

РЕАЛИЗАМ У НЕМАЧКИМ ЗЕМЉАМА

- Европска буржоазија стекла је право гласа и политичку моћ захваљујући томе што су средствима прикупљеним од њиховог пореза финансиране владе. Услед тешких економских, политичких и социјалних прилика, страх буржоазије од нестабилности у друштву и конзервативизам надјачли су осећање солидарности са радничком класом и сељацима, према којима се односила са неповерењем. Такав став био је доминантан међу амбициозном, дисциплинованом и напредном грађанском класом Централне Европе средином 19. века.
- Све то заједно, довело је до социјалних немира и превирања у читавој Европи. Побуне радничке класе у многим немачким градовима 1848/49. сурово су угушене, али је пруски цар Фридрих Вилхелм I био приморан да повуче војску, прогласи уставну монархију и спроведе реформу изборног система.

Формиран на академијама у Дизелдорфу и Франкфурту у духу назаренског сликарства, **АЛФРЕД РЕТЕЛ** (1816–1859) је изградио респектабилну каријеру циклусом фресака са сценама из живота Карла Великог изведеним у градској већници у Ахену, којима је потцртана жеља за поновним уједињењем немачких земаља.



Затим, подстакнут социјалним немирима у немачким градовима он ради серију дрвореза **Други плес Смрти** (1849), која на симболичан, али непосредно разумљив начин реферира на ове догађаје. У шестом, последњем графичком листу приказује Смрт у виду костура са победничким венцем како тријумфално јаше на коњу кроз разорен раднички кварт. На листовима који претходе овом, Смрт је приказана како обмањује поводљиву радничку класу подстичући је на побуну која ће довести до покоља.

Овде је девастирани раднички кварт супротстављен уређеном градском тргу и улицама у којима живи буржоазија, које штите наоружани војници приказани у другом плану. Полунага жена и дечак тугују над телом мртвог супруга и оца, али и над сопственом трагичном судбином и неизвесном будућношћу. Смрт чврсто држи велики барјак револуције и обраћа се умирућем мушкарцу са чијих усана можемо да „прочитамо“ питање „Зашто?“. Положај главе човека забачене уназад, упућује на његов бол, очај и резигнацију. Чин скрнављења мртвих сугерише коњ који лиже крв са ране на грудима леша. Узалудност радничке побуне и жртве Ретел је приказао ослањајући се на традиционалну форму континуиране нарације на тему смрти и технику дрвореза, који су били својствени немачкој средњовековној и ренесансној уметности, а које су у годинама преговора око уједињења Немачке представљале важну компоненту националне кохезије.





АДОЛФ фон МЕНЦЕЛ (1815–1905) слика модерни свет на немачким улицама (*Одлазак краља Вилхелма на фронт 31. јул 1870*), изложбама, железничким станицама, купалиштима,



људе у разговору, баште Берлина, али и мртве природе,



ентеријере са или без фигура (*Уметникова сестра са свећом* и *Француски прозор*) и немачке крајолике (пејзаже).

Иако је себе сматрао реалистом, Менцел је опонирао Курбеовој тврдњи да су „једино савремени садржаји вредни сликања“. Менцел је био заокупљен проучавањем немачке историје 18. века, посебно владавине пруског краља Фридриха II, либералног и просвећеног владара, који се залагао за верску толеранцију и интелектуалне слободе. Његове победе у Рату за аустријско наслеђе и Седмогодишњем рату, омогућиле су Немачкој да спозна своје потенцијале као велике силе, политичке и културне.



На Менцеловој слици ***Концерт за флауту (1850–1852)***, свестрани владар приказан је у улози концертног флаутисте у средишту дворане у летњој резиденцији у близини Потсдама. Као доследни реалиста у сваком детаљу, Менцел је компоновао сценични приказ са циљем да истражи ефекте светлости свећа. Истовремено, он је у слику унео извесне рококо елементе како би дочарао епоху којој ова сцена припада. У време настанка, *Концерт за флауту* сматран је небитним историјским сижеом. Међутим, након уједињења Немачке 1871, ово дело окарактерисано је као патриотска глорификација националне прошлости, што је Менцелу донело огромну популарност и славу.



Инспирисан посетом једној фабрици у Шлезији Менцел слика **Железару (1875)**, дело којим уводи нову тему у немачко сликарство реализма и дочарава пулсирајући живот радника и амбијент овог индустријског постројења. Монументалне димензије слике упућују на важност теме и Менцелов став да просперитет и резултати немачке индустрије заслужују да буду представљени у формату до тада резервисаном искључиво за историјске композиције. Осим што приказује раднике у широком спектру активности, Менцел их портретише са непристрасном тачношћу.



Овај динамични приказ железаре, у којој су појединци удружили снаге да потпомогну изградњу инфраструктуре модерне, уједињене Немачке (1871), може се тумачити и као алегорија будућности немачке нације. У 19. веку владало је уверење да опстанак нације зависи од виталности популације и индустријског развоја једне земље. Због тога је хигијена постала питање од државног, политичког значаја, једнако као и технички проналасци, индустријска производња и технолошки развој. Убрзани индустријски развој Немачке крајем 19. века значио је превазилажење катастрофалних последица Наполеонове окупације у претходном периоду и јачање немачке нације.

Након уједињења 1871, Немачко царство је активно учествовало на светским изложбама, са жељом да се наметне као лидер у домену културе, индустрије и науке. Поводом Светске изложбе у Паризу 1878, Вилхелм I поверио је **АНТОНУ фон ВЕРНЕРУ** (1843–1915), директору Академије у Берлину, да креира селекцију за национални павиљон. Сам Вернер је био аутор низа дела са представама сцена из немачке савремене историје. Француско-пруски рат представљао је неисцрпан и пожељан извор инспирације за немачке уметнике, који им је обезбеђивао друштвени престиж и моћ у „систему уметности“.



