



KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI  
ALMANAHH

Kirjastus «Kunst». Tallinn

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boris Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, August Luur, Enno Ootsing, Evi Pihlak, Eha Ratnik, Jaak Soans, Inge Teder, Tõnis Vint.

Koostaja ja toimetaja: Sirje Helme

Kaas ja graafiline kujundus: Tõnis Vint

Voldemar Erm	
Johann Köler. 150 aastat kunstniku sünnist . . . . .	1
Vaike Tiik	
Eesti ajakirjandus Johann Köleri postuumsest näitusest . . . . .	12
Boris Enst	
Ühe otsingu märkmeid . . . . .	13
Jaak Kangilaski	
19. sajandi ametlikust kunstist . . . . .	21
Eha Ratnik	
Kunstiühing «Pallas» kujutavate kunstnike organisatsioonina 1930. aastail . . . . .	30
Kaljo Põllu	
Muinaslindude kujutised Ida-Euroo- pa metsavööndi alal . . . . .	34
Johann Köleri mõtteid . . . . .	39
Ando Keskküla maalid . . . . .	42
Резюме; Summary . . . . .	44
H. J. McWinnie	
Esteetilisi määratlusi käsitlevaist uuringuist . . . . .	45
Marju Mutsu.	
Mõtteid loomingust ja loojast . . . . .	48

1. Johann Köler. Ai-Jurii mõis Krimmi  
lõunakaldal. Õli. 1875.

Kirjastus «Kunst». Tallinn, 200001, Lai t.  
34, tel. 487-82. Kunstiline toimetaja  
J. Klõšeiko. Tehniline toimetaja Ü. Veike-  
saar. Korrektor D. Aas. Ladumisele antud  
1. III 1976. Trükkimisele antud 8. VII 1976.  
Trükiarv 3000. Trükipoognaid 6,5 + lisa  
1,5. Tingtrükipoognaid 8,0. Arvestuspoog-  
naid 10,45 + 1,77. MB-06585. Tell. nr. 617.  
Trükikoda «Kommunist», Tallinn, 200001,  
Pikk t. 2. Paber 60×90/8. Korjukovka  
Tehniliste Paberite Vabriku kriidipaber.

«Кunst» («Искусство») 48/1. 1976. Альма-  
нах на эстонском языке. Оформление  
Т. Винта. Печатных листов 6,5. Заказ  
№ 617. Тираж 3000 экз. Типография  
«Коммунист», Таллин, 200001, ул. Пикк,  
2. Издательство «Кunst», Таллин, 200001,  
ул. Лай, 34.

K 70500—028 1—76  
M 905(16)—76

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958.

© Kirjastus «Kunst» 1976

Hind 1.47

Kujutava ja tarbekunsti  
almanahhi  
«KUNST»  
reproduksioonide  
ja fotode  
koondnimekiri  
1971—1975

