UDC 069.51:75(497.11)"195":929Reznikov
DOI 10.56461/RMV68.2026.198K
ОРИГИНАЛАН НАУЧНИ РАД

РЕВАЛОРИЗАЦИЈА, МУЗЕОЛОШКА ОБРАДА УМЕТНИЧКОГ ЦИКЛУСА *МОТИВ СА ОМЛАДИНСКЕ ПРУГЕ* ВАСИЛИЈА РЕЗНИКОВА И КУСТОСКА ПРЕЗЕНТАЦИЈА

Јована Колунџија
jovana.kolundzija@srbrail.rs

Страхиња Вуковић
muzej@srbrail.rs
Железнички музеј у саставу „Железнице Србије" ад

Апстракт: Рад представља музеолошку студију ревалоризације, архивске идентификације и савремене кустоске презентације уметничког циклуса *Мотив са Омладинске пруге* Василија Николајевича Резникова из ликовног фонда Железничког музеја у Београду. Истраживање је засновано на интердисциплинарном приступу који обједињује културно-историјску анализу, концепте хетеротопије и места сећања, као и феноменолошко тумачење слике, са циљем сагледавања документарне, уметничке и друштвене вредности овог готово заборављеног опуса. Посебна пажња посвећена је процесу архивске идентификације, заштите, каталогизације и интерпретације шеснаест слика које тематизују изградњу омладинских железничких пруга и послератну обнову земље. Анализирају се ликовне особености Резниковог стваралаштва, које спаја прецизан приказ железничке инфраструктуре са наглашеним интересовањем за светлост, атмосферу и простор. Рад показује да овај циклус превазилази уске оквире социјалистичког реализма и представља значајан сегмент послератне модерне уметности, истовремено доприносећи разумевању и презентацији индустријског наслеђа Србије.

Кључне речи: Василије Резников, Железнички музеј, ревалоризација ликовних фондова, музеолошка обрада, послератна модерна, презентација, индустријско наслеђе, омладинске радне акције, техничка баштина.

Увод у музеолошки контекст и стратегију ревалоризације фондова

Савремена музеолошка мисао, која се развија у оквирима актуелних теоријских парадигми, културних студија и најновијих ICOM-ових дефиниција, већ дуги низ деценија уметничке предмете не посматра као изоловане, статичне и искључиво естетске артефакте затворене у вакууму изложбених витрина. Напротив, модерни музеолошки дискурс дефинише кустоске предмете као сложена, динамична и жива чворишта значења, унутар којих се преплићу шире друштвене, политичке, економске, технолошке и културне црте одређеног историјског времена (Assmann 2011, 208–211). У том епистемолошком кључу, технички и специјализовани музеји суочавају се са јединственим и веома интригантним феноменом: присуством ликовних збирки унутар својих доминантно техничко-технолошких фондова. Ове ликовне збирке не смеју се посматрати као маргинални додатак или чиста документарна илустрација машина и алата, јер су оне примарни историјски и визуелни извори првог реда који поседују сопствену уметничку аутономију и способност генерације сложених научних значења (Benjamin 1998).

Железнички музеј, препознајући ове нове музеолошке токове и преузимајући улогу проактивног научноистраживачког центра, покренуо је поводом обележавања великог и значајног јубилеја – седам и по деценија континуираног постојања, рада и баштињења техничке културе – свеобухватни, амбициозни и методолошки строго постављени пројекат



ревалоризације својих комплетних збирки. Унутар тих комплексно структурираних и деценијама брижљиво чуваних фондова, ликовна збирка заузима сасвим специфично, естетски најкомплексније и за кустосе научно најизазовније место. Она нуди материјал који својом слојевитошћу радикално пробија и превазилази уобичајене, традиционално постављене границе једног техничког музеја.

Управо уметнички опус руског емигрантског сликара Василија Николајевича Резникова, који је у потпуности посвећен епској изградњи послератних омладинских пруга, представља идеалну, репрезентативну студију случаја за разумевање и имплементацију нових кустоских пракси (Mežinski 2010, 189–211). Дело овог уметника на потпуно јединствен начин у нашој историји уметности успева да синтетише наизглед неспојиве категорије: строгу, готово инжењерску архитектонску прецизност приказа сложених техничких објеката, железничке инфраструктуре и геоморфолошких усека, са сопственим, изразито лирским сензибилитетом и виртуозном ликовном културом коју је баштинио из предреволуционарне руске академије. Овакав ликовни материјал отвара простор кустосима да кроз методолошку тријаду, која подразумева педантну архивску документарну верификацију, превентивну физичку заштиту и савремену теоријску апропријацију, понуде научној и широкој јавности суштински нови, ревидирани поглед на феномен послератне модернизације и изградње земље.