На слици *Принц Фридрих Вилхелм са телом француског генерала (1870)*, Вернер је приказао француског ратног ветерана на импровизованим носилима, уз кога лежи његов верни пас. Упркос илузији о документарности представљеног призора, у слици су стварност и фикција помешане. Настала деценију након стварног историјског догађаја, Вернерова композиција је више одговарала политичким захтевима актуелног тренутка, него стандардима реалистичког сликарства. Уметник је акцентовао фигуру Вилхелма I, приказујући га као високог, наочитог и мудрог немачког владара у центру композиције, док остале портретисане личности нису биле актери стварног догађаја.

- Други важан уметнички центар у Немачкој тог времена био је **Минхен**, чија је Уметничка академија од средине 19. века постала водећа образовна институција у Средњој Европи.
- Просперитетни период минхенске Академије под управом Вилхелма Каулбаха, а од 1874. Карла фон Пилотија, делимично се поклапа са владавином краља **Лудвига I Баварског**, који је био велики покровитељ уметности и један од најзначајнијих колекционара. Захваљујући његовом ангажовању и богатству његових колекција, у Минхену су формирана три музеја: *Глиптотека* (1830) за дела класичне уметности, *Стара пинаотека* (1836) са остварењима старих мајстора и *Нова пинаотека* (1853) са радовима уметника савременог доба. Као покровитељ изложби минхенске Академије и Уметничког удружења, Лудвиг I је улагао еномна финансијска средства у откуп радова презентованих на тим смотрама.
- Додатни подстрек уметничком процвату Немачке представљало је формирање Немачке гилде уметника (1856) која је, заједно са минхенском Академијом и Уметничким удружењем, **1858.** у Минхену организовала **Немачку уметничку изложбу**, у којој су учествовали како академичари тако и независни уметници из земље и света. Иновативност ове изложбене смотре читавала се у либералној и широкој селекцији учесника, конзистентном приказу рецентне уметничке продукције немачких уметника, као и настојањима да се из културног наслеђа генерише заједнички, **национални идентитет уметности**.
- Године **1863**, приређен је **Први међународни Салон у Немачкој**. Други међународни Салон одржан је 1869. у Минхену, а међу учесницима су били и француски уметници: Коро, Курбе, Мане и Моне. Локални критичари су на њиховим делима уочили широке, упадљиве потезе четке, које су одмах приписали њиховом француском темпераменту, нестрпљењу и недисциплинованости. Насупрот томе, **дела немачких аутора одликовала је прецизност и техничка виртуозност сливених потеза**.



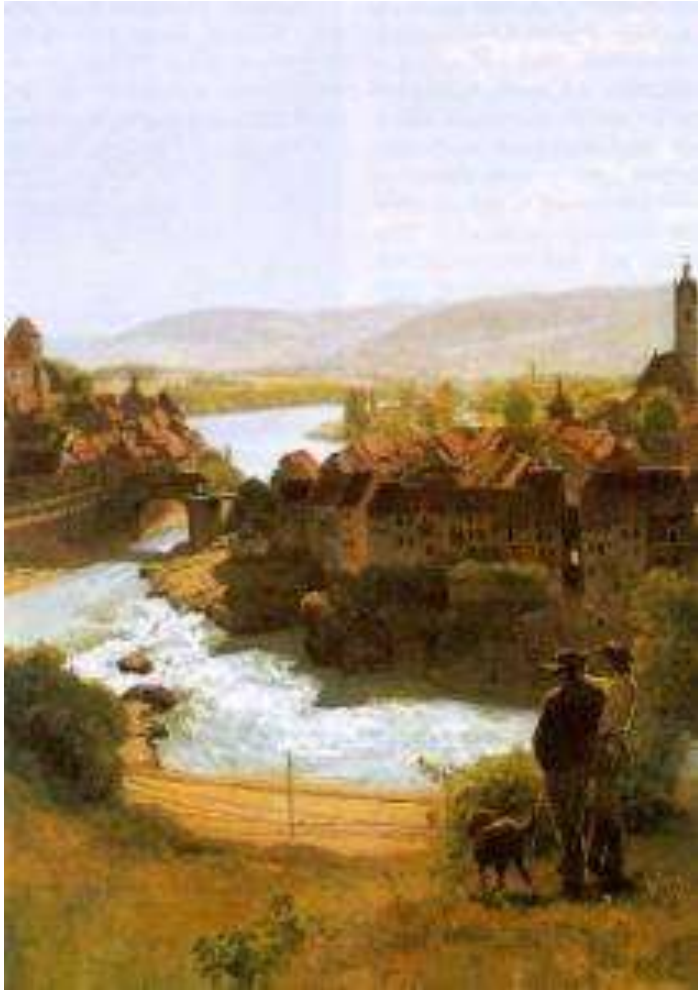
Инспирисана Шилеровим делом *Историја тридесетогодишњег рата* и позоришним комадом *Валенштајнова смрт*, слика **Сени крај Валенштајновог тела (1855) КАРЛА фон ПИЛОТИЈА** (1826–1886) приказује убиство чувеног немачког генерала, догађај који је предсказао познати астролог приказан на слици. Тридесетогодишњи рат вођен је током 17. века између немачких католика и протестаната. Валенштајн је био чешки плаћеник у служби аустријског Светог римског царства, који је убијен због огромне моћи и популарности. Као савесни академски сликар, Пилоти је тежио историјској тачности костима и амбијента у којем се догађај збио, ослањајући се на Шилерове описе и властита истраживања. Фотографска прецизност и аутентичност детаља, као што је дим тек угашене свеће, импресионирали су немачку публику. Садржај слике био је веома важан за артикулацију заједничког оквира националне историје, те је Лудвиг I откупио ову слику за *Нову пинакотеку*.



У намери да промовише типично германски идентитет **ВИЛХЕЛМ ЛАЈБЛ** (1844–1900) се фокусирао на **портрете (Девојчица)**, баварске **пејзаже** и сељаке (**Сељаци у разговору**), познате по побожности и културном конзервативизму. Био је инспирисан Курбеовим делима која је видео на Међународној изложби у Минхену 1869. Потом заједно са Курбеом одлази у Париз, али се по избијању Француско-пруског рата (1870) враћа у Немачку и 1873. почиње да слика живот на селу.