87. Džjaukštas, S. Külvajad. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 7.
88. Dumpe, A. Džemma Skulme portree. Pronks. 1971. K. 1974, 46/2, lk. 9.
89. Dürer, A. Neli inglit hoiavad tagasi nelja tuult. Puulõige. 1498. K. 1972, 41/1, lk. 1.
90. Eddy, D. Allkirjata. Õli. 1970. K. 1974, 46/2, lk. 35.
91. Eelma, H. Kadakad. Linool. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 46.
92. Eelma, H. Kodumaa II. Linool. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 45.
93. Eelma, H. Lapsed puude all. Linool. 1968. K. 1971, 40/2, lk. 46.
94. Eelma, H. Maastik. Linool. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 45.
95. Eelma, H. Mereäärne. Linool. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 48.
96. Eelma, H. Mõõdunudaastane bukett. Linool, reljeeftrükk. 1969. K. 1971, 40/2, lk. 46.
97. Eelma, H. Pirnid. Värviline linool. 1965. K. 1971, 40/2, lk. 45.
98. Eelma, H. Sajandi õnnetus. Linool. 1968. K. 1971, 40/2, lk. 47.
99. Eelma, H. Vaikne hetk. Linool. 1968. K. 1971, 40/2, lk. 47.
100. Eelma, H. Õitsemine. Värviline linool. 1968. K. 1971, 40/2, lk. 48.
101. Eelma, Ö. Hea päev. Söövitus. 1973. K. 1974, 46/2, lk. 11.
102. Eljand, U. Petronella. Tušš. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 50.
103. Endzelina, L. Mesi. Õli. 1973. K. 1974, 46/2, lk. 5.
104. Ennosaar, L. Linnamotiiv. Puugravüür. K. 1971, 39/1, lk. 50.
105. Ensor, J. Skelettide peegel. Pliiats. 1890. K. 1973, 44/1, lk. 29.
106. Erm, L. Edasi. Gobelään. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 44.
107. Erm, L. Kompositsioon «Aeg». K. 1971, 40/2, lk. 43.
108. Escher, M. Relatiivsus. Litograafia. 1953. K. 1972, 41/1, lk. 28.
109. Eskel, J. Marie Under. Pronks. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
110. Estes, R. Allkirjata. Õli. 1970. K. 1974, 46/2, lk. 35.
111. Estes, R. Tänav Pariisis. Õli. K. 1974, 46/2, lk. 22.
112. Fabok, G. Nelikportree. Õli, tempera. 1965. K. 1972, 41/1, lk. 39.
113. Fahlström, Ö. Planetaarium. Segatehnika. 1963. K. 1975, 47/1, lk. 30.
114. Fahlström, Ö. Planetaarium. Segatehnika. 1963. K. 1975, 47/1, lk. 30.
115. Fahlström, Ö. Planetaarium. Detail. K. 1975, 47/1, lk. 29.
116. Fahlström, Ö. Planetaarium. Detail. K. 1975, 47/1, lk. 29.
117. Fahlström, Ö. Planetaarium. Detail. K. 1975, 47/1, lk. 29.
118. Ferenczy, B. Petöfi. 1948. K. 1971, 40/2, lk. 39.
119. Ferenczy, K. Mustlanna. Õli. 1916. K. 1972, 41/1, lk. 38.
120. Fidus. Saatan. 1896. K. 1973, 44/1, lk. 34.
121. Frédéric, L. Veevoog. Osa triptühhonist. Õli. K. 1973, 44/1, lk. 34.
122. Fruytier, W. (Holland.) Eksperiment XII. Gobelään. K. 1972, 43/3, lk. 48.
123. Fuchs, E. Ninasarvik. Tinapliiats. 1962. K. 1973, 44/1, lk. 43.
124. Fuchs, E. Triumf. Tinapliiats, lõuend. 1962—1965. K. 1973, 44/1, lk. 42.
125. Fuchs, E. Üksarve kiusatus. Söövitus. K. 1973, 44/1, lk. 42.
126. Fuge, K. Paigalseis. 1970. K. 1973, 44/1, lk. 46.
127. Förderer, Kirik Heremences. Šveits. K. 1972, 41/1, lk. 25.
128. Gabrieljan, A. Tütarlaps ohakaga. Õli. K. 1974, 45/1, lk. 46.
129. Gabrieljan, A. Vastuvõtt. Õli. K. 1974, 45/1, lk. 46.
130. Gabriel, M. (Portugal) Variatsioonid III. Värviline litograafia. K. 1972, 41/1, lk. 36.
131. Gagainis, J. Käevõru. Messing, lihvitud kivi, treitud. 1970. (II kursus, juhendaja L. Linnaks.) K. 1972, 43/3, lk. 47.
132. Galambos, T. Legend valgest põdrast. Õli. K. 1972, 41/1, lk. 43.
133. Galassi, E. (Itaalia) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 47.
134. Gans, H. Kell-baromeeter. Plastmass, metall. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 42.
135. Gaudi, A. Güelli park. Sammaskäik. 1911. K. 1972, 41/1, lk. 24.