Примарна намера и крајњи научни циљ овог истраживачког рада јесте да кроз интегралну, дефинисану наративну деконструкцију 16 слика из Фонда Железничког музеја уобличи чврст теоријски и методолошки оквир за будуће изложбене поставке. Овај кустоски захват, заснован на савременим анализама простора и сећања (Foucault 1984, 46–49), тежи да Резниково стваралаштво дефинитивно и трајно измести из превазиђеног, анахроног и идеолошки једностраног, редуктивног оквира социјалистичког реализма (Ристић 1952). Уместо тога, његов рад се у овом тексту позиционира у домен универзалне, виталне и изразито монументалне послератне модерне уметности (Трифуновић 1973, 98–121).

Овај комплексни кустоски поступак, који се материјализује у оквиру јубиларне изложбене поставке *Колосек у боји*, у процесу научне обраде задобија строго интердисциплинарни карактер. Ликовни фонд се ту не излаже као изолована галеријска целина, већ се контекстуално и просторно прожима и повезује са пажљиво селектованим, аутентичним тродимензионалним техничким предметима, архивским документима, радовима из Историјске и Техничке збирке, као и оригиналном грађом из Архиве Железничког музеја. Овако постављена кустоска презентација омогућава целовито сагледавање друштвених, економских, политичких и културно-историјских околности које су обликовале епоху народног полета, обнове и колективног ентузијазма у послератном периоду. На тај начин, Железнички музеј не делује само као пуки чувар старих машина, већ суверено обавља своју примарну музеолошку мисију: успешну и нераскидиву синтезу заштите индустријског и техничког наслеђа са врхунским ликовним и естетским вредностима, трајно документујући и теоријски уобличавајући оно што се у савременој теорији уметности са пуним правом назива „естетиком рада" (Popović 1950, 4).

Историјско-уметнички портрет Василија Резникова: од петроградских академија до југословенских траса

Да би се обављала научно утемељена, ваљана и објективна музеолошка валоризација овог специфичног и изразито кохезивног ликовног фонда, неопходно је спровести детаљну биографску и контекстуалну анализу интригантног, географски и стваралачки веома динамичног животног пута аутора. Василије Николајевич Резников (у нашој историографији често бележен и као Резњиков)

рођен је у Воронježу, 1884. године, а преминуо у Сједињеним Америчким Државама, 1965. године (Mežinski 2010, 189–211). Он је припадао оном изузетном, високообразованом и елитном кругу руске интелектуалне и уметничке емиграције која је, бежећи пред вихором Октобарске револуције и грађанског рата, након дуких и тешких лутања пронашла своје ново уточиште, сигурност и креативни простор у тадашњој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, касније Краљевини Југославији. Његов стваралачки опус недвосмислено га позиционира у нашој националној историји уметности као визуелну и културну спону између два различита геополитичка простора и уметничка система.

Темељно и врхунско академско образовање Резников је стекао у предреволуционарној Русији. Школовањем у престижним уметничким институцијама у Петрограду, он је до најситнијих детаља суверено и беспрекорно овладао техничким и занатским постулатима класичног руског академизма и реализма (Mežinski 1997, 84–91). Та школа је подразумевала апсолутно мајсторство у домену геометријске перспективе, анатомски савршеног дефинисања људске фигуре у покрету, суптилне психолошке карактеризације ликова, као и виртуозног, барокног третирања контраста светлости и сенке (метода *chiaroscuro*). Овај тежак и богат академски пртљаг, заједно са дубоким осећајем за монументалност простора, показаће се апсолутно пресудним и кључним фактором неколико деценија касније када се уметник у послератној Југославији суочи са потпуно новим тематским изазовом – мотивима тешког физичког, индустријског и грађевинског рада. За разлику од многих младих уметника тог доба, који су нове мотиве прихватали пропагандно и често дводимензионално, Резников је градилиштима и групама акцијаша приступио са психолошким и уметничким достојанством карактеристичним за класично руско историјско сликарство 19. века.