У том периоду настаје његова слика ***Три жене у цркви* (1878–1881)**. Да је реч о женама баварског села Мајнсбаха потврђује ношња млађе жене. Брижљиво резбарена дрвена клупа типична је за цркве у Баварској, покрајини познатој по врсним столарима. Како је остатак Немачке у то доба био већ индустријализован Баварска је, са густим шумама, пољима, планинама и старим начином живота, представљала упориште немачког поноса, побожности и традиције. Конзервативни Баварци нису били склони да мењају начин живота који им је вековима доносио срећу и напредак. Локални понос представљале су народне светковине, посебно фестивал Октобарфест први пут одржан 1810. поводом венчања Лудвига I. Када је била први пут јавно приказана 1882. у Минхену, слика *Три жене у цркви* добила је позитивне критике, а Лајблу донела велику популарност како у земљи, тако и у иностранству. Начелно, **немачки реализам нема изражену критичку оштрицу француског покрета, него инсистира на националном наративу.**





ХАНС ТОМА (1839–1924) на идиличан начин приказује једноставан живот немачке провинције и крајолика. Његови пејзажи (***Водопад Рајне***) и жанр-сцене у природи (***Певање у шуми*** и ***Дечје коло***) припадају идеализованом, академском реализму.

ХАНС МАКАРТ (1840–1884) био је Пилотијев ученик у Минхену, а од 1879. предавао је историјско сликарство на Академији у Бечу. Његов атеље био је стециште бечког високог друштва, интелектуалаца и академских уметника, као и место трговине уметнинама. Макартово најважније остварење је монументална слика ***Улазак Карла V у Антверпен (1878)***.



Садржај композиције базиран је на белешкама Дирера, који је био сведок тог догађаја, а композиција је заснована на принципима академског реализма. Иако су костими до детаља приказани са историјском тачношћу, лица актера су портрети личности бечког високог друштва, којима је позирање за ову слику представљало симбол друштвеног престижа. Тако су се у овој слици нашле академске естетичке норме, материјалистички принципи и статусни симболи. Поглавар Светог римског царства Карло V у историји је остао запамћен по Едикту из Вормса (1521), којим је забранио протестантско учење Мартина Лутера. Владајућа класа Беча сигурно је била свесна религијских, националних и политичких импликација ове слике, тим пре што је Хабзбуршка монархија била једна од актера Берлинског конгреса 1878, којим је Црној Гори, Србији и Румунији признат суверенитет.

РЕАЛИЗАМ У ЕНГЛЕСКОЈ

Током првих деценија дуге владавине краљице Викторије друштвена револуција, слична оној која је у Француској довела до артикулације реалистичког покрета, у Енглеској се манифестовала у раду неколицине сликара, који су одбацили академску уметност као декадентну. Међу енглеским уметницима који су сликали модерну стварност и живот радничке класе важно место заузима **ФОРД МЕДОКС БРАУН** (1821–1893). Монументално дело *Рад* (1855–1863) на којем је радио годинама, представља илустрацију викторијанске етике (морала), која је промовисала рад као основу материјалног бољитка, националног напретка и духовног искупљења.