136. Gaudi, A. Güelli park. Väravamaja. 1905. K. 1972, 41/1, lk. 24.
137. Gaudi, A. «La Sagrada Familia». K. 1972, 41/1, lk. 24.
138. Gaudi, A. «La Sagrada Familia». Barcelona. Alustatud 1882. K. 1972, 41/1, lk. 24.
139. Generalič, I. (Jugoslaavia) Põdrad metsas. 1959. K. 1975, 47/1, lk. 41.
140. Gerlach, F. (Saksa FV) Hirn. 1958. K. 1975, 47/1, lk. 46.
141. Gevodjan, R. Radarid. K. 1974, 45/1, lk. 45.
142. Ghisi, G. Raffaeli unelevus või Michelangelo melanhoolia. 16. saj. K. 1973, 44/1, lk. 41.
143. Giacometti, A. Naine ja rattad. Pronks. 1943. K. 1971, 39/1, lk. 28.
144. Gilardi, P. Mahakukkunud õunad redeliga. Õli. 1968. K. 1971, 39/1, lk. 40.
145. Giorgi, F. (Itaalia) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 47.
146. Glehn, N. v. Foto. K. 1972, 41/1, lk. 22.
147. Glehn, N. v. Palmimaja. Üldvaade. 1898—1900. K. 1972, 41/1, lk. 19.
148. Glehn, N. v. Palmimaja. Fragment. K. 1972, 41/1, lk. 20.
149. Glehn, N. v. Palmimaja. Fragment. K. 1972, 41/1, lk. 20.
150. Glehn, N. v. Palmimaja. Fragment. K. 1972, 41/1, lk. 21.
151. Glehn, N. v. Palmimaja. Fragment. K. 1972, 41/1, lk. 21.
152. Glehn, N. v. Palmimaja. Fragment. K. 1972, 41/1, lk. 21.
153. Glehn, N. v. Palmimaja. Fragment. K. 1972, 41/1, lk. 21.
154. Godžabašjan, E. Vestlus. Puu. 1967. K. 1971, 39/1, lk. 19.
155. Goings, R. Interjäär. Õli. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 33.
156. Gorgadze, A. Kuningas. Reljeef. Valgevask. K. 1972, 41/1, lk. 46.
157. Gorgadze, A. Reljeef. Valgevask. K. 1972, 41/1, esikaas.
158. Gross, A. Kevade pidu. Ofort. K. 1971, 39/1, lk. 16.
159. Grünewald, M. Fragment Isenheimi altarist. Umb. 1511. K. 1973, 44/1, lk. 38.
160. Greku, M. Allikas. Segatehnika. 1972. (Värv.) K. 1974, 45/1, lk. 41.
161. Greku, M. 18. saj. kirjanik-valitseja D. Kantemir. Segatehnika. 1972—1973. K. 1974, 45/1, lk. 42.
162. Greku, M. Minu lapsepõlve kindlus. Segatehnika. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 43.
163. Greku, M. Närtsivad lilled. Segatehnika. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 42.
164. Greku, M. Ohus. Osa diptühhonist. Pühendatud M. Mironovile. Segatehnika. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 43.
165. Greku, M. Tähe sünd. Segatehnika. 1972. (Värv.) K. 1974, 45/1, lk. 41.
166. Greku, T. Moldaavia pulmaserviis. Madalkuumus. 1970. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 11.
167. Gromõko, V. Pühendatud Suure Isamaasõja naistele. Õli. 1971. K. 1974, 45/1, lk. 7.
168. Grosthal, I. Dekoratiivsed vormid. Kuumtöötlus. 1970. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 11.
169. Grube, E. Pühapäev. Õli. 1973. K. 1974, 46/2, lk. 8.
170. Guli, N. Linn. Õli. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 11.
171. Guli, N. Tants. Õli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 8.
172. Guttuso, R. Naised, toad, esemed. Õli. 1967. K. 1974, 45/1, lk. 30.
173. Guttuso, R. Palmiro Togliatti matused. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 28.
174. Guttuso, R. Ruum. Õli. 1970. K. 1974, 45/1, lk. 30.
175. Guttuso, R. Rõdu Velates. Õli. 1968. K. 1974, 45/1, lk. 28.
176. Guttuso, R. Teated («Uudised»). Õli. 1971. K. 1974, 45/1, lk. 30.
177. Gyulai, L. Illustratsioon. Linografüür. K. 1971, 39/1, lk. 14.
178. Handžjan, G. Leib mägedes. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 6.
179. Hartwell, R. (Inglismaa) Lugeja. Ofort, akvatinta. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 36.
180. Harunobu, S. Geiša Hinazuru. Mitmevärvitrükk siidil. 1769. K. 1974, 46/2, lk. 36.
181. Harunobu, S. Kahe tütarlapse kujutus. Mitmevärvitrükk. 1768—1769. K. 1974, 46/2, lk. 37.