Доласком у Београд почетком 20-их година прошлог века, Василије Резников се веома брзо и активно укључује у локалне уметничке токове и постаје незаобилазан члан круга руских емиграната који су својим радом радикално трансформисали, модернизовали и унапредили српску културну сцену у домену архитектуре, балета, стрипа, графике и позоришта (Mežinski 1997, 84–91). Београд-



ској јавности и стручној критици наметнуо се као изванредан и врло плодан сценограф Народног позоришта у Београду, градећи репутацију суптилног портретисте високих друштвених кругова и виртуозног пејзажисте који је са дубоким разумевањем анализирао атмосферу српског и балканског предела. Специфичност његовог сликарског израза из тог међуратног периода огледа се у постепеном напуштању строге академске линеарности и прихватању флуидних, сребрнастих и прозрачних валера који су његов рад приближили тековинама француског касног импресионизма, подсећајући на сликарска решења Сислеа, Монеа или Тулуз-Лотрека (Trifunović 1973, 201–204).

Његов стваралачки рад први пут је представљен београдској ликовној публици на великој и заједничкој Изложби руских уметника у просторијама Руског дома, 1934. године (Mežinski 2010, 189–211). Неколико година касније, тачније 1940. године, Резников приређује прву велику самосталну изложбу у престижном Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић" на Калемегдану. Ова изложба изазвала је велику пажњу и наишла на изузетно афирмативне и дубоке анализе тадашње најутицајније ликовне критике, међу којима се посебно издваја текст и осврт чувеног сликара и карикатуристе Пјера Крижанића у листу *Политика* (Mežinski 2010, 189–211).

Након завршетка Другог светског рата, у новој друштвено-политичкој стварности, Резников показује задивљујућу стваралачку виталност и прилагодљивост. Са великим естетским успехом опробао се у тада потпуно пионирском домену младе југословенске кинематографије, радећи као главни сценограф на неким од првих послератних играних филмова (Mežinski 2010, 189–211). Током 1950.



године потписује комплексна и визуелно веома напредна сценографска решења за филмове *Језеро* и антологијско остварење *Чудотворни мач*, дајући тиме непроцењив и трајан допринос естетском утемељењу ране домаће филмске индустрије.

Његов специфичан и интензиван професионални ангажман у оквиру Савеза ликовних уметника Југославије (УЛУЈ) и Генералне дирекције железница резултирао је настанком потпуно јединственог, хронолошког уметничког циклуса, који је настајао између 1946. и 1952. године (Mežinski 2010, 189–211). Као званични уметнички сарадник на терену, путујући директно са грађевинским бригадама, Резников је имао привилегију и тежак задатак – да присуствује пробијању сурових планинских масива, изградњу монументалних вијадукта и полагању првих колосека.

Динамика физичког рада и деконструкција технолошких процеса изградње

Први, естетски најснажнији и материјално најобимнији наративни сегмент уметничке заоставштине Василија Резникова у потпуности је посвећен чистој, сировој динамици тешког физичког рада и сложеним, детаљним технолошким процесима под окриљем тадашње послератне инфраструктурне изградње. У овом делу циклуса уметник бескомпромисно суочава посматрача са динамизмом великих градилишта, трансформишући дводимензионалну површину платна у специфичан простор стваралачке ликовне лабораторије (Benjamin 1998). У њој се са научноисторијском прецизношћу документује изградња неких од најважнијих саобраћајних праваца епохе: пруга Брчко–Бановићи, Шамац–Сарајево, Никшић–Титоград и Добој – Бања Лука (Popović 1950, 4). На почетним платнима овог тематског блока, која су изведена у монументалној техници уља на платну димензија 90 × 130 цм, аутор свесно и вешто поставља геометријске композиције засноване на оштрим, укрштеним дијагоналним системима. Ове дијагонале доследно прате природне усеке, камене падине и дубоке планинске просеке, стварајући код посматрача непосредни, готово физички и егзистенцијални осећај масивног просторног притиска и људског напрезања.