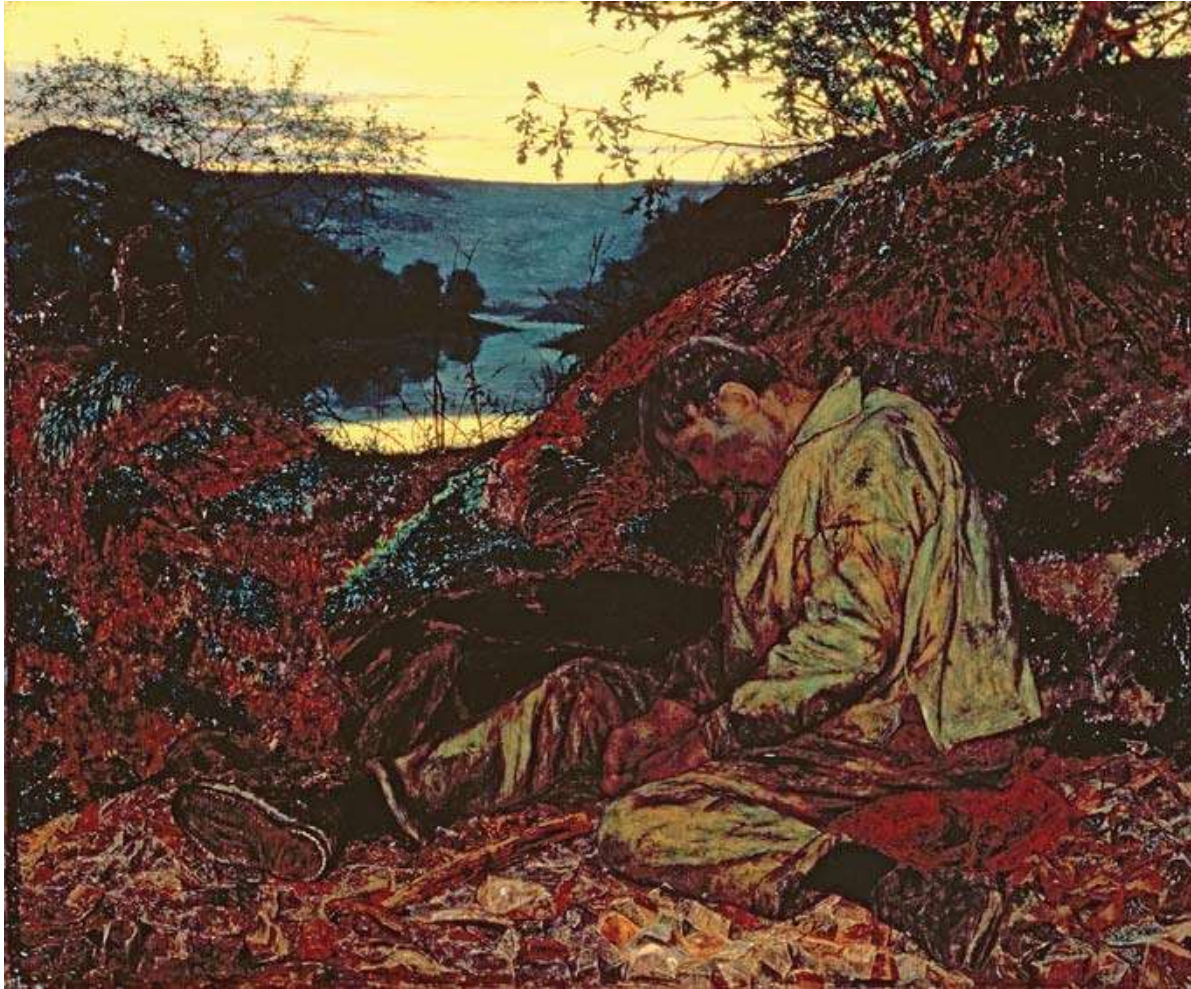




Браунова слика приказује достојанствене, снажне и здраве раднике и представља идеализовану слику рада и енглеског друштва. На њој је приказан широк спектар радника и нерадника Лондона, чији распоред указује на стабилну друштвену хијерархију и поделу рада. У центру сунцем обасјане композиције приказани су радници како копају ровове за нови водовод у лондонском предграђу Хемпстед. Они су оличење снаге, зрелости и марљивости као темељних вредности једног просперитетног друштва у којем људи живе и раде у хуманим условима, поносни на свој рад.



Постављајући ову тему у први план, Браун је централну групу окружио жанр-сценама које приказују различите слојеве тадашњег викторијанског друштва. У првом плану је леђима окренута немарна мајка, а у левом углу представљена је босонога продавачица цвећа одевена у поцепану одећу, иза које су две смерне жене средње класе. У хладу дрвета са десне стране, сиромашни брачни пар игра се са својим дететом, док је у позадини централног дела приказан елегантно одевен брачни пар на коњима. Две стојеће фигуре са десне стране су филозоф Томас Карлајл и Фредерик Морис, челник Социјал-хришћанске партије који је успоставио институције за едукацију радничке класе. Идеје ове двојице „интелектуалних радника“ везане за социјалну реформу биле су подударне са Брауновим настојањима да путем уметности велича рад и социјалну правду. Читав овај свет, који репрезентује кичму британског друштва, уклопљен је у оптимистични сликовни наратив. Браунов реализам викторијанске ере утемељен је на детаљном приказу активности, одеће, физиономија и амбијента, а фокус је на моралистичкој поруци слике. Схватање рада као темеља божанског поретка и уређености света потенцирано је цитатом из Библије на раму слике.



ХЕНРИ ВЕЈЛИС (1830–1916), инспирисан Курбеовим *Туцачима камена* које је видео у Паризу, слика ***Туцача камена*** (1858) у посве другачијем окружењу. Овде је туцач камена сам и мртав, а његово спокојно лице и опуштено тело не представљају претњу, те изазивају сажаљење код посматрача. Тоналитет инкарната и одеће, као и поставка тела, компатибилани су са колоритом и конфигурацијом предела, чиме Вејлис сугерише идеју сједињавања радника са пејзажом као неговим трајним почивалиштем. Сумрак и мирна, контемплативна атмосфера појачавају свест о крају једног дана и једног живота.



Сличном атмосфером одише и слика **ЏОЗЕФА ИЗРАЕЛСА** (1824–1911) *Рибар носи тело утопљеника* (1861), која приказује поворку људи на обали мора, коју предводе рибар и удовица. Да би истакао значај теме, Израелс сцену смешта у тмуран пејзаж као прикладан оквир за приказани садржај, а композиционим решењем евоцира концепт фунерерних античких и неокласицистичких сцена. На тај начин, представа је подигнута на ниво архетипске слике саможртвовања.



Средином 19. века велики проценат енглеске популације чинила је кућна послуга руралног порекла и женског пола. Образоване жене нижег социјалног статуса обично су биле ангажоване као гувернанте (учитељице) деци из богатих породица. Њима није било дозвољено да се удају и имају породицу због предрасуде да бременита жена буди „нездраве“ мисли и осећања код деце. Током 19. века појављивање трудница у јавности било је друштвено неприхватљиво. Иако је посао гувернанте доносио респектабилну друштвену позицију младим, образованим женама, истовремено је значио њихову изолацију од пријатеља и породице. Удаја је била једини начин да жена 19. века стекне у јавности стабилну друштвену позицију. Управо то објашњава тужан израз централне женске фигуре на слици **Гувернанта** (1844) енглеског сликара **РИЧАРДА РЕДГРЕЈВА** (1804–1888). Слика је настала годину дана после озваничења лондонског Удружења гувернанти, основаног са циљем да пружи заштиту овим женама од физичког и сексуалног злостављања.



Редгрејв је гувернанту приказао како седи утучена болом због вести о смрти добијеној посредством писма које држи у руци. Лишена пријатеља и породице који би јој пружили утеху, она седи у сенци изолована од својих штићеница приказаних у осветљеној позадини. За разлику од мушке деце која су похађала јавне школе и интернате, девојчице су образовање стицале код куће. Њихов „златни кавез“ окружен је баштенским зидом, који блокира поглед ка спољњем свету. Писање и музицирање, на које упућују клавир у соби и књига у крилу штићенице, биле су обавезне вештине младих жена средње класе које се припремају за удају. У књижевним делима тог времена гувернате су биле амблематске фигуре несрећне судбине неудатих, сиромашних и лепо васпитаних жена.



ЕМИЛИ МЕРИ ОЗБОРН (1834–1913) у слици ***Безимена и усамљена*** (1857) приказује други тип младе жене која покушава да заради за живот. Наслов указује на проблеме са којима су се суочавале пристојне и вредне жене тог времена. Изостанак бурме на њеној руци недвосмислено указује на статус неудате жене, а одевни аксесоар на незавидну финансијску ситуацију. Неизвесно је да ли је она сликарка која нуди трговцу уметнинама свој рад или обична жена која је приморана да прода породично благо да би преживела.



