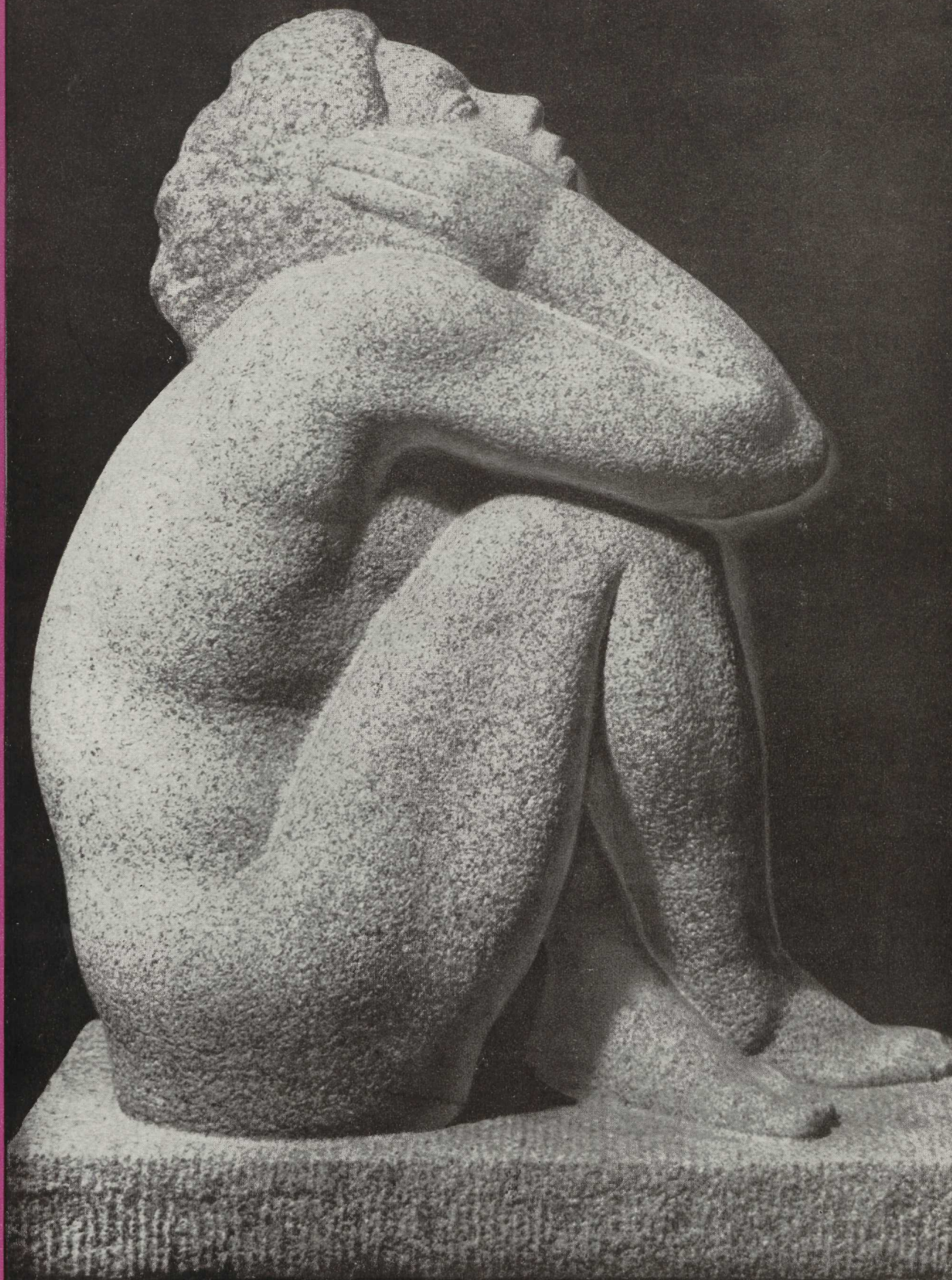


Kunst



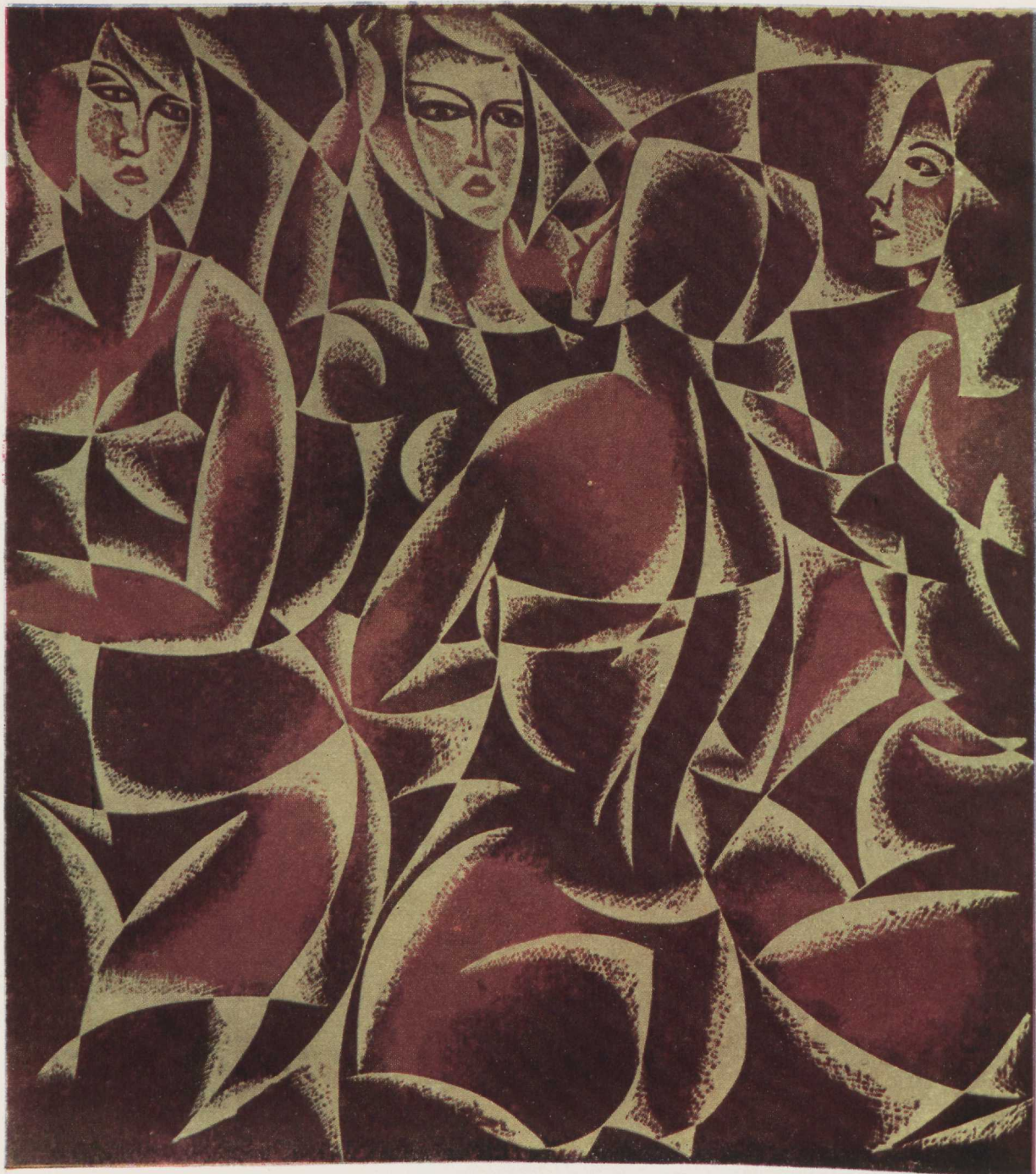
1.1967

SISUKORD

Boris Bernštein	
Seoses vaidlustega realismi üle	1
Töid noorte kunstnike näituselt 1966. a.	15
Villem Raam	
Olga Terri personaalnäitust meenutades	18
Anton Starkopf In memoriam .	28
Aino Kartna	
Meie tänasest dekoratiivskulptuurist .	30
Töid 1966. a. vabariiklikult kunstinäitu- selt	36
Vähetuntud lehekülgi eesti kunstist	
Evi Pihlak	
Balder Tomasberg	40
Sergei Issakov	
XIX sajandi vene kunstnikud ja Eesti	47
Varia	
Kaia Raam	
SDV noorte meistrite kunst Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis	59
Rein Loodus	
Kazys Šimonis — muinasmaailma kuju- taja maalid	60
1966. a. kunstikroonika	63
Esikaanel:	
A. Starkopf. Öhtu. 1936—1937. Graniit.	
Tagaküljel:	
A. Starkopf. Armastajad. Reljeef. Graniit.	







A. Keerend. Suplejad. Värviline linoollõige. 1966.

Kunst

1 · (27) · 1967

KUJUTAVA JA
TARBEKUNSTI
ALMANAHH

SEOSES VAIDLUSTEGA REALISMI ÜLE

Boris Bernštein

III

(Algus «Kunst» nr. 3 · 1966)

Eksimusi on palju, kuid tõe on üks. Seda ütlust parafraseerides võiks väita: ideaale on palju, kuid reaalsus on ainus. Seepärast eri epohhidesse kuuluvad teatavad kunstilised nähtused omavad sellel määral ühist, mis lubab neid viia mõiste alla «realism». Seepärast realismist erinevad meetodid, voolud ja stiilid on nii mitmekesised ja iga üksik nendest vajab eri määratlust: gootika või rokokoo, klassitsism või romantism.

Niimoodi jõuame uuesti realismi «laiendatud» tõlgendamise juurde, kuid printsiipiaalselt teises aspektis. Realism lakkab olemast absoluutne, alaliseks antud kunsti etaloon, ainuõige ja muutumatuult progressiivne. Teda võib vaadelda kui üht põhimõtteliselt võimalikku kunstimeetodit, mille koha määravad igal korral ajastu tingimused ja vajadused.

Oleks huvipakkuv sellest seisukohast lähtudes jälgida realismi mitmekesiseid suhteid teiste kunstinähtustega kogu kunstiajaloo kestel. Arvatavasti oleks see parim tõestusviis, kuid me ei saa endile siinkohal lubada nii ulatuslikke arutlusi Piirdugem mõningate näidetega.

Pole vähe katseid leida kreeka klassikale «realismi laiendatud kontseptsiooni» kohane määratlus (näit. «mütoloogiline realism» jt.). Kreeklased ise andsid selleks aluse, väites, et kunst pole midagi muud kui *mimesis*, s. o. jäljendamine. Vaimustudes Myroni modelleeritud vasikast, jutustavad antiikaja inimesed, et parimud ning kärbsed on tunginud sellele kallale, ja anekdoot maalijate võistlusest maksimaalse illusoorisuse saavutamiseks on tee leidnud kõigisse krestomaatiatesse. Kuid siiski, välise sarnasuse moment ei tohi meid eksitusse viia: klassikalise ajastu kunst oli idealiseeriv. Reaalsus esines selles ümberkujundatult, kuigi teistmoodi kui arhaikas. Kodaniku esteetiline ja kõlbeline ideaal olid kujundi vormimise seaduseks, inimolemuse konkreetset ilmingud ei huvitanud kunstnikku. Aristoteles väitis «Poeetid ei too välja tegelasi selleks, et kujutada nende karaktereid.»¹ Skulptorid samuti.

Realistlik elu reprodutseerimine hakkab antiikkunstis arenema hiljem, hellenismi epohhil, kui paljud kunstnikud, hüljates «idealiseerimise dominandi», esitavad omamoodi läbilõike endi kaasaja ühiskonnast. Eelistades normile karakterit, kujutavad nad lapsi ja vanakesi, kutselisi rusikavõitlejaid ja joomareid, talupoegi, kalureid, kaubitsejaid... Kõik need objektid on kõrgklassika seisukohalt lubamatud. juhuslikud, ebaharmonilised ja seega põlastusväärased. Hellenistlik realism sai tekkida ainult polise ideaali rusudel. Pidada seda viljatuks, progressiivsete joonteta nähtuseks, oleks lame lihtsustamine. Siiski ei saa nentimata jätta, et tervikuna oli see kunst antiikkunsti allaminev joon. Siin olid kaotsi läinud nii eetiline ülevus

¹ Античные мыслители об искусстве. М., 1937, lk. 135.

kui ka maailmataju terviklikkus, millised olid omased kreeka demokraatiate õitsenguaja kunstile. Idealiseerimise aeg (omades aluse tolleaegses ühiskondlikus struktuuris) osutus antiikmaailma esteetilise evolutsiooni kulminatsiooniks.

Renessansiajastut peetakse realismi võidutsemise perioodiks. See on ainult osaliselt õige. Renessansskunst tervikuna on eelnenud epohhi spiritualismile vastunäidustatud, ja kuna huvid ja ideaalid tuuakse taevast maa peale tagasi, siis nad paljudel juhtudel langevad kokku reaalsusega. Ent mida edasi, seda keerukamalt renessansskunst diferentseerub, seda komplitseeritumad ja kontrastsemad on idealiseerimise ja tüpiseerimise vahekorrad: Leonardo ja Brueghel, Raffael ja Holbein jt. Need erinevused on eos jälgitavad peaaegu algusest peale. Renessansi koidikul tekisid peaaegu üheaegselt kaks teost, millel oli euroopa kunsti arengukäigus muredeline tähendus: Masaccio lõi Brancacci kabeli maalingud ja vennad Van Eyckid Genti altari. Nende lähteks on reaalsuse reprodutseerimise erinevad viisid. Paradiisist väljaetud Aadam ja Eeva muutuvad Masacciol inimese üldkujuks. Noore firentselase geniaalsed avastused — joonistuse, massi, valguse-varjuga modelleerimise, liikumise alal — võimaldasid tal senitundmatu õigsusega edasi anda looduse vorme. Ent kujund tervikuna on orienteeritud mingile üldistavale ideaalile. Vormide üldistus ei kõnele niipalju sellest, missugune inimene on, kui sellest, missugune ta peaks olema. Esimeste inimeste alastiolk ei sisalda midagi šokeerivat, ta on sama loomulik nagu Parthenoni metoobi lapiidi oma.

Masaccio kunst kätkeb omamoodi «päritavat informatsiooni», mis kannab endas nii Mantegnat, nii Raffaeli, nii Michelangelot. Kuid siin puuduvad Bruegheli või Rembrandti «geenid». See on teine liin ja see lähtub Van Eyckist. Genti altariivall kujutatud Aadam on ainus, oma isiksuse konkreetsusega kordumatu. Mitte alasti kangelane, vaid lihtsalt lahtiriidetatud kaasaegne oma individuaalsete ebareeglipärasustega anatoomilises konstruktsioonis, kindla mudeli järgi maalitud. Van Eycki Aadam ei ole muidugi koopiat, kuid teistsuguse kunstilise üldistuse resultaat kui Masacciol. Tema sügavas ja leinalikus mõtlikkuses talletub mitmetahuline inimlik sisu. See on ülev ja erutav — eriti veenev aga seetõttu, et ta on nähtud igapäevases. Masaccio jaatab inimese väärtust otsekui abstraheerides seda mitmesugustest reaalsustest ilmumisviisidest, Van Eyck jaatab iga üksiku väärtust, nähes olemuslikku ja ülevat reaalsuses, harilikus, igapäevases. Kumb tee on ainuõige — Raffaeli või Bruegheli juurde? Asjatu küsimus. Kumbki nendest oli vajalik ja vältimatu, kuna nad vastasid kindlatele ja kordumatutele tingimustele, ühiskondlikele ja vaimsetele vajadustele ning traditsioonidele.

Nii realistlik, kui ka idealiseerivad meetodid võivad olla ajalooliselt vajalikud ja ka progressiivsed, nad on võrdvõimelised suurte esteetiliste väärtuste loomisel. Üks reljeefsemaid kinnitusi sellele väitele on realism prantsuse XVIII sajandi maalikunstis. Selle voolu silmapaistvamaks esindajaks oli kahtlemata Chardin, kes kujutas kolmanda seisuse inimesi ja olustikku «nii nagu see on». On tähelepanv, et Diderot, kes hindas kõrgelt Chardini kunsti, ometi eelistas temale Greuze'i. Muidugi oli Chardin parem maalija ja suurem realist kui Greuze. Kuid Diderot' ütluse kohaselt tegi Greuze esimesena kunsti kõlbeliseks. Õigem oleks ütelda, et ta esimesena Prantsusmaal hakkas jutlustama moraali. Chardin jaatas kolmandat seisust, Greuze idealiseeris seda samas moraliseerivas (tugeva sentimentaalsuse lisandiga) laadis, mis oli lähedane nii Rousseau'le, nii Diderot'le endale, kui ka paljudele teistele. Juba sel momendil osutus idealiseerimine ühiskondlikult vajalikuks. Ent revolutsiooni lähenedes vajati tugevamat idealiseerimist — ja Davidi range klassitsism vahetas välja Greuze'i sentimentaalse moraliseerimise. 1780-ndate aastate äikese-eelses atmosfääris ei suutnud rahulikud olustikumaalid ega liigutavad jutlustamised toetada ja tõsta revolutsioonilisi meeleolusid, oli vaja heroilist eeskujut. Plehhanovi teravmeelses märkuses on sügav mõte: «Ka Brutus on «perekonnaisa». Kuid see perekonnaisa on saanud kodanikuks.»² Greuze'i kangelane on täis perekondlike voorusi, Davidi kangelane, kes laseb surmata oma pojad, tunneb vaid ülimalt kohustust isamaa ja vabariigi vastu. 1789. aastal, mil eksponeeriti «Brutus», oli ideaali kunst vajalikum kui reaalsuse kunst, illusioon vajalikum kui

² Г. Плеханов, Литература и искусство, М., 1948, lk. 180.



1. Masaccio. Paradiisist väljajamine. Fresko. Santa Maria del Carmine kirik, Brancacci kabel. Firenze. 1426–1428.

tõde. Seepärast sai arengu magistraalteeks mitte realism, vaid revolutsiooniline klassitsism.

Õeldu ei tähenda hoopiski seda, et iga revolutsiooniline kunst peaks paratamatult olema idealiseeriv. Sest ka realistlik kunst ei lülita välja subjektiivset, ideaalset tegurit. Muutub vaid ideaalse ja reaalse suhe.

Me juba märkisime, et realismis on nende kahe algme suhetes oma kord. On siiski aeg teha mõningaid täpsustusi. Kõigepealt, tegelikkuse võidutsemine ei tarvitse toimuda ideaalide arvel: inimeste subjektiivsed püüdlused võivad kokku langetada asjade objektiivse käiguga, kuna asjade käik, nagu teada, määrab ideede iseloomu. Oma eesmärkide praktilise teostuse saavutanud ühiskondlik grupp on ülimal määral rahul tekkinud reaalse olukorraga. Nii näiteks meeldisid XVII sajandi esimeste aastakümnete hollandi kodanlasele nende elumajad ja linnatänavad, nende eined, lõbusad olengud, kütiühingud, tuuleveskid ja rammusad karjad aasadel. Heythuysenid olid rahul Heythuysenitega, kütigildide liikmed endiga ja oma kolleegidega, — elu ise (nende endi ja maa, mille peremeesteks nad olid saanud, elu) tundus neile täielikult ilusana. Muide, see õnneliku tasakaalu aeg oli lühike. Kodanluse enda antiesteetiline olemus paljastus kiiresti ja varsti ei tahtnud hollandi kodanlased enam näida sellistena, nagu nad tõepoolest olid. Nad hülgasid Rembrandti ja Halse van der Helsti ja C. Netscheri nimel.

Me võiksime selliseid näiteid tuua lõputult, loetledes üksikuid teoseid või ka voole, millistes leiab kehastust ideaali kokkusattumine tegelikkusega või siis tema teatavate külgedega. Muuseas, sellel momendil on oluline tähtsus ka sotsialistliku realismi kunstile, sest sotsialistlik ideaal ei ole tegelikkusele vastandatud, vaid sellest ekstraheeritud, ta peab paratamatult teostuma tegelikkuses endas.

Kuid ikkagi, realismi kõige üldisem printsiip on teine. Peamine erinevus idealiseerivatest meetoditest seisneb selles, et realismi sisuks pole ideaal, täpsemalt — ta ei nõua obligatoorselt ideaali «materialiseerumist» kujus. Mitte juhuslikult ei väitnud realismi põhjendavad esteetilised teooriad (suurema või vähema järjekindlusega), et kunsti objekt ja sisu ei piirdu ainult ilusaga (s. o. esteetiliselt ideaaliga). Valgustusajastu koidikul arvas abt Du Bos, et kunsti objektiks võib olla kõik, mis äratav inimhinges elamusi, ja XIX sajandil muutub mittekohustuslikkus — positiivselt formuleerida kujus ideaali — aabitsatõeks. Esiplaanile kerkib ühiskondliku enesetunnetamise selgelt mõistetud vajadus ja autori subjektiivsus väljendub põhiliselt tema hoiakus. Courbet «maalis seda, mida ta nägi». Kui Gogol lubas «Surnud hingede» teises köites näidata ideaalset kangelast, siis märkis Belinski ärevalt: «Veidi paljuvõitu lubatud...» Tšernõševski kinnitab oma väitekirjas otseselt, et kunsti sisuks pole üksi ilus, koomiline ja traagiline, vaid «üldhuvitav inimeste elus».

Lõpuks Engels, väljendades oma arusaamist realismist, mitte ainult hülgas idealiseerimise kui autori veendumuste kehastamisviisi, vaid isegi hoiatas nende sotsialistlike ideaalide formuleerimise eest, missugused langevad kokku objektiivse ajaloolise protsessi teaduslikult ettenähtavate resultaatidega: «...kirjanik pole kohustatud lugejale serverima valmis kujul tema poolt kujutatud ühiskondlike konfliktide tulevast ajaloolist lahendust.»³

Erinevalt kodanlikust revolutsioonist ei pea proletaarne revolutsioon varjama ei enda ega ka teiste eest oma olemust. Innustatuna kõige kõrgematest ideaalidest ei vaja ta illusioone ega ilustamist. Neid ei vaja ka sotsialistliku realismi kunst. Erinevalt kriitilisest realismist toetub ta teistsugusele ideaalide süsteemile ja tegeleb teistsuguse tegelikkusega. Just sellepärast on nõukogude kunstile idealiseerimine vastunäidustatud. Selletaolised katsed, nagu meil võimalus oli veenduda, viisid kunstiliselt (ja ideeliselt) viljatule retoorikale ja pompöössusele või siis primitiivse väikekodanliku endaga rahuloluni. Meile pole midagi kallim ja kasulikum kui tõde.

Seejuures, nagu mulle näib, ei summuta ta subjektiivset alget, vaid see omandab uue tähenduse.

³ Марке и Энгельс, Об искусстве, Т. I, Москва, 1957. lk. 9.

Väites, et realism on sisemiselt ühtne, kuna teised meetodid on mitmepalgelised, pidasime silmas vaid probleemi üht külge. Ei ole raske märgata ka vastupidist seaduspärasust: tegelikkuse enda lõpmatu mitmekesisus, muutlikkus ja rikkus laevavad realistlikule kunstile mitmepalgelisuse, kuna ideaalse algme domineerimine viib paratamatult normatiivsuseni. Viimane on õige, muidugi niisugusel määral, kui võrd ühiskonnas on välja kujunenud selgelt piiritletud kollektiivsete gruppide ideaalide süsteem, sealhulgas ka esteetilised ideaalid. Sel juhul tegelikkuse interpreteerimine ja ümberkujundamine kooskõlas ideaali-normiga viib ajastu kunsti sellise sisemise ja vormilise ühtsuseni, mida me nimetame stiiliks. See või teine inimese ja maailma kontseptsioon (mütoloogiline, religioosne, eetiline, ratsionalistlik), omandades esteetilise kehastuse, määrab vana-egiptuse ja assüüria-babüloonia kunsti, kreeka arhaika ja klassika, bütsantsi fresko ja vene ikooni, india kesk-aegse skulptuuri ja klassikalise hiina maalikunsti, romaani ja gooti, kõrgrenessansi ja klassitsismi jm. kunsti tervikluse. Ühiskonna poolt väljatöötatud ideaal muutub omamoodi matriitsiks, mis annab ümbersulatatud reaalsusele vormi, kontuuriks, mis «õgvendab» antud stiili kunsti.

Vastupidi, kui ideaal allub reaalsusele, kaob stiiliühtsuse peamine eeldus. Seda ei tule nii mõista, et realistlikel teostel stiili iseärasused hoopis puuduksid. Sel momendil, kui grupinorm kaotab oma maksvuse, ilmnevad individuaalse maailmataju ja kunstilise väljendusviisi jooned üha reljeefsemalt. Idealiseerimisest loobumine loob loominguliste individuaalsuste laialdase ilmne mise printsiipiaalsed võimalused, mille aluseks on nii loominguliste isiksuste ebasarnasus, kui ka tegelikkuse mitmetahulisus.⁴

Vaadeldes «ajalooliste» stiilide kujunemist ja arengut, võib tähele panna kindlat seaduspärasust. Kõige lõplikuma, teravama formuleeringu saab stiil harilikult mittekujutavates kunstides: arhitektuuris, dekoratiiv-tarbekunstis ja nendega seotud ornamentikas. Kujutavates kunstides on stiili tunnused vähem selged. Mida tugevam on tunnetuslik ja reprodutseeriv moment, seda ähmasemaks muutuvad stiiliühtsuse kontuurid. Erilise järjekindlusega kehastub kujunenud esteetiline ideaal mittekujutavates kunstides; reaalsed suhted peegelduvad vaid vahendatult — niipalju, kuipalju on kunstniku subjektiivne maailm neist määratletud. Seejuures on siin individuaalsel subjektiivsusel tühine koht. Utilitaarse ja esteetilise algme ühend tingib arhitektuuri ja dekoratiiv-tarbekunsti erilise ühiskondliku tähenduse. Nende kunstiliikide alased teosed omavad vältimatult kindlaid suhteid neid «tarbiva» ühiskonna laiade kihtidega, seepärast väljenduvad nendes peasjalikult grupilised, ühiskondlikud ideaalid. Nähtavasti võib väita, et dekoratiiv-tarbekunstis on «lüüriilise», individuaalselt-subjektiivse väljenduse suur vabadus vastuproportsionaalne eseme utilitaarsusele. Ja vastupidi, *designe*'is, kus utilitaarne ja tehniline funktsioon määrgivad juhtivat rolli, on kunstniku isiksusel peaaegu nullile lähenev tähtsus.

Kuna mittekujutavates kunstides on võimalik vaid ideaali formuleerida (pole juhuslik, et arhitektuur näiteks ei tunne kriitilist, või eriti koomilist), siis arhitektuuris ja tarbekunstis on realismist rääkimine mõttetu. Ühelgi realismi õitsengu-perioodil pole olnud «arhitektuurset ekvivalenti» — ei ruumilistele kunstidele ja veelgi rohkem ilukirjandusele. On küllaldane meenutada XIX sajandi eklektikat.

Tänapäeval püütakse mõnikord realismi ja tõtt arhitektuuris määratleda kui ehitise välisilme vastavust hoone funktsioonile. Siin pole raske ära tunda elementaarset loogilist «asendamist»: kunstiteose suhtumise asemel peegeldatavasse tegelikkusse vaadeldakse hoone esteetilise külje suhet tema utilitaarsesse funktsiooni «Arhitektuurset realismist» kõneldakse ka kui ehitises väljenduvate ideaalide vastavusest ajastu ideaalidele.⁵ See tähendab, viia probleem ideaalse suhtumisele ideaalsesse — või teisiti, sellisele suhtele, millel, nagu nägime, pole midagi ühist realismiga.

⁴ Siin ja eelmises osas toodud arutlusi on huvitavalt ja laialt käsitletud V. Dneprovi raamatus «Проблемы реализма», Ленинград, 1960.

⁵ Vrd. M. Pordi artiklit «Mõningaid probleme sotsialistliku realismi meetodist arhitektuuris». «Kunst» 1959, nr. 1 ja 2.

Näib olevat võimalik oletada, et realism kui meetod ja kategoria on rakedatav vaid kujutatavatele kunstidele (maal, skulptuur, graafika, kirjandus, kino jm.). Et see oletus muutuks väiteks, on vaja tähelepanelikult analüüsida probleemi muusikale (on mõeldud nn. «puhast muusikat», s. t. muusikat, mis pole seotud literatuurse tekstiga ja teatraalse tegevusega) ja koreograafia kohandatuna. Nähtavasti teeb muusika ja koreograafia spetsiifika neid sugulaseks arhitektuuriga — selle olulise erinevusega, et utilitaarse ülesande puudumine võimaldab siin anda märksa suuremat ulatust lüürilisele, individuaal-subjektiivsele sisule. Detailsem arutlus sellel teemal on vajalik edasi lükata soodsama juhuseni. Märgime vaid, et meie oletuse tõestamise juhul õnnestuks määratleda veel üht realismi piiri — «piki» kunstiliike.

Ent tuleme tagasi katkestatud mõttelõnga juurde. Nagu juba märgitud, omavad idealiseerivad suunad erilise stiilikujundava jõu, mis ühtlasi esineb ka nivelleeriva jõuna. Realistlikud suunad, mis ei nõua ideaali kujulist materialiseerumist, annavad individuaalsele loomingulisele initsiatiivile tunduvalt suurema vabaduse.⁶ (Muidugi mõista ei pea me silmas neid juhtumeid, kui kanoniseeritakse või kunstlikult konstrueeritakse mingid «realismi etaloonid», s. o. luuakse normide süsteem, mis on realismi loomusele üldse vaenulik.) Kuid probleemi ei tohi lihtsustada: kunstniku isiksust ei vabasta ükski realism.

Juba möödunud sajandi algul tekkis võimas kunstivool, mis ei kujunenud stiiliks, kuigi seal prevaleeris subjektiivne alge. See on romantism. Romantismi kunst oli niivõrd mitmekesine, et mõningatel uurijatel tekkis kahtlus, kas seda on üldse võimalik ühemõtteliselt määratleda. Romantismi käibel olev jaotus progressiivseks ja reaktsiooniliseks ei luba ju rääkida kahest stiilist, vaid annab selle üpris erineva materjali grupeerimiseks põhilise printsiibi. Stiililise ühtsuse puudumine leiab kinnitust ka romantilise arhitektuuri (ei saa ju nimetada iseseisvaks etapiks keskaegse arhitektuuri matkivat stiliseerimist) ja tarbekunsti puudumises.

Asi on selles, et romantismi ideaal erineb kvalitatiivselt eelnenutest, näit. klassitsistlikust. Klassitsismi subjektiivsus on impersonaalne, grupi ideaal on generaliseeritud, ta esineb kui absoluutne norm, ta on üldine ja igavene. Romantismi subjektiivsus on isiklik, individuaalne; kunstnik väljendab end, oma sisemist maailma, tema loominguline tahe sisaldab iseeneses seaduse. «Kunstnikule on tähtsam läheneda ideaalile, mida ta kannab endas ja mis on ainult temale omane, kui edasi anda, isegi erandliku jõuga, juhuslikku ideaali, mis võib-olla esineb looduses... Kunstniku kujutus loob ilusa just seetõttu, et ta on kuulekas oma geeniusel.»⁷

Siit on pärit too romantikute elav huvi niisuguste loomingulise protsessi tegurite vastu, nagu kujutus, intuitsioon jm. Pole juhuslik, et selle suuna «lüüriline subjektivism» ei olnud suuteline midagi looma arhitektuuris, kuid lõi hiilgavaid õitsele muusikas (samal ajal kui klassitsism «kehastus» mitte niivõrd «puhtas» muusikas kui võrd muusikalises teatris).

Romantismi programmis sisalduv subjektiivse «kunstniku geenius» apoloogia ei olnud viidud loogilise lõpetatuseni. Vabaolek kõigest, mis ei kuulu looja sisemisse maailma, toob endaga kaasa mitte ainult väärtuste täieliku relatiivsuse, vaid ka isiksuse traagilise isoleerituse, absoluutse üksilduse. See oht sundis romantikuid otsima kunstniku suhtes väljaspool asuvat ideaali alust — üldist ideed, absoluuti jm. «Innustus, mille mõjul kunstnik üksnes luua võib, kirjutas E. T. A. Hoffmann, ei tõuse hingest, vaid kujutab endast mingi meist väljaspool asuva kõrgema printsiibi toimet.»⁸

Siiski, vaatamata kõrgemale printsiibile apelleerimisele, pani just romantism aluse suurele lõhele isiku ja ühiskondlike, grupiliste ideaalide vahel. Siin on lähtepunkt sellele protsessile, missugune meie päevil teostub sürrealismis, abstraktses ekspressionismis ja nendetaolistes nähtustes, kus individuaalne subjektivism

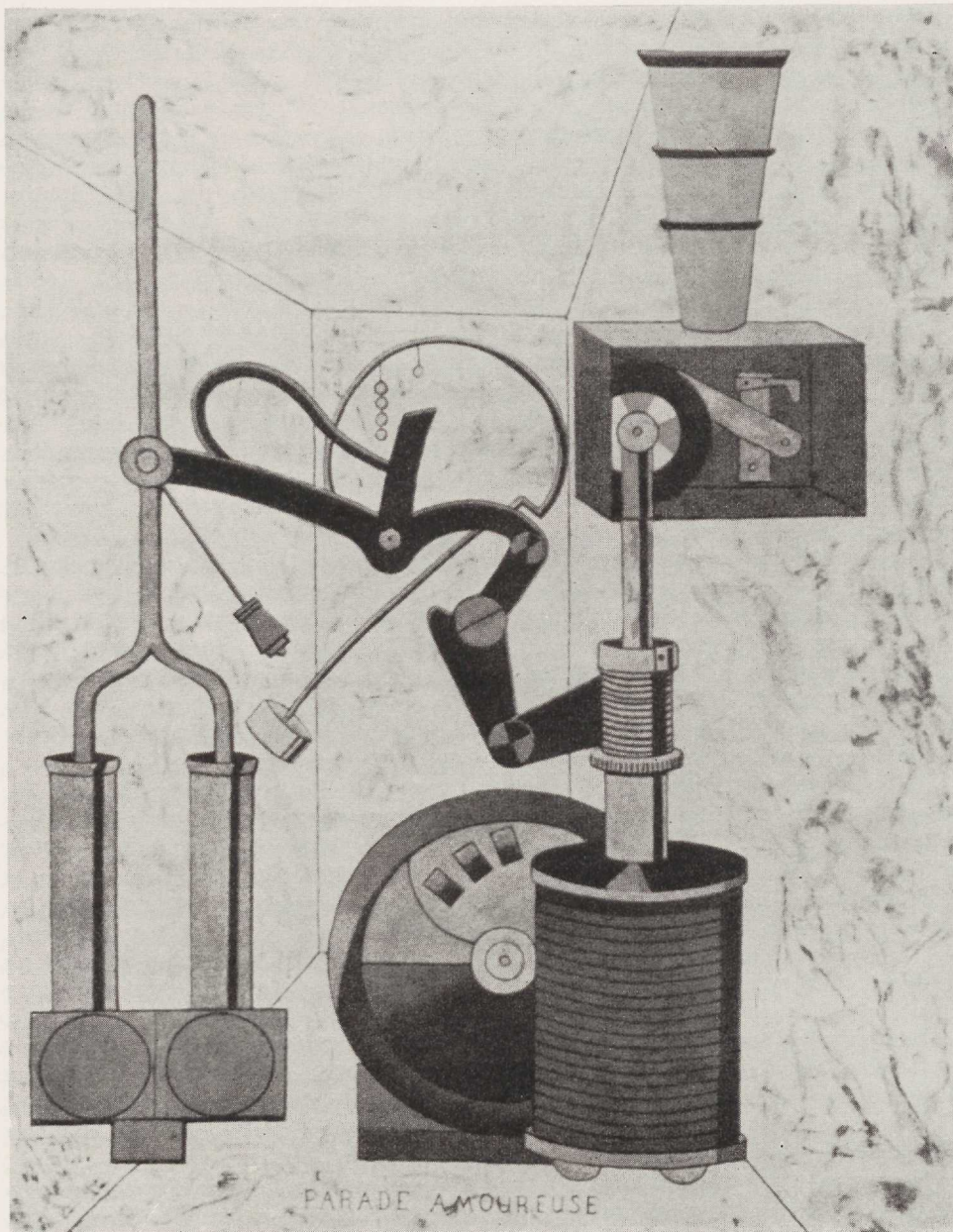
⁶ Vrd. S. Moravski, O realizm'e jako kategorii artystycznej. Estetyka, rocznik drugi. Warszawa, 1961, lk. 17–36; A. Фарбштейн, О реализме как эстетической категории. Ученые записки Тартуского Гос. Университета. Труды по философии, X. Тарту, 1966, lk. 115–123.