Колористичка партитура ових раних радова директно материјализује сукоб између човека и сирове, нетакнуте природе (Trifunović 1973, 46–67). Аутор користи густе, тешке земљане тонове окера и тамне патине како би приказао унутрашњост ископане стене и сирови рељеф земље који се под ударцима пијука трансформише у железнички систем. Ови тешки тонови налазе се у оштром, намерном ликовном контрасту са масивним, дубоким плаво-зеленим и тамнохромним нијансама густе брдске вегетације и шума у далекој позадини композиције. На овим платнима тела омладинаца акцијаша никада нису изолована као појединачни, идеализовани споменици; она су увек ухваћена у непрекидном, синхронизованом и ритмичном ланцу заједничког рада (Popović 1950, 4). Структура композиције прати технолошки процес изградње: док једна група радника у вишим деовима планинског усека пробија стену тешким пијуцима и полугама, друга у средњем плану пажљиво утоварује камени шут. Истовремено, централне фигуре у првом плану, наглашене величином и постављене у напрегнутим анатомским позама, снажно гурају масивна грађевинска колица низ стрму косину трасе. Тим поступком се обичан, физички, ручни рад, кроз призму уметниковог академског знања, уздиже до нивоа монументалног народног хероизма, без потребе за патетичним плакатним решењима. Ова платна истовремено доносе простране, дубоке панорамске визуре формирања сложеног доњег строја пруге Шамац–Сарајево (Pajić 2018, 67–84), где савремени историчари уметности јасно препознају уметников велики дуг класичној руској школи реализма (Mežinski 2010, 189–211) и начину на који се кроз заједнички, координисани напор мушких и женских омладинских бригада дефинише и визуелно материјализује дух епохе.

Како нарација унутар овог првог сегмента хронолошки одмиче, наредна група слика доноси радикалан преокрет у кустоској интерпретацији фонда, прелазећи са мотива грубог земљаног ископа на најконкретнији, кључни тренутак изградње – технички чин полагања, нивелисања и монтаже првих шинских поља и веза (Pajić 2018, 67–84). За разлику од претходних остварења оптерећених тамним тоновима, Василије Резников овде отвара своју палету и почиње да користи знатно светлију, прозрачнију и ваздушнију палету боја која на суптилан начин сугерише инжењерски оптимизам и тријумф људске конструкције над простором (Trifunović 1973, 163–168). Горњом трећином ових платана доминирају прозрачни, светли и свежи валери летњих брегова, који су нијансирани кроз сочне, лимунасто-зелене и светлоплаве тонове чистог неба.

Истовремено, са задивљујућом дескриптивном и егзактном техничком прецизношћу на сликама су материјализовани и документовани кључни технички елементи индустријског и железничког наслеђа: од карактеристичних текстура дрвених железничких прагова и масивних челичних профилисаних шина, преко ручних алата попут тешких металних полуга за нивелисање колосека, па све до постепеног увођења лаке грађевинске механизације на терену (Pajić 2018, 67–84). Ова механизација је обухватала привремене рударске пруге уског колосека и препознатљиве индустријске вагончиће-кипере (вагонете), који су чинили логистичку основу тадашњих радова.

На крају овог првог тематског блока уметник нас уводи у затворени, херметички микрокосмос индустријског депоа, импровизованих теренских радионица, ковачница и великих, мрачних подземних тунелских пробоја. Хроматским регистром, на овим сликама потпуно суверено владају хладни, засићени и патинирани валери сиво-плавих, челичних, тамноултрамаринских и црних тонова, који са невероватном тактилном убедљивошћу верно евоцирају простор и ваздух засићен подземним водама, паром, влагом, густим димом и грађевинском прашином (Trifunović 1973, 168–172). Овде Резников остварује свој највећи пластични тријумф кроз примену и радикалну драматизацију класичног метода *chiaroscuro* (светло-тамно). Извори светлости на овим композицијама нису природни; то су унутрашњи, тачкасти и вештачки извори светлости – заслепљујући, плавичасти блесак електричног заваривања, ужарени, маслинасто-наранџасти метал на наковњу у средишњем плану слике, као и оштри, хладни снопови тешких грађевинских рефлектора. Ови снопови светлости дословно секу мрак подземних галерија и оштро контуришу, вајају и обликују монументалне силуете људских тела при руковању тешким пнеуматским компресорима и бушилицама, претварајући сирови рударски и занатски рад у визуелну химну којом се техничка пракса коначно уздиже на ниво трајне културне баштине Југославије (Benjamin 1998).