Трговац са скепсом опсервира уметнички рад, очигледно се спремајући да понуди најнижу могућу цену и тако демонстрира свој супериоран положај у датој ситуацији. Озборн додатно наглашава инфериорност жене позиционирајући је наспрам празне столице на коју јој очигледно није понуђено да седне, за разлику од клијената у левом углу који седећи разгледају цртеже. Уколико не прода уметнички рад, млада жена биће приморана да се бави проституцијом не би ли обезбедила егзистенцију.

Редгрејв и Озборн сликају савремене теме енглеског друштва са намером да изазову симпатије посматрача, насупротив Домијеу који настоји да провоцира огорченост и бунт. Прецизно приказани детаљи, као и атмосфера сталожености у оба призора, потврђују приврженост аутора викторијанским, академским нормама сликања. Упркос томе што проблематизују друштвене аномалије, ове и овакве слике одговарале су укусу енглеске бужоазије пре свега зато што нису имплицирале друштвено претеће садржаје.

На гравирима **Читач Библије у ноћном склоништу** (1872) **ГИСТАВА ДОРЕА** приказани су сиромашни становници Лондона, који у борби за опстанак жртвују своју независност и самопоштовање. Нагурани у велики, заједнички кревет мушкарци и жене, млади чланови породица и странци, здрави и болесни, којима углађени званичник чита Библију пред спавање, нашли су уточиште за једну ноћ. Ова гравира само је једна од илустрација Дореове књиге *Лондон: једно ходочашће*, која се бави моралом деветнаестовековног друштва у односу на сиромаштво. Од 1798, када је Роберт Малтус лансирао идеју да представници ниже класе сnose одговорност за своје сиромаштво, многи су били склони да беду многочланих породица тумаче недостатком контроле сексуалних порива код најнижих социјалних слојева. Будући да побожност подстиче непорочност и уздржаност, алтруистичке организације и појединци покушавали су да сиромашне преобрате у хришћанство зарад њиховог моралног и економског напретка. Дореова гравира управо то илуструје.



За оне склоне скептицизму, Дореова представа одсликава дикрепанцију између онога што се овим људима нуди и онога што им је заиста потребно, а то је сигуран посао и плате са којима могу да задовоље основне животне потребе.

РЕАЛИЗАМ У РУСИЈИ

- По напуштању византијске традиције и првих уметничких остварења насталих у духу западноевропских решења 18. века, Русија формира своју националну школу уметности.
- Слика **ВАСИЛИЈ ПЕРОВ** (1834–1882) школовао се на московској Академији и дивио морализаторском сликарству Вилијема Хогарта. Био је један од оснивача еснафског **Удружења уметника** (1863), алтернативне групе руских стваралаца који су одбацили ригидне наставне програме, хијерархију жанрова и академске форме сликања супротстављајући се упливу западних елемената у руску уметност. Определивши се за реалистички идиом, сликали су теме из савременог живота у Русији и то за руску публику, пре свега за сељаке.
- Године **1870**, променили су назив групе у Асоцијацију путујућих уметничких изложби, познатију као **Передвижњаци**. Сам назив одражавао је њихове циљеве везане за демократизацију уметности и поништавање класних разлика, односно за њено приближавање претежно руралном руском становништву. Залажући се за моралну и просветитељску улогу уметности у друштву, под геслом „у народ“ организују путујуће изложбе по Русији, са намером да својим делима едукују рурално становништво и унапреде руско друштво.
- Такав, у основи патриотски програм био је идејно кореспондентан са социокултурним и просветитељским аспирацијама **Словенофилског покрета**. Реч је о интелектуалном покрету који је доживео процват у Русији средином 19. века. Његови експоненти залагали су се за очување и проучавање народне музике, књижевности и обичаја. Као најважније поруке православља истицали су љубав, толеранцију и дух заједништва, супротстављајући се систему вредности римокатоличке и протестантске цркве, које су сматрали ауторитарним и материјалистичким.



На слици **Утопљеница** (1876) Перов приказује последице још једног феномена средине 19. века – самоубиства жена. Чињеница је, међутим, да су самоубиства била много чешћа међу мушком популацијом тог времена, што открива јаз између предрасуда и стварног стања ствари. У то време самоубиство је сматрано видом девијантног понашања, а мушкарци су све људске слабости везивали управо за жене. Такав став допринео је предрасуди да су жене, посебно проститутке склоне самоубиству, коју су појачавале квазинаучне студије о емоционалној нестабилности младих, неудатих жена, коју управо приказује Перов. Квалификавањем самоубиства као патолошког, а не социјалног проблема, власт и буржоазија биле су ослобођене одговорности.

Тек крајем 19. века, захваљујући социолошким студијама Емила Диркема самоубиство је из сфере менталне нестабилности пребачено у домен социјалног. Објашњавајући да је самоубиство последица социјалне неправде, Диркем је суочио јавност са чињеницом да оно представља ултимативни начин бекства од живота испуњеног недаћама, патњама и усамљеношћу. Такво стање једнако је погађало и буржоазију, чему у прилог говори роман *Ана Карењина* (1877) Лава Толстоја.



На Перовљевој слици приказан је полицајац како пасивно пуши лулу и размишља над беживотним телом младе девојке, чији је леш управо извучен из хладне реке. Она се бацила у реку са чувеног московског моста који се назире са леве стране. Торњеви Кремља, центра политичке и религиозне моћи у Русији, промаљају се у позадини обавијеној маглом, која имплицира незаинтересованост државне власти за недаће и очај сиротиње. Иако реферира на реалне аспекте животне свакодневице у Москви, утопљеница нема онако језив изглед својствен лешевима давленика. Њен приказ, више патетичан него одбојан, указује на обичај уметника реалиста да приликом приказивања лоших социјалних прилика манипулишу чињеницама, како би што ефектније исказали поруку слике. Дајући жртви скроман и достојанствен изглед Перов придобија симпатије посматрача и потцртава незаинтересован став власти оличене у представи пасивног полицајца и удаљене зграде Кремља.



