе играле Ј. Васиљева и М. Јовановић, Н. Бошковић и М. Јовановић (без мушке варијације), и Н. Бошковић и Миша Панајев (са мушком варијацијом). По мишљењу Д. Парлића, овај последњи пар (Бошковићева—Панајев) заслужио је својим извођењем све комплименте. Било је представа у којима је Н. Бошковићева играла и Аурору и Флорансу истовремено, и то веома успешно, као што је, према Д. Парлићу, био успешан и М. Јовановић.

Према тврђењима учесника и сведока, верзија Васиљева садржавала је и његова лична прилагођавања играчима, а и измене које су, током година, уносили и сам Петипа и његов наследник Фјодор Лопухов у Маријинском театру.

Но најпре погледајмо премијерни плакат. Он о овој представи *Очаране лейошнице* — коју назива „фантастичним балетом у три чина (пет слика)” — даје следеће податке: кореографија и режија директора и редитеља балета Фјодора (Феодора) Васиљева; либрето из прича Пероа; музика П. И. Чајковског; диригент Ст. К. Христић; декор и костими по скицама Вл. Жедринског; технички радови инж. Вел. Јовановића; деца Глумачко-балетске школе под руководством гђе Јелене Пољакове. И ништа више. Имена Маријуса Петипе нема. Као што нема ни речи о великом уделу Јелене Пољакове у преношењу кореографије и увежбавању солиста и ансамбла. Програм није штампан, те самим тим сиже и либрето балета нису назначени.

Па ипак, судећи по драматуршком редоследу чинова и слика, редоследу појављивања протагониста, солиста и групних игара ансамбла, као и на основу увида у основну кореографско-музичку конструкцију дела — а утисак о свему томе можемо стећи из оно мало преосталих фотографија и из пет-шест критика које, додуше, само делимично осветљавају стилска обележја кореографије и играчке лексике — постаје очигледно да је Васиљев следио сценарио и музичко-кореографску схему *Усјаване*

*лейошице* Маријуса Петипе. Овакав се закључак намеће кад се *Очарана* Васиљева упореди са либретом који је Петипа написао за властиту представу (тај либрето је први пут штампан у *Dancing times*-у 1942—3). У њему су прецизно назначени: појављивање ликова; имена улога, сола и ансамбл игара; карактер, трајање и психолошко узначење улога и игара; такт, ритам, динамика и трајање појединих играчких призора или соло деоница, као и модалитети играчких и музичких секвенци.

На закључак да је Васиљев (заједно са Пољаковом) преносио Петипину кореографију наводе књига В. Красовске и есеј М. И. Пабережне, чији се подаци о *Усјаваној лейошици* Петипе и Чајковског подударају са основном схемом балета Васиљева.

На премијери, *Аурору* је играла Јелена Пољакова; *Принца Дезиреа* — Максимилијан Фроман; *Краља Флорестана* — Фјодор Васиљев; *Краљицу* — Карењина; *Вилу Јорџован* — Д. Живановић; *Вилу Злоћу* — Бологовској (мушкарац у женској улози); *Вилу канаринку* — Р. Леви; *Бонбону* — Јурењева; *Цвети класа* — М. Олењина; *Вилу изобиља* — Бологовска; *Вилу раскоши* — Ј. Васиљева; а четворицу Аурориних вереника — Зибин, Јовановић, Јаворски и Жуковски; *Кашалабиџа* — Трунов. У дивертисману III чина *Белу мачку* и *Мачка* играли су Р. Леви и А. Жуковски, *Плаву њици* Ј. Васиљева, *Принца Флорисоа* М. Јовановић (само као партнер, без чувене мушке варијације); у улогама вилâ-драгог камења (*Дијамант*, *Злато*, *Сребро*, *Смарагд*) наступиле су Олењина, Герт, Лучезарска и Шмаћкова.

Представа *Очарана лейошица* Васиљева била је од прворазредног значаја за развој Београдског балета већ и самим тим што је била први целовечерњи балет у нас. Играна је током 11 узастопних сезона, од 1927. до 1936/37, тридесет и четири пута. Васиљев се на свим плакатима потписао као једини кореограф и редитељ, али и према мишљењу наших историчара мр Ксеније Шукуљевић-Марковић и Милице Јовановић, он је своју поставку урадио према Петипиној, а у томе му је знатно помогла Ј. Пољакова. Васиљев је поставио партије ансамбла, док је Пољакова пренела и увежбала све солистичке улоге, један део ансамбла и ученике Глумачко-балетске школе. Улогу *Ауроре* она је одиграла само на премијери, а касније ју је преузела Наташа Бошковић коју је Пољакова увежбала. Од репризе, 18. јуна 1927, Бошковићева је у улози *Ауроре* наступила 26 пута, у првим представама са Максимилијаном Фроманом као *Дезиреом*, а касније са Анатолијем Жуковским. У току свог руковођења Балетом, 1927—29, Маргарита Фроман је шест пута одиграла *Аурору*, док је Јања Васиљева (која је на премијери играла *Плаву њици*) играла *Аурору* у сезони 1934/35, у време кад је Н. Бошковић била на светској турнеји са трупом *Руски балет*. Последња представа *Очаране* одиграна је 29. новембра 1936.