Лирски интермецо: култура свакодневног живота и социјализација у бригадирском насељу

Други велики приповедачки и тематски сегмент овог уметничког циклуса унутар кустоске концепције функционише као својеврсни, преко потребни лирски интермецо. Он научно музеолошко тежиште нарације свесно и суптилно пребацује са мотива сурове, физичке и механичке борбе на градилишту на знатно интимније мотиве одмора, личне хигијене, психофизичке рекуперације, забаве и заједничког живота унутар специфичног простора бригадирског насеља (Foucault 1984, 46–49). Прво велико и естетски изузетно значајно платно у овој групи доноси радикалан и хуманистички заокрет кроз величанствени приказ колективног купања, пливања и одмора омладине на реци након завршетка радне смене. Уместо композиционих решења која су оптерећена тектонским притиском планинских стена и каменог шута, Василије Резников овде гради потпуно отворену, флуидну, лаку и ваздушну просторну структуру (Trifunović 1973, 123–126). Он поставља линију хоризонта изузетно ниско, чиме дозвољава да велике, рефлектујуће водене површине и прозрачно, светло небо постану примарни визуелни оквир целокупног сценског збивања.

Управо на овом платну врхунски академски педигре руског сликара доживљава свој апсолутни креативни тријумф (Mežinski 2010, 189–211). Кроз брижљиво студирану анатомију нагих и полунагих фигура младих, Резников успева да им одузме почетну крутост индустријских зупчаника или револуционарних машина. Њихова тела задоби-



јају безвремену, класичну лепоту и флуидност која директно асоцира на античке мотиве или на класичне импресионистичке приказе купача у европској уметности (Trifunović 1973, 123-126). Тим ликовним поступком наглашава се дубоко хумани карактер тадашњег друштвеног етоса, као и потпуно нова, социјална структура послератног друштва у којем су младићи и девојке равноправно делили терет изградње (Assmann 2011, 201–221). Хроматски регистар на овој слици у потпуности напушта засићене, тешке земљане и ковачке тонове из претходног поглавља и уступа место импресионистичкој, дифузној палети сачињеној од сребрнасто-плавих, пастелних и нежних зеленкастих нијанси воде, ваздуха и сунчеве светлости која се прелама кроз речну маглу (Trifunović 1973, 123–126).

Наредна остварења из ове лирске серије воде посматрача у специфичне и веома интригантне атмосферске услове преосталих грађевинских деоница, приказујући ретке тренутке ноћног предаха и социјализације у суровом, огољеном амбијенту херцеговачког или црногорског крша. Овде дифузна, природна месечева светлост или удаљени сјај логорске ватре суптилније обасјавају ситне фигуре радника који у тренуцима паузе и психофизичке обнове унутар кампа проналазе нужне оазе људског заједништва изван крутог фронта радова (Assmann 2011, 201–221).

Ову серију слика наглашено и снажно заокружује монументално платно које конструише изразито интимну, а истовремено просторно веома сложену групну композицију смештену у природни амбијент једног бригадирског логора у сумрак. Визуелни простор слике уоквирен је великим, густим и затамњеним крошњама дрвећа у позадини, док се крошњаста вегетација дискретно, али ритмички правилно промаља кроз оштре геометријске форме белих платана бригадирских шатора, чиме се јасно дефинише топос једног привременог, изолованог омладинског града подигнутог у дивљини (Foucault 1984, 46–49). Фигуре младих бригадира на овом платну приказане су потпуно слободно, изван било каквих крутих, наметнутих идеолошких или партијских конвенција епохе. Они су ухваћени у карактеристичним, природним моментима потпуне опуштености, тихог међусобног разговора, заједничког скромног оброка око импровизованог дрвеног стола и колективног читања дневне штампе и зидних новина (Popović 1950, 4). Уметник овде суверено демонстрира своје мајсторство у домену колористичких акцената; он користи брзе, снажне и интензивне потезе чисте малинасто-црвене боје на блузи девојке која се налази у самом центру визуелног поља, чиме целокупна структура слике успешно превазилази круте шеме социјалистичког реализма (Ristić 1952). Слика тиме постаје крунски доказ да су заједнички оброци, дружење и песма представљали интегрални и кључни део новог друштвеног етоса, а само градилиште велику, незаобилазну егзистенцијалну школу живота за читаву једну генерацију.