Слика **Ускршња процесија** (1865) представља критику руског свештенства, коме је додељен задатак да надгледа и предводи народне масе. На основу ове слике, може се закључити да оно у томе није успело. Перов приказује сцену која претходи ускршњој литургији, која ће бити одржана у цркви која се назире у позадини. Локални монаси окупљају сељане за најсветију годишњу светковину, тако што свађају у њихове домове и позивају их да се прикључе процесији. Неки од житеља сигурно су и новцем откупили своје грехе. У центру композиције је млада жена која носи икону Богородице, која потврђује важност религије међу руским сељацима. Такође, она демонстрира правилан начин држања иконе преко тканине. Њено прикладно понашање је у супротности са немарношћу старијег монаха, који икону држи голим рукама окренуту наопачке. Његова разбарушена коса и похабана одора указују на стадијум декаденције руског свештенства.

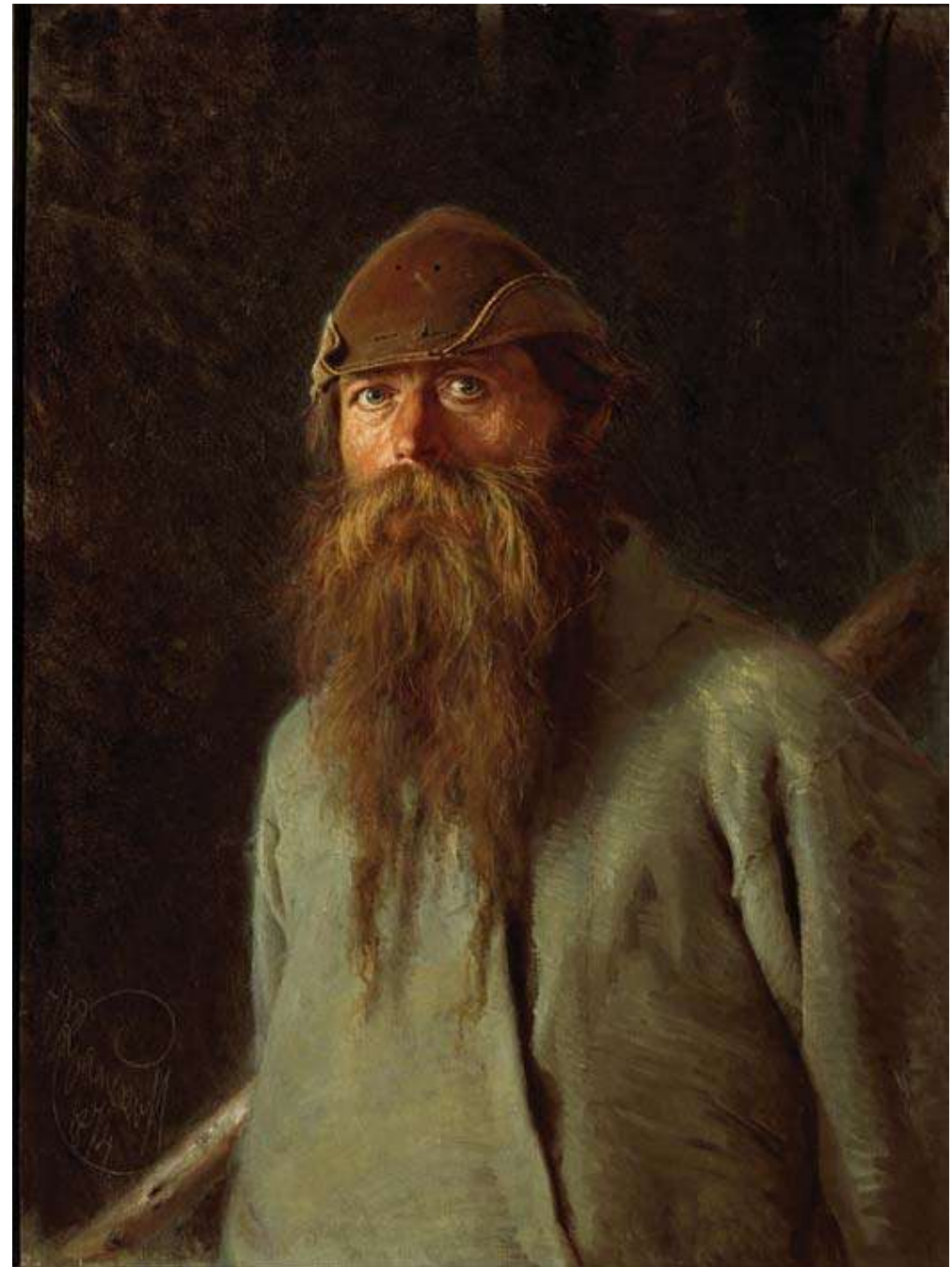


Испред њих, опрезан и трезвен млади монах разговара са сапутником на начин који буди наду у будућност. Још испред је млади човек који чита новине. Очигледно образован, он отелотворује везу између напретка и едукације, која је представљала кључни импулс за реформу руског друштва посредством образовања. Очигледно пијан, средовечни монах у мркој одори силази низ степенице сеоске куће држећи у једној руци крст, док се другом придржава за дрвену греду. Поред њега и у дну трема лежи још пијанији сељак, а другог сељанка посипа водом не би ли га отрезнила. На тај начин Перов указује да руски сељаци и свештенство заправо не живе у складу са очекивањима словенофила. И што је још важније, потенцира чињеницу да у тренутку реформи, када је сељацима подршка свештенства била најпотребнија, Руска православна црква није била одговорни предводник народа.



Перовљеве портрете (*Тургењев* и *Достојевски*) одликује прецизна опсервација и убедљиво дочаран психолошки профил модела.