⁷ Дневник Делакруа. М., 1950, lk. 291.

⁸ Tsiteeritud V. Vanslovi raamatu «Эстетика романтизма» järgi. М., 1966, lk. 173.

2. Van Eyck. Aadam. Osa Genti altariist. Lõpet. 1432.





3. F. Picabia. Armastuse pa-
raad. Oli. 1917.

3

saab ainuvalitsevaks. Kuidas me nendesse nähtustesse ka ei suhtuks, tuleb meil kõigepealt mõista, et nad tekkisid ja eksisteerivad mitte Kandinsky, de Chirico või Bretoni hea või halva tahte tulemusena, vaid on paratamatult tingitud täiesti kindlast sotsiaal-ajaloolisest situatsioonist.

Kodanliku maailma tekkimist tähistas inimese isiksusest uue kontseptsiooni loomine. Varane kodanlik humanism asetas inimese maailma keskpunkti, selgitas välja ja ülistas esmakordselt täielikult individuaalsuse piiramatuid võimalusi, tema rikkust ja tähtsust. Renessansi mõtlejad olid tulvil optimisimi: neil esines mitte üksnes inimene kõiges oma omaduste täiuslikus ja harmoonilises arengus, vaid ka inimese suhted teda ümbritseva miljöoga tundusid ideaalse vastavuse suhetena. Näis, et looduse kroon — inimene — pole millegagi piiratud oma võimelisuses välist maailma ja

ennast valitsema, ja täiesti saavutatavaks ühiskondlike suhete normiks oli Telemi asula elanike vaba ja õnnelik side.

Kodanliku korra reaalsus hajutas need illusioonid kiirelt ja halastamatult Renessansi isiksuse ja miljöõ kontseptsioon moondub äärmiselt individualistlikuks «kõikide sõjaks kõikide vastu», aga vaba ja orgaaniline inimese areng surutakse maha ja moonutatakse väliste jõudude poolt, millega, nagu näib, keegi toime ei tule. Kaks ja poolsada aastat pärast Rabelais' helge utoopia tekkimist joonistas teine suur humanist — Friedrich Schiller — rõõmutu pildi tema kaasaegse maailma isiksuse olukorrast. Meenutades Kreeka poliste harmoonilist maailma, kirjutas ta: «Muidugi ei tohi oodata, et esimeste vabariikide organisatsiooni lihtsus elaks kauem nende kommete ja suhete lihtsusest; siiski, selle asemel, et tõusta orgaanilise elu veelgi kõrgemale astmele, ta alandus lihtsa ja kohmaka mehhanismini. Poliüübi-loomus, mis oli omane Kreeka riikidele, kus iga indiviid nautis sõltumatut elu, ja kui tuli vajadus, võis liituda tervikuga, andis nüüd maad kunstlikule kellamehhanismile, milles lõpmatu hulga elutute osade ühendamisest tekib terviku mehaaniline elu. Nüüd osutusid riik ja kirik, seadused ja tavad eraldatuiks, nauding eraldus tööst, vahend eesmärgist, pingutus tasust. Inimene, igaveseks terviku väikese killu külge needitud, muutus ise killuks; kuuldes tema poolt liikuma pandud ratta igavesti monotoonset vuhinat, pole inimene suuteline oma olemuse harmooniat arendama, ja selle asemel, et väljendada oma loomuse inimlikkust, muutub ta vaid oma tegevuse jäljendiks ... Ja isegi see nigel, katkendlik üksikute osade tervikust osavõtt ei sõltu nende endi poolt loodud vormidest (sest kuidas võikski usaldada nende vabadusele sellist habrast mehhanismi?), vaid see kirjutatakse nende ette väiklase rangusega formularis, mis seob nende vaba arusaama.»⁹ XVIII sajandi lõpul kirjeldas Schiller selgelt ja küllaltki ammendavalt nähtust, milline hiljem sai nimetuse «võõrandamine» ja mis on tänapäeval saanud sotsioloogide, filosoofide ning esteetikute mitmekülgse analüüsi objektiks. Võõrandamise sotsiaalne loomus, tema tingitus kapitalistlikust tootmisviisist on Marxi poolt täpselt analüüsitud. Just kapitalism sai kõige «võõrandatumaks ühiskonnaks» — ühiskonnaks, kus töö produkt, töö ise ja isegi jõudeaeg, poliitika ja riigiaparaat, moraal ja nauding on inimesest võõrandatud ja omandavad iseseisva olemise näivuse, olles vastandatud inimesele kui ebaisikupärane ja isikupära hävitav, vaenulik ja irratsionaalne jõud.

Selles seoses omandab kunstniku individuaalse subjektiivsuse probleem viimase poolteise-paarisaja aasta kestel ennenägematu aktuaalsuse ja pinge — ja seda kui antitees nivelleerivale ja isikut ähmastavale võõrandamise protsessile, kui mäss isiku säilitamise nimel. Romantikud olid esimeste hulgas, kes ohtu märkasid ja häire andsid. Kapitalismi areng realiseeriski selle ohu ennenägematus mastaabis. Võõrandamine rabas kõiki inimese olemise valdkondi üksteise järel, ta haaras kõiki ühiskonnakihte — kuni täieliku isikupära hävitamiseni elajalikus, «ninasarviklikus» fašismipsühhoosis. Mida üldisemaks muutus võõrandamise protsess, seda teravamad ja paradoksaalsemad vormid võttis protest tema vastu.

Faasid selles võitluses, mis eriti teravnes alates postimpressionismist ja kubis- mist, on teada. Paljud ebamäära- nimetust «modernism» kandvad voolud võitlesid kahtlematult oma paremate esindajate näol isiksuse iseseisvuse, omapära ja endajaatuse eest. On piisav lugeda Garaudy esseed Picassost (olguigi vaieldav, kuid paljudes punktides tabav ja teravmeelne), mis on üles ehitatud antiteesile: võõrandamine — «inimese maailmas juuresoleku» jaatamine. Kunstniku isiksuse vastandamine kodanliku teadvuse nivelleerivale stiihiale on sageli selgelt tunnetatud. Toogem selle kinnituseks T. Tzara, ühe markantsema sürrealismi esindaja sõnad: «Tänapäeva ühiskonnas on poeesia pelgupaigaks, ta on valitseva klassiga opositsioonis... Poeet poeb pakku poeesiasse, sest ta samastab oma opositsiooni kapitalistide klassile opositsiooniga sellele, mida nimetatakse «suunatavaks mõtteks», mis toidab kodanluse poolt orjastatud teadust ja tänapäeva tsivilisatsiooni.»¹⁰ See formuleering on

⁹ Ф. Шиллер, Собрание сочинений, Т. VI. М., 1957, lk. 265—266.

¹⁰ «Сюрреализм революции теоретически». Tsiteeritud S. Velikovski järgi: «Приглашение поразмыслить», «Вопросы литературы», 1965, nr. 9, lk. 173.

tähelepanuvääriiv. Kõigepealt avab ta «suunatava mõtte» ja «värvatud kunsti» vastase mässu kodanluse vastase iseloomu. Ühes sellega on selgelt määratletud mässu strateegia — «taandumise strateegia». Vabaduse ja kunstniku isiksuse päästmise nimel peab kunst lihtsalt maha jätma inimolemuse ja tegevuse need sfäärid, mis on võõrandamise viirusest nakatatud. Nii algab lahtiütlemiste lõputu jada. Lahtiütlemise ideedest, sest ideed ise on münditud vahetusraha šablooni järgi. Lahtiütlemine moraalist, kuna üldtunnustatud moraal on võlts ja vasturääkiv inimese loomulikele vajadustele. Lahtiütlemine tervest mõistusest, milline on muutunud labasuse, väikekodanluse, konformismi sünonüümiks. Lahtiütlemine poliitikast, mis kujutab endast mingite inimeste üle valitsevate stiihiate pimedat ja mõttetut mängu...

Selline vabastamine läheb kalliks. Veelahe isiksuse ja võõrandatud maailma vahel kulgeb ju isiksuses endas, mitte väljaspool. «Võõrandamise all mõistan ma seda tüüpi elukogemusi, kus inimene muutub iseendale võõraks, — kirjutab tuntud ameerika sotsioloog E. Fromm — ta otskui «astub kõrvale», eraldub endast. Ta pole enam oma maailma tsentriks, oma tegude peremees; vastupidi, tema teod ja nende järeldused allutavad ta endile, ta allub nendele ja paiguti muudab nad mingiks kultuseks.»¹¹ Niimoodi surutakse «mina» maha, või paremal juhul inimene kahestub isiklikuks «minaks» ja võõrandatuks, väljastpoolt pealesunnituks ja juhituks «mitte minaks».¹² Loomingulise tegevuse vabastamine «mitte mina» elementidest muutub paratamatult mingiks «endakirurgiaks»: järjekindlalt eemaldatakse ja heidetakse minema need isiksuse kihid, mis nii või teisiti on võõrandamise mõjust nakatud. Mis aga jääb püsima pärast kõiki amputeerimisi? Alateadvuse dešifreerimata saladused, vastuvaieldamatult omad psüühika süvasfääride võõrandamisest puudutamata irratsionaalsed kiirgused. Mõistuse kontrollile, laiemalt igasugusele kontrollile mitte alistuvad, võivad nad siiski objektiveeruda teostes, mis jäävad tabamatute sisemiste seisukordade ja vaba visionaarsuse püsivaks «jäljeks».

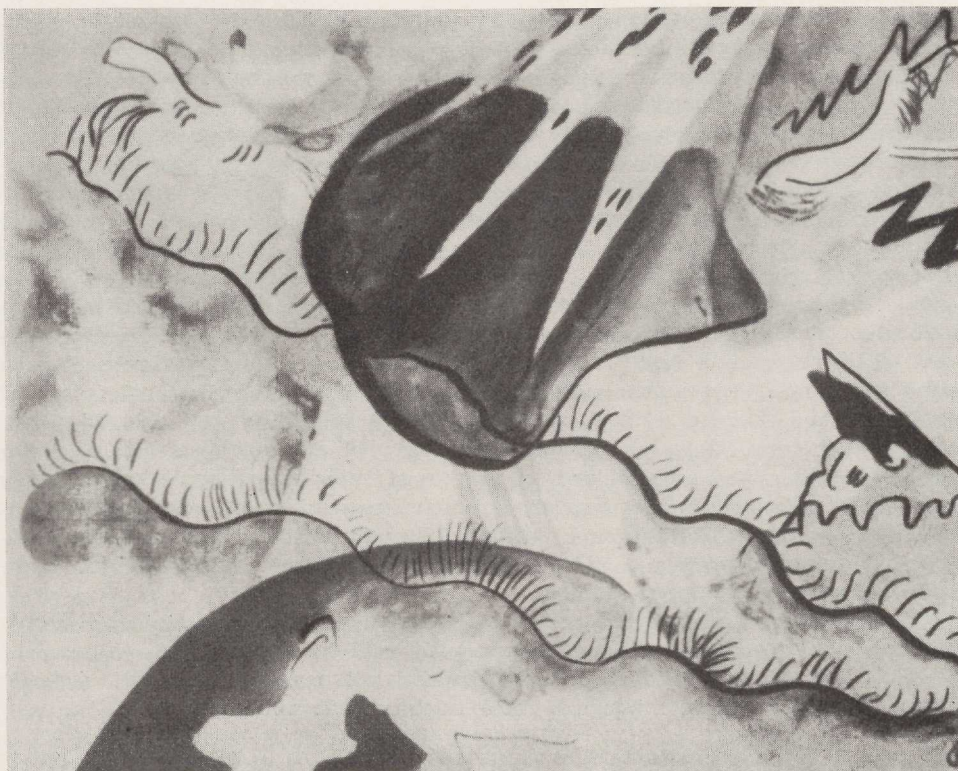
Niisugune on isiksuse endakaitse tulemus — arakstegev, traagiline tulemus. Äsjatoodud printsiibil loodud õnnestunute, huvitavate, teravmeelsete, andekate teoste summa ei suuda siiski kummutada selle printsiibi perspektiivitus ja esteetilist võltsi. Tsiivilisatsiooni kodanliku taseme ebainimlikuks muutvate jõudude vastu ülestõus moondub tagasipöördumiseks asotsiaalse, bioloogilise taseme juurde. Isiksuse illusoorne päästmine saavutatakse isiksuse reaalse hävitamise hinnaga.

Sest inimese kujutab endast sellist individuaalse ja ühiskondliku ühtsust, mida ei saa karistamatult «osadeks lahti võtta». Inimene muutub selliseks ühiskonnas ja tänu ühiskonnale — selle elementaarse tõe tunnistamiseks ei ole tänapäeval isegi kohustuslik marksist olla: filosoofiliste ja sotsioloogiliste robinsonaadide aeg on tagasipöördumatult möödunud. «Mina» ise — täisväärtuslik, tõeline «mina» vormub ainult sotsiaalses keskkonnas ja tänu sellele; ainult selles keskkonnas ta võib teostuda ja funktsioneerida kui selle lahutamatu koostisosa. Katsuge kasvatada «mina» sotsiaalses vaakumis! Ühiskonnast isoleeritud lastest saavad idioodid või tõprad. Katsuge isoleerida kunstilooming kõigest «ühiskondlikest kihtidest» (ei tule unustada, et sürrealismi või abstraktse ekspressionismi praktikas rikutakse reeglina psüühilise automatismi seadusi ja seetõttu pole meil siin tegu mitte niivõrd alateadvuslike impulssidega kui tööga, mis on selle «neetud» mõistuse resultaati) — ja te saate midagi «lihtsat kui ammumine», kuid milles pole jälgegi inimese subjektiivsuse peamistest rikkustest, ja veelgi enam — ilma inimliku kvaliteedita.

Niisiis, enesekaitse muutub enesehävitamiseks. Kuid võõrandamine? On's ta võidetud? Võõrandamise nähtuses endas on paradoksaalselt ühendatud kaks vastandlikku alget. Ühest küljest — isiksuse alistumine temale vastuseisvatele jõududele, otskui tervikliku isiksuse ülessulamine paljudes temale võõrastes rollides. Teisest

¹¹ Э. Фромм, Человек одиноч. «Иностранная литература», 1966, nr. 1. lk. 230.

¹² «Ameerika psühhoanalüütikud konstateerivad üksmeelselt, et on vahe nende tänapäevaste patsientide ja patsientide vahel, kellega tegeles sajandi algul Freud: Freudi patsiendid kaebasid sümptomide üle, mis olid nende teadliku «minaga» inkongruentsed; tänapäeva neurootik aga kaebab isikliku individuaalsuse kaotamineku üle, «endamääratluse» raskuste üle — «mina» on läinud kaduma ühtlaselt umbisikulistele, välisele ja sageli üksteisega sobimatute rollide reas.» У. Коп. Личность и общество. «Иностранная литература» 1966, nr. 5, lk. 225.



4. W. Kandinsky. Guašš. 1911—
1912.

4

küljest — inimese eraldatus, tema vaimne üksildus. Kapitalistlik süsteem, tema ideoloogia, tema sotsiaalne psühholoogia omab erilise «eraldava võime»: ühiskond jaguneb elementaarseteks osakesteks, mis on eraldunud, üksikesest nähtamatute seintega lahutatud. Veel üks võõrandamise tulemus — inimeste vastastikune võõrandumine, kus inimesed ei taju oma ühtekuuluvust.

Nagu me nägime, tajusid romantikud seda ohtu — kas nad just sellepärast ehk otsisidki subjektiivsuse piiride tagant mingit ühendavat, «väljaspool meid asuvat ülimat printsiipi»? Ent siiski olid nad teataval määral ise sotsiaalse dispersiooni produktiks. Selle märkis täpselt ära Hegel, kes nägi kunsti romantilise vormi põhilist vastuolu kunstniku subjektiivsuse lahusolekus «aja ja rahva substantsiaalses vaimust», — lahusolekus, mille järelduseks on «meelevaldne avantürism» ja mis viib lõppude lõpuks kunsti eneseitamiseni.¹³

Meie päevil on kuristik kunstniku maailma ja rahva elu substantsiaalse sisu vahel saanud üldtõeks kõikide kunstivoolude kohta, kes nii või teisiti protestisid võõrandumise vastu võõrandumises. Ühtede oli see paratamatu reaalsus, mis oli muudetud loomingu seaduseks: nii see on ja nii see peabki olema. Teistele oli see traagiliseks, piinavaks vastuoluks: kunstniku üksildus on hukutav, ent ühiskondlike väärtuste omaksvõtmine ähvardab isiksuse nivelleerimisega, enesekaotusega. Kuid kuidas sellega ka ei oleks — peamine vaenlane võidutseb. Võitluses võõrandamisega sündis võõrdunud kunst. Veelgi rohkem — kahekordselt võõrandatud: inimese isiksuse kogu rikkusest ja terviklusest võõrandatud, võõrdunud ka ühiskonnast, inimsoost — oma loomulikust elupinnasest välja rebitud.

Tänapäeva esteetilise ja sotsioloogilise kriitika välgunooled on peamiselt suunatud nn. «massilise kultuuri» aadressil, kusjuures kõik süüdistused on põhjendatud ja täielikult õiged. Standardiseeritud produktsiooni hiiglahulgad, mida pais-

¹³ Vt. Гегель, Собрание сочинений, Т. XIII, М., 1910, лк. 97–98 ja 163–166,

kavad ajaviiteturule televisioon ja raadio, ajakirjade ja raamatute väljaandjad, on muutunud mitte ainult üldkättesaadavaiks, vaid ka teatavas mõttes üldkohustuslikuks ersatsiks tõelise vaimutoidu asemel miljonitele. «Massiline kultuur» vormib halastamatult maitset, loob kunstlikult massilise vajaduse ilmetu ja pseudokunstilise «kauba» järele ning ise rahuldab seda nõudmist. Niimoodi ta kujuneb üheks «isiksuse järeleaimamise» tugevamaks relvaks, standardiseerib vägivaldselt mõtteid, tundeid, maitseid, asendades isiklikud vaimsed nõuded väljastpoolt pealesunnitult madalakvaliteedilise stereotüübiga. Teisiti öeldult — «massiline kultuur» on üheaegselt võõrandamise üks vahendeid ja tagajärgi. Siiski ei suuda vastaspoolel seisev eliidi kunst temaga toime tulla, veelgi rohkem — ta ei sea endale isegi sarnast ülesannet. Eliidi kunst oma paljudes avaldusnähtustes osutub võõrandamise teisel poolusel seisvaks... Tähelepanuväärseks, kuigi veidi ootamatuks selle fakti kinnituseks on katse leppimatute äärmuste ühendamine pop-kunsti. Pop-kunstnikud tõestasid, et eliidi ja masside kunst polegi nii antagonistlikud — neid võib suurepäraselt kokku segada ja nad astuvad täiesti vabalt reaktsiooni. Süntees on võimalik seepärast, et mõlemal elemendil on ühine päritolu. Mõõdamannes olgu öeldud, et pop-kunst, mida reklameeriti kui reaalsuse kunsti, mis pidi jagu saama abstrakttsionismi enessesuletusest, «hermeetilisusest», pole täitnud ja ei saagi täita oma messianistlikku funktsiooni. See on ka loomulik, kuna pop-kunst otsis (kui ta üldse otsis) väljapääsu võõrandamise suletud ringist mitte väljastpoolt, vaid selles endas.

Tähendab see siis, et võõrandamine on looming — laiemalt — inimese saatuslik pärisosa? On's õige, et kunsti ees seisavad vaid kaks umbteed — illusoorne enesejaatus inimsust hävitavas irratsionalismis, või massilise kultuuri umbtee? Vastus on sõltuv sellest, missugune mõte tuleb asetada võõrandamise mõistesse.

V

Näib, et sellele probleemile lähenemisel tehakse sageli klassikaline viga: nähtused, mis on arenenud täielikult kapitalismis ja on sellele orgaaniliselt omased, laiendatakse mehaaniliselt kõigi ühiskondlike formatsioonide kohta, või vähemalt lastakse neid paista kui inimsoo edaspidise evolutsiooni vältimatut perspektiivi. Üha tugevnev tööjaotus ja spetsialiseerumine, tootmise ja juhtimise süsteemi keerukaks muutumine näib võõrandamise jõudude vankumatu, laviini taolise kasvuna: masinate tsivilisatsioon kujundab ratsionaliseeritud mõtlemise viimase võimaluseni, hävitab või redutseerib emotsioonide maailma kõige lihtsamate stampideni ning lõpuks muutub inimsugu robotite süsteemiks. Selline on, nähtavasti kõige laiemalt levinud — kõrvuti aatomisurma ja ülerahvastamisega —, apokaliptiline ennustus meie aja teise aastatuhande lõpul.

Õnneks pole perspektiiv nii kohutav, sest ennustus toetub ebaõigetele lähtepunktidele. Võõrandamise mõiste ühtis järk-järgult loomuliku töötamise vajaduse mõistega, s. o. vajadusega töötada ühiselt ja järelikult olla teatava ühiskondliku struktuuri koostisosa. Ent need on erinevad asjad. Kui esimene — võõrandamine — on inimolemuse moonutamine, siis teine on inimese eksistentsi obligatoorne ja tähtsaim tingimus. Ja kuna loomulikku vajadust hävitada ei saa, siis võõrandamise ületamiseks on ammu reaalne tee leitud. Meenutagem katkendit «Kapitalist», kus Marx andis probleemi täpse määratelu ja selle lahendamise tingimused.

«Vabaduse riik algab tegelikult alles seal, kus lõpeb vajadusest ja välisest otstarbekusest dikteeritud töö, järelikult asjade loomuse kohaselt asub ta sealpool päris materiaalse tootmise sfääri. Nagu loodusnimene, selleks et rahuldada oma vajadusi, et säilitada ja reproduitseerida oma elu, peab võitlema loodusega, nii peab ka võitlema tsiviliseeritud inimene, peab seda tegema kõikide ühiskondlike vormide ja kõigi tootmisviiside juures. Tema arenguga koos laieneb see loodusliku paratamatuse riik, sest laienevad ka tema vajadused; kuid samal ajal kasvavad ka tootlikud jõud, mis neid nõudmisi rahuldavad. Sellel alal võib vabadus seisneda vaid selles, et sotsialiseeritud inimene, ühinenud tootjad reguleerivad ainete vahetust loodusega ratsionaalselt, seavad ta oma ühise kontrolli alla, selle

asemel, et ta kui pime jõud valitseks nende üle; teostavad seda vähima jõukultusega ning tingimustes, mida inimloomus kõige rohkem väärib ja mis on sellele adekvaatsed. (Kuid see ongi marksistliku arusaama kohaselt võit võõrandamise üle! — B. B.) Kuid siiski see kõik jääb paratamatuse riigiks. Sealpool teda algab inimliku jõu arenemine, mis on otstarve iseeneses, tõeline vabaduse riik, mis võib õitsele lüüa selles paratamatuse riigis kui oma baasil.»¹⁴

Võõrandamise illusoorsele ületamisele kunstis on meie ajastu ajaloo poolt vastu seatud ainus tegelik ületamise viis ühiskonna sotsialistliku ja kommunistliku ümberkorraldamise näol. See tee — mille mõtteks ja lõppsihiks on «inimliku jõu, mis on otstarbeks iseeneses» vabastamine — on edaspidi kunstirengu vältimatuks eeltingimuseks. Seepärast tuleb nõustuda R. Garaudyga, kui ta kirjutab: «Kas põgenemise või revolutsiooniline kunst. Selles seisneb loomingulise liikumise suur kahestumine.»¹⁵

On ainult vaja lisada loogiliselt vältimatu järeldus: kui revolutsiooniline kunst on «põgenemise kunsti» antipood, siis on järelikult revolutsiooniline kunst suunatud tegelikkusele ja reaalsele tegevusele. Ja veel! Kui tegelikkusest põgenev kunst jõudis «ideaalse üksilduse» apoloogiani, siis võib siin alternatiiviks olla vaid kunst, mis eksisteerib ühiskondlike seoste ja sõltumuste kogu rikkuses, kui kvaliteedilt uus kunstniku subjektiivsuse ühinemine «aja ja rahva substantiaalse vaimuga». Need revolutsioonilise kunsti seaduspärasused on fikseeritud nimetuses sotsialistlik realism.

Vaidlused sotsialistliku realismi meetodi üle pole uus asi: nad käivad tänapäeval ja kestavad edaspidigi. Otsustavalt hüljates kriitika, millel juba sõna «sotsialistlik», ükskõik missuguses seoses, on vihkamisväärne, peame endi tähelepanu suunama tänapäeva marksistlike esteetikute arvamistele ja veelgi rohkem, me pole ka vabastatud iseseisva mõtlemise kohustusest.

On kaht liiki põhjusi, mis sunnivad meid sotsialistliku realismi põhimõistete edaspidise selgitamise, lihvimise ja arendamise kallal töötama. Ühed on ajutise iseloomuga. Laialt tuntud teatavate olukordade tõttu tehti minevikus mitte päris tagajärjetuid katseid sotsialistliku realismi olemuse moonutamiseks, püüdes talle külge riputada paindumatuid voluntaristlikke vormeleid, mis olid pigem sobivad

5. P. Picasso. Guernica. Oli, 1937.

¹⁴ К. Маркс, Капитал, Т. III, М., 1950, lk. 833.

¹⁵ R. Garaudy, Op. cit., lk. 58.



klassitsismile kui realismile. Terve nõukogude kunst arenes moonutuste kiuste, kuid nende olemasolu fakt ja mõju kunstipraktikale lõi omal ajal rea tõsiseid loomingulisi ja teoreetilisi raskusi. Ebasiiras, kuid mõningatel juhtudel ka siiralt ekslik sotsialistliku realismi kriitika samastas lihtsalt dogmaatilised vormelid loomingulise meetodi olemusega. Seepärast ongi eriti vajalik sotsialistliku realismi printsiipide puhastamine talle võõrastest ladestustest.

Teised põhjused on püsivad, alati tegutsevad. Loominguline meetod ei ole ja ei saagi olla valmis reeglite kogumiks — ta areneb vältimatult ja muutub koos nõukogude kunsti ja kommunismi poole sammuva ühiskonna muutuste ja arenguga. Põhjapanevate lähtepositsioonide ühtsuse juures kujutab ta endast pidevalt liikuvat süsteemi. Seepärast on tänapäeval avaldatavad soovid mõningate traditsiooniliste formuleeringute täpsustamise ja täiendamise kohta täiesti põhjendatud.

Pöörakem tähelepanu ühele sellistest ettepanekutest. «... On juba aeg lakata silmi sulgemast selle fakti kohta, et määratelu «sotsialistlik realism on õige, ajalooliselt konkreetne elu kujutamine tema revolutsioonilises arengus» käsitab sotsialistlikku realismi nagu üldse realismi, et see on rakendatav peaaegu iga kunstniku-realisti kohta ja ei peegelda meie kunsti meetodi novaatorlikku olemust.»¹⁶ Ja mitte alusetult märgib tsiteeritud autor, et selles määratelus on mööda mindud subjektiivsest tegurist: «Kunstilise meetodi peamiseks sisuks on, silmanähtavalt, mitte «kujutamise» kui niisuguse iseloom, vaid kunsti poolt jaatava esteetilise ideaali iseloom ning selle ideaali suhe tegelikkusega.»¹⁷ Muidugi mõista, sotsialistliku realismi kvalitatiivne erinevus teistest realismi vormidest on tingitud sotsialistliku ideaali kvalitatiivsest uudsusest.

Kuid siiski, konstateerida meie ideaali kardinaalset erinevust Stendhali või Tolstoi, Balzaci, Courbet', Gogoli jne. ideaalidest, on vaid pool asja. On vajalik mõtestada meie ideaali erilist iseloomu ja struktuuri. Ma juba märkisin, et realistlik kunst pole ideaalideta. Ent ütleme, äsjanimetatud meistrite positiivsed programmid ja ideaalid olid ebajärjekindlad ja vastuolulised, nad kandsid piiratuse ja utoopilisuse pitsereid ja olid reeglina ebakooskõlas ajaloolise protsessi tegeliku käiguga. Sotsialistlik ideaal paistab mitte üksnes silma oma järjekindluse ja tervikkuse poolest, vaid tuleneb ühiskonna arengu objektiivsetest seadustest.

Need on muidugi tuntud tõed. Kuid mingem edasi. Meie kunsti arengule on äärmiselt oluline küsimus, mida ma eespool käsitlesin ajaloolises aspektis. Kommunismi ideaalid on gruppide ideaalid, ja veelgi rohkem — nad väljendavad nõukogude ühiskonna rõhuva enamuse püüdlusi. Näiks, nagu peaksid nad tingima kunsti uue «rivistamise», allutama kunstiloomingu mitmekesised ja järsult individuaalsed vormid ühisele nimetajale, stiilile. Selline vaatepunkt aga on põhiliselt väär. Sest kommunistliku ideaali ja ühtlasi ühiskonna reaalse ümberkujunduse peamine, suur «pealisülesanne» seisneb mitte isiksuse nivelleerimises, vaid, niipalju, nagu see praktiliselt võimalik on, maksimaalses individuaalsuse arendamises. Meenutagem «Kommunistliku partei manifesti» kuulsaid sõnu: «Vana kodanliku ühiskonna asemele, tema klasside ja klassiliste vastuoludega, tuleb ühendus, milles iga üksiku vaba arenemine on kõikide vaba arenemise tingimuseks.»

Iga üksiku vaba arenemine on kõikide vaba arenemise tingimuseks — selles teesis seisneb marksistliku kommunismi kontseptsiooni kardinaalne erinevus nivelleeriva kommunismi vormelist, mille esitasid sotsialistid-utopistid. Isegi niisugune huvitav mõtleja nagu Fourier arvas, et täiusliku ühiskondliku korra juures peab inimene «leidma oma kasu ainult kõigi masside kasus».¹⁸ «Vulgaarse kommunismi» peamiseks puuduseks luges Marx inimese isiksuse eitamist, tagasipöördumist «vaese ja nõudmistest vaba inimese ebaloomuliku lihtsuse juurde, inimese, kes pole eraomandi tasemest kõrgemale tõusnud, vaid pole isegi selleni jõudnud.»¹⁹

Tõelises kommunistlikus ühiskonnas toimub siis lõpuks täisväärtusliku ja rikka isiksuse emantsipatsioon, tema kinnitumine ühiskonnas ja tänu ühiskonnale, mis

¹⁶ А. Харчев, Искусство как ценность. Сб. «Проблема ценности в философии». М.-Л., 1966, lk. 88.

¹⁷ Sealsamas, lk. 88–89.

¹⁸ III. Фурье, Избранные сочинения, Т. III, М., 1954, lk. 43.

¹⁹ Маркс и Энгельс, Об искусстве, Т. I, М., 1957, lk. 246.

on tingitud ühiskondliku ja isikliku huvi dialektilisest läbipõimumisest. Esmakordselt kunstiloomingu ajaloos jõuab kätte situatsioon, kus kaob ammune vastuolu ideaali ja reaalsuse, ühiskondliku ideaali ja indiviidi vaba subjektiivsuse vahel. Esimene nimetatud momentidest tähistab veel ühe uue realismi tüübi tekkimist, teine — tema manifestatsiooni ennenägematut vormide mitmekesisust.

«Jooks progressist eespool» on parimal juhul naeruväärne seisukoht, teistel juhtudel aga lihtsalt kahjulik. Ei tule unustada, et kirjeldatud situatsioon kujutab endast meie ühiskonnas toimunud ja toimuva põhjaliku ümberkujundamise lõplikku eesmärki. See eesmärk on meie kommunismile liikumise seaduseks, kuid ta pole veel kaugeltki saavutatud. Võõrandamine ei kao automaatselt koos kapitalistliku tootmisviisi hävitamisega; sotsialistlik revolutsioon paneb vaid aluse tema kestvatele ületamise protsessile. Me puutume veel tänapäevalgi kokku võõrandamise mitmesuguste paledega, — võit tema üle nõuab mitte üksnes aega, vaid ka tõsiseid, teadlikult juhitud ühiseid jõupingutusi. Tolle paratamatuse riigi, mis Marxi sõnade järgi on tõelise vabaduse riigi baasiks, avardamise ja sellega ühtlasi inimeste allutamise protsess on vältav: oma olemuselt on ta lõpmatu. Selle protsessiga kaasnevad paljud raskused, millest võivad jagu saada vaid miljonite ühendatud jõud ja tahe. Sellepärast on ja jääb meie kunsti lahutamatuks osaks kodanikupaatos, rääkimata sotsiaalsusest, seepärast jääb meie ideaali tähtsamaks koostisosaks kohuse moment ühiskonna ja rahva vastu — isegi sel juhul, kui ta paratamatult ei lange kokku isikliku, individuaalse huvi ja püüdlustega.