Хроника покрета маса и финални тријумф техничке модернизације пејзажа

Трећа велика, заједничка наративна и стилска целина уобличава монументалну ликовну хронику покрета маса, пратећи бригаде хронолошки, просторно и социолошки од самог тренутка прве послератне мобилизације и ступања на сурови планински терен, преко тријумфалних свечаних маршева, па све до коначног и технички савршеног пуштања целокупног новоизграђеног инфраструктурног система у редовни, сигурни железнички саобраћај. Прво велико платно у овој финалној групи функционише унутар кустоског концепта као снажан визуелни, идејни и историјски пролог читаве ове градитељске епопеје. Оно бележи историјски моменат доласка чувене Омладинске радне бригаде „Бранко Цветковић", која је формирана непосредно након ослобођења земље 1945. године, на будуће, потпуно пусте грађевинске деонице (Popović 1950, 4).

Просторна композиција слике приказује велико, патинирано теретно возило препуно младих омладинаца, које буквално силовито пробија визуелни простор слике, напредујући кроз потпуно некултивисани, дивљи предео без путева, у суровим условима ране послератне обнове и потпуног логистичког вакуума. У тим условима су људски ентузијазам, мишићи и оскудна транспортна средства били једина покретачка снага модерности. Изнад камиона у покрету суверено се вијори велики, моћни пигмент чисте црвене бригадирске заставе са прецизним ћириличним натписом „Бранко Цветковић 1945" (Popović 1950, 4). Нанос боје на овој застави је изразито пастуозан, изведен храбрим и брзим потезима *alla prima*, чиме Резников овом кључном симболу револуционарног заноса даје готово тактилну, скулптуралну опипљивост и уобличава визуелни концепт доласка Новог човека, који доноси цивилизацију и технички прогрес у забачене пределе земље (Mežinski 2010, 189–211).

Наредни сегмент ове визуелне хронике представља један од естетски најснажнијих, композиционо најкомплекснијих и материјално најубедљивијих призора унутар целокупне збирке Железничког музеја. Овај сегмент је у потпуности фокусиран на феноменологију колективног заноса и тријумфа након успешно завршеног посла (Assmann 2011, 201–221). Аутор се овде свесно опредељује за изразито збијену, густу и пирамидално постављену композицију у првом плану слике, чиме потпуно укида било какву физичку или естетску дистанцу између посматрача и дефилеа групе бригадира. Они у свечаном, победничком маршу напуштају завршену трасу, носећи високо подигнуте државне, партијске и бригадирске барјаке који вијоре на ветру. Њихова сунцем обасјана лица, затегнути мишићи и прашина на одећи сугеришу суровост карста који су управо покорили сопственим рукама. Међутим, кроз дубоку и засићену текстуру тела која је изведена широком сликарском шпахтлом и дебелим, рељефним наносима чистог пигмента, овај свечани марш успешно превазилази јефтине шаблоне пропаганде и трансформише се у безвремену, класичну кореографску представу која сирови физички рад уздиже до нивоа монументалног фреско-сликарства (Ristić 1952).

Ову епску ликовну хронику на самом крају затварају последња платна из опуса, међу којима се



својом специфичношћу посебно издвајају два рада. Ова два рада унутар кустоског наратива функционишу као коначни тријумф техничке модернизације пејзажа и филозофски, смислени епилог целог овог грандиозног опуса. Сликовне композиције су овде засноване на снажном, готово драмском контрасту између колосалних, огољених, сивих планинских врхова у позадини – који симболизују стару, пасивну и сурову природу – и строге, геометријски савршене инжењерске линије новоизграђеног железничког колосека у првом плану, који је сада у потпуности запоседнут поносним бригадирима (Foucault 1984, 46–49).

Велика парна локомотива, насликана густим, тешким и засићеним тамним тоновима, силовито и моћно вуче дугачак низ карактеристичних теретних и путничких вагона, пролазећи кроз монументални бетонски улазни портал новог тунела који је усечен директно у херметичну и до тада непробојну масу брда (Pajić 2018, 67–84). На тај начин се отварају потпуно нове привредне, економске и културне везе између до тада изолованих крајева. Уметник вешто и суверено користи овај индустријски призор тако да новоизграђени колосек престаје да буде само пука физичка веза или саобраћајни пут; он постаје моћна просторна метафора прогреса, модернизације и будућности, а цела возна композиција се уметнички интегрише као равноправан и органски део новог, трансформисаног модерног пејзажа (Trifunović 1973, 123–126).