Нека мишљења критичара међусобно су се разликовала у нијансама; али било је и знатнијих разлика у вредносном суду. Похвална мишљења дали су Живко Милићевић (*Политика*), Милоје Милојевић (*Српски књижевни гласник*), Петар И. Крстић и А. Никољски (*Новое Време*, Лењинград), који је написао не само најпохвалнију него и најкомплет-

нију критику представе. Критичар часописа *Musa*, потписан иницијалом С., изразио је негативно мишљење о кореографији, али је посебно истакао игру Ј. Васиљеве и Ј. Пољакове, као и „врло импресивне костиме и инсценацију” Жедринског.

Све у свему, кад се узму у обзир мишљења историчара балета, учесника и очевидаца, музиколога као што су мр Надежда Мососова и др Бранко Драгутиновић, а посебно кад се имају у виду доба и могућности Београдског балета који је 1927. још био у својим почецима, можемо закључити да *Очарана лејошница* Ф. Васиљева представља значајан датум у развоју класичног балета у нас. Чињеница да смо скоро оригиналну *интегралну* верзију петербуршке представе *Усјаване лејошнице* М. Петипе из 1908—1914. имали на сцени Народног позоришта већ 1927, односно пре многих светских метропола (у Лондону је премијера интегралне верзије Петипе—Чайковског одржана тек 1946), сама по себи говори о изузетности овог остварења Ф. Васиљева, и као кореографског дела и као репертоарског потеза. О томе су, уосталом, према подацима из приватног архива гђе Милице Јовановић, сведочили очевици и учесници: Даница Живановић, Владимир Жедрински, Аница Прелић, Милорад Јовановић, Сима Лакетић, Марија Олењина, Смиља Мојић, Миша Панајев.

#### ЛИТЕРАТУРА

Милица Јовановић, *Балет Народног позоришта првих седамдесет година*, I, Народно позориште, Београд 1994.

Марта Е. Константинова, „*Спящая красавица*”, *шедевры балета*, Искусство, Москва 1990.

В. Красовская, *Русский балетный театр второй половины XIX века*, Искусство, Москва, Лењинград 1963.

Надежда Мосусова, „*Усјавана лејошница*”, сепарат из зборника *О руској емиграцији и музичком позоришту између два рата*, САНУ, Београд, 145—147.

Г. М. Побережная, *Театральная символика балета „Спящая красавица” П. И. Чайковского*, у: В. Красовская, *Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского*, Ижевск, „Удмуртия”, 1985, 120—130.

Ксенија Шукулјевић, *Најтаца Бошковић*, МПУС, Београд 1989.

Ксенија Шукулјевић-Марковић, *Јелена Дмитријевна Пољакова*, изложбени каталог, МПУС, Београд, фебруар 1995.

Selma Jeanne Cohen, *Ples kao kazališna umjetnost*, CEKADE, mala edicija, Zagreb, 1988.

(Студија написана за Конгрес CID-Unesco у Атини 2007)

Mirjana Zdravković

THE FIRST CHOREOGRAPHY OF THE *SLEEPING BEAUTY*  
BY P. I. TCHAIKOVSKY ON THE STAGE OF THE NATIONAL THEATER  
IN BELGRADE

Summary

Following the basic information on the premiere of the ballet *Sleeping Beauty* by M. Petipa and P. I. Tchaikovsky in Mariinsky Theater in St. Petersburg on 2 January 1890, this paper presents a thesis that the *Sleeping Beauty* of Fodor A. Vasiljev and Jelena Poljakova, which premiered on the stage of the National Theater in Belgrade on 16 June 1927, is the most similar and the almost integral version of Petipa's ballet from the approximate period from 1908 to 1914. The paper continues with the survey and analysis of the reviews of renowned Belgrade critics as well as the Leningrad critic A. Nikolsky and the comparison of the data from the posters for the Belgrade premiere with the script of M. Petipa written for Tchaikovsky with the descriptions of Petipa's versions from the period 1890—1920 written by the most renowned Russian ballet historians. The opinions of Belgrade historians and musicologists, as well as the participants in the Vasiljev play and witnesses were given a prominent place. By relying on facts and historical material as much as possible, the text sheds light on many aspects of the Vasiljev play stressing the important role of J. Poljakova, yet not diminishing the role of other participants and witnesses. All of this was done with the intention to offer the most accurate insight into the *Sleeping Beauty* by Vasiljev to all the interested despite the unreliability of memories and the inevitability of subjectivity.

The conclusion is that the piece by F. Vasiljev and J. Poljakova from 1927, as a first classical "court ballet" in this country and the almost integral version of Petipa's *Sleeping Beauty*, meant a great progress for the Belgrade ballet, speaking in terms of repertoire, choreography, music, performance and scenography.