Као један од оснивача, **ИВАН КРАМСКОЈ** (1837–1887) имао је лидерску позицију у оквиру групе Передвижњаци, залажући се реформу уметности и друштва. Он приказује руске сељаке као племените, вредне и везане за земљу, али и као опрезне, достојанствене и интелигентне. Његове слике, као што је **Шумар** (1874), настале су са циљем да утичу на промену става аристократије и буржоазије према сељацима, који су чинили око 80% руске популације. Дајући идентитет представљеним људима из народа, Крамској је желео да изазове симпатије посматрача према њима. Подстичући га да се стави у позицију шумара, Крамској је веровао да доприноси друштвеним променама. Овај једноставно, али уредно одевени и неговани сељак одаје утисак респектабилног и одговорног шумара, чији је животни стандард скроман, али достојанствен. Вредан, самопоуздан и вешт у свом послу, овај сељак поседује карактерне особине које је руска буржоазија ценила. Драматично осветљен и постављен наспрам тамне позадине, шумар је приказан као национални херој. Пажљивијим посматрањем уочава се да позадину ове слике чини густа, мрачна руска шума као средишње место народног празноверја, националног идентитета и руске економије. Поглед шумара ангажује посматрача, потврђује његово присуство и успоставља спону између реалног и света уметности.





Аутопортрет

Најпознатији међу Передвижњцима био је **ИЉА ЈЕФИМОВИЧ РЈЕПИН** (1844–1930). Током школовања на Академији у Петрограду повезао се са овом групом напредних уметника, који су пледирали за демократски индивидуализам, анархизам и социјализам. Паралелно је сликао иконе, традиционалне академске теме и реалистичне сцене из свакодневног живота, укључујући и слике којима је указивао на достојанство и интегритет руских надничара.



Слика **Бурлаци на Волги** (1873) приказује типичну сцену из живота ослобођених, бивших кметова, који су приморани да у суровим, конкуретнским условима отвореног тржишта рада пронађу посао и зараде за живот. После вишевековног феудалног друштвеног система у којем су кметови били власништво земљопоседника, већина сељака је након реформе 1861. остала без земље, образовања и била препуштена суровој борби за опстанак. Мотивисан намером да руску пољопривреду учини конкурентном на светском тржишту, цар Александар II је спроводећи реформу заправо ослободио руску аристократију обавезе да издржава своје раднике, којих је у том периоду било преко 20 милиона. Угледајући се на индустријализоване земље чија је економија почивала на бројној и јефтиној радној снази, цар је донео прокламацију која је резултирала масовним миграцијама сиромашне неквалификоване радне снаге из руралних у урбане средине.



Рјепин је приказао једанаест појединаца, изгнаника у капиталистичко ропство. Иако осуђени на исту тегобну судбину, ови људи својим ставовима и гестовима изражавају читав спектар различитих реакција на исту. У времену и средини чија је владајућа класа веровала да је социјални статус индикатор унутрашњих, моралних и интелектуалних вредности човека, Рјепин брижљивим приказивањем различитих карактера потцртава људске особине и вредности актера слике и наводи посматрача да у њима препозна индивидуалне личности. Почев од тамнокосог лидера, Рјепин даље слика портрет робусног сељака, распопа, спорог пушача луле, морнара, бунтовног дечака, старца, бившег војника, припадника сибирског племена, једног Грка и неидентификовану мушку фигуру. Њихова физичка и психичка посебност указује на нови, модеран однос према човеку као појединцу. Овај групни портрет руске радничке класе показује сву њену разноликост и, истовремено, указује на непредвидивост људске судбине и живота начелно.



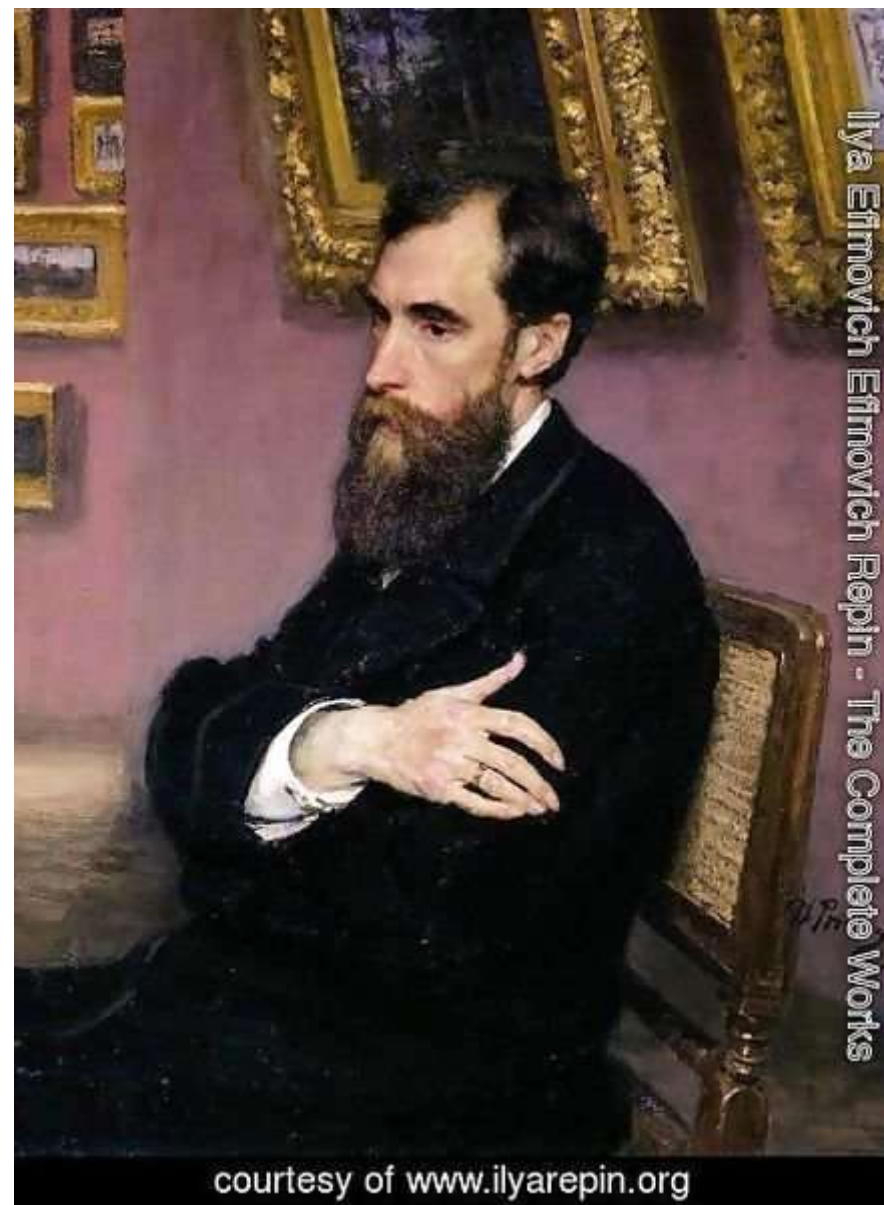
Рјепинове слике *Литија у Курској губернији*, *Нису очекивали* и *Хапшење пропагандиста*, такође поседују снажну социјалну димензију.