Nõukogude ühiskond liigub pidevalt edasi ja areneb, kusjuures too liikumine eesmärgi suunas pole tähelepanuväärne iseenese pärast: eesmärk ise muutub järkjärgult reaalsuseks, materialiseerub. Ajalugu kiirustab, kuuekümnendad aastad ei sarnane kolmekümnendatega. Kvantitatiivselt on erinevused mõõdetavad kosmose-laevade või õnnestunud südameoperatsioonide arvuga, kaevandatud maagi või kõrgemat haridust omavate isikute arvuga. Kõik sellised mõõtmised on üpris olulised ja paljurääkivad. Kuid protsessi, millega on seotud kvantitatiivsed näitajad, sügavam olemus on sotsialistliku ühiskonna enda täiendamine, need nihked tema makro- ja mikrostruktuuris, mis väljendavad ja fikseerivad ühiskonna ja isiku uusi suhteid, üldises vastasmõjutustes iga üksiku initsiatiivi, jõudude, annete ja vajaduste kasvavat tähtsust, teiste sõnadega — kehastavad sotsialismi humanistlikku sisu. Nimelt see protsessi külg — inimlik — leiab peegelduse ja väljenduse kunstis. Ka nõukogude kuuekümnendate aastate kunst erineb kolmekümnendate omast. Mitte seepärast, et ta oleks reetnud oma printsiibid, vaid seepärast, et need printsiibid on tänapäeval omandanud uue tähenduse.

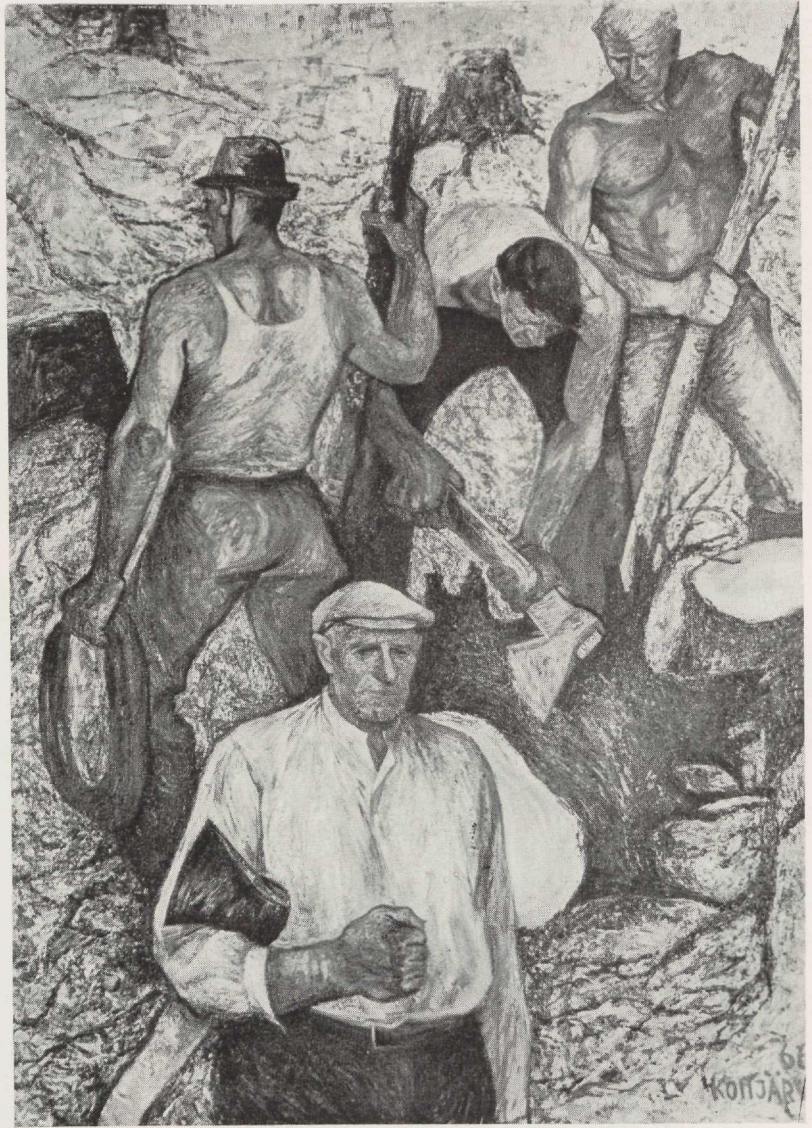
Vähegi tähelepanelikum vaataja võib kaasaegses nõukogude kunstis ära märkida kaks seaduspäraselt omavahel seotud tendentsi. Need on, esiteks kunsti tõe süvenemine ja teiseks, subjektiivse teguri tugevnemine. Pole veel lõppenud pikaleveninud vaidlus «faktide tõe» ja «sajandi tõe» üle (otsekui tõe võiks kahestuda!), ent meie kunst, eelkõige ilukirjandus, mõtestab üha julgemalt ja järjekindlamalt seda ainust elutõtt, milles epohhi faktid on selle keeruka ja rikka sisu kehas-tuseks. Veel ei ole kadunud inimesed, kes sõna «subjektiivne» puhul närviliselt võpatavad, ent juba kinnitab kanda terve ja paratamatu subjektiivsus kõigis kunstiliikides, millele ta on spetsiifiline. G. Nedošvin nimetas hiljuti seda kvaliteeti omapäraseks lürismiks (sõna kõige laiemas tähenduses) ja määratles seda õigesti kui «kunstnikule kuuluva tegelikkuse» omandamist ja läbielamist.²⁰ Erinevalt sellest subjektiivsusest, mis antitsipeeris, et maailm ei kuulu kunstnikule vaid on temast võõrandunud, on see subjektiivsus, millest jutt oli, reaalsuse omandamise resultaat. Väline maailm saab kunstniku maailmaks, kaasaja ähvardused, rõõmud, tragöödiad ja võidud on tema südames fookusseeritud, ühiskondlikud probleemid lõikuvad tema enda «minas» — selline on individuaalsuse loomingu täieliku lahtikoorumise ainuväärtuslik perspektiiv. Selline on reaalne anti-tees isiksuse ülessulamisele naturalismis ja lamedas illustratiivsuses, idealiseeriva stiili normatiivsusele, kuid ka puhta intuitsiooni negatiivsele impersonaalsusele

²⁰ Vt. Г. Недошвин, Реализм или «ситуация лабиринта»? «Творчество» 1966, nr. 7, lk. 11.

või ratsionalistlikule kombinatoorikale. Lõpuks, selline on nõukogude kunsti tõe, tema mitmesuguste omandamisviiside ja väljendusvormide rakendamise printsi-
piaalne alus.

Realism pole kunagi arenenud kunstilises vaakuumis. Keerukad vastastikused mõjud ja sõltuvused, mis teda sidusid teiste kaasaegsete ja eelnenud vooludega, pole siiski redutseeritavad tolele üllilhtsale vormelile: «realism võitles mitterea-
listlike vooludega.» Mõnikord ta võitles, kuid sageli astus ta nendega omamoodi kontakti, omandades, ümbermõtestades ja allutades oma sihtidele nende saavutusi. Renessansi kunst, ületades gootika spiritualismi, ei ütelnud ju ära just varase keskaja kunstis arendatud ja läbitöötatud hingestatusest. XIX sajandi realismil oleks olnud teistsugune ilme ja karakter, kui talle poleks eelnenud romantism. Näiteid üksteisele vastukäivate voolude ja tervete kunstiepohhide geneetilistest seostest võib kergelt täiendada näidetega üksikute meistrite individuaalsest evolutsioonist. Majakovski ja futurism, Eluard, Aragon ja sürrealism, Sarjan, Kontšalovski, Maškov, Falk, P. Kuznetsov, Lentulov — ja «Ruutu soldat» ning «Sinine roos» jne. jne. Öeldakse, see areng baseerus eitamisel? Õigus, kuid eitamine ise oli dialektiline, mitte mehaaniline; temas säilis ja kujunes ümber eitatava etapi reaalne rikkus. Realismi ja teiste voolude vastastikuse seose probleem on keerukas ja mitmeplaaniline (märkigem muide, et ontogenees ei pea obligatoorselt kordama filogeneesi, s. t. kunstniku individuaalne areng ei pea läbima kõiki meetodi ja voolude arengu staadiume). Mainitud probleem nõuab spetsiaalset arutlust. Kuid on silmanähtav, et realismi elujõud on tingitud tema muutlikkusest ja võimest uueneda. Ta muutub koos elu enda arenguga, selle mõistmise ja omandamisviiside muutumisega, diferentseerumisega ja rikastumisega. Seepärast ta ei saa eksisteerida lahus ülemaailmsetest kunstiprotsessidest, olles aga siiski kõige täiuslikumaks väljendusinstrumendiks tolele suurele ühiskonna ja inimese ümberkujundamisele, mida kätkeb endas sotsialism.

TÖID NOORTE
KUNSTNIKE
NÄITUSELT 1966. a.



6. E. Koitjärv. Kännujuurijad. Oli. 1966. Diploma-
mitöö ENSV Riiklikus Kunstnstituudis.

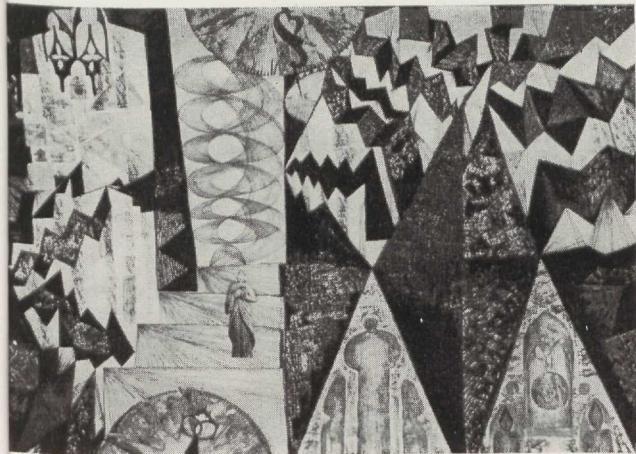
7. C. Klar. Keskaegne linn puuskulptuuriga.
Joonistus. 1966.

8. A. Ivask. Komplekt nõusid.

6

7

8





10

9



11

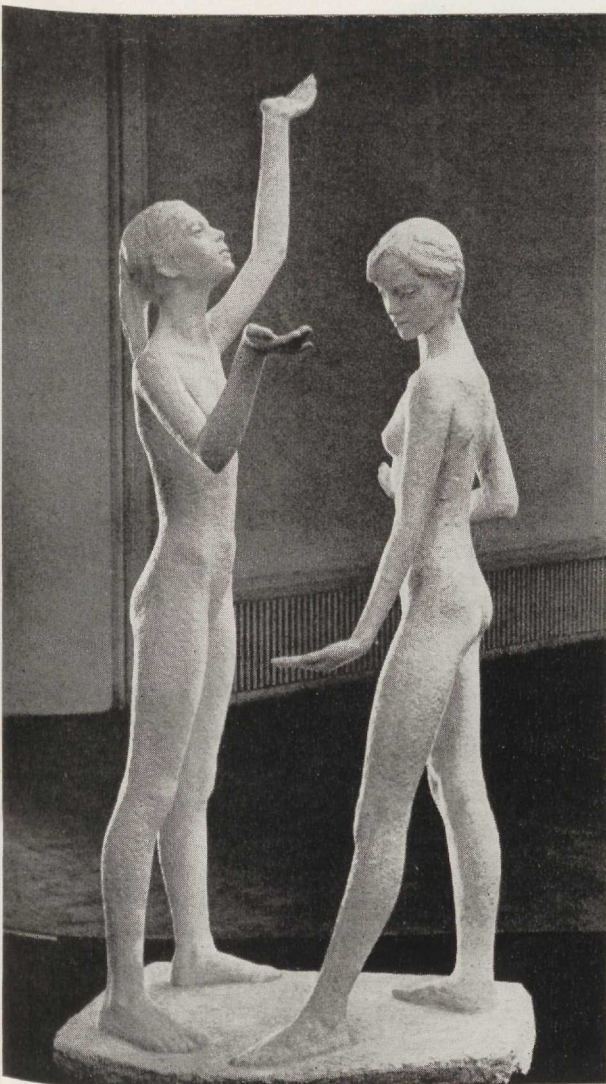
9. O. Subbi. Tüdruk roosa plusiga. Oli. 1966.

10. J. Arrak. Aednik. Oli. 1966.

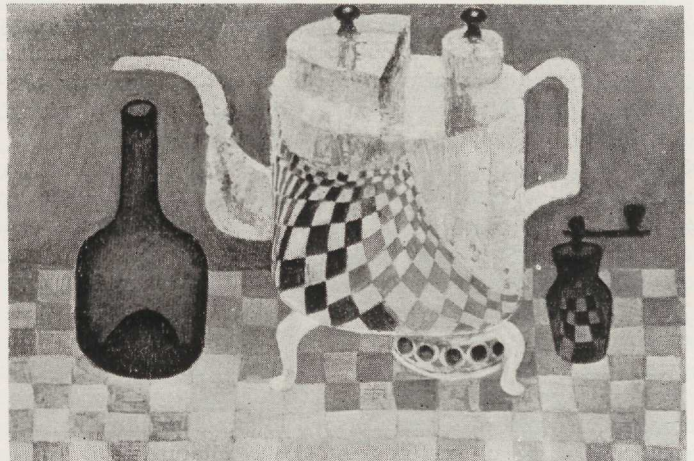
11. H. Laretei. Purka. Kuivnõel. 1966.

12. M. Tuisk. Purskkaev. Kips. 1965. Diplomitöö ENSV Riiklikus Kunstinstituudis.

13. H. Arrak. Natüürmort lilla pudeliga. Oli. 1966.



12



13

Villem Raam

On kunstnikke, kelle loomingulise palge kujunemine juba õpilaspõlves satub üldise tähelepanu fookusesse, kellest juba varakult tekib avalikkuses mingi kindlapiirilisem kujutus ja kelle suhtes kriitikudki pingutavad silma ning sulge veel enne, kui kritiseeritav ise on suutnud astuda loomingulisse täisikka. Olga Terri ei ole kuulunud taoliste hulka. Põhjusi selleks oli mitmelaadseid: murranguliste ning mõneti traagiliste ajalooliste sündmuste kiirelt vahelduv ahelik talle otsustavatel kujunemisaastatel (1939—1944), tähelepandavalt aeglane eneseleidmise tee kunstiliste väljendusvahendite otsingul, ja lõpuks — loomupärane tagasihoidlikkus, mille varju peidetud mõtisklev iseseisvus ei ole kunagi kiirustanud avalikkuse ette tulemisega ega avalikule moejoonele kummarduste tegemisega, kui see pole olnud kooskõlas ta enda arusaamadega. Nii kulges Olga Terri kunstnikuisiksuse küpsemine paljudele peaaegu tähelepandamatult. Tähelepandamatult, poolenisti iseenele sündisid küllalt pikkade aastate jooksul ka esimesed kunstilised katsetused, mis aegamööda kasvasid esimesteks tõsisteks teosteks ja moodustasid lõpuks omapäraseid ning sügavalt mõtlemapanevaid tsükleid. Ainult mõni üksik ehk mäletab ta vähenõudlikke akvarelle või monotüüpiaid, mis alates 1930-ndate aastate lõpust aeg-ajalt näituste ilmusid. Ei teatud peaaegu midagi ka neist töödest, mis olid valminud mõnevõrra hiljem, vahetult sõjale järgnenud kümneaastakul. Alles 1950-ndate aastate keskpaiku, eesti nõukoguliku kunsti kevadiselt optimistlikul tõusunõlvakul suurema iseseisvuse, isikupärasuse ja tõejulguse poole, ilmusid pärast kunstniku pikka pessimistlikku vaikimist näituseseintele esimesed tagasihoidlikud maastikupildid. Need olid kuidagi piimjalt blondid, kevadiselt rohekad ning läbi paistvad. Mul tekkis tookord tollest kunstnikust, kelle eelnevast arenguteest enam midagi meenutada ei suutnud, kujutus kui mõtisklevast, teravalt isikupärase poeesiaga maalijast, kellel on oma kindlailmeline maailm ja oma veendumused. Tollele tagasihoidlikule taas-debüüdile järgnesid kümme aastat pidevalt aktiveeruvat loomingu, mis mainitud hinnangut pole väärunud, vaid mitmeti kinnitanud. Kunstniku esimene ulatuslik personaalnäitus Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis 1966. aasta varakevadel, mis oli paljudele tõsiseks üllatuseks, avas Olga Terri loomingulise karakteri ja selle karakteri ligikaudu kaksikümmend aastat kestnud arengutee põhilised käänakud ning sihid ka laiemale üldsusele. Algekspositsioonist koostatud valiknäitus läks hiljem vabariiklikule ringmatkale, mille lõpetas kunstniku loomingu täisesitus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis 1967. a. kevadtalvel.

Olga Terri küllaltki kaua kestnud loomingulises arengus pole raske täheldada isikupäraselt tendeeritud sihitaotluste teadlikkust ning pidevust. Tähelepanelikum vaatleja märkab ta arengus järk-järgult toimunud muutusi, mis võib-olla tihedamalt ning tundelisemalt kui paljude teiste juures on sõltuvad olnud meie lähema keskkonna ajaloolisest kujunemisest ja maailmatunnetusliku horisondi avarumisest. Kuid lisagem kohe: oleks ekslik arvata nagu oleks Olga Terri otseselt elu väliste muutuste ning nendega kaasuvate sotsiaalsete nähtuste kujutaja. Need kajastuvad ta loomingus ainult kaudselt, kuna ta peamine eesmärk on inimeste sisemaailma vaatlemine, nende murede ja igatsuste kaasatundev tõlgendamine. Võib-olla veelgi rohkem: oma murede nägemine teistes ja teiste hädade tundmine iseeneses. See on teatud mõttes eetilisel häälestatud sisemine aktiivsus, mis ühendab Olga Terri loomingu eesti kunsti uumas ajaloos enam kui poolsada aastat kestnud, üldinimlikest elamustest kantud traditsiooniga. See aktiivsus seob teda sisemiselt kokku kuuluva kunstnike hõimkonnaga, kus teeavajaks oli Kristjan Raud ja järgnevateks silmapaistvamateks esindajateks Nikolai Kummits, Eduard Wiiralt (eriti oma viimases loominguperioodis), Johannes Greenberg ja Eerik Haamer. Ei ole seetõttu ainult juhus, et Olga Terri kujunemist on mõjutanud just

ülalmainitute hulka kuuluvad kunstnikud. Kuivõrd oluline on Olga Terrile teose sisuline olemus, selle filosoofilise ning psühholoogilise probleemistiku «läbielamise» tarve, kuivõrd tähtis on talle mitte ainult «kuidas», vaid ka «mis», ilmneb muide kaudselt, kuid ometi paljutähendavalt isegi ta ilukirjanduslikes katsetustes, mida ta vahel läbi pikkade aastate on harrastanud iseenda rahulduseks.

«Just nagu pimedas kõnnib / maailm täis tumedat viha, / võimu ja varade iha — / südame tee ärde sunnib. / Silmade ette on seotud / ahnuse tülgestav rätt. / Käsi pelgab kätt. / Hinged on umbusust näotud.» (1946)

«Lausumata sõnad. / Mõtted, / mis ei ole sõnadeks saanudki. / Aimused ja viiras- tused, / millel puudub veel mõtte selgus. / Maa-alused nired. / Vulksumad salaallikad. / Süttivad ja samas kustuvad tuled. / Kohmakad hiiglased / ja murduvatiivalised liblikad. / Kuulen teie ohkeid ja rüselemist / paljude suletud uste taga.» (1964)

Eks viita see juurdlevale ning analüüsivale vaimule, kuid ka pidevale eneseväljenduslikule rahutusele. O. Terri lõuendeid vaadeldes pole raske mõista, et selle rahutuse taga pole elu ja looduse väliste nähtuste ilutsev ning illustreeriv kopeerimine, vaid midagi hoopis rohkemat. Kunst on talle ennekõike inimese sisemiste nähtuste ning elamuste kujutamine, apelleerimine humanistlikele ideaalidele, mille suhtes võivad jääda tuimaks tõesti üksnes juudased, variserid ning barbarid, keda kunstnik on kujutanud oma lõuendeil («Juuda suudlus», «Väsinud barbar», «Juudas»). Olga Terri kunst ei tarvitse paljudele meeldida, kuid ta sunnib mõtlema ja peatuma tahtmatult küsimuste ees, mis vahel võivad olla ebamugavad ning millest tavaliselt minnakse mööda vaikimisega.

O. Terri lõpetas 1936. aastal Tallinna Riigi Kunsttööstuskooli graafikuna. Õpitud eriala pole ta aga kunstiliseks eneseväljendamiseks kunagi kasutanud. Sellest on jätkunud talle ainult tegutsemiseks tarbegräafika ja dekoratsiooniga, mis on jäänud ta põhiliseks tööalaks tänaseni (O. T. on tuntud arvukate näituste ja muuseumiekspositsioonide kujundajana). Esimesed iseseisvad tööd, mida O. Terri esitas mõned aastad pärast kooli lõpetamist avalikul näitusel, olid akvarellid. Peatselt järgnesid neile monotüüpiad. Mõlemad menetlused on ainult formaalselt graafikaga seotud ja kuuluvad sisuliselt maali kui värvilise maailmanägemise valdkonda. Ilmselt ei olnud taolisel valikul graafika kahjuks ajendavate põhjustena mitte ainult praktilised eelised, millele kunstnik ise on hiljem viidanud (akvarelli ja monotüüpiat sai ilma ateljeetingimusteta teha ka ruumikitsas kodus). Nagu tõestab ta hilisem, järjest suurema maalilisuse poole arenev looming, olid põhjused sügavamad ning kätkesid loomuses. Akvarell ja monotüüpia valitsesid O. Terri varajases loomingus kuni 1943 aastani, mil ta astus Tallinna Rakenduse ja Kujutava Kunsti Kooli õppima õlimaali Eerik Haameri juures. Monotüüpia viljelemine O. Terri juures oli tingitud selle suurtest maalilistest võimalustest ja menetluse üldisest populaarsusest sõjaeelses eesti kunstis, kus monotüüpia esimeseks tutvustajaks oli juba kahekümnendate aastate keskpaiku E. Wiiralt. Hiljem rakendasid monotüüpiat silmapaistva eduga H. Mugasto, N. Kummits, J. Grünberg, K. Pärsmägi, A. Bach. Oli mitmeti sümptomaatiline, et tollesse tehnikasse kiindus ka graafikast maalikunsti poole teed otsiv O. Terri, kes jäi sellele truuks seni, kuni oli viimastel sõja-aastatel suutnud omandada õlimaaliks vajalikud oskused.

Püüdes lühidalt karakteriseerida O. Terri 1940-ndate aastate algul ja osalt varemgi loodud monotüüpiate vormilisi ja sisulisi omadusi, peaks ennekõike pöörama tähelepanu nende sisulisele küljele ning temaatilisele motiivistikule. Juba tookord ilmses O. Terrile tänaseni iseloomulikuks jäänud põhijoon — mõtlema, unistava, probleemitseva, pahatihti kannatava inimese eelistamine. Tööd nagu «Mees hobustega» (1941), «Ehitajad» (1941), «Pärast tööpäeva» (1941), «Sillal» (1942) on vähenõudlikust kunstilisest tasemest hoolimata köitvad ning meeldejäädavad oma vaevumärgatava psühholoogilise intriigi tõttu, mille kohal heliseb sageli mingi fataalse mõtiskluse varjund, mingi vaikus vastuseta jäänud küsimusest või knuthamsunliku vagabundsuse elu mõistatav romantika. Need kõik on ju ligikaudu samad teemad, millele kunstnik läheneb hiljem uuesti, kuid hoopis tõsisemate vahenditega ning sügavamalt. Kompositsioonis ning tüpaažis esineb vahelduvaid vastukajasid Kristjan Raua ja Eerik Haameri loomingulisest maailmast.



14



15

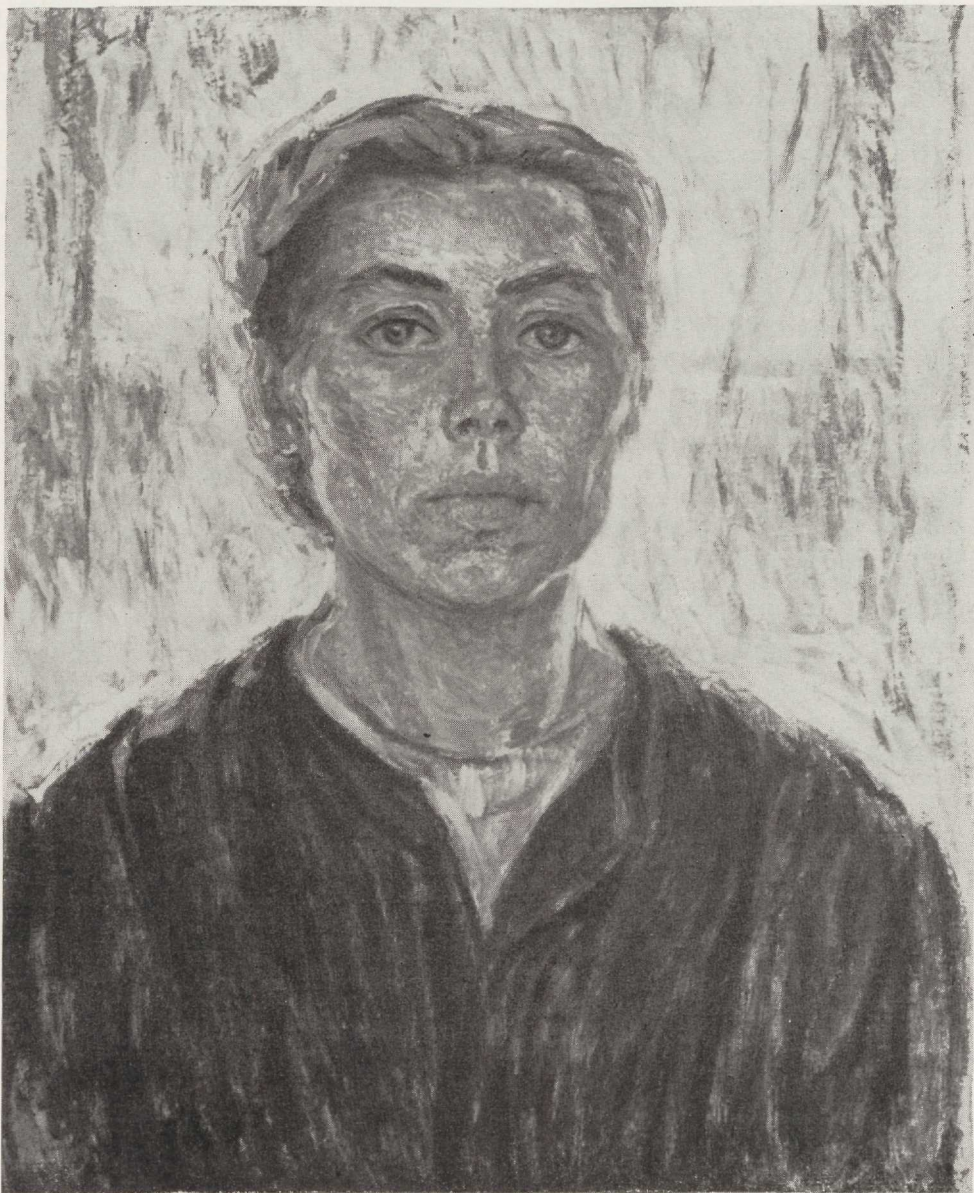
Värvikäsitusel valitseb tagasihoidlik koloriit läbi sinakasmustade, pruunide ja hallikasrohekate toonide. Kõikides neis omadustes on vaatajal huvitav olla teadlik, sest need on olulise arenguloolise tähendusega nähtused, millest mitmeti varieerudes ning aeg-ajalt süvenedes kasvasid välja O. Terri küpse loominguperioodi peaaegu kõik määravamad karakterijooned, nii vormikäsitusel, temaatikas kui ka sisulises hoiakus. Seda arvestades on eriti kahju, et vaadeldava perioodi kunstiküpsemad tööd, mis sõjapäevil saadeti välisnäitusele Viini, on jäänud tänaseni kadunuks.

1944, sõja lõpuaastal, pühendus O. Terri täielikult õlimaalile, mis avas talle täiepingelise loomingulise tee. Veel enne sõja lõppu, vahetult pärast Tallinna suurt pommitamist, maalis ta sõjakangelaste asemel orvuks jäänud poisikese. Pehme, tundeliste pintsli tõmmetega loodud hallikasroheline koloriit on iseloomulik O. Terri seekordsetele maalidele. Sama iseloomulik on valitud teema: paratamatuse ees küsivalt seisev orb («Seisev poiss», 1944). Võrrelge seda vanades, võõralt saadud rõivastes varaküpset poissi näiteks K. Liimandi «Mustlaspoisiga» (1936) või E. Wiiralti «Virvega» (1939) ja te mõistate ilma pikema seletuseta, milles seisneb too uudsus O. Terri suhtumises valitud motiividesse ja millist senitundmatut mõju avaldas sõjast mürgitatud aeg inimestele ja inimese pärast valulevale kunstnikule. Kaks aastat hiljem käsitleb O. Terri analoogilist motiivi keerukamas kompositsioonis («Kodutud», 1946). Pintslikäsitusel on endiselt pehme, kuid on muutunud vabamaks ning maalilisemaks. Nii faktuuris kui ka kompositsioonilises ülesehituses, kus figuuridest on kujutatud ainult ülemised osad, peegeldub J. Greenbergi loomingumaneeri kergelt vastukaja (vt. all paremal pead, mille huvitavaks variatsiooniks on muide samal aastal valminud «Naise pea» kollakates ja mustjaspunastes toonides). Äsjavaadeldud pehme, tundlikult vormi jälgiva pintslikäsitusel ja peaaegu monokroomsena mõjuva halli-rohelise-pruuni värvigamma kasutamise silmapaist-

14. O. Terri. Leinajad. Oli. 1945.

15 O. Terri. Matuseline. Oli. 1946.

16. O. Terri. Autoportree. Oli. 1956.



16

vaks lisanäiteks on 1945. a. valminud «Akt». Isegi siin ei jää varju kunstniku mõtisklev alltekst: rahulikult istuva noore naise figuuri kõrvale on maalitud vana kõverikuks tõmbunud kadakas. Nendest kolmest näitest piisab O. Terri kui maali esimese ning sissejuhatava arenguetapi põgusaks iseloomustamiseks.

Oma esimese, mõneti lüüriliselt, võiks ütelda, et isegi passiivselt häälestatud ning tugevama kunstilise kontsentratsioonita elutõlgendusliku käsitluslaadiga ei rahuldunud O. Terri kaua. 1946. aastal valmis suureformaadiline kompositsioon «Matuseline», mis on üles ehitatud ainult ühele, kogu lõuendi pinda haaravale figuurile — lihtsale nurgelisele maapoisile, kes on kalmistule sõidutatava puusärgi kõrvale istukile vajunud. Ta hoiab lihtsat puusärki oma suure kohmaka käe haardes, nagu alistunult tõsine ning küsivalt kaugusesse vaatav. Värvid on muutunud rangelt kokkuhoituks, pintsel on liikunud neid vedades mitte enam pehmelt hellelledes, vaid rahutult, pikalt, peaaegu hoolimatult, rõhutades rasket läbipaistma-

tut siluetti. Harva on eesti kunstis olnud nii vapustavat pilti, ja nii inimlikult lihtsat ning põhjamaist. O. Terri lähenemine sümbolismile neil aastail on ilmne ning meie tookordses kunstis täiesti erandlik. 1946. aastast pärinev «Väsinud barbar» on järjekordseks näiteks uutest otsingutest, mille stimuleerivaks taustaks on sõjast laastatud maa, laastatud inimese ahistav meeleheide ning sellest õhkuv vihkamine kõige ebainimliku, julma ja barbaarse vastu. Raske oli vabaneda vapustavaist painajaist. Veelgi raskem oli loobuda nende protestimeelsest kujutamisest ning pihtimuslikust paljastamisest kunstis, mis peab apelleerima humanistlikule leppimatusele. 1947. a. maalis O. Terri tugevale kontrastile, väljenduslikule kontuurjoonele ning paljukõnelevale siluutile rajatud «Öö», millele järgnes samadel printsiipidel loodud talvemaastike tsükkel. Siia kuuluvad ka portree «E. Reemets» ja aasta hiljem traagilise ajaloolise alltekstiga kompositsioon «Suletud». Mainitud tööd tähistavad O. Terri loomingus sümbolistliku perioodi kõrgaega, millel on olulisi stiiliarengulisi kokkupuuteid Skandinaavia ekspressiivse, sageli traagiliselt häälestatud sümbolismiga (eriti E. Munchiga). Sünge ning raskemeelse ajastu lõppu kunstniku arengus iseloomustavad tumedalt rõhuva koloriidiga «Hirm» (1949) ja ristilöödud Kristuse jalgade juures kujutatud reetur — «Juudas» (1950). Neil aastatel muutus O. Terri vaikivaks ning väheproduktiivseks. Põhjusi selleks oli mitmeid. Nii kestis vaikimine 1950-ndate aastate teise pooleni. Ainult juhuti valmis üksikuid töid — mõned maastikud ja portreed.

Ajavahemikus 1951—1955 sündinud tööd, nagu juba mainitud, pole arvukad, kuid nad on kunstniku arengus siiski mitmeti tähtsad, moodustades selgitava kajastuse sisemisest kujunemisprotsessist, mida kunstnik neil pikkadel murrangulistel aastatel läbi võitles.