Човек овде није повучен или скрајнут са ликовне сцене; он буквално запоседа и контролише простор и колосек који је створио сопственим рукама и животом, чиме се материјални, опипљиви резултат јавних радова коначно преображава у

трајни, аутономни уметнички споменик техничке културе (Benjamin 1998).

Закључна разматрања

Успешно, стручно и доследно спроведена свеобухватна ревалоризација, педантна архивска идентификација, као и кустоско-уметничка класификација укупно 16 платана из уметничког циклуса *Мо̄тиви са Омладинске ӣруīе* аутора Василија Николајевича Резникова представља један од значајнијих и теоријски важнијих методолошких преокрета у пракси заштите, обраде и презентације сложеног индустријског наслеђа. Овај дуготрајни и комплексни истраживачки процес је потпуно недвосмислено и научно аргументовано показао модерној музеолошкој заједници да се ликовни фондови који се чувају унутар техничких, војних или других комплексно структурираних специјализованих музеја више никада не смеју и не могу третирати као секундарни, маргинални, пуко декоративни или једноставни илустративни материјал за изложбене паное. Напротив, они представљају примарне историјске, социолошке и визуелне изворе првог реда, који су потпуно способни да самостално генеришу изразито сложена, дубока и вишеслојна херменеутичка научна читања и интерпретације (Benjamin 1998).

Кроз доследну и креативну примену савремене методолошке тријаде институционалног деловања, Железнички музеј је у оквиру овог пројекта успешно и трајно изместио уметнички опус Василија Резникова из досадашњег анахроног, уског, идеолошки редуктивног и често површног интерпретативног оквира социјалистичког реализма (Ristić 1952). Његово стваралаштво је тиме коначно и научно утемељено и позиционирано у шире токове виталне домаће и европске послератне модерне уметности. Специфична и фасцинантна стваралачка биографија самог аутора, који је као руски емигрант, врхунски петроградски ђак и искусни београдски међуратни сценограф своје богато академско образование, познавање анатомске структуре и уметничких метода непосредно уткао у сурови балкански крш и градилишта, током истраживања се наметала као поуздан показатељ високе естетске аутономије, уметничке слободе и научне вредности читавог циклуса (Mežinski 2010, 189–211).

Са строгог становишта модерне заштите наше техничке и индустријске баштине, овај заокружени уметнички циклус функционише као трајни, непроцењиви визуелни палимпсест послератне социјалне, друштвене, економске и привредне модернизације друштва (Assmann 2011, 201–211). Слике Василија Резникова ни у једном свом сегменту не покушавају патетично да скривају суровост некултивисаног, дивљег планинског терена, нити реалну тежину, муку и исцрпљеност физичког људског умора при раду. Управо кроз строго тројно тематско и структурално раслојавање које је примењено у овом раду, његове слике тај умор и терет уздижу на ниво монументалног градитељског тријумфа људске мисли и воље.

Савремена кустоска презентација овог вредног фонда, која је напредно конципирана кроз нову изложбену поставку под називом *Колосек у боји*, просторно је и логички подржана модерном изложбеном архитектуром сачињеном од десетак великих паноа са релевантним историјским текстовима, архивским документима и аутентичним фотографијама из епохе. Овакав приступ омогућава савременој научној заједници, ликовној критици, али и модерном посматрачу да јасно уоче како се кроз нераскидиву спрегу масовног људског ентузијазма и напредне инжењерске мисли један деструктивни, сурови простор успешно трансформисао у модеран железнички систем трајне вредности. Овај уметнички циклус тако остаје заувек сачуван за будуће генерације као уметничко ремек-дело највишег реда, али истовремено и као незаобилазни визуелни споменик, прворазредно сведочанство и онтолошки документ о рађању наше техничке, саобраћајне и индустријске модерне (Benjamin 1998).

ЛИТЕРАТУРА

Ajzenštajn, Sergej M. 1964. *Montaža atrakcija*. Beograd: Institut za film. (ćir.)