И док у слици **Иван Грозни и његов син** наглашава психолошки моменат, Рјепин на слици **Запорошци** анегдотског карактера, приказује Козаке који пишу одговор турском султану Мехмеду IV на његово претеће писмо.



Вредни помена су Рјепинови портерти композитора *Мусоргског* и колекционара *Третјакова*.

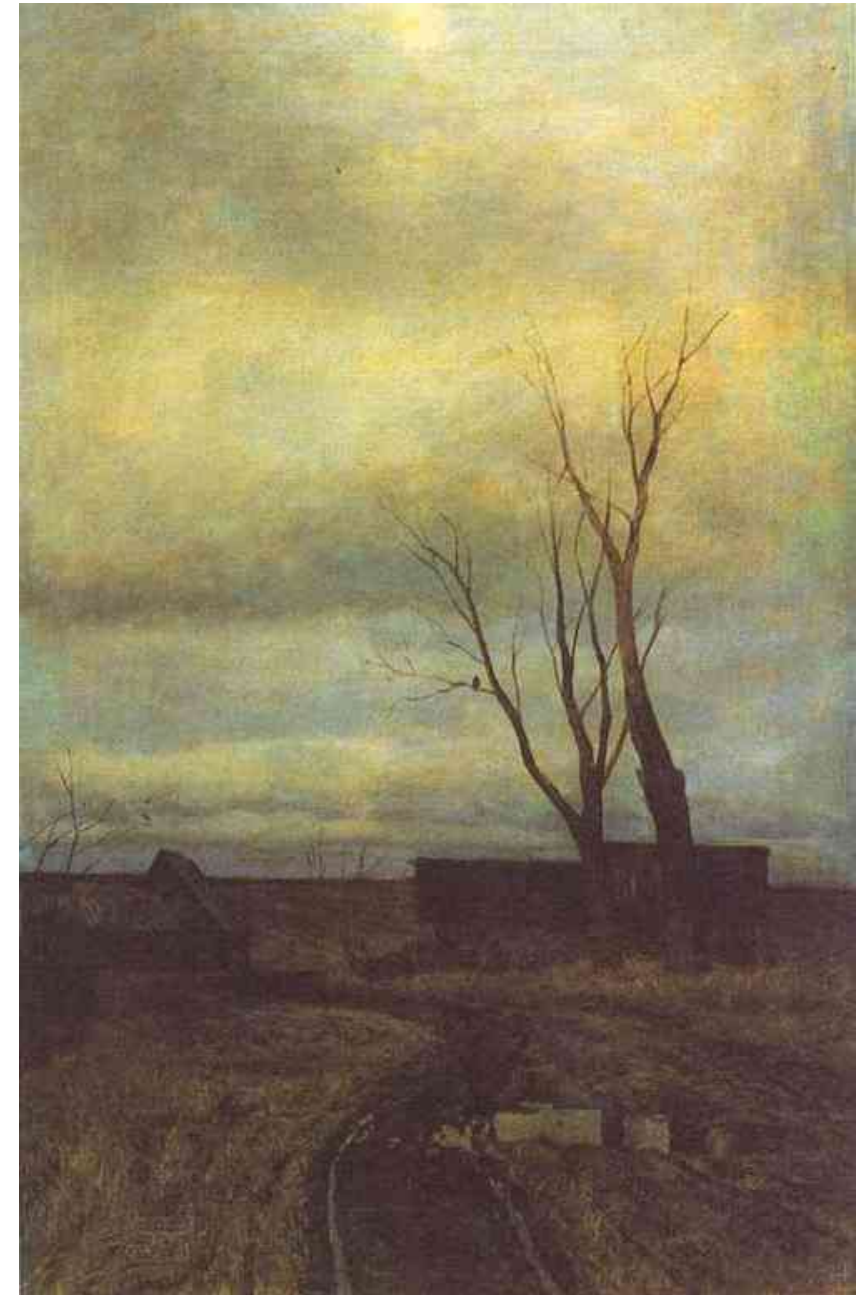




ВЕРЕШЧАГИН је сликао сцене из рата са циљем да апелује на савест и свест људи (*Изненадни напад*), док је у делима насталим током путовања Оријентом постигао висок степен документарности (*Миљоказ*).



Најзад, пејзажисти попут АЈВАЗОВСКОГ, ШИШКИНА и **ЛЕВИТАНА** сликају руске руралне пределе, најчешће под снегом. Народна по духу, уметност Передвижњика прожета је демократским идејама и блиска идеалима просветитељског покрета. Међутим, **везивањем за литературу** и претераним инситуирањем на **садржају** Передвижњици су запоставили ликовне елементе уметничког дела. Крајем 19. века, као реакција на **дидактичну, морализаторску уметност Передвижњика**, формирана је руска група *Свет уметности* (*Мир искусства*) која је предложила посве другачији приступ уметности.



- Уверење да уметност може да подстакне социјалне и политичке промене у друштву инспирисало је многе уметнике.
- Настала средином 19. века уметничка дела реализма приказивала су сурове и тегобне услове живота и рада ниже класе.
- Емоционални тон ових представа зависио је од става самих уметника и реакције коју су желели да изазову код публике. Оно на шта дела реализма непогрешиво реферирају јесу услови живота обичног света у једном прелазном, нестабилном свету и трансформација једног начина живота у нестајању.