Rusuv sümbolistlik atmosfäär koos sünteetilise ning dekoratiivsuse üldistava vormikäsitusega on taandumas ning asendub vahetu, optimistliku elutõlgendusega, eelmisest märksa objektiivsemaga. Mõtlen siin objektiivsuse all isikliku, subjektiivse elamusteringi surumist tagaplaanile ning süvenemist teiste inimeste maailma erilise omapoolse osavõtuta. Portree oli selleks kõige loomulikumaks vahendiks. Ja neis teistes, keda ta kujutas, leidis Terri palju lohutavat, elu süngest poolest üleolevat, tugevat ning optimistlikku. Mainigem näitena üllatava, võib-olla isegi liigselt detaili tungiva vormikindlusega maalitud portreed «E. Reitel» (1953). Neil aastail kasvas Olga Terris temaatilise kompositsioonimeistri kõrvale portreemeister, kes polnud esimesest sugugi nõrgem, vaid isegi tugevam. 1956. aastast pärinev autoportree on nagu kokkuvõtteks läbikäidud raskest etapist. Meie ees on askeetlikuks selgunud nägu, inimene, kes petlikest illusioonidest vabanenult elule pooleldi küsivalt, pooleldi hoolimatult silma vaatab. Kuid 1956. aasta «Autoportree» ei kajasta ainult ülesaamist möödunust ning viimase viie aasta jooksul saavutatud tasakaalu. Ta on ühtlasi ka uue arenguperspektiivi ning uute loominguliste taotluste ennustajaks, kuulutades lähenemist psühholoogilise portree probleemidele. Uut ülesannet püüab kunstnik lahendada senisest suurema vormiüldistuse ning teatud kindla, eriti iseloomuliku karakteri joone rõhutatud esiletoomise abil. Seoses sellega muutub üldine käsitluslaad vähem maaliliseks, pintsli tõmbed lähevad kuivemaks, graafilisemaks, värvid monokroomsemaks ja tunnetuslik iseloom kõige sellega koos intellektuaalsemaks. Need muutused ei ilmne mitte üksnes portrees, mis nüüdsest peale on O. Terri kõige tugevamaks ning arvukamalt esitatud žanriks, vaid ka maastikes, mis kõrvuti portreega leiavad üha suuremat viljelemist. Pääaegu eranditult neile on pühendatud kogu 1957. aasta. «Kevad Kasispeal I» (1957), «Sügis Muhus I» (1958) on uue laadi iseloomulikud näited. Neistki õhkub midagi portreelikkude, individuaalset, midagi sellist, millel on isikiiku saatuse alltekst. Neis maastikumotiivides pole ju tegelikult midagi «ilusat» ega erakordset, nad näivad ehk mõnele isegi inetuina (nagu enamik O. Terri portreemodelligi), kuid neis hõljub nagu aimamisi oma «hing», sama inimlikult kõitev «hing», mida hoopis teravamalt väljendatuna märkame O. Terri viimaste aastate portreeloomingus. Mainitud maastike uudne olemus selgub ning muutub konkreetsemalt tajutavaks, kui neid vahetult võrrelda maastikega, mis kunstnikul valmisid sümbolistlikus, natuke teatraalses laadis kümnekond aastat varem (näit. 1947. a. talvemaastikud).



17. O. Terri. V. Asi. Oli. 1962.

17

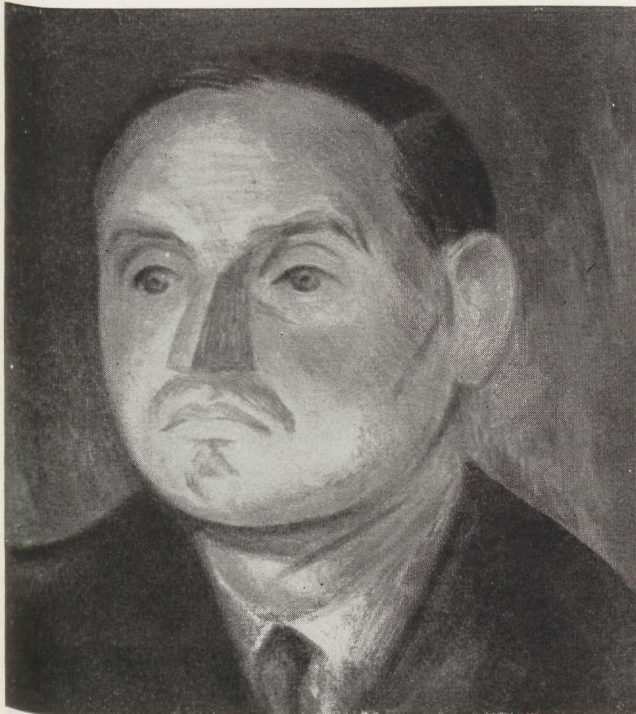
Kunstniku portreekäsitluse järjekordse arenguetapi avab 1958. a. maalitud «E. Piipuu». Küpsel kujul leiame siit kõik O. Terrile iseloomulikud komponendid: tugevalt üldistatud ning ekspressiivne vorm koos lineaarse külje rõhutamisega, minimaalseks redutseeritud värviskaala ning portreteeritava karakteris kõige määravama ning valitsevama joone ainuvalitsev esiletoomine. Sama käsitluslaadi järgnevateks näideteks on 1959. a. valminud «L. Laas» ja «Koolipoisid», 1960. a. pärinev suur portreekompositsioon «Tehases», 1961. aastast erakordselt ekspressiivne «Näitleja portree» ja «Poiss», mille utreeritud vormi- ja detailiselgus üllatavalt vara meenutab alles 1965. aastal välja kujunenud rahulikku portreetölgendust. Pingeliste, sageli inimese karakterit vorminud elamusi kajastavate ning mitmeti subjektiivselt häälestatud portreede tsükli lõpetas 1962. aastal Padisel maalitud «V. Raam». Kujutatava isiku karakteristika konkreetsema avardamise huvides katsetas kunstnik neil aastail olustikulise tausta seostamist portreega (näit. «Tehases», «V. Raam»), mis tollal oli eesti kunstis üldiselt levinud. Samasse aega langes ka episoodiline katsetus grupiportreega («Koolipoisid»).

Silmapaistvalt loomingupingsaks ning eneseväljendusele mõneti uusi võimalusi otsivaks kujunes O. Terrile 1961. aasta. Jätkates juba eespool kirjeldatud portreede sarja ilmselt pessimistlikus ning mõneti raskemeelses alatoonis, maalis ta nendega rööbiti rea suuremõtmelisi temaatilisi kompositsioone, kus muutunud välistest tingimustest hoolimata heliseb sama raskemeelne ning ummikus valulev põhitoon, mis seiras kunstnikku eespool vaadeldud 40-ndate aastate teisel poolel ja 50-ndate aastate algul. Kui tookord võis ajendavate teguritena arvestada peamiselt väliseid, suurelt osalt kunstnikust endast sõltumatuid põhjusi, siis nüüd on need märksa subjektiivsemat laadi ning ulatuvad üldinimlike ning «igavestena» tunduvate mureallikate juurde. Küsima ning mõtlema panevate kompositsioonide sarja avas «Kontsert I». O. Terri on muusika-teemat aastakümnete jooksul pidevalt käsitlenud ning mõistnud muusikat kui nähtust, mis inimest kõige sügavamalt ning vahetumalt

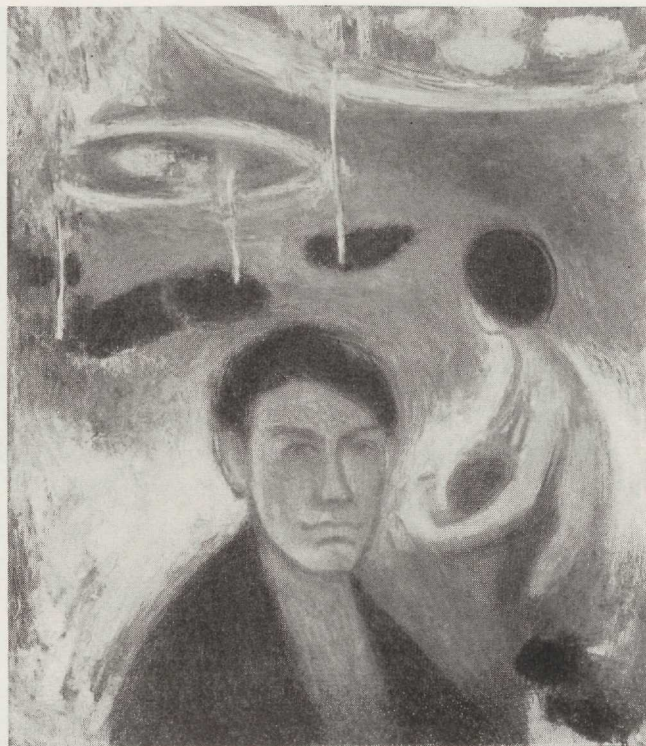
viib otsekontakti iseendaga, sunnib unustama ümbruse ja allutab kuulaja temas endas valitsevale tundele. Muusika jälgimine on nagu kõnelus oma saatusega. Midagi sellest on väljendatud ka «Kontsert I-ses» (märksa tugevamalt siiski sama teema teises variandis 1963. aastal), milles muide on tugevaid täisfiguurilise grupi-portree elemente, mida kunstnik kaks aastat hiljem «Tallinna ehitajates» tegelikult ka realiseerib.

Järgmises, 1961. aastal maalitud suures kompositsioonis «Kuldvasikas» saavutas O. Terri ekspressiivselt rahutu maalimisviisi äärmusliku piiri, väljendades pildi temaatikas kujutatud egoistlike ning brutaalsete kirgede viirastuslikku rütmi, mis keerleb painajalikult seda kõike unes nägeva üksiku tüdruku voodi ümber. Erandnähtusena eesti uuemas kunstis meenutab «Kuldvasikas» E. Wiiralti kunagisi nägemusi «inimlike» julmuse põrgust ja kimäärsest kabareest. Samast teemaderingist lähtuvad O. Terri üksinduse, hüljatuse ja oma muredega teineteisest saatusliku möödakäimise motiivid. Ühtaegu «Kuldvasikaga» valminud «Eskalaator» (1961) on leidlik ning tabava sümboolikaga kompositsioon, kus lõppematu reana sõidavad üksteisest mööda omavahel tundmatud inimesed, igal oma rõõm või mure, mis aga kellessegi ei puutu ega kedagi ei liiguta. «Lahusolek» käsitleb põhiliselt sama teemat, kuid märksa kontsentreeritumalt, väljenduslikumate kujunditega, suure värvijõuga, tabava kompositsioonilise rütmiga ja lõpuks — ainult sümbolitele omase veenvuse ning meeldejäävusega. Sisuline (hoopis vähem vormiline) resonants 1940-ndate aastate teisel poolel kunstnikku köitnud sümbolismiga on ilmne. Kuid see resonants oli äsja vaadeldud teemade jaoks vajalik ja viis mõjuvatele tulemustele. Harva on eesti kunstis isiklike elamuste subjektiivne maailm manifesteerunud nii kristalliseerunult ning — avameelselt. Nende mitmeti erandlike teoste puhul oleks ometi väär oletada kunstniku maailmakäsitluse suundumist ummikusse. O. Terri on komplitseeritud ning mitmeplaanilise elunägemisega isikus. Elu vastuolulised nähtused ning nende tunnetamine ei vii teda elu hülgamisele. Juba järgneval aastal pööras ta oma loomingus uue elurõõmsa lehekülje, mis viis pidevalt lähemale elu tervetele ning tugevatele lätetele.

Juhtivaks žanriks jäi ka nüüd portree. Meisterliku vormikindlusega «V. Asi», noorusliku pehmusega «Kaia» (mõlemad 1962), muinasjutuliku sarmiga «Vive» ning «Tu ja muinasjutud» moodustavad O. Terri loomingus omaette tsükli, mida iseloomustab üllatavalt vahetu suhtumine kujutatavasse, soe intiimsus ja kerge vine romantikat. Viimastest sõltuvalt on ka värvikäsitlus muutunud tihedamalt mänglevaks, polükroomsemaks ning rõõmsameelseks, kohati hele-tumedusega vualeerituks. Vajaliku meeleolu süvendajana mõjub aktiivselt kaasa taust. Kadunud on portreeteeritavates varem sageli esinenud raskemeelsete elamuste vari. Ligikaudu samasugune käsitluslik laad ja sisulises osas kaldumine romantikasse ning senisest intensiivsemasse tundelisusesse ei kajastu ainult portreedes, vaid ilmneb ka samaaegsetes maastikes ning figuraalsetes kompositsioonides. «Ruhnu kirik», «Ruhnu küla» (mõlemad 1962) või «Ema aias» ja «Pihlakad» (1964) on selle eredateks näideteks. Nendele töödele omast värvi intensiivsust, sooja päikeselist tundesügavust ei ole O. Terri looduspiltides varem leidunud. Rohelusse upuvad ehitused, puude ladvad või päikesevirvenduses õitsevad oksad hõlmavad pildipinna peaaegu täielikult ega jäta tühjale taevale mainimisväärset ruumi. On huvitav märkida, et need maastikud jäävad pikemaks ajaks O. Terri viimasteks. Kui ta 1966. a. sügisel uuesti tagasi jõuab tõsisemate maastikuülesannete juurde, siis on ta suhtumine olemuselt juba hoopis midagi teist ning vanadest traditsioonidest printsiipaalselt erinev. Kuid sellest pikemalt allpool. Uue omapärase käsitluslaadi leiab kunstnik neil aastail ka figuraalseile kompositsioonidele, mille sisuline joon ulatub tagasi «Kontsert I-se» juurde. Nad püüavad tõlgendada muusika, unelmate ning unenägude kangastusi, edasi anda luule lummusesse tardunud inimeste kord valulevat, kord mõtisklevat igatsust selle järele, mida elus näib olevat nii vähe — rahu, armastuse ja õnne järele («Kontsert II», 1963, «Magavad sõdurid», «Sõdurid», «Kojutulek» (kõik 1964) ja «Noor luuletaja», 1965). Siingi on inimesed komponeeritud pool-filosoofilise, pool-sümboolse hele-tumedusega rütmistatud intensiivsete värvipindade ühendavasse tervikusse. Nende piirjooned on paiguti graafiliselt teravad, peaaegu skemaatilisuseni üldistatud, paiguti pehmelt modelleeritud ning näge-



18 19



18. O. Terri. Mehe portree. Oli. 1965.

19. O. Terri. Noor luuletaja. Oli. 1965.

muslikult reaalsed. Võib-olla on sellises käsitluslaadis mõndagi tinglikku, stiiliühtsuse rangeid nõudmisi näiliselt nagu mitte arvestavat. Võib-olla on neidki vaatajaid, kes peavad kogu lahendust liigselt «literatuurseks» ning kujutava kunsti valdkonnast välja langevaks. Selliseid arvamusi võiks pidada õigustatuks, kui uskuda, et kunst ei või olla muinasjutt, ei või olla lapsemeelselt vaba ning mänglev oma mures ja rõõmus, et ta ei tohi vaatajat välja viia külma loogika kõigiti kontrollitavast süsteemist ega meelitada värvide, joonte ning kujundite metafoorsesse maailma. O. Terri viimaste aastate kompositsioonid nõuavad vaatajalt tavalisest suuremat vabanemist sissejuurdunud eelarvamustest vormimõistmise osas, sest kunstniku eesmärgiks on viia meid vahetumasse kontakti inimeste kõige varjatumate, sageli ainult aimamisi tunnetatavate elamustega, piinavate igatsustega («Sõdurites» muutub õnneigatsus vaikivaks protestiks sõja vastu), mis argipäeva karmis rütmis on peidetud asjaliku ning mittemidagiütleva maski taha. Kui vähe on meie kunstnikud neid oma loomingus puudutanud!

Oleme puudutanud juba korduvalt «Kontsert I-st». Tähdendasime, et selles peitused ühelt poolt grupiportreelised otsingud, kuid teiselt poolt sügavama alltekstiga figuraalkompositsiooni-alaste kavatsuste algmed. Kuid näib, et tolles tegelikult vastuolulises ning kontseptsioonilt ebaühtlases töös (kui tähtsad aga on sageli niisugused «ebaõnnestunud» teosed kunstniku arengu loomingulises protsessis!) kätkeb veel kolmaski oluline idee. See puudutab täisfiguurilist portreed, mis köitis O. Terri peamiselt kahe järgneva aasta jooksul. Noor kuulamise tardunud poiss «Kontsert I-ses» on tegelikult iseseisev portree, mille kõrval teised figuurid mõjuvad juhuslike saatjatena. Uuesti katsetab kunstnik suure täisfiguurilise portreega 1962. aastal, ning valib kujutamiseks töölise («Noor töömees»). See oli kõige loomulikum lahendus, sest rohkem kui ühegi teise professioni esindaja juures kuulub töölise puhul üldisesse karakteristikasse peale näo inimese kogu füüsiline olemus. Tähdendatud probleemi laiahaardelise lahenduse annab O. Terri 1963. aastal valminud suures nelik-maalis «Tallinna ehitajad». Neli iseseisvat, peaaegu elusuurus kujutatud portreed on seotud ühise tööplatsi üldistavalt skitseeritud tausta abil ühtseks ideeliseks tervikuks. Siiras inimlikus vaimus nähtud töölistekujud ei väljenda



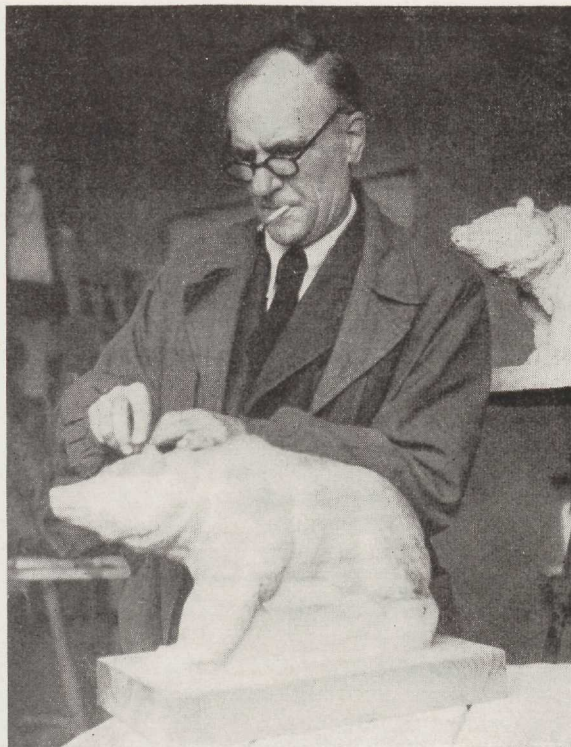
20

rinda ette ajavat võltspaatost ega ülespuhutud paraadlikkust. Nad on ennekõike inimesed, kellele töö on raske ning vastutusrikas ülesanne. Tööle on pühendatud kogu nende elu ja tööle on ohverdatud sageli ka isiklikud huvid. Utreeritud ning raskelt üldistatud vormiga käed ja jalad, mis muide tähendusrikkalt meenutavad talumeest monotüüpialt «Mees hobustega», on viidud mõtlemapanevasse vastuollu detailselt ning terava psühholoogilise tõlgendusega käsitletud nägudega. Tunnen neid mehi, olen nendega koos töötanud. Kunstnik on tabanud elutõde hämmastava veenvusega ning võltsimatu sisemise sümpaatiaga portreteeritavate vastu.

1965. aastal pühendub O. Terri täielikult portreele ning jätab teised žanrid ajutiselt kõrvale. Ilmselt on teda inimkarakterite tõlgendamisel enam kui varem hakanud köitma äärmise lihtsuse viidud suur plastiline vorm, millest on graafilise selgusega, peaaegu monumentaalselt toodud esile näo üksikud põhielemendid. Kõik muu on redutseeritud miinimumini. Sisuliseks eesmärgiks aga on näidata välise, sageli mittemidagiütleva «koore» all inimkarakterite mõttekat, humanistlikku ning teesklematult inimlikku olemust. Selline vaistlikult rõhutatud kontrast «sisemuse» ja «välimuse» vahel annab O. Terri viimaste aastate portreedele üllatava mõjuvuse, askeetliku selguse. Nad jäävad kauaks meelde nagu sümbolid inimestest, kes kannavad oma ajastut («E. Tihe-mets», 1964, «H. Läti», «Nooruk», «Üliõpilane», «Mehe portree», «Põllul» (kõik 1965), «Kunstiüliõpilane», 1966). Oma portreede sümboolset üldtähenduslikkust rõhutades ei nimeta kunstnik neid sageli pärisnimedega, vaid üldistavalt — üliõpilane, mees, nooruk, noor kasvataja jne.

20. O. Terri. Põuane õhtu. Öli.
1967.

Oleme heitnud põgusalt analüüsiva pilgu Olga Terri tugevalt individuaalsele loominguteele. Seal toimunud areng on olnud tähelepanuväärt muutusterikas, sama muutusterikas nagu aeg, milles ta on elanud. Hoolimata O. Terri kunsti sügavast sõltuvusest isiklikust saatusest ning paiguti esiletungivast subjektiivsusest, on see tihedalt seotud ajastus toimunud arenguprotsessiga. O. Terri on kannatanud oma kunstis koos kannatajatega inimsuse puhtamate igatsuste nimel ja tundnud rõõmu tervetest, loovatest jõududest, mis kujundavad elu ning kultuuri. Ta on teinud seda ilma suurte sõnadeta, peaaegu märkamatu, nimetute kangelaste kaudu. Viidates O. Terri kujunemistee muutusterikkusele, ei saa täheldamata jätta nende muutuste tugevat arengulist loogikat. Ta käsitluslaadi ning vormitaoluste kasvav hargnemine pole kunagi toimunud juhuslike, välistest mõjudest ajendatud eeskujude tagajärjel, vaid pideva isikupärase protsessina, sisemiselt suunatud ahelreaktsioonina, kus kaudsete või otsete õpetajate (E. Haamer, J. Greenberg, K. Raud) õpetused on assimileerunud uude loomingulisse tunnetamisse ning nägemisviisi. 1966. aasta sügisel Irkutski teemadel valminud uus maastikusari on viinud O. Terri jällegi uutele otsingutele. Need lähenevad monumentaalselt üldistavale laadile, mille filosoofeerival poeesial ning elamuslikul sisul on palju ühist kunstniku viimaste aastate portreekunstiga. Kõik ebaoluline ning detailne, mis reedaks looduse tüütut imiteerimist, on lõuendile viidud kunstilisest nägemusest välja lülitatud või assimileeritud suurde, peaaegu intellektuaalse puhtuse saavutanud üldvormi. Tähelepanelik vaataja märkab neis uutes maastikes (personaalnäitusele jõudis neist üksikuid ainult Tartus esitatud ekspositsiooni-variandis) mitte ainult edasiviivaid, loomingulise perspektiivi värsketele avardumisele viitavaid muutusi, vaid ühtlasi ka tugevat retrospektiivset kontakti kunstniku varasemate otsingutega. Mainides möödaminnes sarnasust portreega, mõtlesime esijoones teatud vormikäsitluslikele ning elutunnetuslikele paralleelidele, kuid hoopis otsesemalt reoneerivad need uued maastikud näiteks sellise teosega nagu 1961. aastal valminud «Lahusolek». «Lahusoleku» maastikulisele elemendile on omane täielik alistumine kunstniku loomingulisele tahtele, tema isiklikule sisemisele nägemisele, muutumine puhtvormiliseks poeetiliseks sümboliks. Kunst on ju kõnelemine sümbolitega, mitte aga kunsttükk elu imiteerimise lõpmatult äratüüdanud valdkonnast. Võib-olla veelgi veenvamalt kui Irkutski maastikes ilmneb too mitmeplaaniline ning rahulikult mõtsikleva rütmiga läbiviidud kunstiline transformatsioon eksootilise Lõuna-Aafrika mägistest panoraamvaadetes. Kuid kestnud reis kaugesse lõunasse ei irrutanud O. Terri isikupäraselt teelt, vaid avardas seda, aitas senisest veelgi konsekventsemalt puhastada kõigest segavast, argipäevaselt väikesest ning mõttelendu pidurdavast. Tee jätkub. Prognoosid ning edevad ennustamised sellel teel oleksid asjatud. On ju tegemist kunstiga, mille käimised on isemeelsed. Peaasi, et ta liigub — ja liigub iseennast kuulatades.



21

Kristjan Raud kirjutas kord «Pallasest» juubelialbumis (1938): «Ainult üksikud vähesed, kes suudavad omil jalul püsida ja oma sisemist elu jätkata, jaksavad tungida möödunud aegade tuumani ja seda hingestatult ning orgaaniliselt siduda nüüdisaja nõuetega.

Selliste looming oleks võltsimatu, isikupärane, ühtlasi rahvapärane. See oleks puhas rahvakunst. See ülendaks ja ühendaks. Imestamisväärselt liituks ta inimkonna võimsakõlaliste helenditega, täiendades maailma vägevat harmooniat.»

Nõnda ta mõtleb «Pallasest» selle asendit meie kultuuriloos tabades. Ent «Pallas» — see on ühtlasi Starkopf. Ta oli viimane neist neljast sihte määranud mehest — Konrad Mägi, Aleksander Tassa, Ado Vabbe ja tema ise — Anton Starkopf, kes olid ühe kunstikooli sünni juures. Ja sellest sai kunstikool kõige avaramas tähenduses. «Pallas» vormis tervikliku, omanäolise, maailma taidurite uut peegeldava eesti kunstipõlvkonna, kes nüüd on siirdumas juba üle keskea, ent jäänud ilmet andvaks meie kunstipildis. Professor Starkopf oli viimane suur pallaslane, selle kooli vaimsure kandja ja kauane direktor.

Ja kui 1966. a. 30. detsembri õhtupoolikul meistri käsi viimset korda läitis valguse ateljees, kui 4. jaanuari lundlemmetaval pealelõunal toodi tammine kirst välja sellest uksest, kus aastakümneid olid sisse läinud kivilõhandikud, siis tähendas see meie kultuuriloo ühe raamatu lõplikku sulgumist. Mis siis, et kaduja ei väljendanud oma ideid kirjasõnalises vormis. Ta kõneles kivide kaudu. Temast jäi maha üle tuhande töö. Kord graniidis — selles maavägevas maakivis, kord puus, kord marmoris, kord metallis, kord terrakotas või teistes keraamilistes materjalides. Neid töid oli alati korraka käsil mitu. Neid töid jäi korraka pooleli mitu... Meistri töid eksponeeriti Moskvas ja Kopenhaagenis, Pariisis ja Kaunases, Tallinnas, Jõgeval ja Riias ja ikka taas — Tartus. Neid on jäänud mitmetesse maadesse. Neid on kodumaa saalides ja puude all. Neid on inimeste puhkekääpuid tähistamas Raadil, Rahumäel, Paistus, Amblas, Nõos, Viljandis ja mujal. Nüüd on ta enda päitsis aiasügavikus õunapuu all maana magav Kalevipoeg, kild katkenud tööd.

Aga Kohila Kärneri talust tulija jääb elama ka inimestes. Tema käe all andsid õpilastena savile inimvormi E. Wiiralt, F. Sannamees, H. Halliste, R. Timotheus, A. Vomm, E. Roos, J. Hirv, M. Saks, E. Kirs, O. Männi, mitmed teised, kes loovad nägu kogu eesti skulptuurile. Ja mõnedki neist on manalamehed juba enne oma 77-aastaseks saanud õpetajat. See, kes elab õpilastes, elab aegade taha.

Anton Starkopf polnud puu metsas. Ta oli kõige vitaalsem ja võimsam emapuu lagedal, mille ümber tekkis mets. Ta oli isiksus oma elukogemustes süüvinud tõeaga, mis mõjutas neid, kes tema mõttega, tema tööga kokku puutusid.

Ta otsis palju, töötas palju — järjekindlalt, puhkuseeta. Ja ta leidis palju. Kuni viimseni jäi Starkopf teadatahtjaks. Ta viimne suurem retk oli läbi koduse Tartu kunagise «Pallase» jüngril Elmar Kitse otsinguid täis näitusele. Ta oli sunnitud võtma tooli, et peatuda maalide ees. Aga ta pidi neid nägema.

Ta luges palju, uuris. Ta raugematust tööst kõneleva ateljee skulptuuritolmu täis laudadel ning riivileid olid alati ka raamatud. Et luua «Tarvast», mis pidi reljefis üles pandama Tartu Toomele — Tarbatu asemele, uuris ta läbi sadu jooniseid, kuni selle ammuaegu väljasurnud looma kujutisteni, vormituna kaljudel esiaja inimese käe läbi. Ta teemad pärinesid sageli kirjandusest, mütoloogiast, ja koos aja taandumisega, jala väsimisega said aina rohkem vormimisobjektiks — mälestused. Sageli olid need mälestused inimestest, kes kord olid vorminud oma rahva meelt, rahva kultuurilukku jäänud, kes aga inimestena olid juba mälestusteks saanud.

Nüüd on mälestuseks saanud tema ise, kunagise «Pallase» ning Tartu kultuuri- ja seltskonnaelu kese.

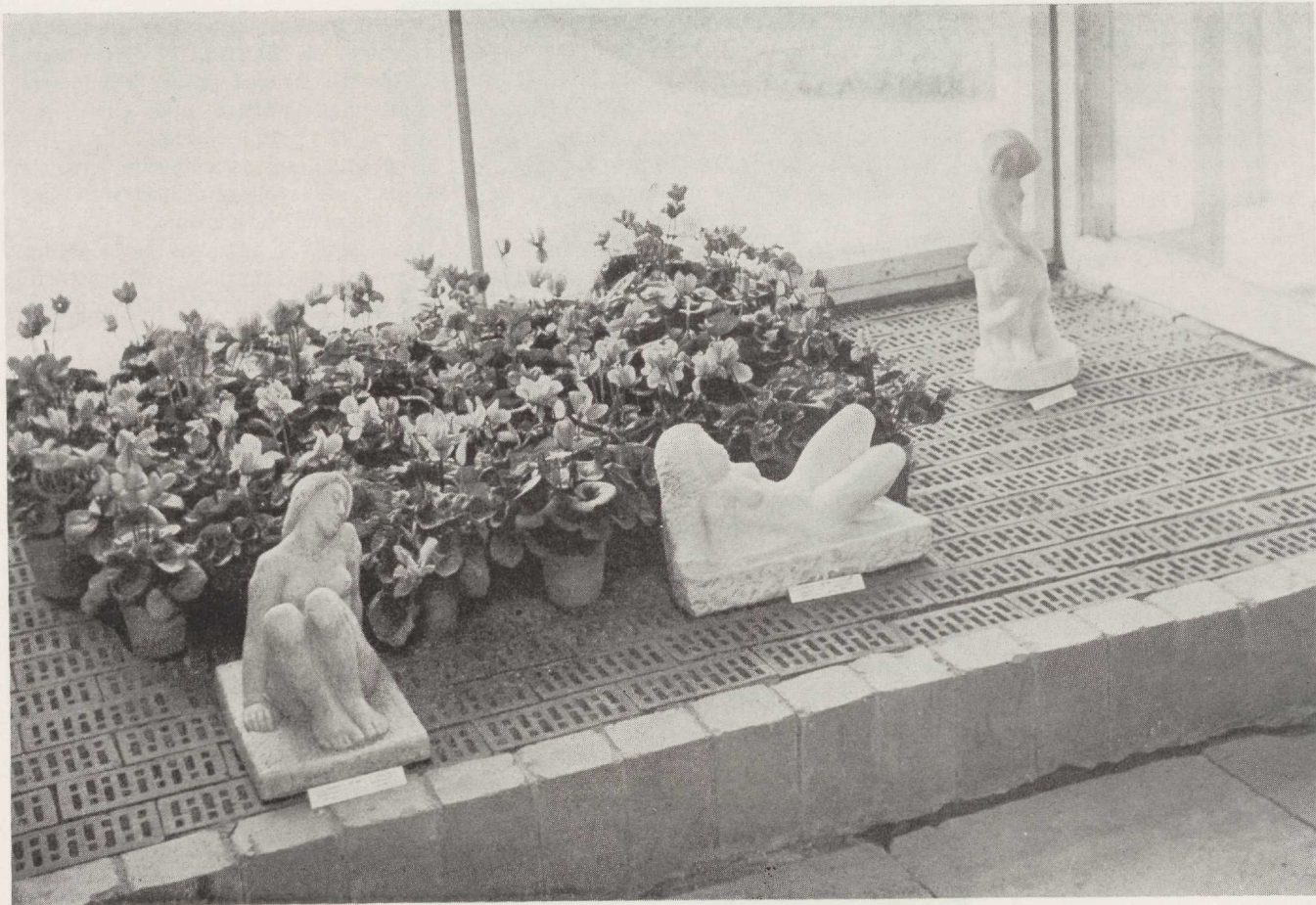
Anton Starkopf oli rahvakunstnik. Jäägitult koduse, helkja vilgukivina ta oma rahva põlisesse jääbki, kõneldes edasi selle kaudu, mis on kestmam kui inimene.



22

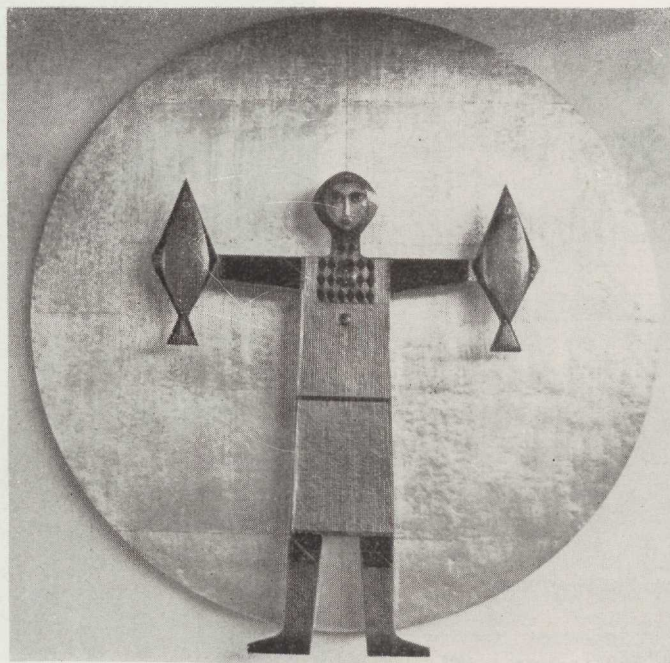
21. A. Starkopf. Foto.