Assmann, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Benjamin, Walter. 1998. *Umetničko delo u doba svoje tehničke reproduktivnosti*. Beograd: s. n.

Foucault, Michel. 1984. „Des espaces autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5: 46–49.

Grupa autora. 1987. *Tito i železničari Jugoslavije*. Beograd: Generalna direkcija zajednice jugoslovenskih železnica [GD ZJŽ]. (ćir.)

Križanić, Pjer. 1940. „Izložba V. Reznikova". Politika, 20. februar 1940. (ćir.)
Marović, Milan. 1989. *Društveni aspekt javnih radova u Jugoslaviji (1945–1955)*. Zagreb: n. p. (ćir.)
Mežinski, Jelena. 1997. *Dela ruskih umetnika u beogradskim privatnim zbirkama*. Beograd: s. n.
Mežinski, Jelena. 2010. „Vasilije Reznikov: Ruski slikar u Srbiji". *Godišnjak grada Beograda* LVII: 189–211.
Nora, Pierre. 1984. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
Pajić, Dragoslav V. 2018. *Parna lokomotiva*. Beograd: Железнички музеј.
Popović, Đorđe. 1935. „Izložba ruskih slikara". *Pravda*, 28. decembar 1935. (ćir.)
Popović, Đorđe. 1950. „Umetnost posleratne obnove". *Umetnost*, br. 4. (ćir.)
Popović, Đorđe. 1982. *Ruska emigracija u Beogradu između dva svetska rata*. Beograd: Narodna knjiga. (ćir.)
Prošić-Dvornić, Mirjana. 2004. „Kulturna baština u digitalnom dobu". *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, LII: 115–124.
Ristić, Marko. 1952. *Prostor i vreme: Eseji o umetnosti posleleratnog doba*. Beograd: Prosveta. (ćir.)
Tolstoj, Lav N. 1978. *Šta je umetnost?* Beograd: Rad. (ćir.)
Trifunović, Lazar. 1973. *Srpsko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: Nolit.

Jovana Kolundžija, Strahinja Vuković
Railway Museum in Belgrade

REVALORISATION AND MUSEOLOGICAL PROCESSING OF VASILY REZNIKOV'S ARTISTIC CYCLE *MOTIF FROM THE YOUTH RAILWAY*: CURATORIAL PRESENTATION

Summary

This paper presents a comprehensive museological and art-historical study focused on the critical revalorisation, archival verification, and contemporary curatorial interpretation of the fine arts collection of the Railway Museum within the joint-stock company Serbian Railways. The research centres on the artistic cycle *Motif from the Youth Railway*, created by the Russian émigré painter Vasily Nikolayevich Reznikov (1884–1965) between 1946 and 1952. Despite its exceptional artistic quality and documentary significance, the cycle has long been interpreted primarily through the anachronistic framework of Socialist Realism. This study repositions Reznikov's work beyond ideological simplification, placing it within the broader context of European post-war monumental painting.

The cycle comprises sixteen works, including fourteen large-format oil paintings on canvas and two oil paintings on hardboard, documenting the construction of four major post-war Yugoslav railway lines: Brčko–Banovići, Šamac–Sarajevo, Nikšić–Titograd, and Doboj–Banja Luka. Rather than presenting these works as a chronological record, the study interprets them through their visual, thematic, and symbolic dimensions. The paintings portray the physical intensity of collective labour, the transformation of the natural landscape through engineering achievements, and the technical processes involved in railway construction. Equally significant are scenes depicting everyday life in youth work camps, including moments of rest, social interaction, communal activities, and personal hygiene, which offer a more intimate perspective on the participants' experiences. The cycle culminates in representations of completed railway infrastructure, emphasising the transition from collective mobilisation to technological modernisation and the establishment of a new transport network.

The study argues that Reznikov's academic training, combined with his mastery of light, composition, and monumental figuration, enabled him to unite documentary precision with artistic expression. Through an interdisciplinary curatorial approach that integrates the paintings with historical and technical museum objects, the research demonstrates that fine art collections within specialised technical museums should be understood not merely as illustrative material but as primary historical and cultural sources. In this way, Reznikov's cycle is reinterpreted as both an outstanding artistic achievement and a significant visual testimony to the technological, social, and cultural transformation of post-war Yugoslavia.