22. A. Starkopf. Kandlemängija. Reljef. Graniit. 1966.



23

24



23. A. Starkopf. Marmorfigure. 1960—1965.

24. S. Raunam. Kalur. Vaskplekk. 1965.

25. M. Koolberg. Diplomitöö ENSV Riiklikus Kunsti-
instituudis. Samott. 1965.

MEIE TÄNASEST DEKORATIIV SKULPTUURIST

Aino Kartna

Möödunud sügisel toimus Piritä tee lillepaviljonis ja seda ümbritsevas näidisaias teistkordne dekoratiivskulptuuri ja lillede näitus. See demonstreeris skulptorite kahe aasta vältel tekkinud ideid ja nende rakendusi plastikas. Vastavas ümbruses, koos lilledega eksponeeritud, ilmnevad selles kunstiliigis valitsevad tendentsid ja arengurajad üsnagi selgepiirilisel.

Näitus kinnitas, et suurem osa skulptoreid loob enam intiimsemalt mõjuvaid dekoratiivskulptuure — nagu A. Starkopf («Uneleja», «Armastajad», «Andesta», «Ahastaja»), E. Roos («Peale suplust»), E. Viitol, L. Rosin, K. Reitel jt. Aktifiguur, sellesse kätetud vaiksed mõtted ja assotsiatsioonid, maa enda poolt antud materjal — graniit, marmor ja savi (šamott), kõik need nõuavad, et neid vaadeldakse vaikselt paigakeses. Ainult tagasihoidlikus aia-, parginurgas või siseruumis räägivad nad vahetult ja kõigest, mida nad endas kannavad. Seda laadi dekoratiivskulptuurid on meile vanad tuttavad juba paljudelt näitustelt, kuigi mõtteis ja lahendustes võib leida paljugi uut. Mõned neist kannavad nimetusega kaasas üsnagi täpset aadressi. Nii viitavad K. Reiteli «Susanna» ja E. Piipuu «Pingviin» paigale veekogu läheduses, A. Alamaa lasteaiapink «Oinas» — lasteasutusele jne.

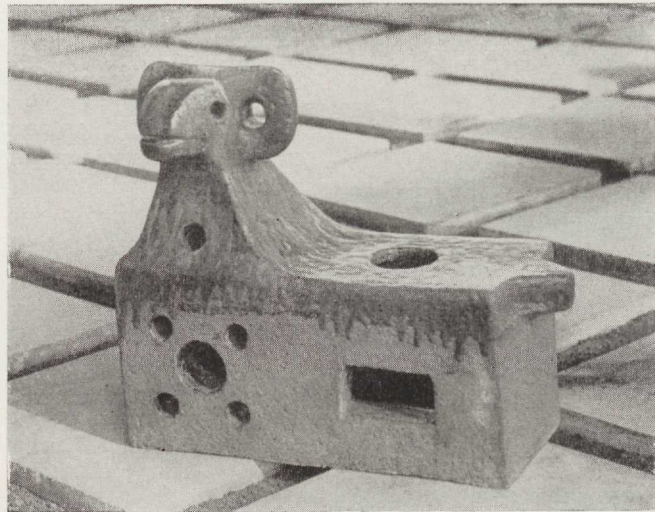
Dekoratiivse mõtte ja materjali poolest lähedased eelmistele, ka juba vanad tuttavad, on arvukad dekoratiivvaasid. On neid, mis on säilitanud oma algse funktsiooni — olla anumaks, kuhu lilli panna, osa aga on vaid dekoratiivseteks vormideks aias. Lahenduselt on nad väga mitmekesised, kuigi säilitavad vaasi, s. o. pealt lahtise vedeliku mahuti algvormi. Värvil poolest on aga olukord tagasihoidlikum. Ülekaalus on suuremõõtmelised dekoratiivvaasid, kus domineerib kõrgkuumuses põletatud kollane šamott oma pehmete üleminekutega pruunile. Elevust toob vaid erinevas värvis glasuuriga dekoor. Dekoratiivse mõjuvuse saavutamiseks olid määravateks nii vorm kui värv. E. Viiese madal, jõulise vormiga

25





26



27

26. A. Jürjo. Dekoratiivne figuur. Vaskplekk. 1966.

27. A. Alamaa. Lasteaiapink «Oinas». Šamott, kõrgkuumus, 1966.

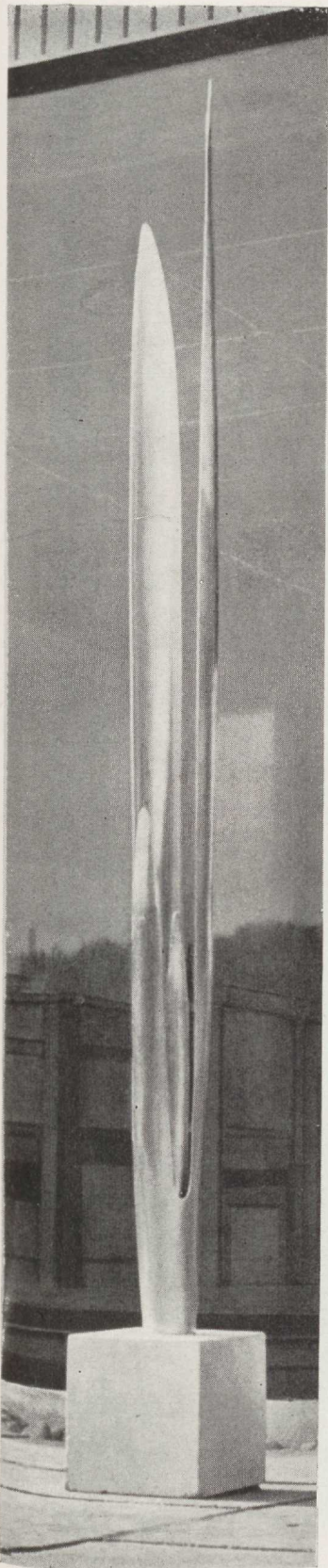
28. E. Viies. Oras. Alumiinium. 1966.

29. K. Reitel. Susanna. Šamott. 1966.

30. Vaase dekoratiivskulptuuri näituselt.

peaga poolkerakujuline šamottvaas on seest mustaks glasuuritud. Taust, kus läbi taimede kumab mustjas muld, ja vaas, peaaegu mulla toonis sisemusega koos kollase ribaga nende vahel, moodustasid kõigiti dekoratiivse ja kauni terviku. Ning saavutatud oli see kõige lihtsamate vahenditega. Või siis E. Johansonini keraamiline, kõrge kaelaga must vaas, millel ristuvad — mitte täisnurga all — erksad sinised jooned. Vaevalt võis kunstnik isegi aimata, kuivõrd säravaks muutuvad need sinised jooned siniste lillede keskel. Jäi mulje, et vaas on just siniste lillede keskel vormi saanud ja ainult sinna mõeldudki.

Ajastu kunsti kogulme määrab suures osas arhitektuur kui kõikidest kunstiliikidest kõige suurejoonelisem. Seda peavad teadma ja silmas pidama kõik dekoratiivskulptuuride loojad. Mainitud tõsiasi on juba sajandite poolt kinnitatud. Vaid siis on dekoratiivskulptuur kaasaegne, kui ta on seltsiline arhitektuurile — olgu see siis pargiarhitektuur või hooned. Kõik eespool mainitud dekoratiivskulptuurid kuuluvad oma olemuselt sellesse ajastusse, mil arhitektuuri materjaliks oli kivi ja pargid-aiad olid intiimsed, kodused. Viimasel ajal on aga muutunud arhitektuuri materjalid, aedade ja parkide kavandamise põhimõtted. Tohutult on kasvanud eri-



28



29

nevate ehitusmaterjalide arv. Lisandunud on mitmesugused tehismaterjalid ja metallid, kasvanud on klaasi osatähtsus. Ning see arhitektuur soovib enda kõrval näha skulptuure, mille materjal ning vormivõtted on talle kas sugulaslikud või äärmuslikult kontrastsed, igal juhul aga tunnetuslikult kaasaegsed. Sedasama on silmas pidanud ka mitmed dekoratiivskulptuuri loojad. Kahjuks on meil aga vähe kaasaegse lahendusega parke, mis vastaksid arhitektuuris kujunenud uutele suundadele ning nõuaksid uue kujundusega dekoratiivplastikat. See ahendab muidugi tunduvalt skulptorite tegevusvälja ja sellest on ka vist tingitud skulptorite ideede ja nende poolt kasutatavate materjalide teatav ühekülgsus.

Kuid siiski käivad mitmed need dekoratiivskulptuuri teosed, mille loomisel on silmas peetud arhitektuuris ja sisekujunduses kasutatavaid materjale, uut teed. Nende teoste loojateks on viimase näituse alusel S. Raunam, A. Jürjo ja E. Viies. S. Raunami suur vaskplekist «Kalur» (1965) kuulub nii mõõtmetelt kui vormilahendusest kaasaegse dekoratiivplastika hulka. Kuivõrd see teos sulab kaasaja ruumiga tervikuks, näitas selle eksponeerimine lillepaviljonis. Algul tundus, et see polegi eksponaat vaid lausa selle ruumi ning antud seina jaoks loodud. Kuid on



kindel, et ka mõnes teises kaasaegses interjööris on selle mõju ligilähedane. A. Jürjo «Dekoratiivne figuur» (vaskplekk, 1966) valitses koos S. Raunami tööga ruumi. Ja kui mõtteis paigutada see naiselikult elegantne ja selgepiirilise siluetiga figuur mõnda teise kaasaegsesse, valitud toonides kujundatud interjööri, on mõju kindlasti samane. Ülevaatlikuna ja kaunina mõjub ka pehme vormiga ja selge kontuuriga komponeeritud E. Viiese alumiiniumist «Oras». Kahjuks läks selle kauni vormiga teose võlust palju kaduma ebasobiva ja rahutu fooni tõttu.

Pargiskulptuuris oli täiesti uueks lahenduseks E. Viiese betoonist «Kompositsioon». Skulptuur, mis asus avara, kõikidest külgedest lahtise muruväljaku keskel, on uudishimu äratav. Käinud läbi suure ringi ümber muruväljaku, tekkis üpris kummaline mõte. Meenusid vanad romantilised pargid, kus iga teekese lõpul avanes uus ja ootamatu vaade kas paviljoni või skulptuuriga selle tsentrumis. Niisama ootamatult omandab ka E. Viiese kompositsioon iga vaatenurga all uue ilme, avab ennast seninähtamatuna. Ise on ta väga tagasihoidlikult valge ning sobib suurepäraselt rohelisele muruväljakule (ka selles osas on ta lähedane klassitsistlikele ja romantilistele pargiskulptuuridele).

Kahju, et keraamik M. Koolbergi dekoratiivne diplomitöö on lõplikult teostamata. Juba üksikult seisva suure šamotist plokina on see vaatama kutsuv. Suur, pinnaliste glasuuritud figuuridega šamotist plokk on keraamiliste seinaplaatide idee avardamine ja pannoo lahtirebimine seinast. See on võte, mida võiks edasi arendada.

Materjalide arv on kasvanud, ent siiski on veel võimalusi palju. Kui palju dekoratiivseid ja huvitavaid skulptuurseid lahendusi võimaldavad paljud metallid, eriti pronks. Peaaegu märkamatuks skulptorite poolt, antud näituse põhjal, on jäänud puit. Ainult kaks teost, ning nendestki on G. Markelovi «Metsavaimud» küll romantiline ja lastes hirmu äratav, mitte dekoratiivne.

Uueks võtteks meie skulptuuris on keraamika rakendamine mööbliesemena. Varem on tehtud vaid keraamilisi plaate puidust mööbli juurde. A. Alamaa on lasteaiapiingis «Oinas» looma kere loomuliku arhitektoonika ära kasutanud ning kujundanud selle ümber istepingiks. See skulptuur on lastepäraselt lõbus. Kuivõrd lapsed sellel istuda tahavad, on iseküsimus, sest keraamika on ju ikkagi külm ja ei meelita istuma. Arhitektuuriga seostuva dekoratiivkunsti näitena on aga «Oinas» kindlasti tore näide.

Puudutatud on põgusalt vaid dekoratiivplastikas esinevaid peajooni. Kindlasti leiavad skulptorid uusi võimalusi käsituslaadide ja suundade, ka nende, mis on alles idanemas ja jäid kogu näituse ulatuses teisele plaanile, edasiarendamiseks ja mitmekesistamiseks.



TÖID 1966. a.
VABARIIKLIKULT
KUNSTINÄITUSELT

31. V. Väli. Kolhoositar Tiiu. Õli.
1966.

32. R. Kuld. Kajakad. Pargiskulpuuri kavand. Kips. 1966.

33. A. Eskel. R. Liivari portree. Samott. 1966.

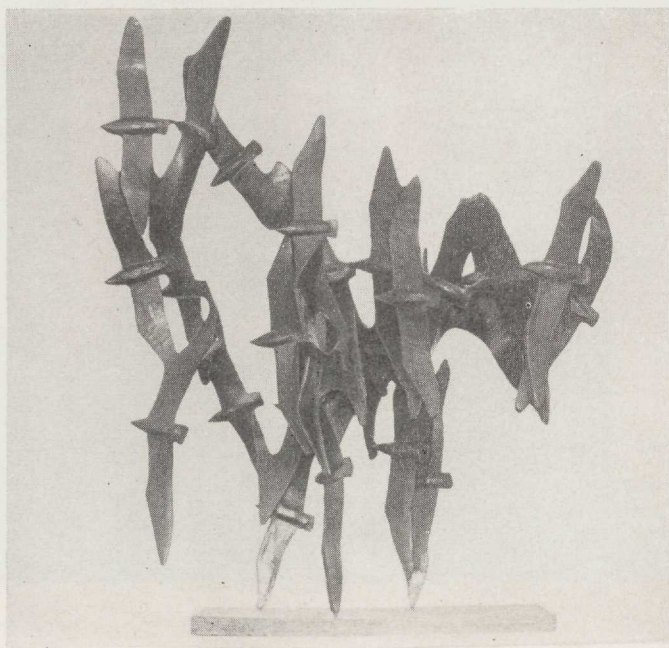
34. E. Taniloo. Maire. Samott. 1966.

35. E. Põldroos. Rasked aastad. Õli.
1966.

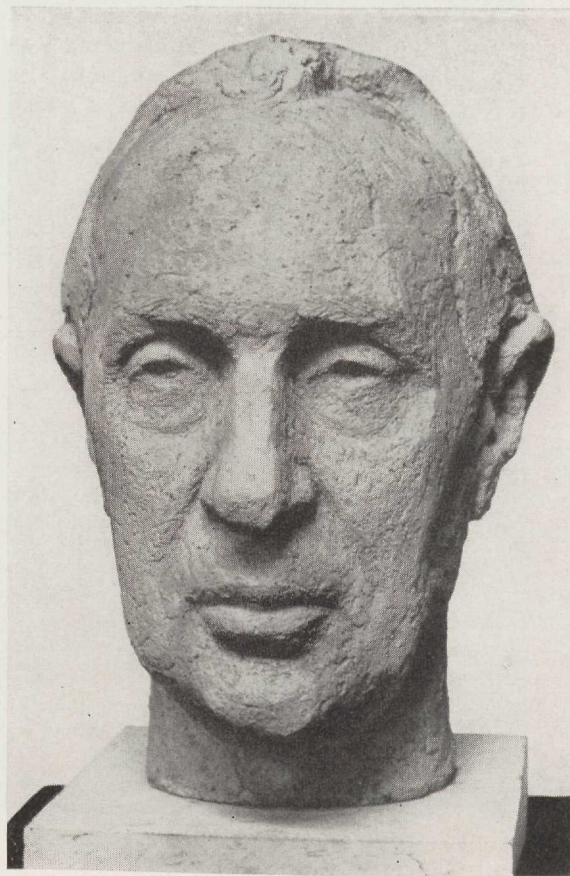
36. L. Mikko. Õmblejad-tüdrukud.
Õli. 1966.

31

33



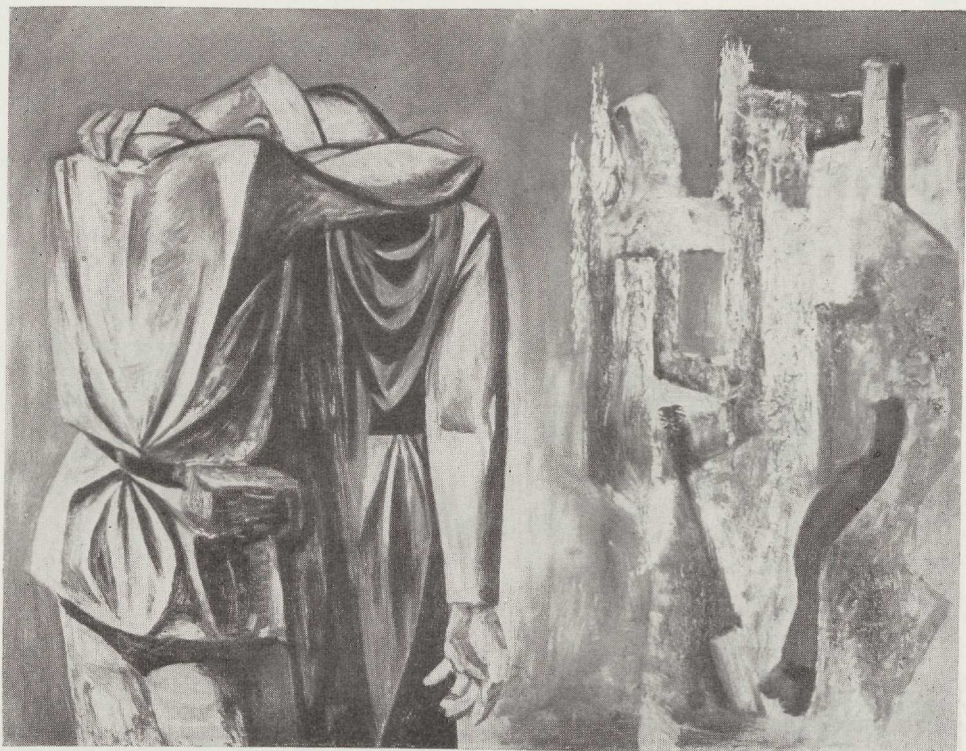
32



36



O. Maran. Vaiketu õunaga alustassil. Õli. 1965.



35



34



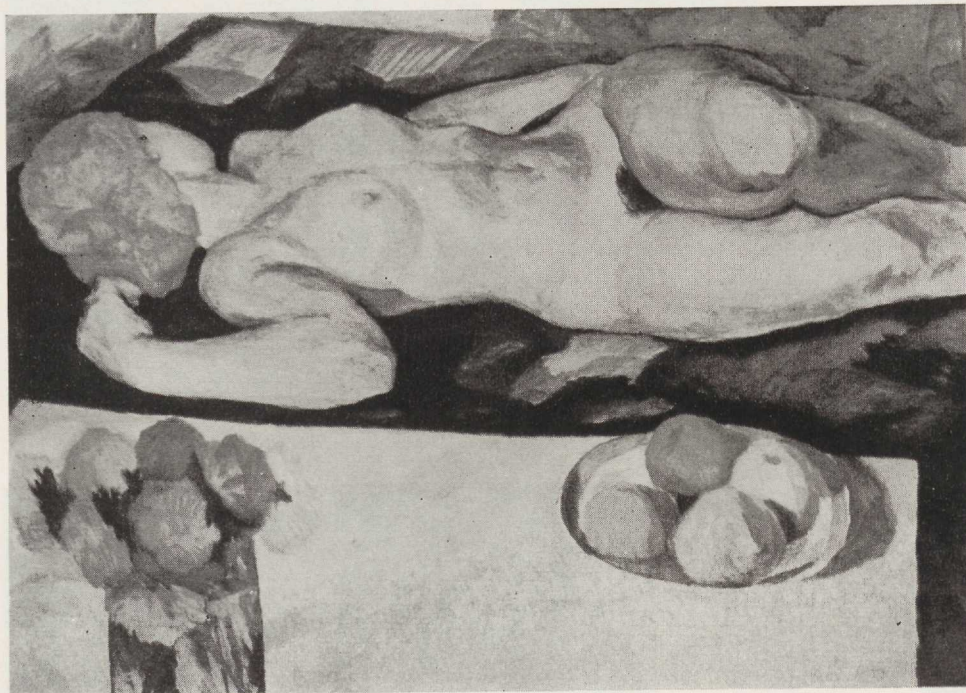
36

37. O. Subbi. Akt astritega. Oli. 1966.

38. V. Tõnisson. Vana veski. Linoollõige. 1966.

39. K. Burman noorem. Nõmme tee. Akvarell. 1966.

40. A. Kütt. Sügis. Lito. 1966.



37

38



39

38





VÄHETUNTUD
LEHEKÜLGI
EESTI KUNSTIST

BALDER
TOMASBERG

Evi Pihlak

41. B. Tomasberg. Heroiline maastik, Süsi. 1916.

41

Esimese maailmasõja aastad tähistavad eesti kunstis märgatavat sisemist ümberkujunemist. Etapp, mis algas peale 1905. aasta revolutsiooni ja leidis iseloomuliku väljenduse «Noor-Eesti» näituste kaudu, on selleks ajaks läbi käidud. Kõigi kandvamate kunstnike nagu K. Raua, N. Triigi, K. Mägi, J. Koorti loomingus toimuvad tõsised nihked, muutub väljenduslaad ja ideestik. Üldjoontes kajastub see loobumises juugendlikult harmoonilistest suletud vormidest, sisemise tasakaalu hülgamises. Asemele astuvad lõhutatud rütmid, suurem tunglemine, dramaatilist pinget sisaldavate motiivide eelistamine. Rahvusliku sisu ja vormi mõiste avardub, tugevneb internatsionaalsete elementide sissetung. Eesti väikeसारvulisse kunstnikeperre lisandub värsked noori jõude, kes just sel ajal kunstiõpilastest kujunevad loovateks isiksusteks. Ikka olulisemat osa hakkavad kunstinäitustel etendama kunstnikud nagu A. Vabbe, P. Aren, V. Ormisson, P. Burman, O. Kallis, A. Jansen jt. Uute nimede seas kohtame ka Balder Tomasbergi, kes oma tugeva isikupäraga kohe esimesel hetkel tähelepanu äratav. Tema saatus meie kunstis on õige tähelennuline. Oma kiire küpsemise ja arengu poolest ei ole tema kõrvale tuua teist analoogiat. Natuke erandlik on ka tema kunst, olgugi, et laiemas mõttes see ei seisa väljaspool ajastu vaimset atmosfääri.

Balder Tomasberg sündis 30. mail 1897 Paldiskis. Ta isa Mart oli pärit Vihterpalust. Paldiskisse tultes oli ta talutöö ümber vahetanud kingsepa ameti vastu. Perekonnas kasvas viis last, kellest Balder oli vanuselt teine. Tulevase kunstniku koolitee kulges läbi kohaliku kõrgema algkooli. Erksa peaga poisina kuuline Tomasberg kooli esimeste õpilaste hulka. Algkool oli ka kõik, mida tagasihoidlik kodu noormehele hariduse poolest võimaldada suutis. Kuid tema õppimistahe polnud sellega kaugeltki rahuldatud. Kunstniku vend meenutab, et Balder oli kirglik lugeja. Ta püüdis kodus iseseisvalt läbi võtta koguni gümnaasiumi kursust.

Teadmiste omandamisega käsikäes käis eneseavaldamise tarve. Koos vendadega valmistati detailselt peeni laevamudeleid, joonistati. Vahel õhtutundidel püüti värsegi riimida. Samuti oli muusika perekonnas au sees: isa mängis kannelt ja lõõtsipilli ning hiljem valis üks vendadest endale muusiku elukutse. Kunstniku isa näib üldse oma aja ja keskkonna kohta olevat erksameelne inimene. 1905. aasta revo-

lutsioonisündmuste puhul oli ta näiteks üheks oma kodukoha esindajaks Tartus kokkukutsutud üle-eestilisel rahvaesindajate koosolekul. Oma laste hariduspüüdlustesse ja kunstihuvidesse suhtus ta kõigiti mõistvalt.¹

Balder Tomasbergi esimene säilinud joonistusplakk (E. Talivee valduses) on dateeritud 1912—1913, mil kunstnik oli viieteist aasta vanune. Tegu on siin peamiselt tušijoonistustega Paldiski ümbrusest, merepiltidega ning rea pliiatsiga kopeeritud portreedega kirjanikest ja heliloojatest. Nende autor pole veel saanud mingit erialast õpetust ja on juhendunud puhtalt oma paremast arusaamast. Juba siin on märgata, et ta joon kogenematusel vaatamata on küllaltki kindel ning loomupärane vaist viib ta kujutatava motiiviga emotsionaalselt elavasse kontakti. Nagu iseenesest näib ta maastikus tajuvat ruumitervikut, üksikelementide seostatust, mis tavaliselt algajatel joonistajatel puudub. Pole imestada, et hiljem maastik kujuneb talle peamiseks eneseväljendamise vormiks.

Kuueteist aastasel tuleb B. Tomasberg Tallinna. Algab iseseisev elu. Ta asub tööle joonestajana Schiltingi ehituskontoris. Sellele lisanduvad õpingud Eesti Kunstiseltsi õhtustel joonistuskursustel. Nende nimekirjast leiame Balder Tomasbergi nime 1913. ja 1914. aasta vältel. Jällegi lööb välja Tomasbergi suur õppimisjanu. Ta võtab osa õige rohketest eriaine tundidest. Õpitavate ainete hulgas on õlimaal, akvarell, varju- ja perspektiiviõpetus, kompositsioon, figuuri ja natüürmordi joonistamine, sulejoonistus, joonistamine mälu järgi, ornamendijoonistus, kunstiajalugu ja isegi voolimine. Vähestel teistel kursustest osavõtjatel jätkub jõudu ja huvi nii paljude aladega tegelemiseks. Sealjuures ei jäta ta neist midagi pooleli, vaid käib järjekindlalt semestrist semestrisse, niikaua kui ta üldse on kursuste nimekirjas. Kõigis ainetes annab ta eksamitööd. Ainult ühes osakonnas, mis osavõtjate poolest oli tegelikult kõige arvukam ja mida kõige rohkem oleks vaja olnud igapäevases kutsetöös, puudub Tomasbergi nimi — see oli tehniline joonestamine.² Kunstniku venna meenutuse kohaselt olevat ta kinnitanud, et joonestamine ei ole tema töö ning isegi ehituskontorisse ei jäänud ta kuigi kauaks.

Palju joonistuskursused vastasid Tomasbergi ande iseloomule, on küsitav. Olid ju kursused ja hilisem Kunsttööstuskool kuulsad oma pedantse kuivuse ja käsitööliku lähenemisega kunstile. Näiteks Tomasbergi kaaslane kursustelt Oskar Kallis kirjutab nende kohta: «Kursustel tehti mitmekümne kunstiharuga tegemist, kuid see peaasi — õieti joonistamine, mis kunsti aabits on, oli seal enam vähem kõrvaline asi. Õieti ütelda ei olnudki seda. Uskuge, isand Prik, sedaviisi kuidas meid kursustel joonistama õpetati, võib kümme aastat õppida ja ega siiski veel õieti ei oska.»³

1913. aastal lahkuvadki mitmed andekamad õpilased nagu O. Kallis, A. Mülber, A. Tuul, A. Krims ja mõned teised kursustelt Laikmaa juurde. B. Tomasberg jääb sinna edasi.⁴ Kui kursused ümber kasvavad Kunsttööstuskooliks, on Tomasberg 1914. aasta sügisest kooli esimese klassi õpilaste nimekirjas.⁵

Tõenäoliselt mõjutas tema paigalejäämist Nikolai Triigi isik, kes kursustel andis sulejoonistuse ja akvarelli tunde ning hiljem oli Kunsttööstuskooli õppejõuks. Peale selle juhendas ta Tomasbergi ka individuaalselt. Nii ongi Tomasbergi alati peetud Triigi otseseks õpilaseks ja mõjualuseks. Ka Tomasbergi seisukohalt vaadatuna oli loomulik, et ta, valides kahe õpetaja — Laikmaa ja Triigi — vahel, viimast eelistas. Triigi avaram kujutlusvõime, tugev kompositsioonivaldamine ning värske kontakt Euroopa kunstikeskustega pidi paratamatult Tomasbergi taolist noort rohkem köitma kui Laikmaa vahetumalt ja konkreetsemalt realiteedi muljetes kinni olev loomislaad ja õpetamisviis. Triik oli hästi tuttav skandinaavia ja vene sümbolismiga. Oma väikeste kompositsioonidega nagu «Märter», «Suurlinn», «Orjad» jt., mis kõik on dateeritud 1913. aasta paiku, tõi ta ühe esimese meistrina eesti kujutavasse kunsti ka saksa ekspressionismi mõjusid. Kuna Tomasbergi õppeaastad Triigi

¹ Biograafilised andmed võetud vestlusest kunstniku venna E. Taliveega (varem Tomasberg) 13. IX 1966.

² ORKA, f. 1812, n. 1, t. 5, l. 5—15.

³ O. Kallise dateerimata kirja mustand Prikile (umbes 1913). ORKA, f. 4012, n. 1, t. 14, l. 9.

⁴ ORKA, f. 1812, n. 1, t. 5, l. 3.

⁵ ORKA, f. 1812, n. 1, t. 16. l. 1 p.

juhendamisel langevad sellesse ajajärku, siis saab ta oma õpetajalt kindlasti vastavasuunalisi mõjutusi kõige rohkem.

Peale otseste kunstiõpingute püüab Tomasberg ka üldiselt oma silmaringi laiendada. Ta on endiselt innukas lugeja, aktiivne teatri ja kontsertide külastaja. Tema raamatute hulgast leiame kunstiajakirju, materjale vanameistrite kohta, rohkesti ilukirjandust odavates väljaannetes. Autoritest on esindatud näiteks F. Schiller, G. Hauptmann, O. Wilde. Mõnel raamatul on sees nimi: B. Thomasberg 1914. Ei teki kahtlust aja kohta, millal neid loeti. Raamatute valikust on näha, et küllaltki suurt tähelepanu on leidnud romantismi ja sümbolismiga seotud autorid.

Sümbolismi mõjud aitavad vormida ka tema esimesi kompositsioone. Omandanud väga kiirelt vajaliku natuuri valdamise astme ja elementaarse professionaalsete oskuste baasi, hakkab ta otsima kunstis võimalust eneseavaldamiseks. Selleks on enamasti unistusliku iseloomuga maastikud, teostatud pastellitehnikas, söes või akvarellis. Tavana raamib taolisi pilte kõrge puudekroon, sellest läbi avaneb vaade helendavatele aasadele, vaiksetele veekogudele või omapärastele pilvemaastikele taevas. Üle kõige lasub pidulik, veidi salapärane rahu. Värvides domineerib rohkelt kollast, roosat, mille ühendused sinise ja rohelisega kipuvad magusaks minema. Triigi üheks teeneks tulebki lugeda seda, et ta oma mehise ja jõulise laadiga aitas Tomasbergi liigset õrnromantilisust, mille taga veel puudusid laiemad kunstilised kogemused, kujundada kargemaks ja distsiplineeritumaks.

Oma tugeva joonistusliku kooliga soodustas ta kindlasti ka Tomasbergile omase tugeva vormitunde arengut. Igal juhul on õpilase edusammud Triigi juures usumatult kiired. Juba mõnes 1914. aasta akvarellis (RKM) on raske ära tunda päris algajat kunstiõpilast. Muide paindliku akvarellitehnika valdamise, mis eriti avaldub järgmiste aastate töödes, võlgneb Tomasberg samuti Triigile. Otseselt Triigi koolist pärinevad ka üksikud stilisatsiooni võtted tema joonistuslaadis. Eriti avaldub see puude siluettide ja oksastiku kujunduses, taevamotiivides. Pannes Triigi «Vana aia» variandid Tomasbergi tööde kõrvale, on õige kerge jälgida õpilase sõltuvust oma õpetajast. Sellele vaatamata ei anna väline sarnasus põhjust pidada Tomasbergi Triigi jäljendajaks. Juba nende loomingu temaatiline suunitlus on erinev. Triigi





42. B. Tomasberg. Romantiline maastik. Süsi. 1916.

43. B. Tomasberg. Maastik tsüklilist «Eleegilised unistused». Pastell. Umbes 1916—1918.

43

loomingus on kesksel kohal inimene, Tomasbergil maastik. Tomasberg otsib väljendust oma unistustele, Triik oma protestile, nõrdimusele. Kuid mõlemad nad elasid sel perioodil kunstis välja oma sisemist mina, selle vahekordi ümbrusega. Seepärast suutiski Triik mõista ja hinnata oma õpilase tugevat kujutlusvõimet ja püüdis seda arendada.

Esimest korda esineb Tomasberg laiema avalikkuse ees 1916. aasta kevadel Eesti Kunstiseltsi näitusel. Juba tööde nimetused nagu «Videvikuline meeleolu», «Unistus», «Vaikus», «Nägemus», «Heroiline maastik» (TKM) jt. räägivad nende iseloomust. Näituse arvustus märgib üllatusega kunstniku varaküpsust. H. Kompus kirjutab: «...teine (B. Tomasberg — E. P.) seevastu ilmutab oma nooruse kohta üllatav omapärast ja kindlapiirilist iseloomu. Tomasberg on muusikaline hing, kes maastiku instrumente (kui nii võib ütelda) oma unistuste kehastuste vahendiks võtab: maa ja taevas, puud ja põõsad, kivid ja mäed ning nende kajastused vaikistes vetes, neist ehitab ta maastiku olematuist ilmut, täis hämaraid, videvikulisi, igatsevaid või kangelaselisi viise — must-valge joonistuses. Tarvitab ta värve, siis sünnib mingi unenägudemaa ebatõelistes kui kalliskividest laenatud värvides.»⁶

Näitusel esinemise ajaks oli Tomasberg kolm aastat kunsti õppinud ning sellestki osa ainult õhtukursustel. Kujuneda selle aja vältel omanäoliseks kunstnikuks võis ikkagi ainult tõeliselt andekas, tuline ja tulvil loomisenergiat natuur. On igati mõistetav, et Triik pidas Tomasbergi oma lemmikõpilaseks, et kaaslased teda imetlesid, et ta üldist tähelepanu äratas. Esimestele edusammudele oleks pidanud nüüd järgnema tõsine süvenemine ja enda kallal edasitöötamise ajajärk. Kuid

⁶ H. Kompus, Eesti kujutav kunst 1916. Eesti Kirjanduse Seltsi aastaraamat IX. Tartu, 1917, lk. 145.

olukorrad kujunesid sääraselt, et kolm aastat katkendlikke õpinguid pididki jääma kogu ta kunstiliseks hariduseks. 1915. aasta lõpul Tomasberg lahkus koolist⁷ ja varsti peale seda, 1916. aasta kevadel, mobiliseeritakse ta tsaari sõjaväkke ning saadetakse teenistusse tagavarapataljoni Novgorodi. Seal täidab ta kunstnikuna küll mitmeid jooksvaid ülesandeid, on dekoraatoriks sõdurite teatris ja teeb muid töid, kuid sõjaväeteenistus jääb sõjaväeteenistuseks ja kunstniku vabadus on piiratud. See teeb Tomasbergi lühikesele kunstnikuteele sisse veel ühe lünga. On säilinud küll joonistusplakk Novgorodi vaadete ja figuurivisanditega, aga need on rohkem juhuslikud käecharjutused kui tõeline kunstilooming. Õnneks ei kesta Novgorodis viibimine kaua. 1917 on Tomasberg jälle Tallinnas ja liigub noorte kunstnike O. Kallise, A. Tuule, A. Krimsi (hiljem Radava), P. Liivaku, A. Mülberi ja R. Espenbergi (hiljem Haavamägi) seltsis, kellega koos võetakse isegi osa lühikest aega püsinud kunsti- ja kirjandusühingu «Vikerla»⁸ loomisest.

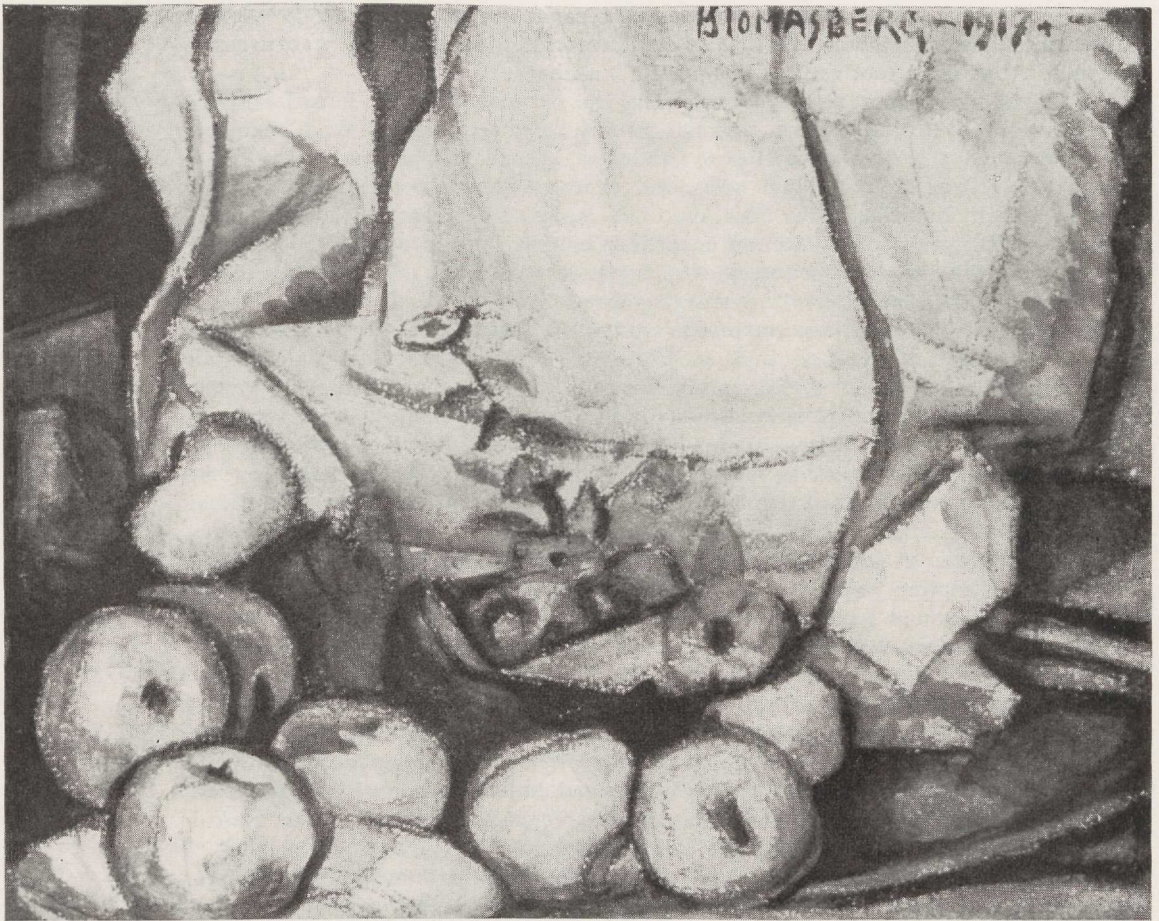
Siit peale algab Tomasbergi loomingu kõige viljakam ajajärk. Kunstniku peamised ja ilusaimad tööd on dateeritud aastaga 1918. Temaatilisel ei sünni neis olulist murrangut. Domineerivad endiselt maastik, linnavaated ning üksikud natüürmordid. Osa neist jäädvustab konkreetseid paiku, teistes domineerib juba varem tuttav heroilis-romantiline tendents. Oma väljenduselt on see läinud vaid kargemaks ja sügavamaks. Konkreetsete paikade kujutused on omandanud rohkem sise- mist kaalu. Kõrge paekallas, mereäärseid kivid, liivane rannakuriba — kõik need motiivid mõjuvad kuidagi tähendusrikkalt, isegi monumentaalselt, neis avaldub midagi unistusmaastike ülevustundest. Oma kohatisest tundeõrnusest hoolimata ei ole Tomasberg idülliliselt intiimsete meeleolude kajastaja. Ühele väikesele visandlikule freskokavandile on alla kirjutatud: «Hümnid maale ja pilville» (E. Talivee valduses). Pidulikku hümnimeeleolu on tunda tegelikult paljudes teisteski maastikes. Paiguti omandab see ülevustunne barokliku varjundi. (Meenutagem, et juba aastal 1916 nimetas ta üht oma teost «Heroiliseks maastikuks».) Barokipärane on ka paljude tööde kompositsioon, kus läbi raamivate puutüvede ja lehestiku avaneb vaade kaugematele plaanidele, veidi salapäraselt vinetavatele kaljurüngastele ja metsatukkadele. Üksikud väikesed inimfiguurid varjuliste puude all või järvekaldal meenutavad väga XVII sajandi maastike stafaaze. Maastik, mida kunstnik kujutab, on suursugusem ja pidulikum argipäevasest loodusest. Selles on ülevat rahu, aga ka kauguste erutavat ja kutsuvat romantikat. See on üsna uus meeleolude skaala, mida Tomasberg taoliste loodsepiltidega meie kunsti toob.

Kunstniku viimastes töödes hakkab siiski romantilisesse harmooniasse sisse tungima järsumaid, tasakaalu lõhkuvaid elemente, tekib sisemine pinge. Eriti märgatav on see visandlikes teostes. Risti üle paberilehe jooksevad järsult tumesinisised või punakad puutüved, teed suunduvad otse pildi sügavusse, motiivid on ootamatult ära lõigatud, igas joones ja pintsli tõmbes on rahutust ja pinget. Rahulik harmooniline kompositsioonikäsitus kontsentreerub, pildipinnale paralleelse liikumise asemele astub sageli diagonaalsuunitlus. Maastiku kõrval kasvab kunstniku huvi figuraalse kompositsiooni vastu. Seda esialgu küll vaid visandite näol, mille hulgas leiame mitmeid sellisuunalisi katsetusi. Nad kannavad endas enamasti mingit sümboolset mõtet, kuid vahel on tegu ka dramaatiliste piiblistseenidega nagu Kolgata motiiv ja muu taoline. Heaks näiteks dünaamika ja pinge kasvust on rida tumesinisega joonistatud «Siuru» III albumi kaanekavandeid (E. Talivee valduses), samuti rida 1918. aasta maastikke, nagu mitmed Pakri motiivid (TKM), «Rand kevadööl» (TKM), «Noctürno» (TKM) jt. Varasemate kergelt magusavõitu värvi kooskõlade kõrval rõhutatakse nüüd sageli nende kontrastsust. Mõned joonistused ultramariin- või koobaltsinise õlipastelliga saavutavad üllatavalt tugeva väljendusliku jõu. Sinine kerkib üldse kunstniku lemmikvärvide hulka. Huvitavalt on selle värvi väljendusjõudu kasutatud ka reas natüürmortides (TKM-is ja RKM-is).

On ilmne, et kunstnik seisab 1918. aastal uue loomingu etapi lävel. Kas see oleks lõpuks toonud endaga kaasa pingelisi tundepuhanguid, intensiivseid värvi-

⁷ ORKA, f. 1812, n. 1, t. 16, l. 3 p.

⁸ A. Vaga, Balder Tomasberg. «Agu» 1923, nr. 5, lk. 143–145.



44

44. B. Tomasberg. Natüürmort.
Akvarell. 1917.

45. B. Tomasberg. Rand kevad-
öö. I. Akvarell. Umbes 1917-
1918.



45

elamusi või oleks sellega koguni kaasnenud cézanne'ilik kainenemine ja vormi-kindlus, mida paneme tähele mõningates natüürmortides, selle üle on praegu raske otsustada. Aimatavad taotlused ei jõua välja kujuneda.

Nii jääbki Tomasberg selle vähesega, mis ta on loonud, meie kunstiajalukku unistusmaastike autorina. Puhas, sügavalt helisev loodusetunne on tema loomingu peamisi eriomadusi. Oma poeetilise astmega ületab ta paljusid teisi meie kunstnikke. Näiteks Konrad Mägi hõõguvaid värve pilduvad soomaastikud Norrast või salapäraselt tumedad Pühajärve motiivid mõjuvad Tomasbergi kõrval palju rohkem maastikust saadud värvimulje stilisatsioonina, otsese värvielamusega kui vahetult poeetilise eneseväljendusena. Kellegi teise maastikke ei vormi nii tugevalt sisemine fantaasiapilt kui Tomasbergi omasid.

Meie kunstis on Tomasberg omamoodi erandkuju. Raske on leida talle sugulashinge ka selleaegsete poeetide hulgast. Võib-olla E. Enno intuiivselt loodusega kaasa elavad värsid või V. G. Ridala sinetavate külm-selgete merekauguste kirjeldused andsid talle kohati inspiratsiooni, kuid paralleelnähtusteks neid kuidagi taandada ei saa. Väheusutavana tundub ka võimalus, et Tomasberg oleks lähemalt tundnud saksa ekspressionistlike rühmituste «Brücke» või «Blaue Reiter'i» looduslüürikasse kalduvate kunstnike loomingut, kellega teda põhimõtteliselt küllaltki palju seob.

Jääb üle arvata, et tegelikult aitas tema kunstnikuisiksust kõige rohkem mõjutada üldine ajalooline keskkond ja vaimne õhkkond, milles ta kujunes. Esimene maailmasõda ei saanud sedavõrd tundlikust noorukist mööda libiseda jälgi jätmata. Sõja raskete meeleolude tüüpiliseks väljenduseks meie kunstnike loomingus on olnud tavaliselt pessimistlikud tunded ja sünged värvid, mis Tomasbergil puuduvad, kuid see ei jäta teda veel kõrvalseisja ossa. Omamoodi iseloomulik on temagi reageerimisviis. Analoogilise reaalsusest põgenemise tee valisid maailmas näiteks mitmed poeedid, kes nagu alateadlikult tajusid eelseisvaid hävingu aastaid. Nende eelaimused ei olnud ekslikud. Mitmed väljapaistvad kujud Euroopa kunstinoorusest langesid sõja ohvriks. Nende ühine saatus kordub Tomasbergi näol ka meie kunstiajaloo, kes hukkus rindel kahekümne kahe aasta vanuselt.

B. Tomasbergist järele jäänud tööde arv on üsna napp ja juhuslik. Mõnekümne ümber säilib neid Tallinna ja Tartu kunstmuuseumides. Suurem arv töid, kus rohkelt domineerib visandlikke materjale, kuulub kunstniku venna valdusesse Tallinnas, nendele lisanduvad üksikud tööd erakogudes. Kokku pole neid palju, kuid meie kunstiajaloo mõistmisele annavad nad väärtuslikku lisa. Samal ajal sunnivad nad ka eksponaatidena oma sügavale ja algupärasele tundejõule kaasa elama.

Vene, balti-saksa ja eesti rahvusliku kunsti vahelisi suhteid pole käesoleva ajani täpsemalt määratletud, ja see küsimus on olnud senini diskussioonide aineks.

Siiani on uurijaid huvitanud põhiliselt küsimus balti-saksa ja eesti rahvusliku kunsti vastastikustest suhetest. Juba V. Vaga oma raamatu «Eesti kunst» eessõnas andis sellele küsimusele järgmise lahenduse, mis on jäänud käesoleva ajani üldtunnustatuks: «Eesti kunstina mõistetakse siin niisiis õieti kunsti Eestis. Seejuures on ometigi pearõhk pandud eesti kunstile selle sõna kõige otsesemas tähenduses, s. t. eesti rahvusest meistrite poolt loodud teoseile. Ühtlasi on püütud tõmata piirjoon mitte-eestlaste poolt loodud kunsti ehk nn. balti kunsti ja eesti meistrite loomingu vahel. Mõistagi on sellise piirjoone tõmbamine raske; see võib vahest tunduda koguni kunstlikuna ja segavana, kuid on ometigi paratamatut.»¹

Me ei hakka seda formuleeringut kummutama. Üldjoontes ta on isegi võib-olla õige. Meie ülesanne on juhtida tähelepanu sellele, et probleem on kahtlemata palju keerulisem.

Tavaliselt mõistetakse balti-saksa kunsti all Balti aladelt pärinevate kunstnike loomingut. Kahtlematult on aga Baltikumist pärinevate kunstnike hulgas küllalt neid, keda võib palju enam pidada vene rahvusliku kunsti esindajateks: nad kasvasid tema traditsioonide najal, neile andis ettevalmistuse Peterburi Kunstide Akadeemia, nad elasid Venemaal, sulasid vene kunsti ühisesse voolu, tegid läbi põhijoontes samu arenguetappe. Mitte juhuslikult pole hakatud V. Timmi, A. ja P. Rizzoni, B. Venigi, J. Kleveri, A. Beggrovi ja ka T. Neffi ning K. Venigi loomingut juba ammu käsitlema vene kunsti ajaloos. Kui läheneda mõiste balti-saksa kunst määramisele ülaltoodud seisukohast, siis tuleb tema esindajana nimetada ka M. I. Lebedevi², mis oleks täielik absurdsus.

Teiseks balti-saksa kunsti tunnuseks loetakse tavaliselt ka kohaliku temaatikat kunstnike loomingus, seda, et nad oma teostes kajastasid Läti- ja Eestimaa elu ja loodust. Siinjuures peab meenutama, et Baltimaade elu, minevikku ja loodust kujutasid laialdaselt ka vene kunstnikud I. Aivazovski, A. Bogoljubov, P. Vereštšagin, I. Siškin, N. Dubovski jt., mille kohta seni aga täpsem ülevaade puudub.

On üldiselt selge, et eesti kunsti ajaloos tuleb eristada vähemalt kolme komponenti: balti-saksa kunst, vene kunst ja eesti rahvuslik kunst. Loomulikult on viimane põhiline ja tema vaatlusele tuleb allutada kõik ülejäänud. Kuid ajani, mil eesti rahvuslik kunst ei seisnud veel kindlalt omil jalgadel (loomingulisest iseseisvumisest võime rääkida tegelikult alles XX saj. algul), on väga tähtis vaadelda ka kaht esimest komponenti, välja selgitada, kus, kuidas ja millistes vormides leidis kujutavas kunstis kajastust Eesti elu ja loodus. Seda juba põhjusel, et eesti rahvusliku kultuuri tekkimiseni moodustasid Eestimaa kunsti ennekõike balti-saksa ja vene kunstnike tööd.

Teemat «Eesti vene kunstnike loomingus» on seni vähe uuritud.³ Käesolev artikkel kujutab endast esimest katset põgusalt vaadelda Eestimaa teema kajastumist vene kunstnike loomingus, pretendeerimata küsimuse ammendavale käsitlusele. Muidugi ei saa Baltimaade kunsti mehaaniliselt üle kanda kõik Eesti teemadel loodud tööde autorid, kuid mõningal määral rikastasid nad siiski kunsti-alast tegevust Eestis.

¹ Voldemar Vaga, Eesti kunst. Tln.—Trt., 1940, lk. 5.

² Seda teebki Wilhelm Neumann, Vt. Lexikon baltischer Künstler, Riga, 1908, lk. 98.

³ Muide, vene kunstnike mõningaid teoseid on eesti kunsti üldajaloos siiski silmas peetud. Nii vaatleb V. Vaga oma raamatus V. Demut-Malinovski skulptuure, kui võrd need asuvad Eestis, jne.

Vene kunstnikud ei pöördunud Eestimaaga seotud teemade poole ainult harva ja juhuslikult. Meie maa suuremates muuseumides, sealhulgas Tretjakovi Galeriis ja Vene Muuseumis läbiviidud otsingute tulemusena on avastatud vähemalt 60—70 Eestimaaga seotud maali, gravüüri ja joonistust, mis kuuluvad XIX—XX sajandi vene kunstnikele. Nende ridade autorile on reproduktsioonide järgi teada veel umbes 30—40 sellist teost ja trükisõna järgi umbes 140—150. See polegi nii väike hulk, eriti kui silmas pidada, et nende hulgas on ka suurte vene kunstnike teoseid.

*

Juba 1804.—07. aastail joonistas Narvat ja Ivangorodi Gavriil Sergejev, omal ajal küllaltki tuntud «vaadetemaaliija».⁴ Temale kuulub vaade Narva kosest, mida ülistasid ka mitmed poeedid. Kosemotiiv oli üldse populaarne eelromantilises maalikunstis. Kunstnikud leidsid koses jõu pateetika väljendust ja loodusestihia metsikut vabadust. Narva kosk võlus neid peale selle veel ka metsiku põhjamaise «romantilise» maastikuga, üheaegselt sünge ja suursugusega. Sellest on tingitud tema korduv esinemine trükiväljaannetes (vt. Ivan Bugrejevi gravüüri, I. Tšeski vinjeti almanahhile «Põllulilled» 1828. aastal jne.).

1827. aastal külastas Tallinna tuntud reisimees, kirjanik ja kunstnik-asjaarmastaja Pavel Svinjin (1787—1839). Sõidu tulemusena ilmus temalt reisikirjeldus ja mõned joonistused Svinjini enda poolt väljaantavas ajakirjas «Otetšestvennoje zapiski» («Toompea» — A. Petrovi graveeritud, «Tallinna linn Pirita kloostri varemeilt vaadatuna» — I. Tšeski graveeritud). Kogu oma dokumentaalsuse juures on tema joonistustes juba tuntav see Baltimaadega seotud uus romantiline kontseptsioon, mis oli iseloomulik ka XIX saj. I poole vene kirjandusele ja kunstile.

Baltimaad olid selle perioodi inimestele nagu mingiks romantiliseks maaks, täidetud ühelt poolt keskaegse rüütliromantika eksootikaga, teiselt poolt sünge põhjamaise, nagu siis räägiti, «ossianistliku» koloriidiga.⁵ Siit tulenes kirjanduse huvi maa feodaalse mineviku, rüütlilosside ja -turniiride romantika vastu (A. Bestužev-Marlinski Liivimaa jutustused, mis leidsid rohkesti jäljendajaid). Maalikunstis leidis see kujutlustering väljenduse kunstnike pöördumises feodaalse keskaja jäänuste poole Tallinnas (vanalinn, Toompea), kiindumises vanadesse lossivaremetesse ja kloostritesse (eriti Pirita kloostri). Seejuures peeti tingimata vajalikuks rõhutada mineviku eksootikat ja luua eriline «meeleolu» (kurb-melanhoolne minevikku meenutav või vastupidi uhkelt ülev).

Kunstnikke veetles ka Eesti põhjamaine loodus: tema sünge hall meri, pankrannik ja kõik see, mis oli iseloomulik niinimetatud ossianistlikule maastikule. Just niisuguseid jooni võib märgata Eesti kujutamisel M. Vorobjovi koolkonna loodusmaalijatel, kes muuhulgas armastasid väga joonistada meie maad. M. Vorobjovi kooli kunstnike hulka, kelle maastikes eriti ilmnevad romantilised tendentsid, kuuluvad M. Lebedev, G. ja N. Tšernetsovid, S. Vorobjov, L. Frikke, P. Furman, I. Aivazovski, L. Lagorio, A. Bogoljubov, kes kõik on oma loomingus käsitlenud Eestimaad.

Teatavasti sündis M. Lebedev Tartus, sai siin alghariduse ja ka tema esimesed joonistused pärinevad Tartust. Kahjuks pole säilinud tema varasemad joonistused, mis kahtlemata suuremal või vähemal määral kajastasid tema muljeid Eestist. Lebedevi joonistuste hulgas, mis asuvad Tretjakovi Galeriis, leidub siiski kaks vaadet Eestist. Üks neist Pirita kloostri varemetega on küll vaid nõrgalt joonistatud visand, teisel on kujutatud võimas haraline tamm Tartu lähedal (meenutame, et Lebedev üldse armastas väga joonistada suuri jändrikke vahtraid ja tammid, mis kehastasid tema jaoks looduse ülevust ja suurust).

1827. aastal suunas Kunstide Edendamise Selts noored kunstnikud vennad Grigori ja Nikanor Tšernetsovid Tallinna «natuurist maalimise praktikale». Siin tegid nad hulga etüüde loodusest ja mõned maastikumaalid, millest erilise tunnus-

⁴ А. Федоров-Давыдов, Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953, лк. 237—238.

⁵ Vt. С. Г. Исаков, О ливонской теме в русской литературе 1820—1830-х годов. «Ученые записки ТГУ», вып. 98, 1960, стр. 148—155.



46. L. Frikke. Vaade Keila Joo (Falli) mõisale. Oli.

46

tuse võitsid «Lainetav meri» ja «Oleviste kiriku sisevaade». Kaks aastat hiljem viibisid vennad taas Tallinnas. Akadeemia näitusel 1830. aastal oli eksponeeritud N. Tšernetsovi kaks huvitavat maastikku — «Kadrioru vaade lossi ja Peeter I istutatud kastanitega» ja «Tormine öö Tallinna lähistel». Tretjakovi Galeriis leidub veel G. Tšernetsovi väheldane pilt «Haapsalu sadam», mis näitab, et vennad ei piirdunud Eestis viibides üksnes Tallinna külastamisega.

Eriti palju joonistas Tallinna M. Vorobjovi poeg Sokrat Vorobjov (1817—1888), akadeemilise suunaga maastikumaalija, kes palju aastaid töötas Peterburi Kunstide Akadeemia professorina. Juba 1837. a. akadeemia õpilasena külastas ta koos kunstnik L. Frikkega (1820—1893) Eestit, et luua maale traditsioonilisele Kunstide Akadeemia konkursile. Mõlemad kunstnikud valisid oma tööde teemaks Keila-Joa (Falli) maastiku.

Falli mõis oli XIX sajandil laialt levinud kuulsusega. 1828. a. omandas selle krahv A. Benkendorff, ehitas siia originaalse lossi pseudogooti stiilis, muutis lossi ümbruse suureks pargiks. Lossis oli rikkalik maaligalerii, milles leidis M. Vorobjovi, Tšernetsovide, Jegorovi, Kiprenski, Venetsianovi jt. teoseid. Falli külastasid Nikolai I, kõrged aukandjad ja peaaegu kõik Tallinna külastajad. «Elada Tallinnas ja mitte sõita Falli — see on sama, mis olla Roomas ja mitte näha paavsti», kirjutas üks reisija, ülistades selle Eestimaa «paradiisliku nurgakese» ilu.⁶ Teine autor märgib, et Fall hämmastab isegi pärast Krimmi ja Kaukaasia nägemist, ning et ta sunnib meenutama Itaaliat.

Seepärast pole ka imestada, miks S. Vorobjov ja L. Frikke valisid oma maalide teemaks just Falli looduse. Nende teosed, tuntud mõlemad nimetusega «Vaade Falli mõisale Tallinna lähedal», said 1838. a. Akadeemia kuldmedali⁷ ja tõid autoritele populaarsuse (Vorobjovi maal asub Tretjakovi Galeriis, Frikke oma Vene Muuseumis, viimase variant samuti Tretjakovi Galeriis).

Mõlemad tööd on teostatud Vorobjovi koolkonnale tüüpilises laadis. Need on

⁶ Поездка в Фалль. «Мода, журнал для светских людей» 1851, № 19. lk. 147.

⁷ Samal 1838. a. konkursil anti teine hõbemedal Vassili Truhmanovile töö eest «Tallinna vaade».

romantilised maastikud, milles loodus on omandanud hingestatuse, suursuguselt kauni ja samaaegselt idüllilise unistuslikkuse: autorid justkui jagavad loodusega oma meeoleolu, teadlikult aktsentueerides temas ainult seda, mis vastab nende ettekujutusele ilust.

Suurt huvi pakuvad S. Vorobjovi joonistused 1838. aastast, mis kujutavad Tallinna ja selle ümbrust. Neid on säilinud palju (umbes parkümmend Tretjakovi Galeriis, kolm Vene Muuseumis) ja on imekspandav, et need suurepärased joonistused pole siiani äratanud uurijate tähelepanu. Nendes on dokumentaalse täpsusega jäädvustatud vana Tallinna pildid — tookordse linna üldvaade, kitsad tänavad, vana arhitektuur, postihoov. Mõned neist on küll romantilise kallakuga, mis aga mingil määral pole vastuolus objektiivse tegelikkusega.

Ka tuleb nendes joonistustes näha realistlike tendentside tugevnemist Vorobjovi koolkonnas endas. Pole juhuslik, et S. Vorobjov joonistas meeeldi mitte üksnes keskaegset linna, vaid ka puumajakesi linna ümbruses. Sageli toob ta oma linna-vaadetes midagi žanristseenide taolist. Vorobjov joonistab taluõue Tallinna lähedal, eesti elamu interjööri, lambakarja «tavalise» looduse foonil. Kõik see ei mahu täielikult enam romantilise kunsti raamidesse.

Tõenäoliselt külastas S. Vorobjov Tallinna ka hiljem. 1926. a. näitusel «Vana Tallinn», mille organiseeris Tallinna Eesti Muuseum, oli välja pandud S. Vorobjovi «Tallinna vaade», dateeritud aastaga 1854.⁸

Tallinna vaateid joonistas ka Pjotr Furman, kelle töid pole kahjuks õnnestunud seni leida, et neid täpsemalt iseloomustada.

Umbes samal ajal ärkab vene maalikunstis huvi maa põhirahvastiku etnograafiliste eripärastest vastu, mis on seotud vene maalikunsti üldise kallakuga rahvalikkuse poole. Siin tuleb märkida Eestis sündinud Timofei (Karl Timoleon) Neffi (1805—1876) varasemaid töid. Pärastine Peterburi Kunstide Akadeemia professor, kurikuulsa maali «Suplejad» autor, on ta läinud vene maalikunsti üldiselt kui negatiivne suurus. Kuid Neffi varasemad 1830-ndate aastate lõpu ja 1840-ndate aastate alguse tööd, mis kujutavad rahvariideis eesti tütarlapsi, omavad mõningat väärtust («Kaks eesti neitut», Vene Muuseum, «Eesti naine lapsega» ja «Eesti naine kanu söötmas», Tallinna Riiklik Kunstimuuseum). Tõsi, need maalid on küll läbini idüllilised ja seesmiselt võltsid, nendel kujutatud inimesed ebaisikupärased. Kuid nendes olustikumaalidele lähenevates töödes on siiski olemas etnograafiline element (tütarlaste rahvarõivad, koduse majapidamise esemed jne.), mõningane, olgu kas või välinegi katse avada teise rahva rahvuslikku spetsiifikat. Analoogilised tendentsid leidsid osaliselt kajastuse ka V. Timmi loomingus, kuid sellest allpool.⁹

Suuremat huvi tundsid vene kunstnikud siiski endistviisi eesti looduse, vana eksootilise Tallinna vastu. 1844. a. oli Aivazovski määratud Mereväekorpuse staabi maalikunstnikuks. Talle tehti kohustuseks maalida kuus pilti, mis kujutaksid mereäärsete linnade ja kindlustuste, nende hulgas ka Tallinna vaateid. Määratud ülesande teostas Aivazovski Vorobjovi koolkonna maastikumaali traditsioone järgivas laadis. Kompositsioonilt väga õnnestunult lahendatud maalis «Tallinn» (asub Kesk-Sõjaväe-Meremuuseumis Leningradis) on dokumentaalse täpsusega kujutatud linna panoraam merelt (see täpsus üllatab eriti selle maali jaoks tehtud, peenelt läbitöötatud natuurijoonistuses, mis praegu asub Feodossiiski maaligaleriis¹⁰). Linn on kujutatud kõrge pilvise taeva foonil õhtuvaikuses. Kõik see on mähitud kergesse õhulisse suitsuvinesse ja, nagu märgib üks uurija, on kui ilus meremaal, mille detailidena esinevad kindlustusehitused kaldal.¹¹

Korduvalt on Aivazovski loonud ka Soome lahte kujutavaid meremaale.

⁸ Vt. Vana Tallinn. Maalide, graafika ja kaartide näitus. Avatud 30. V — 15. VI 1926, Tln. (1926).

⁹ Muide, on võimalik, et need tendentsid kajastusid ka noore I. Aivazovski meieni mitte jõudnud maalis «Grupp eestlasi Soome lahe kaldal» (1836), mis valmis tal suvise meresõidu järel Soome lahel, mil ta tõenäoliselt külastas ka Eestit.

¹⁰ Joonistus on reprodutseeritud raamatus: Н. С. Барсамов, Иван Константинович Айвазовский. М., 1962, lk. 54.

¹¹ Samas, lk. 53.

Aivazovski mõjul komplitseerunud Vorobjovi koolkonna traditsioone jätkab oma kolmes Tallinna vaates 1852. aastast Aleksei Bogoljubov, kes hiljem eemaldus sellest koolist ja koguni töötas Aivazovski loomingule vastupidises laadis. Need kolm vaadet teostas noor kunstnik Kunstide Akadeemia programmis nõutavate töödena ja nende eest omistati talle 1853. a. suur kuldmedal õigusega sõita välismaale komandeeringusse.

Parim nendest maalidest — «Tallinna vaade» — säilib praegu Vene Muuseumis. See on teostatud akadeemilise romantismi maneeris ja kujutab jällegi Tallinna vaadet merelt. Esiplaanil on tormine, määratu suuri laineid veeretav raevukas meri. Lained on kallutanud laeva küljeli. Paat aerudega on heidetud laine harjale ja jääb mulje, et nüüdsama langeb ta põhjatusse meresügavusse. Nagu õnnetuse ennustajana ilmub nähtavale mast ja veel mingisugune merre heidetud laeva taglas. Kogu teine plaan on hõivatud linna panoraamist. Üldist romantilist koloriiti suurendab sünye ärev tumedate pilvedega taevas ja valgushelgid. Samal ajal paistab silma «vorobjovlik» pehme õhuline perspektiiv, maastikku mähkiv kerge läbipaistev udu; kujutusmaneeris on tunda Aivazovski mõju.

Tuntud on ka Bogoljubovi teised Tallinna kujutatavad tööd, näiteks seepia «Tallinna raekoda» (1853).

I. Aivazovski ja A. Bogoljubov on loonud ka mitmed ajaloolised sõjateemalised maalid, mis on pühendatud merelahingutele Eestis. 1840-ndate aastate keskel maalis Aivazovski tohutu suure lõuendi «Merelahing Tallinna lähedal 9. mail 1790. aastal» (asub Dzeržinski nim. Kõrgemas Sõja-Merekoolis Leningradis). 1861. a. sai Bogoljubov tsaarilt käsu — kujutada Peeter I merelahingute ajalugu. Selle ülesande täitmisele asus kunstnik alles 1866. a., ja viis lõpule 1876. aastaks. Antud tsükklisse kuuluvad maalid «Lahing Saaremaa lähedal 24. mail 1719. aastal» — Bogoljubovi sõjamaalide tippteos — ja «Tallinna lahing 2. mail 1720. aastal». Mõlemas lõuendis hindasid kaasaegsed kunstniku oskust väljendada «maalilikkust, jäädes truuks tegelikkusele». Bogoljubovi käsitluses üllatab valguse- ja õhuperspektiivi edasiandmine ja valguse-varju rikkalik modelleering, mis oluliselt erineb tema varasematest tööddest.

Akadeemilise suuna vene bataliste huvitas üldse Baltimaade minevik, eriti need

47. S. Vorobjov. Tallinn. Rannavärv. Sulejoonistus. 1838.

48. S. Vorobjov. Tallinna vaade. Sulejoonistus. 1838.

47

48





heroilised episoodid, mis olid seotud Peeter I aegse Põhjasõjaga. Juba 1846. a. maalis tuntud batalist Aleksandr Kotzebue (1815—1889) Põhjasõjale pühendatud tsüklistse kuuluva teose «Lahing Narva juures» (teise nimetusega «Narva vallutamine 9. augustil 1704. aastal»). See on lahendatud Kotzebue lahingumaalidele omases laadis: avar ruumilisus, komplitseeritud maaliline pilt lahingust, kompositsioon täis elu, liikumist, mõnikord isegi dramatismi; kuid samaaegselt tinglikkuse, paraadlikkuse, rõhutatud efektsuse ja dekoratiivsuse varjunditega.¹²

1859. a. pöördus sama sündmuse poole noor kunstnik-batalist Nikolai Zauerveid (1836—1866) maalis «Narva vallutamine» (Tretjakovi Galerii), mille eest ta sai kuldmedali, Zauerveidi iseloomulikuks jooneks oli püüe dramaatilisele ekspressiivsusele.¹³

XIX saj. keskpaiku muutuvad ilmsemaks realistlikud tendentsid vene maalikunstis, kõige varem leidsid need väljenduse žanrimaalis, milles harva esines ka Eesti-ainelist temaatikat. Kuid siiski on ka Eesti elu kujutamisel märgata mõningaid uusi jooni. Eelkõige ilmnevad need suurepärase vene joonistaja, Riias sündinud Vassili Timmi loomingus. Juba 1840-ndail aastail esines ta joonistustega Pariisis väljaantava G. Daziaro raamatu jaoks «Costumes Russes» (rida originaale asuvad praegu Läti ja Vene Kunsti Muuseumis Riias), kus mõningatel joonistustel näeme ka eestlaste rahvarõivaid.

Eriti sageli kujutas Timm Eestit joonistustes, mida ta avaldas kuulsas «Vene Kunstilehes» (1851—1862), esimeses vene kunsti ajakirjas. Selle väljaande lehekülgedel näeme tema rohkem kui 20 Eestit kujutavat litograafiat. Nende hulgas on 6 vaadet Haapsalust ja sama palju Tartust (seoses ülikooli 50. aasta pidustustega), mõned Tallinna vaated, Eestimaa kubermangu talumeeste ja -naiste riietust kujutav joonistus jne. Sama väljaande jaoks olid nähtavasti mõeldud ka kaks joonistust Narvast, mis mõlemad asuvad Riia muuseumis.¹⁴ Nimetada neid Timmi dokumen-

¹² Vaata selle kohta: В. В. Садовень, Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955, lk. 92.

¹³ Vt. samas, lk. 169—172.

¹⁴ Need olid väljas V. Timmi tööde viimasel näitusel Riias 1951. a. Vt. Каталог выставки произведений В. Ф. Тимма. Рига, 1951, №№ 377—378.

taalselt täpseid naturalistliku üksikasjalikkusega reaalseid vaateid kopeerivaid joonistusi realismiks, ei oleks ehk päris õige. Kuid see omapärane kunstiline kroonika, reportaaž Timmi joonistustes, kujutab endast kindlat teed realismile.

Sama võib öelda V. Sadovnikovi joonistuste ja akvarellide tsükli kohta, mis kujutavad vana Tallinna ja asuvad praegu Vene Muuseumis Leningradis (näit. «Linn Tallinn — turuplats — raekoda»).

Realistlike tendentside tugevnemine, võiks isegi öelda realistlike printsiipide rõhutamine on märgatav ka Pjotr Vereštšagini (1834—1886) 1860-ndate aastate töödes. Peterburi Kunstide Akadeemia näitusel 1864. aastal esines ta 12 tööga Tallinna ja selle ümbruse vaatamisväärsustest. Need olid maalitud tõenäoliselt sama aasta suvel ja nad jätkasid samu realistlikke tendentsi, mis olid täheldatavad juba S. Vorobjovi joonistustes. Selle seeria iseloomulikud maastikud on «Tallinna ümbrus. Vaade Tallinnale Kadriorust» (Vene Muuseum) ja «Vestpatarei» (Permi Kunstigalerii). Mõlemas töös on kujutatud mereäärse linna tüüpilisi jooni: kivine rand, linna ehitused, meri laevadega.

Iseloomulik sellele seeriale on ka P. Vereštšagini pilt «Taluõu Tallinna lähedal». Selles on kunstnik hoolikalt välja joonistanud reaalse taluõue kõrvalhoonetega väikese jõe kaldal, üle selle viib lihtne sild. Õues on hobune ja vanker, talumees hoiab hobust valjastest. Samas on naised, pesupali. Kõik on lihtne, vahetu ja hoolikalt teostatud.

Ja ometi pole need vene 60-ndate aastate kunstnike maastikud, pole žanristseenikesed V. Perovi stiilis. Kogu Vereštšagini loomingu realistliku suunitluse juures on siin siiski tunda akadeemilise kunsti mõju, vana maastikumaali traditsioone. Seetõttu on ka tüüpiline mingitegi sotsiaalsete motiivide täielik puudumine viimases maal.

Sedamööda, mida kindlamini asus vene kunst uutele positsioonidele, nõrgenes temas huvi Baltikumi vastu, mis tundus liiga «kohandatuna» traditsioonilisele akadeemilisele maalikunstile. Pealegi on vene 1860-ndate aastate kunstile iseloomulik pöördumine eriti rahvusliku temaatika, vene lihtrahva elu kujutamise poole.

49. A. Bogoljubov. Tallinna vaade. Oli. 1852.

50. N. Zauerveid. Narva vallutamise. Oli. 1859.



V. Perovi ja N. Kramskoi koolkonnas me ei leia eestiainelisi töid, sellele vaatamata, et Perov oli isegi biograafiliselt seotud Eestiga (tema isa põlvnes Eestist ja lapsepõlves elas tulevane kunstnik aeg-ajalt Suislepa mõisas).

Seevastu akadeemilise kunsti järgijad XIX saj. II poolel kasutasid korduvalt oma loomingus Eesti motiive ja temaatikat. Siin tuleb märkida akadeemik Valerian Kamenevi (1823—1874) kaht Tallinna vaadet («Pühavaimu tänav» ja «Niguliste kirik»); Mihhail Villie (1838—1910) üheksat akvarelli aastast 1864, mis kujutavad vana Tallinna, Narvat ja Rakveret; ja palju teisi vähetuntud kunstnike töid. Akadeemilise maneeeri pitserit kannavad ka tuntud läti kunstniku Karl Huni Narvat kujutavad akvarellid 1858. aastast — «Narva linn», «Grossholm Narva lähedal», «Narva kindlus» (kõik Vene Muuseumis).

Akadeemilise kunsti traditsioonidest kinnipidamine on ilmne ka tuntud kunstniku Lev Lagorio Tallinna-ainelistes maalides.¹⁵ Tuntud on ka paljud Lagorio meremaalid, mis kujutavad Soome lahte ja Balti merd.

Peredvižnikute hulgas polnud esialgu märgata huvi Eesti vastu, kuid järk-järgult, alates 1880-ndaist aastaist ilmuvad peredvižnikute seltsi näitustele üha sagedamini Eesti maastikud. Zanrimaalid puuduvad endiselt, valdav on huvi Eesti looduse vastu. Seejuures kandub tähelepanu keskpunkt nüüd Tallinnalt üle Narva rannikualadele.

See on täiesti seaduspärane. 1870. aastate lõpust alates lülitub Narva-Jõesuu (ehk, nagu teda tollal nimetati, Gungerburg) kiiresti Venemaa parimate kuurortide ridadesse. Siia, Merekülla, Utriasse, Sillamäele sõidavad suveks puhkama vene pealinna üldsuse esindajad, paljud kirjanikud, heliloojad. Narva ümbruse kaunis loodus meelitab sinna iga aastaga ka järjest rohkem kunstnikke, ning XIX saj. lõpu ja XX saj. alguse kunstinäitustele ilmub kümnete kaupa töid Narva-Jõesuu vaadetega. Siinne loodus — meri, liivane plaaž, järsk liivakallas, mets — rahuldab ilu ja lihtsust otsivate kunstnike-realistide nõudeid täielikult.

Kunstnikest, kes armastasid kujutada Narva rannikualasid, tuleb esmajoones nimetada Ivan Šiškinit. Aastail 1888—1889 loob ta mitmed tähelepanu vääriavad siinseid paiku kujutavad maastikumaalid — «Utrias», «Kallas», «Mets», «Etüüd natuurist» (kõik Vene Muuseumis). Kahel esimesel on jäädvustatud maastik, mis hiljem köitis paljude kunstnike tähelepanu. Kõrge järsk kallas, vasakul vaikselt kaldakive ja -liiva uhtuv meri, paremal kivine järsak ja lilledega kaetud heinamaa, mida mööda jalutab paar — mees ja naine; kaugemal paistavad mets ja Sillamäe kõrgendikud. «Mets» on siinsete paikade hulgas mõnevõrra ebatavaline, kui seda vaadelda kuurordiküllastajate pilguga: sellel on kujutatud tihe kuusemets langenud puuga ja märja samblase pinnasega. Nendele aga, kes kas või kord on tunginud sügavamale Narva-lähedasse metsa, on see vaade üllatavalt tuttav.

Kõik need teosed on maalitud tavalises šiškinlikus maneeris, mis võtab meilt vajaduse nende stiili siinkohal üksikasjalikumalt analüüsida.

Teatavasti eelnes I. Šiškinil tööde maalimisele alati suur hulk etüüde natuurist. Vene Muuseumis ja Tretjakovi Galeris on palju Šiškini suurepäraseid etüüde Narva-Jõesuust. Üks väljapaistvamaid nende hulgas on «Mere kaldal» (Tretjakovi Galerii), millel on kujutatud Soome lahe rannik Utria lähedal.

Sellele lähedase maastiku leiame ka I. Repinil. 29. juuni 1899. aastaga on dateeritud tema pliiatsijoonistus «Mereküla Narva lähedal» (Tretjakovi Galerii). Kahjuks pole teada üksikasjalikumaid andmeid suure kunstniku viibimisest Merekülas. Nähtavasti ei kajastunud Repini lühiajaline seal viibimine tema suurtel lõuenditel, kuigi on tõenäoline, et on ka teisi joonistusi ja isegi etüüde, mis kujutavad Narva-Jõesuud.

Suuremat osatähtsust omab Eesti-aineline temaatika suure vene peisažisti M. Klodti ja S. Vorobjovi õpilase Julius Kleveri (1850—1924) loomingus. See on ka loomulik, sest kunstnik sündis Tartus, kus ta elas ja õppis 17. eluaastani ning külastas oma sünnimaad korduvalt ka hiljem. Kuid sellega seoses oleks ebaõige pidada teda, nagu sageli tehakse, balti-saksa kunsti esindajaks. Klever sai hareduse Peterburi Kunstide Akadeemias, oli alati tihedalt seotud viimasega, kasvas

¹⁵ Vt. Vana Tallinn. Maalide, graafika ja kaartide näitus, nr. 265.



51

51. I. Siškin. Kallas, Oti.
1888—1889.

vene kunsti traditsioonide vaimus ja lülitus vene kunsti üldisesse voolu. Kuigi kümnekond tema maali kujutavad Baltikumi, on suurem hulk tema teoseid — vahel tööpäraseid, värskeid ja poeetilisi, vahel šabloonseid, tahtlikult efektseid ja salongilik-ilutsevaid maastikke — pühendatud Venemaa loodusele.

Ullatav on Kleveri Eesti ainetel loodud tööde mitmekesisus: nende hulgas me kohtame Tartu ja tema ümbruse vaateid, Tallinna vaateid, Haapsalu lossi, mere- maale, mis kujutavad päikeseloojangut Soome lahel, eesti talu ja vesiveskit, sügisest külamaastikku ja kaluriküla Peipsi kaldal. Eriti armastas Klever Naissaare, tookord veel metsiku, metsadega kaetud ja eksootilise rootsi rahvastikuga asustatud saare loodust. Üks tähelepanuväärsemaid Kleveri lõuendeid on «Põlismets» (1880, Vene Muuseum, koopia Tretjakovi Galeriis). Sellel on kujutatud Naissaare tihe, pime kuusemets. Väga huvitavalt on lahendatud valgus: suurem osa metsast on mähitud salapärasesse poolpimedusse, igihämarusse, kuid esiplaan ja väike lagendik metsasügavuses on heledalt valgustatud päikesest.

Kleveri arvukatest Tartu-ainelistest töödest paistab oma nukra poeetilisusega eriti silma maal «Närbunud lehed». Maalil näeme sügisest parki teerajaga, mille jalutab daam koeraga. Puud seisavad juba peaaegu paljaina, kõikjal keerlevad närbuvad kollased lehed. Loojuv päike, mille punane ketas on nähtav horisondil, valgustab nõrgalt sügisese puudekobaraid ja loob veelgi mitmekülgsema värvide- gamma.

Narva ja tema ümbruse tuliseks austajaks oli ka omal ajal populaarne maastiku- maalija akadeemik Arseni Meštšerski (1834—1902). Paljude Soome, Eesti, Krimmi ja Kaukaasia maastike autor, kaldus ta nagu J. Klevergi maalikunsti akadeemilise suuna poole. Ta teosed, mõnikord tingliku koloriidiga ja mõnevõrra dekoratiivsed, on maalitud vabade pintsli tõmmetega, on harmoonilised ja jätavad üldiselt meeldiva mulje.

A. Meštšerski veetis sageli suve Narva-Jõesuus ja Akadeemia näitustele ilmusid möödunud sajandi lõpul regulaarselt tema Narva ja selle ümbruse vaateid kujuta-



vad lõuendid. 1886. aastal oli eksponeeritud tema maastik «Narva lahe kallas», 1888. aastal «Narva lahes», 1898. aastal «Narva jõel» jne. 1897. aasta näitusel eksponeeritud maastik «Rakvere ümbrus» võlus vaatajaid toonide pehmusega ja varjundirohkusega metsa, järvekalda, peegelsileda veepinna edasiandmisel.¹⁶

Kõige tuntumad Meštšerski maalid on «Narva reid» (1890, Vene Muuseum) ja «Narva sadam» (1893). Esimesel neist näeme päikesest valgustatud rahulikku merd (muide, Meštšerski armastas üldse kujutada looduse vaikust ja suurejoonelist rahu), esiplaanil liivane rannik kuivama tõmmatud kaluripaatiledega. Samas on ka võrgud vabedel ja vanker toobriga. Vasakul põõsaid täis kasvanud düün. Kaugemal paistavad Narva jõe suue, majak, vaevalt märgatavad laevade ja Narva-Jõesuu sadama kontuurid. See kõik on antud väga lihtsalt, kõiges valitseb mingi vahenditu ilu.

Nagu õigesti märgiti kriitikas, oskab Meštšerski neis oma parimais maalides liita üheks harmooniliseks tervikuks nii tõetruuduse kui ilu. Need tööd peegeldavad usutavalt objektiivset tegelikkust ja on samaaegselt täidetud erilise poeesiaga, kuigi eepiline alge on neis valdav.

Vene Muuseumis säilib ka palju Meštšerski joonistusi, millel ta kujutab Narva-Jõesuu või Narva jõe vaateid.

Palju Narva ümbruse vaateid on joonistanud ka Meštšerski õpilane Aleksandra Paulson. Akadeemia näitusel olid välja pandud tema tööd «Vaade Sillamäelt» (1885), neli vaadet Narva ümbruskonnast (1886—1887), maastikud «Narva jõel» (1888) ja «Mustjõel Vaivara lähedal» (1889), kolm vaadet Soome lahest (1889—1891).

Palju ja edukalt on Eesti meremaastikke ja vaateid joonistanud ka vene kunstnik-akadeemik, peredvižnikute seltsi ja Vene Akvarellistide Ühingu liige, Baltikumist pärinev Aleksandr Beggrov (1841—1914). Ta on joonistanud külavaa- teid Liivimaalt («Õu Liivimaal», Tretjakovi Galerii), Haapsalu maastikke («Koht Haapsalu lähedal», 1896; «Rand Haapsalu lähedal», 1897; akvarellid «Haapsalu» 1904 jt.), vaateid Eesti põhjarannikult («Eesti rannamaastik», Tallinna Riiklik Kunstimuuseum), Narvast («Narva»; 1911) ja Tallinnast (rida akvarelle vene akvarellistide näitusel 1886. aastal). Temale kuuluvad ka mitmed meremaalid (nende hulgas ka kurikuulus maal «Saksa keiser Wilhelm II saabumine Tallinna 1890. a.»),

¹⁶ Vt. Выставка Императорской Академии Художеств 1897 года. Жизнь № 30, lk. 120.

52. J. Klever. Vaade Naissaa-
rele. Sulejoonistus. 1880.

53. A. Meštšerski. Narva reid.
Oli. 1890.



53

milles pole küll midagi ofitsiaalset — see on Bogoljubovi stiilis meremaal esiplaanil saluteerivate laevadega). Tema küllaltki huvipakkuvad maastikud on enamasti eepilised ja traditsioonilise tehnilise teostusega. Uued tuuled vene maastikumaalis («meeleolumaastik») ei puudutanud teda. Sellegipärast väärriks spetsiaalset uurimist sageli Eesti motiive kasutanud Beggrov'i peaaegu tundmatu looming.

Eesti motiive leiame ka Gavriil Kondratenko (1854—1924) teostes. Tal on mitmed Eesti rannikualade vaated, üks «Tallinna vaade». Huvitav on tema pilt «Russalka» huku vaikiv tunnistaja», loodud vahetult pärast seda traagilist sündmust. Soome lahe kividega kaetud rand, vastu kive purunevad lained, mis peksavad vastu kallast paati — ainsat, mis jäi järele «Russalkast». Toimunud õnnetuse, traagilise situatsiooni erilist «meeleolu» Kondratjev muuseas edasi anda ei suuda, kuid tehniliselt on maal teostatud küllaltki hästi.

Eesti põhjaranniku aineil loodud tööd moodustavad orgaanilise osa ka viljaka vene peisažisti Nikolai Dubovski kunstipärandis. Alates 1880-ndaist aastaist puhkas ta sageli Narva rannas, pärast sajandivahetust hakkas aga regulaarselt veetma suvepuhkust Sillamäel, Utrias või Vaivaras. Muide, Sillamäel puhkas Dubovski tavaliselt koos oma hea tuttava, suure vene õpetlase I. Pavlovi perekonnaga. Siia kogunes Moskva ja Peterburi õpetlaste, kunstnike ja kirjanike lõbus seltskond. Sageli järgnesid I. Pavlovi lemmikmängule — kurnimängule — tõsised dispuudid teaduslikel teemadel või kunstiküsimustes.¹⁷

Narva ja selle lähikonnas asuvad rannikualad andsid rikkalikult materjali N. Dubovski paljudele maastikumaalidele. 1901. aastast pärinevad tema maalid ja etüüdid «Utria», «Soome lahel», «Kaluripaate tagasitulek», 1903. aastast «Ohtu Sillamäel», «Ohtu Balti merel», «Kalurionn», 1904. aastast «Vaivara kõrgendik», 1906. aastast «Jõeke Sillamäel», 1909. aastast terve seeria mere- ja rannikuvaateid. Kunstnik püüdis oma loomingus ühendada «meeleolumaastiku» suunda, mis eredama väljenduse leidis I. Levitani maalides, eepilise maaliga. Lähedasem oli talle siiski «meeleolumaastik», mida tunnistab Dubovski kuulsaim maal «Jäi vaikseks» (1890), mis annab edasi kunstniku muljeid Baltimere rannikust.

¹⁷ Vt. selle kohta: Я. Д. Минченков, Воспоминания о передвижниках Л., 1963, lk. 48—49.

Mainitud «meeleolumaastiku» liiniga on seotud ka tuntud kunstnik-peredvižnik akadeemik Jefim Volkov (1844—1920), kes XIX saj. lõpul ja XX saj. algul samuti sageli puhkas Merekülas ja Utrias. Paljudes töödes, eriti etüüdides «Mereküla», «Utria lähedal», «Soome lahel», «Mereküla oja», «Mererand (kivid)» jt. kujutas ta Narva rannikualasid. On võimalik, et ka paljud teised J. Volkovi pildid, eriti tema kuulsad soovaated, kajastavad samuti tema muljeid siinsest loodusest, kuid siiski pole kerge identifitseerida tema maastikke ja kohalikku reaalsust. Volkovi maastikud üllatavad sageli oma lihtsusega, mis võib tunduda välise viimistlematusena, mõnikord isegi rohmakusena. Maalikunsti peensustes kogenud esteetid nimetasid teda sageli «talupojaks maalikunstis». Kuid Volkovi teostes on oma «meeleolu», oma «tonaalsus», mis on mõistetav loodusega vahetult kokkupuutuvatele inimestele, kes oskavad hinnata metsa, aasa, raba, hommikukoidu või õhtueha ilu. Pole juhuslik, et Volkovi maastikke hindas kõrgelt Lev Tolstoi.

Muuseas, Narva rannikuvaateid on XIX—XX saj. vahetusel joonistanud küll andekad peisažistid (näiteks Aleksandr Kiseljov), küll vähetuntud kunstnikud, üksnes kelle nimede ja teoste loetelu moodustaks pika lõigu. Kuid sellega me siirduksime juba uue teema juurde — Eesti kajastamine vene XX saj. alguse maalikunstis —, mis aga vajab eriuurimist.

Niisugune on üldjoontes ja kaugeltki mitte täielikul kujul pilt Eestimaa elu ja looduse kajastamisest XIX saj. vene kunstis. See näitab, et vene kunstnike loomine ei hõlma kaugeltki mitte vähetähtsat kohta möödunud sajandi Eesti kunsti-elus.

SDV NOORTE MEIST-
RITE KUNST TAL-
LINNA RIIKLIKUS
KUNSTIMUUSEUMIS

Kaia Raam



54. G. Bondzin. Vietnami puuviljamüüja. Tušš.

54

7. oktoobrist kuni 31. oktoobrini 1966. a. oli Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis avatud SDV kultuuri-päevade ulatuslike ürituste raames SDV noorte kunstnike maali-, graafika- ja skulptuurinäitus. Ekspositsioon koosnes 11 kunstniku enam kui 90 tööst. Enamik näitusel esindatud kunstnikest kuuluvad tänapäeva SDV kunstielu suunavate õppeasutuste pedagoogide kaadri hulka. Nii esindasid nad mitme individuaalse eripäraga meistri kaudu SDV kunstis valitsevat loomingulist suunda ning selle tulevikutaotlusi, mis rangelt jälgivad sotsialistliku realismi põhimõtteid.

Maalijaid esindas kolm eriilmelist kunstnikku — Erich Enge, Günther Brendel ja Karl Heinz Jakob. Erich Enge (sünd. 1932) õppis aastail 1955—1959 Halle Kõrgemas Kunstikoolis, kus ta otseseks juhendajaks oli maalikunstnik Willi Zitte. 1959. a. alates on ta samas kunstikoolis dekoratiivmaali fakulteedi assistendiks. Günther Brendel (sünd. 1930)

lõpetas 1951. a. Weimaris Arhitektuuri ja Kujutava Kunsti Kooli freskomaali erialal. 1953. a. sai Brendel Dresdeni Kõrgemas Kujutava Kunsti Koolis ka mosaiikpannoo alal meistrikvalifikatsiooni. 1958. a. alates töötab ta vanema assistendina Berliin—Weissensee Kõrgemas Kujutava ja Dekoratiivkunsti Koolis. Karl Heinz Jakob (sünd. 1929) lõpetas 1955. a. Dresdeni Kõrgema Kujutava Kunsti Kooli, kus üheks tema professoriks oli tuntud saksa maalikunstnik Rudolf Bergander. 1961. a. viibis ta loomingulisel komanderingul Kuubas, mis rikastas ta paletti erksama värvikäsitluse suunas. Iseloomustades saksa noorte praegust maalikunsti ei saa märkimata jätta nende silmapaistvat meisterlikkust temaatilise maali alal. Domineerivad töemotiivid, kus pearõhk on pandud tööprotsessi sisemise olemuse esiletoomisele, kuid mitte töökäigu välisele illustreerimisele. Vormikäsitluses taotlevad nad julget üldistust, sageli monumentaalsust ja tugevat emotsio-

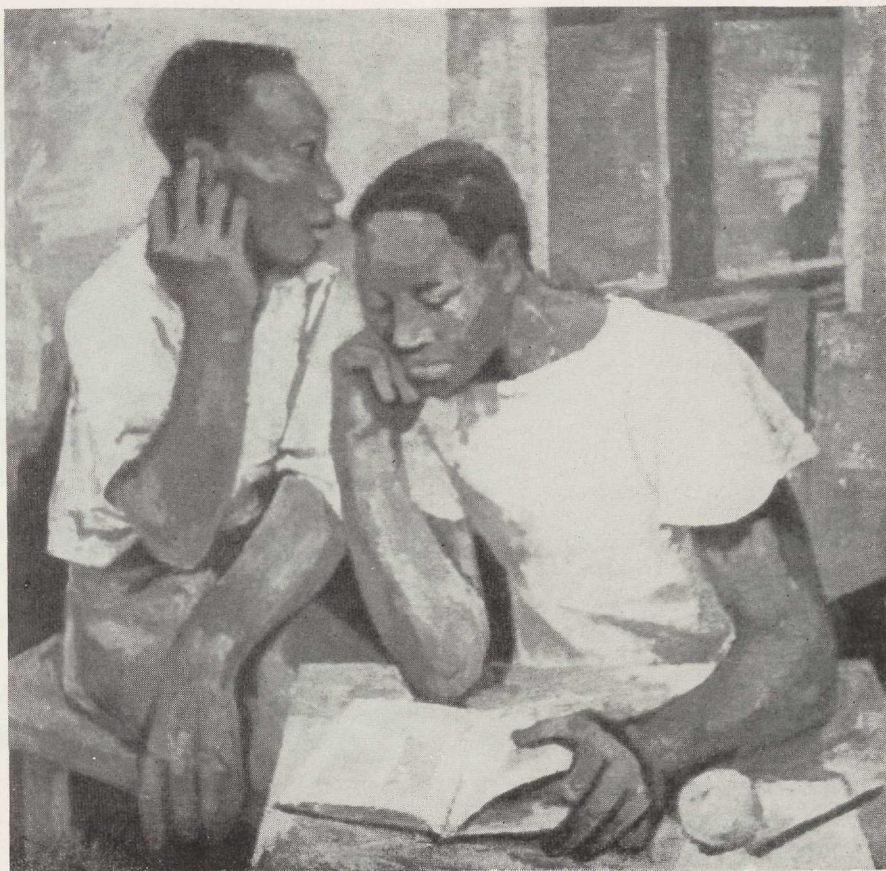
naalset värvimõju, kus ei puudu teatud määral barokselt romantiiline tundevarjund (G. Brendel).

Erilist tähelepanu äratasid skulptorid. Huvitavaim nendest oli Gerhard Lichtenfeld (sünd. 1921), kes 1952. a. lõpetas Halle Kõrgema Kunstikooli ja on alates 1956. a. samas koolis vanemaks assistendiks. Ta loob elurõõmsaid väikeseformaadilisi figuure, mida iseloomustab tugev sisemine keskendatus ja pingsa faktuuriga vorm. Omapärane oli Baldur Schönfelderi (sünd. 1934) looming. Viimane lõpetas 1960. a. Berliini Kõrgema Tarbe- ja Kujutava Kunsti Kooli ja jätkas siis vaba loomingulist tööd skulptorina. Tema lemmikmaterjaliks on tina. Näitusel esitatud skulptuur oli üldiselt väikeseformaalne ja lähenes kohati meie pisiplastikale. Kuid virtuosse ning nõudliku vormikäsitluse ja mõtterikkuse poolest erinevad nad tunduvalt tavalisest dekoratiivplastikast. SDV noorte skulptorite arengule on ilmselt mõju avaldanud nende otsesed

õpetajad, üldtuntud meistrid Cremer, Lammert, Arnold jt.

Kolmest graafikust — Gerhard Kettnerist (sünd. 1928), Wolfram Schubertist (sünd. 1926) ja Gerhard Bondzinist (sünd. 1930) — mõjus viimane kõige sisurikkamana ning isikupärasemana. Ta lõpetas 1954. a. Weimari Kõrgema Arhitektuuri ja Kujutava Kunsti Kooli professor R. Berganderi juures. 1962. a. sai ta maalikateedri dotsendiks Dresdeni Kõrgemas Kujutava Kunsti Koolis ja töötab alates 1965. a. sama õppeasutuse rektorina. G. Bondzini mustvalgetes graafilistes lehtedes on lihtsate jooneliste pindadega mõjuvalt edasi antud tänapäeva erutavaid teemasid Vietnamist, ülesehitavast tööst ja kodumaa loodusest. Näitusel mõjus graafika maali ja skulptuuriga võrreldes siiski kuidagi kahvatumalt. Näitus tervikuna oli esimeseks ulatuslikumaks ning kõigiti tervitatavaks otsekontaktiks Eesti kunstipubliku ja SDV noorte juhtivate kunstimeistrite vahel.

55. K. H. Jakob. Neegrid-üliõpilased. Oli.



55

Leedu rahva rikkalikku kunsti tuntakse meil veel võrdlemisi põgusalt. A. Žmuidzinavičiuse, V. Jurkunase, S. Krasauskase loominguga tutvusime personaalnäitustel Tallinnas ja Tartus. Eksponeeritud on meil ka leedu graafikat ja temaatilist maali. Laialdaselt tuntakse ka leedu kunsti suurmeistri M. K. Čiurlionise loomingut, sest ei jäta ju ükski Kاونast külastanud ekskursioon või matkaja tema muuseumis käimata.

Meile peaaegu tundmatu on aga ühe leedu silmapaistva ja omapärase meistri, maali ja graafiku Kazys Šimonise looming. Alljärgnevalt püüamegi lühidalt peatuda selle Leedus nii populaarse kunstniku elul ja tegevusel.

K. Šimonis, praegu üks Leedu va-

nemaid kunstnikke, sündis 1887. a. talupoja-rentniku perekonnas. Kuigi tema kunstilised ja muusikalised kalduvused avaldusid juba varases lapsepõlves, polnud vanematel võimalusi neid vajalikul määral arendada. Ka ühiskondlik-poliitiline olukord toleaeskes Leedus ei soodustanud mingil määral noorte võimete arengut. Nagu teada, keelas tsaristlik reaktsioon isegi ladina tähestiku. Ladina alfabeediga leedu raamatuid hakati arvukalt trükkima Saksamaal ja need saadeti salaja üle piiri kodumaale. Nende hulgas oli ka illustreeritud väljaandeid. Just selliste raamatute najal tõusis noore Šimonise huvi kujutava kunsti vastu. Kuna leedukeelne kool Leedus neil aegadel puudus, oli kombeks muu-

KAZYS ŠIMONIS — MUINASMAAILMA KUJUTAJA MAALIS

Rein Loodus

sikaliste eeldustega lapsi saata õppima kohaliku kiriku organisti juurde. Siin sai ka Šimonis oma esimesed muusikalised ja üldhariduslikud teadmised.

1905. a. revolutsioon sundis tsarismi mõningastele järeleandmistele. Selle tulemusel hakati leedukeelseid raamatuid taas trükkima ladina tähestikuga, avati leedukeelseid koole. K. Šimonis, peale gümnaasiumikursuse lõpetamist eksternina Šiauliais, siirdub Kaunasesse õpetajate kursustele.

Revolutsioonijärgseil aastail hakkab Šimonis tõsiselt huvituma kujutavast kunstist. Kaunasel õpetajate kursustel tutvus ta kunstnik T. Daugirdase juhatusel joonistamise ja maalimise põhialustega. Kiirest edasijõudmisest kunsti alal annab tunnistust tõsiasi, et juba mõne aja pärast sai ta oma esimese tellimuse maali loomiseks.

Kursuste ajal võttis noor kunstnik agaralt osa õpilaste salajastest progressiivsetest ringidest. See sai tema väljaheitmise põhjuseks. Järgnes õnne otsimise viljatu reis Ameerika Ühendriikidesse, seejärel sõjaväeteenistus tsaariarmees. Esimese maailmasõja aastail kujunes Šimonis omapalgeliseks kunstnikuks.

Oktoobrirevolutsioon leidis Šimonise Petrogradis. Ta valitakse lee-

dulaste esindajaks 12. armee revolutsioonilisse komiteesse. Õhtusel vabal ajal töötab ta agaralt joonistamis- ja maalimiskursustel.

1918. a. lõpevad Šimonise nooruse rännuaastad. Ta siirdub kodumaale. Juba järgmisel aastal näeme teda õpetajana ühes Kaunase gümnaasiumis.

Viie aasta jooksul, mil ta töötab pedagoogina, leiab ta ka palju aega rändudeks kodumaal. Šimonist paelub leedu omalaadne rahvakunst, kaunis ajalooline arhitektuur, arheoloogilised muistised. Huvi rahvaloomingu ja mineviku vastu jätab nüüdsest peale sügavad jäljed Šimonise kunsti.

Kahekümnendate aastate keskel loobub kunstnik pedagoogilisest tegevusest ja pühendab end täielikult kunstiloomingule. Elatist annab peamiselt intensiivne töö raamatu- ja ajakirjandusgraafika alal. Samal ajal loob ta ka silmapaistvaid ja ruttu populaarsust võitvaid maale.

Juba 1925. a. organiseeris ta oma esimese personaalnäituse Läti pealinnas. Järgnevad näitused Pariisis, Ameerika Ühendriikide ja Saksamaa linnades, loomulikult ka kodumaal Leedus.

Aastatega tõuseb tema kui kunstnikuisiksuse erikaal leedu kunstis. Ja kui 1958. a. toimus Kaunasel Šimo-

nise 70. sünnipäevale pühendatud suur personaalnäitus, oli kõigile täiesti selge, et vanameistri looming on omandanud leedu kunstis asendamatu koha. Valitsus omistas talle Leedu NSV teenelise kunstitegelase aunimetuse.

1959. a. ilmus Vilniuses Šimonise mälestusteraamat «Gyvenimo nuotrupos» (Minu elust), rikkalikult illustreeritud teos, kus ta elavalt ja paeluvalt jutustab oma juhtumiste- ja vastuoksusterikkast elu- ning loominguajast.

Šimonise aastatepikk looming on vägagi ulatuslik, sisaldades tema enese sõnade järgi enam kui tuhat maali, veelgi rohkem aga graafikat. Viimases on aukartustäratav koht rahvamuistendite illustatsioonidel. Ka paljud teatrilavastused on läinud tema dekoratsioonidega.

Kõige rohkem paelub vaatajat Šimonis-maalikunstnik. Tema maalide ainek on küllalt lai — siin on üsnagi natuuritruus laadis meeleolukaid maastikupilte («Suvi», «Sügis», «Talv», «Kalmistu» jne.), portree- ja žanrimaale, Kaunase vanalinna vaateid jne. Oma loomingu paremiku on kunstnik andnud aga maalidega, milles elustub muinasjutu võluilm ja fantaasia. Tema erk kujutusvõime, mis on realiseeritud südamlikes maalides, peegeldab sügavat armas-



tust kodumaa, selle mineviku ja oleviku vastu. Võib üldistatult öelda, et päike, valgus on ta kunsti armastatuim objekt. Valgus kui elu ja ilu allikas on muutunud kogu ta loomingu juhtteemaks. Šimonisele on ilmset mõju avaldanud M. K. Čiurlionise filosoofiline, rahvalikust fantastikast läbiimbunud looming. Nende maalides leidub lähedasi kujunduslikke võtteid, tugevat musikaalsust ja poeesiat.

Selle kõige juures jääb Čiurlionise töödes rohkem domineerima filosoofiline alge, Šimonise juures aga muinasjutuline moment. Šimonise fantastilistes kompositsioonides kohatame siin-seal futuristide ja kubistide loomingulisi võtteid. Need ei muutu aga kunagi omaette eesmärgiks, vaid aitavad paremini väljendada kunstnikuhinge lüürilist meeleolu.

Juba tema ühes varasemas töös, temperamaalis «Muinasjutt» (1918) näeme helget, valgusküllast ja kirevat muinasjutuilma, kuhu liigutava arglikkusega astub pisike rändur. Muinasmaa elustub paljudes järgnevais maalinguis, kus peateemana kõlab usk kaunisse, inimloomuse headusse. Vormid võtavad geomeetrisemad kujud, need põimuvad, värvid sillerdavad ja tulemusena moodustub meeliharav lüüriline südamlik meeleolu. Nimetame siin selliseid maale, nagu «Linnud lendavad» (1929), «Muinaslossis» (1956), «Õhtul» (1956), eriti aga «Hommiikul» (1956). Talupojaarhitektuurist ja

fantastilistest vormidest kombineeritud kujundeist tormlevad üle tõusva päikese kiired. See on otsekui pidulikult voogav ülev oreifuuga, monumentaalne, harras ja lootusi sisendav. Ka kosmoseteemat lähendab kunstnik talle omaste fantaasiaküllaste vahenditega. Filosoofiline sügavus paarub siin rahvalikkusega («Kosmosesse», 1958). Renessanslikult puhtaina mõjuvad paljud ta portreed, eriti aga lüürilised naisekujud, nagu «Tütarlaps lilledega» (1936) jne.

Šimonise loomingu teine külg koosneb peamiselt suurest hulgast raamatuillustratsioonidest. Need on enamikus tušijoonistused mitmesugustele rahvajuttudele. Nii domineerib ka siin rahvamuistendite maailm. Käsitluslaad on aga siin tugevasti natuurilähedane, oma pregnantsuse ja kalligraafilisusega meelde tuletades sajandi alguses raamatugraafikas levinud käsitluslaadi. Need on oskuslikult joonistatud ja komponeeritud tööd, milles on jutustamisuskust ja, nagu Šimonise puhul ikka, palju meeleolukust.

Šimonist võrreldakse Leedus kuulsaga poeedi Maironisega, kes oma loomingus kajastas rahva hinge, ülistas kodumaist loodust ja kasvatas sellega armastust paljukannatanud Leedumaa vastu. Kazys Šimonise looming, eht-leedulik ja eht-šimonislik, on väärt, et seda tuntakse laialdasemalt ka väljaspool väikese Leedu piire.

TALLINNA KUNSTIHOONES

3. veebruarist — 3. märtsini olid välja pandud II Üleliidulisele kunstiloteriile omandatud teosed — maali, graafika, skulptuuri ja tarbekunsti erialadelt.

9. aprillist — 2. maini oli avatud Tallinna kunstnike 1966. a. kevadnäitus.

16. juulist — 15. augustini oli avatud näitus «Eesti maastik» (maal ja graafika).

15. detsembrist 1966 — 15. jaanuarini 1967. a. tutvustati näitusesaalis 1966. a. kunstnike-juubilaride — maalikunstniku M. Bormeistri, graafikute E. Lepa ja A. Venderi, skulptorite J. Raudsepa ja A. Vommi loomingut.

ENSV KUNSTIFONDI MÜÜGI-
SALONGIS

1966. a. vältel olid avatud lühikest aega kestnud (10—14 päeva) näitused:

Romulus Tiituse 60. a. sünnipäeva tähistav näitus, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi lõpetanute loomingu debüüt-näitus (Ants Ehasalu, Nikolai Guli, Valve Halla, Marion Horma, Tõnu Mäsak, Leo Rohlin, Evi Sepp, Ninell Tugi, Ivar Tõnurist, Edgar Voss), O. Subbi teoste näitus, Läti kunstnike eksliibrised, Tööstuskunstnike uuslooming (Salme Kirsimäe, Helga Kõrge, Mirjam Maasikas, Ingi Vaher), Leedu raamatugraafika näitus, Enn Põldroosi teosed, Väino Parise teosed, Henn Sarapi 60. a. sünnipäeva puhul ülevaatenäitus, Saksa Demokraatliku Vabariigi kunstnike eksliibriste näitus, Vladimir Bogatkini ja Valli Lember-Bogatkina tööde näitus «Kuu aega Saksa DV sõprade juures», Villu Tootsi 50. a. juubelit tähistav tööde näitus, Ilmar Malini teoste näitus, kangaste ja sepi tööde näitus.

PIRITA SOVHOOSI NÄIDISAIAS

avati 10. septembril dekoratiivskulptuuri ja lillede näitus. Suleti 25. septembril.

TARTU KUNSTNIKE MAJAS

12. aprillist — 5. maini oli avatud Läti NSV eksliibriste näitus.

24. septembrist — 24. oktoobrini oli avatud maalikunstniku Ida Anton-Agu loomingu ülevaate näitus.

12. novembrist — 12. detsembrini oli avatud Elmar Kitse tööde näitus.

17. detsembril 1966 avati Tartu kunstnike 1966. aasta lõpu näitus, mis suleti 15. jaanuaril 1967. a.

MOSKVAS SÕPRUSE MAJAS OLI:

28. aprillist — 15. maini avatud Vladimir Bogatkini ja Valli Lember-Bogatkina teoste näitus «Kuu aega Saksa DV sõprade juures».

Vologdas Kunstigaleriis oli 11. augustist — 11. novembrini avatud kunstnike Nikolai Kormašovi ja Leili Muuga teoste näitus. Kumbki kunstnik esines 20 tööga viimase 5 aasta loomingust.

ENSV KUNSTIFONDI
RÄNDNÄITUSED

NSVL rahvakunstniku E. Okase tööde näitus: panoraamkinos «Kosmos» (jaanuar—märts), Tallinna Vee-puhastusjaama Punanurgas (märts—mai), Kohtla-Järve Keemia Mäetehnikumis (mai—november). ENSV maali ja graafika näitus: Tallinna 27. 8. kl. koolis (jaanuar—aprill), Tallinna 28. 8. kl. koolis (jaanuar—märts), Linna Kutsekoolis nr. 4 (veebruar), Linna Kutsekoolis nr. 15 (veebruar), Tallinna Internaatkoolis nr. 2 (veebruar—mai), Tahkuranna 8. kl. koolis (märts—mai)- Pärnu-Jaagupi keskkoolis (märts—mai), Tallinna I keskkoolis (aprill—juuni), Treimanni kalurikolhoosis (juuni), Tallinna 21 keskkoolis (september), Tallinna 39.

keskkoolis (oktoober). Maalide näitus: kinoteatris «Rahu» (jaanuar—juuli), Tallinna Televisioonistuudios (aprill), Türi Sovhoostehnikumis (august—september), Kivi-Vigala kultuurimajas (juuli—november), Kohila keskkoolis (oktoober), Järva-kandi Tehaste ametiühingu klubis (oktoober). Graafika ja skulptuuri-näitus oli välja pandud: panoraamkinos «Kosmos» (juuni—september), Linna Kutsekoolis nr. 15 (oktoober), graafika näitus: Tallinna Televisioonistuudios (juuni), Tallinna I keskkoolis (oktoober). ENSV teenelise kunstitegelase R. Sagritsa teosed olid eksponeeritud: panoraamkinos «Kosmos» (aprill—mai), Tallinna Kooperatiivkaubanduse Tehnikumis (mai—juuli). V. Lember-Bogatkina akvarellide näitus toimus Tallinna 23. keskkoolis (märts—aprill), I. Lind-Kokamägi maalide ja dekoratsioonikavandite näitus Kehtna 8. kl. koolis (aprill—mai), M. Bormeistri ja S. Uiga maalide ja monotüüpiate näitus Lihula sovhoosi ametiühingu klubis (aprill—juuni), Eesti nõukogude kunstnike eksliibriste näitus kohvik «Pegasuses» (juuni—oktoober).

KUNSTNIKUD-JUUBILARID

5. jaanuaril möödus 60 aastat Romulus Tiituse, 26. jaanuaril 50 aastat Alo Hoidre, 22. veebruaril 70 aastat Martin Laarmani, 23. veebruaril 75 aastat Aleksander Elleri, 9. märtsil 50 aastat Nette Liivaku, 20. märtsil 60 aastat Valli Tigase, 8. aprillil 60 aastat Esko Lepa, 3. juunil 50 aastat Linda Kitse, 4. juulil 60 aastat August Vommi, 24. augustil 50 aastat Villu Tootsi, 1. septembril 50 aastat Asta Venderi, 14. septembril 60 aastat Henn Sarapi, 30. septembril 50 aastat Märt Bormeistri, 10. oktoobril 60 aastat Alfred Kongo, 24. novembril 50 aastat Aleksei Viilupi, 10. detsembril 70 aastat Juhana Raudsepa ja 50 aastat Olga Terri, 12. detsembril 50 aastat Eduard Maaseri sünnipäev.

1966

24. mail 1966. a. suri Tallinnas maalikunstnik Ardo Sivadi (sündinud 10. märtsil 1900). 30. detsembril 1966. a. suri Tartus Eesti NSV rahvakunstnik professor Anton Starkopf (sündinud 22. aprillil 1889).

ENSV KUNSTNIKE LIIDU ÜLDKOOSOLEK

23. märtsil kutsuti Tallinnas kokku ENSV Kunstnike Liidu üldkoosolek. Moskvas toimunud Balti liiduvabariikide juubelinäitusest, selle hinnangutest ajakirjanduses ja arutelist andsid ülevaate kunstiteadlased V. Raam (kujutava kunsti osas) ja H. Kuma (tarbekunstist). Sõnavõttudes käsitati meie kujutava kunsti eelseisvaid ülesandeid, peamiselt seoses Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva ja V. I. Lenini 100. sünniaastapäeva tähistavate kunstinäituste ettevalmistamisega.

BALTI LIIDUVABARIIKIDE JUUBELINÄITUS

2. veebruaril avati Moskva Kesknäitusesaalis (e. Maneež) kunstinäitus «Nõukogude Leedu, Läti ja Eesti 25 aastane», mis koosnes maali, graafika, skulptuuri ja tarbekunsti väljapanekutest. Eesti NSV osakonna peakunstnikuks oli ENSV teeneline kunstitegelane Bruno Tomberg.

23.—27. veebruarini korraldati Moskva tehastes, ettevõtetes ja näitusesaalides rida kohtumisi näitusel esinejatega. Kohtumistest võtsid meie kollektiivist osa ENSV Riikliku Kunstiinstituudi rektor, skulptor Jaan Vares, maali ja Nikolai Kormašov, akvarellist Aleksander Pilar, skulptor Juta Eskel, tarbekunstnik Lilian Linnaks ja kunstiteadlane Evi Pihlak.

Näituse arutelu toimus Moskvas 10. märtsil, millest võttis osa üle poolesaja vabariigi kunstniku ja kunstiteadlase. Ettekandega meie vabariigi poolt esines ENSV TA Ajaloo Instituudi Kunstiajaloo sektori

juhataja, kunstiteaduste kandidaat I. Solomõkova. Paljude sõnavõtjate poolt tõsteti esile eesti maalijaid, graafikuid ja tarbekunstnikke, kelle teeneks on vabariigi kunsti viimine kaasaja nõuetele vastavale tsemele.

EESTI NSV KUNSTIDEKAADI IRKUTSKIS

26. augustist — 4. septembrini toimus Irkutskis Eesti kunstidekaadi. Dekaaadi raames toimus seal mitu vabariigi kunstnike loomingut tutvustavat näitust. Graafika näitused olid avatud Irkutski Kunstnike majas ja Bratski klubis «Energeetik». Irkutski oblasti Kunstimuseumi ruumes oli eksponeeritud Nõukogude Eesti tööstuslik tarbekunst, eesti raamatunäitus toimus Riikliku Tsirkuse ruumes. Näitusi kujundasid: Olga Terri ja Saima Veidenberg (tarbekunst), Inge Teder ja Jüri Keevallik (graafika) ja Rudolf Pangsepp (raamatunäitus).

ENSV Kunstnike Liidu delegatsiooni kuulusid juhataja esimees Jaan Jensen, graafikud Herald Eelma ja Hugo Mitt, maali ja dekoraator Aleksander Peek ja kunstiteadlane Vilma Reinholm. Peale dekaadi otsuste ürituste kohtusid kunstnikud kohalike ametivendade ja muuseumitöötajatega Irkutskis, Bratskis ja Angarskis. Külalastati ateljeesid, tehti ühiseid väljasõite mööda Angarat ja Baikali järve, külalastati Sajaani mägede kaunist ümbrust. Rohkesti sõlmiti sõprussidemeid, vahetati mälestusesemeid ja küllakutseid.

SAKSA DEMOKRAATLIKU VABARIIGI KULTUURIPÄEVAD

14.—22. oktoobrini viidi Eesti NSV-s läbi Saksa DV kultuuripäevad. Sel puhul toimus rida kunstinäitusi: «Saksa noorte kunstnike teosed» (Tallinna Riikl. Kunstimuseumis), «Tarbekunst igapäevases elus» (Tallinna Kunstihoone), «Saksa DV tänapäeva kirjandus» (ENSV TA Teaduslikus raamatukogus), Leipzigi Kõrgema Graafika ja Raamatukunsti kooli üliõpilaste õppetööde ja Raamatukujunduse Instituudi väljaannete näitus (Tallinna

Poliitharidusmajas). Eesti kunstnike küllalisteks olid: Leipzigi Kõrgema Graafika ja Raamatukunsti kooli rektor, professor Albert Kapr ja sama kooli dotsent Gerd Thielemann, Leipzigi Grassi muuseumi direktor dr. Fritz Kämpfer, ajakirja «Bildende Kunst» peatoimetaja dr. Jutta Schmidt koos oma abikaasa Erwin Schmidtiga, keraamik-kujundaja Hallest Frank Liebscher, skulptorid Gerhard Rommel ja Wolfgang Ekhardt (Rostocki rahnädala organiseerijaid).

TALLINNA RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM

NÄITUSED KUNSTIHOONES JA VÄLJASPOOL VABARIIKI

15. jaanuarist — 14. veebruarini oli Kunstihoones avatud soome kunstnike V. Askola, Ü. Salomaa ja T. Tapiovaara graafika näitus. Avamisel viibis T. Tapiovaara. Ilmus näitusejuht.

16. märtsist — 3. aprillini oli samas avatud näitus «Vana-vene arhitektuur Moskva kunstnike teostes». Esitati 133 maali, 49 akvarelli, pastelli ja vabagraafilist lehte.

Vene NFSV kunstidekaadi puhul Eesti NSV-s korraldati 13. maist — 30. maini Vene NFSV kujutava kunsti näitus. Kunstihoones eksponeeriti maali, skulptuuri, akvarelli (kokku 118 teost), ühingu «Teadus» saalis vabagraafikat ja raamatuilustratsiooni (165 teost). Avamisel viibis Vene NFSV kunstnike delegatsioon.

Noorte kunstnike teoste näitus toimus 2. septembrist — 26. septembrini.

Saksa Demokraatliku Vabariigi kultuuripäevade ürituste raames avati 14. oktoobril Kunstihoones SDV tarbekunsti näitus. Esinesid 137 kunstnikku 609 teosega. Ekspositsioon suleti 8. novembril.

1966. a. vabariiklik kunstinäitus (maal, graafika, skulptuur) oli ava-

tud 17. novembrist kuni 12. detsembrini.

2. veebruarist — 13. märtsini oli Moskvas avatud Balti liiduvabariikide juubelinäitus. Eesti kunstist eksponeeriti 133 maali, 154 vabagraafilist lehte, 70 raamatuilustratsiooni, 54 akvarelli ja monotüüpiat, 54 skulptuuri ning 736 tarbekunsti- eset. Avamisel viibis eesti kunstnike ja kunstiteadlaste delegatsioon. 10. märtsil toimus näituse arutelu.

Jaanuarist — juunini tutvustati eesti graafikat Dušanbes ja Buhhaaras. Esinesid 33 autorit 130 teosega.

Ulatuslikult eksponeeriti eesti tarbekunsti Tšehhoslovakkias (üle 900 teose keraamikat, tekstiili, metalli ja nahkehistööd). Prahast oli tarbekunsti näitus avatud juulis-augustis, Bratislavas 16. septembrist — 9. oktoobrini.

Vene NFSV-s toimunud eesti kunstidekaadi raames korraldati 26. augustist — 10. oktoobrini Irkutskis näitus «Tarbekunst igapäevases elus» (ligi 1100 tööstusliku tarbekunsti teost).

5. novembrist — 24. novembrini oli sama näitus avatud Mongoolia Rahvavabariigis Ulan-Batoris.

5. novembril avati eesti tarbekunsti näitus Rumeenia Sotsialistlikus Vabariigis Bukarestis.

Nimetatud näitused korraldati ENSV Kultuuriministeeriumi tsentraliseeritud ürituste summadest.

NÄITUSED STATIONAARIS

1966. aastal oli eksponeeritud muuseumi fondidest komplekteeritud põhiekspositsioon «Eesti kunst» (maal ja skulptuur).

27. veebruaril lõppes 1965. aasta detsembris avatud eesti nahkehistööde näitus.

26. veebruarist — 22. märtsini oli avatud Leningradi kunstniku B.

Kreitzeri graafika näitus, koostatud VNFSV Kunstnike Liidu Leninigradi Osakonna Näituste Sektori poolt. Avamisel viibis autor.

6. märtsil avati O. Terri personaalnäitus, mis andis ülevaate kunstniku loomingust 1944. aastast tänapäevani. Eksponeeriti 95 maali. Näitus kestis 17. aprillini. Ilmus kataloog.

26. märtsist — 17. aprillini oli avatud J. J. Rubinsteini (Moskva) kunstikogust koostatud näitus «Vene kunst XX sajandi esimesel kolmandikul». Esitati 209 teost (maali, graafikat, portselani). Avamisel viibis J. J. Rubinstein. Ilmus kataloog. Näituse raames toimus kunstiteadlase D. Sarabjanovi (Moskva) loeng vene kunstist XX sajandi algul.

27. aprillil avati A. Laikmaa 100. sünniaastapäevale pühendatud ürituste raames Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis A. Laikmaa personaalnäitus. Kunstniku loomingust andsid ülevaate 277 teost. Ekspositsioon suleti 3. juulil. Ilmus kataloog.

TEISED A. LAIKMAA JUUBELIGA SEOTUD ÜRITUSED:

5. mail avati mälestustahvel A. Laikmaa elukohas Tatari tn. 21. Samal päeval toimus mälestusaktus RAT «Estonias».

6. mail avati Taeblas A. Laikmaa maja-muuseumis uus ekspositsioon ja asetati pärjad kunstniku kalmule.

A. Laikmaa 100-ndale sünniaastapäevale pühendatud teaduslik konverents toimus 7. mail Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis.

11. mail korraldati samas A. Laikmaale pühendatud mälestusõhtu.

13. maist — 3. juulini oli Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis põhiekspositsiooni osana avatud muuseumi fondidest komplekteeritud vene kunsti näitus.

N. Kormašovi teoste näitus, koos-

tatud Tartu Riikliku Kunstimuuseumi poolt, toimus 1. juulist — 25. augustini. Esitati 56 maali kunstniku viimase aja loomingust.

Viimaste aastate eesti graafikat eksponeeriti 6. juulist — 21. oktoobrini.

30. juulil avati vanade meistrite teoste näitus. Esitati muuseumis hoiulolevaid keskaegseid kunstiteoseid (maal, skulptuur).

27. augustist — 2. oktoobrini toimus K. Pärsimäe personaalnäitus, mille koostas Tartu Riiklik Kunstimuuseum. Kunstniku loomingut tutvustasid 112 maali ja 31 monotüüpiat, akvarelli ning graafilist lehte.

Saksa Demokraatliku Vabariigi noorte kunstnike teoseid eksponeeriti 7. oktoobrist — 1. novembrini (maal, graafika, skulptuur — kokku 98 teost).

4. novembril avati eesti portreeskulptuuri näitus. Ekspositsioon (66 teost) iseloomustas meie portreeskulptuuri arengut alates A. Weizenbergi loomingust kuni tänapäevani. Ilmub kataloog. Näitus suleti 16. jaanuaril 1967. a.

12. novembril avati vene ikooni näitus, komplekteeritud Riikliku Vene Muuseumi poolt. Eksponeeriti 37 teost Novgorodi, Moskva ja Põhja koolkondadest, mis haaravad ajavahemikku XIV—XVII sajandini. Näitus suleti 22. jaanuaril 1967. a.

21. detsembrist kuni 22. jaanuarini 1967. a. oli avatud Märt Laarmani personaalnäitus.

NÄITUSED VÄLJASPOOL MUUSEUMI

3. veebruaril suleti Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi filiaalis Kohtla-Nõmmel Ed. Vilde nim. Kultuurimajas Ü. Tederi maalide näitus, mis avati 1965. a. lõpul.

Veebruaris lõppes vene nõukogude graafika näitus Pärnus, avatud

1965. a. 24. novembril. 12. veebruarist — 14. aprillini eksponeeriti vene nõukogude graafikat Märjamaa keskkoolis, mais—juunis Paide keskkoolis, juunist—oktoobrini Põlva keskkoolis, Valkla pioneerilaagris ja Sindi Kulturihoones.

3. veebruarist — 6. märtsini toimus Narva Linnamuuseumis V. Ohaka maalide näitus. Eksponeeriti 37 teost kunstniku viimaste aastate loomingust. 14. aprillist — 27. maini oli V. Ohaka teoste näitus Märjamaa keskkoolis, mais—juunis Pärnu-Jaagupi keskkoolis, augustis Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

Näitus «Tööstus eesti nõukogude graafikas» oli 11. veebruarist — 4. aprillini avatud Keila-Joa Eriinter-naatkoolis.

16. veebruarist — 31. märtsini eksponeeriti Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis lääne-euroopa kunsti Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi kogudest (koopiad).

Narva kinos «Punane Täht» toimus 6. märtsist — 16. aprillini näitus läti tänapäeva graafikast (43 teost 16 autorilt).

Ü. Tederi maalide valik (14 teost) oli eksponeeritud Pärnu Kuursaal- lis. Näitusel kohtus Ü. Teder külastajatega.

E. Kollomi graafikat (30 teost) tutvustati mais—juunis Tallinna kinos «Koit».

Juunis toimus Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis Tartu kunstnike maalide näitus. Esinesid 15 autorit 21 teosega.

O. Terri maalide näitus oli avatud Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis (24 teost) ja Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis (34 teost).

26. augustil avati EKP KK Poliit- haridusmajas näitus «Eesti kunstnikud Suures Isamaasõjas». Esitati 25 teost 9 autorilt.

Eesti nõukogude graafikat tutvustati kümnes punktis, sealhulgas Tallinna Kergetööstuse Tehnikumis, Tallinna Majandustehnikumis, Vändra, Türi ja Kohila keskkoolides, Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis, Tallinna Elavhõbealadite Tehases, Kärkla Kultuurimajas.

TARTU RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM STATSIONAARIS

6. veebruaril lõppes Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste näitus, mis avati 4. detsembril 1965. Ilmus kataloog.

12. jaanuarist — 11. veebruarini tutvustati Tartu Riikliku Kunstimuuseumi Kujutava Kunsti Kaugõppe kursuse lõpetajate Guido Kutseri ja Linda Markuse ning 1965. aastal kursuse lõpetanute Ermi Littoveri, Ella Rajari ja Osvald Lääne töid, kokku 81 maali, joonistust ja graafilist lehte. Ilmus kataloog.

12. veebruarist — 7. märtsini toimus Tartu Kujutava Kunsti Kooli õpilaste tööde näitus, millega kool tähistas 15. aastapäeva.

23. veebruarist — 21. aprillini oli avatud Soome graafikute Tapio Tapiovaara, Vilbo Askola ja Urho Salomaa teoste näitus, mis eelnevalt toimus Tallinna Kunstihoones. Eksponeeriti 51 estampi.

16. märtsist — 2. maini oli avatud Karl Pärsimäe (1902—1942) teoste näitus, mis komplekteeriti põhiliselt erakogudest, vähesel arvul ka muuseumide fondidest. Eksponeeriti 178 maali, akvarelli ja monotüüpiat. Ilmus kataloog.

30. aprillist — 18. juulini toimus näitus «Eesti nahkehistöö», mille koostas Tallinna Riiklik Kunstimuuseum. Esitati ligi 400 nahkehistöönäidet alates XVI sajandist tänapäevani.

8. maist — 28. maini tutvustati Saksa DV professori Kurt Magritzi

joonistusi ja linoollõikeid. Eksponeeriti 36 lehte alates 1932. aastast. Eelnevalt oli näitus avatud Saksa DV-s ja Leningradis.

13. maist — 30. maini toimus leedu nõukogude graafiku Stasys Krasauskase teoste näitus. Esitati 82 estampi ja illustratsiooni. 1965. aastal oli näitus avatud Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis.

5. juunist — 16. juulini oli avatud Tartu kunstnike teoste, arvult kahesteistkümnes näitus, mille organiseerisid Tartu Riiklik Kunstimuseum, Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakond ja Eesti NSV Kunstifondi Tartu Kunstitoodete töökojad. Näitusel esines 62 kunstnikku 248 teosega. Ilmus kataloog.

20. juulist — 11. septembrini toimus vabariiklik tarbekunsti näitus, mille korraldasid Eesti NSV Kultuuriministerium, Eesti NSV Kunstnike Liit ja Tartu Riiklik Kunstimuseum. Esitati 373 teost keramika, tekstiili, klaas-, metall-, nahk- ja puitehistöö alalt 72 tarbekunstnikult. Ilmus illustreeritud näituse nimestik.

24. juulist — 11. septembrini tutvustati eesti nõukogude graafikat Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogust. Eksponeeriti 65 estampi Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi kasvandike-graafikute viimase kolme aasta loomingust.

21. septembrist — 13. novembrini oli avatud Ants Laikmaa teoste näitus, mille komplekteeris Tallinna Riiklik Kunstimuseum kunstniku 100. sünniaastapäeva tähistamiseks. Esitati 163 portree-, maastiku- ja lillemaali. 9. oktoobril toimus näitusel Ants Laikmaale pühendatud mälestusteõhtu.

21. septembrist — 13. novembrini tutvustati Ants Laikmaa ateljeekooli õpilaste töid ja nende hilisemat loomingut. Näitusele koondati

muuseumidest ja erakogudest 90 joonistust, maali ja skulptuuri.

19. novembril avati Alfred Kongo personaalnäitus, millega tähistati kunstniku 60. sünniaastapäeva. Esitati 78 maali alates 1938. aastast. Ilmub kataloog.

19. novembril avati leedu nõukogude graafika näitus, mille komplekteeris Kaunase M. K. Čiurlionise nim. Riiklik Kunstimuseum. Eksponeeriti 47 estampi.

VÄLJASPOOL MUUSEUMI

22. jaanuarist — 11. märtsini toimus Stasys Krasauskase teoste näitus Võru Kultuurimajas. Esitati 112 graafikateost.

1. veebruarist — 26. veebruarini tutvustati näitust «Eesti nõukogude temaatiline maal Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogust» Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Eksponeeriti 26 teost.

1. veebruarist — 28. märtsini eksponeeriti Nõo keskkoolis 36 Tartu Laste Kunstikooli õpilaste tööd.

13. märtsist — 15. märtsini esitati RAT «Vanemuise» ruumides valik Nikolai Kormašovi maalidest.

13. märtsist — 10. maini tutvustati RAT «Vanemuises» Stasys Krasauskase graafilisi lehti.

19. märtsist — 18. aprillini toimus Võru Kultuurimajas Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste näitus. Eksponeeriti 42 maali.

23. märtsist — 10. maini eksponeeriti valik Stasys Krasauskase teostest Tartu Tervishoiutöötajate Majas.

29. aprillist — 1. juulini tutvustati Soome graafikute T. Tapiovaara, V. Askola ja U. Salomaa loomingut Viljandi Rajoonidevahelises Kodu-

loomuuseumis. Eksponeeriti 50 graafilist lehte.

31. juulist — 25. septembrini toimus Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis näitus Elva linna kodus leiduvatest kunstiteostest. Näituse organiseerisid Tartu Riiklik Kunstimuseum ja Elva Rajoonidevaheline Koduloomuuseum. Eksponeeriti 70 maali, joonistust, estampi ja skulptuuri eesti kunstipärandist ja kaasaegsest loomingust. Ilmub kataloog.

17. septembrist — 30. oktoobrini eksponeeriti Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis valik töid Tartus toimunud vabariiklikult tarbekunstinäitusest. Eksponeeriti 174 teost. 1. detsembril avati sama näitus Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

29. septembrist — 18. novembrini toimus Tartu Laste Kunstikooli õpilaste tööde näitus Mustla keskkoolis. Eksponeeritud oli 36 akvarelli. 25. novembrist — 29. detsembrini oli näitus avatud Tartu Tervishoiu Töötajate Klubis.

29. septembrist — 31. oktoobrini korraldati Valga Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis Kristjan Tedre teostest valiknäitus kunstniku 65. sünniaastapäeva tähistamiseks. Eksponeeriti 28 maali.

1. oktoobrist — 2. novembrini oli Kaunase M. K. Čiurlionise nim. Riiklikus Kunstimuseumis avatud Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste näitus. Esitati 90 maali.

12. novembrist — 31. detsembrini oli S. Krasauskase teoste näitus avatud Elva Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

Originaalidest rändnäitused «Eesti nõukogude graafika» (3 komplekti) olid avatud 10 punktis Tartu, Jõgeva, Põlva, Valga ja Viljandi rajooni koolides ja kultuurimajades.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Борис Бернштейн</i>	
К спорам о реализме	1
Работы молодых художников с выставки 1966. г.	15
<i>Виллем Раам</i>	
Вспоминая персональную выставку О. Терри	18
<i>Антон Старкопф</i>	28
<i>Айно Картна</i>	
О нашей декоративной скульптуре	30
Работы с республиканской художественной выставки 1966. г.	36
<i>Эви Пихлак</i>	
Балдер Томасберг	40
<i>Сергей Исаков</i>	
Русские художники XIX века и Эстония	47
В а р и а	
<i>Кайя Раам</i>	
Искусство молодых мастеров ГДР в Таллинском Государственном Художественном музее	59
<i>Рейн Лоодус</i>	
Казис Шимонис — живописец сказочного мира	60
Художественная хроника 1966 г.	63

Kolleegium: M. Alas (toimetaja), E. Allsalu, B. Bernštein, L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Raunam, O. Soans, J. Seilenthal, I. Solomõkova ja V. Tiik. Kirjastus «Kunst», Tallinn, Pikk t. 6, tel. 493-29. Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja K. Kuusik. Korrektor V. Ansip. Ladumisele antud 21. II 1967. Trükkimisele antud 7. VI 1967. Trükiarv 2000. Paber 54×84/8. Trükipoognaid 8,5 + 2 kleebist. Tingtrükipoognaid 7,56. Arvestuspoognaid 7,12. MB-06228. Tellimise nr. 1882. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Kriidipaber — Korjukovka Tehniliste Paberite Vabrik

«Кунст» («Искусство») 1. 1967. Альманах на эстонском языке. Печатных листов 8,5+2 вкл. Типография «Коммунист». г. Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кунст», ул. Пикк, 6
Цена 97 коп. Заказ № 1882. Тираж 2 000.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Мазаччо. Изгнание из рая
2. Ван Эйк. Адам. Боковая створка Гентского алтаря
3. З. Ф. Пикабия. Парад любви
4. В. Кандинский. Гуашь. 1911—1912
5. П. Пикассо. Герника
6. Э. Койтярв. Корчеватели. Дипломная работа в Гос. Художественном Институте Эст. ССР
7. К. Клар. Средневековый город с деревянной скульптурой
8. А. Иваск. Комплект посуды
9. О. Субби. Девушка в розовой блузке
10. Ю. Аррак. Садовник
11. Х. Ларетей. Пурка
12. М. Туйск. Фонтан. Дипломная работа в Гос. Художественном Институте Эст. ССР
13. Х. Аррак. Натюрморт с лиловой бутылкой
14. О. Терри. Скорбящие
15. О. Терри. Перед похоронами
16. О. Терри. Автопортрет
17. О. Терри. В. Ази
18. О. Терри. Мужской портрет
19. О. Терри. Молодой поэт
20. О. Терри. Знойный вечер
21. А. Старкопф. Фото
22. А. Старкопф. Играющий на гуслях
23. А. Старкопф. Мраморные фигуры
24. С. Раунам. Рыбак
25. М. Коолбэрг. Дипломная работа
26. А. Юрьё. Декоративная фигура
27. А. Аламаа. Сидение «Баран» в детском саду
28. Э. Вийес. Выходы
29. К. Рейтель. Сузанна
30. Вазы с выставки декоративной скульптуры
31. В. Вяли. Колхозница Тийю
32. Р. Кулд. Чайки. Эскиз скульптуры
33. А. Эскель. Портрет Р. Лийвара
34. Э. Танилоо. Майре
35. Э. Пылдроос. Тяжелые годы
36. Л. Микко. Девушки-швей
37. О. Субби. Акт с астрами
38. В. Тыниссон. Старая мельница
39. К. Бурман млад. Дорога
40. А. Кютт. Осень
41. Б. Томасберг. Героический пейзаж
42. Б. Томасберг. Романтический пейзаж
43. Б. Томасберг. Пейзаж из цикла «Элегические мечты»
44. Б. Томасберг. Натюрморт
45. Б. Томасберг. Берег в весеннюю ночь 1
46. Л. Фрикке. Вид на мызе Фаль
47. С. Воробьев. Морские ворота в Ревеле
48. С. Воробьев. Вид Ревеля
49. А. Боголюбов. Вид Ревеля
50. Н. Зауервейд. Взятие Нарвы
51. И. Шиккин. Берег
52. Ю. Клевер. Вид на остров Найссаар близ Таллина
53. А. Мещерский. Нарвский рейд
54. Г. Бондзин. Вьетнамский продавец фруктов
55. К. Якоб. Студенты-негры
56. К. Шимонис. В космос

Цветные:

О. Маран. Натюрморт с яблоком на блюде
А. Кеэрэнд. Купающиеся

На первой странице обложки:

А. Старкопф. Вечер

На последней странице обложки:

А. Старкопф. Влюбленные. Рельеф

P₂E^A/₈₇ 67, 1

97 kop.