182. Harunobu, S. Kalapüük. Mitmevärvitrukk. 1766—1767. K. 1974, 46/2, lk. 39.
183. Harunobu, S. Tütarlapse figuur. (Värv.) K. 1974, 46/2, lk. 41.
184. Harunobu, S. Tütarlaps tempii trepist üles minemas. 1766. K. 1974, 46/2, lk. 38.
185. Harunobu, S. Tütarlaps vaatlemas lumega kaetud taimi. 1766—1767. K. 1974, 46/2, lk. 40.
186. Harunobu, S. Tütarlaps võrguga. Mitmevärvitrukk, pimetrukk. K. 1974, 46/2, lk. 39.
187. Hatõni memoriaal. Fragment. Autorite kollektiiv: J. Gradov, V. Zankovitš, L. Mendelevitš, S. Selihhanov. K. 1972, 43/3, lk. 18.
188. Hau, J. Park Kadrioru lossi taga Tallinnas 19. sajandi alguses. Guašš. 1827. K. 1972, 41/1, lk. 48.
189. Hau, J. Raekoja väljak Tallinnas 19. sajandi alguses. Guašš. 1827. K. 1972, 41/1, lk. 48.
190. Hau, J. Vaade Tallinna Toompeale Nunnavärava juurest 19. sajandi alguses. Guašš. 1827. K. 1972, 41/1, lk. 48.
191. Hausner, R. Odysseuse kaar. Detail. Õli. 1943—1951. K. 1973, 44/1, lk. 44.
192. Helmut, I. (Läti NSV) Lahkuvad laevad. Värviline söövit. 1969. K. 1972, 42/2, lk. 19.
193. Hencze, T. Apollo 8. Õli. 1969. K. 1972, 41/1, lk. 41.
194. Hicks, E. (USA) Noa laev. 1946. K. 1975, 47/1, lk. 41.
195. Hirshfield, M. (USA) Lahutamatud. K. 1973, 47/1, lk. 43.
196. Hockney, D. Hoogne sulpsatus vette. Õli. K. 1971, 39/1, lk. 39.
197. Hokusai, K. Mõrvatud Kohada Koheje skeleti viirastuslik ilmumine tema mõrvari magamistuppa. 1830. K. 1973, 44/1, lk. 31.
198. Horkas, I. Mõtisklus. Vasegravüür. K. 1971, 39/1, lk. 14.
199. Hsü-Hsi. (Hiina) Lootosõied tuules. 10. saj. K. 1974, 45/1, lk. 13.
200. Ikamas, A. Kohvikann. Vask. III kursus. K. 1975, 47/1, lk. 11.
201. Ilo, L. Kaelaripats. Hõbe. 1972. K. 1975, 47/1, lk. 25.
202. Iltners, E. Juuli. Õli. 1970. K. 1972, 43/3, lk. 15.
203. Indiana, R. Maal. Õli. 1967. K. 1971, 39/1, lk. 41.
204. Ivask, A. Seinaplaat «Orhidee». Portselanimaal. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 43.
205. Ivask, A. Seinaplaat «Roos». Portselanimaal. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 43.
206. Jaapan. Dünaamikaharjutused. K. 1974, 46/2, lk. 45.
207. Jaapan. Laste valmistatud esemeid. K. 1974, 46/2, lk. 44.
208. Jaapan. Laste valmistatud esemeid. K. 1974, 46/2, lk. 44.
209. Jaapan. Laste valmistatud esemeid. K. 1974, 46/2, lk. 44.
210. Jaapan. Laste valmistatud esemeid. K. 1974, 46/2, lk. 44.
211. Jaapan. Rütmiharjutused. K. 1974, 46/2, lk. 45.
212. Jaapan. Ülesanded värvustega. (Värv.) K. 1974, 46/2, lk. 42.
213. Jaapan. Ülesanded värvustega. (Värv.) K. 1974, 46/2, lk. 42.
214. Jakobi kiriku torn Hamburgis. Ehit. 1580. Joonis. K. 1974, 45/1, lk. 39.
215. Jakovits, J. Kompositsioon. Puu. 1958. K. 1971, 40/2, lk. 37.
216. Janis, I. Dekoratiivne valgusti. Sepis. 1973. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 8.
217. Janis, I. Dekoratiivne valgusti. Sepis. 1973. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 8.
218. Janis, I. Dekoratiivne valgusti. Sepis. 1973. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 8.
219. Janku, D. Jenisseil. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 6.
220. Janov, V. Kivikala. Segatehnika. 1967. K. 1971, 40/2, lk. 40.
221. Janov, V. Tulbid. Õli. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 40.
222. Jertevtsjan, S. Komissarid. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 6.
223. Johannes, E. Dekoratiivne uhmer. Pronksivalu. 1969. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 9.
224. Johannes, E. Purjespordi auhind. Alumiinium. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 24.
225. Jumalaema troonil. 17. saj. Lähedane Moskva koolkonnale. K. 1971, 40/2, lk. 34.
226. Jõgi, E.-P. Dekoratiivsete vaaside komplekt. Sulfit-tsinkklaas. K. 1973, 44/1, lk. 52.
227. Jürgen, L. Graveering komplektilt «Liblikas». K. 1971, 39/1, lk. 35.
228. Jürgen, L. Graveering komplektilt «Roosid». K. 1971, 39/1, lk. 35.
229. Jürgen, L. Vaas «Pilvitus». Kristall, liivsöövit. 1963. K. 1971, 39/1, lk. 37.
230. Kaasik, K. Asjad. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 1.
231. Kaasik, K. Rand. Õli. 1969. K. 1971, 39/1, lk. 13.
232. Kahn, L. I. Echeski raamatukogu. Läbilõige. K. 1974, 45/1, lk. 51.
233. Kahn, L. I. Fontään. Salk Instituudi õues. Detail. San Diego. Kalifornia. 1959. K. 1974, 45/1, lk. 50.
234. Kahn, L. I. Jonas Salk Instituut bioloogiliste uurimusteks. Palvemaja. Mudel. Vaade läänest. San Diego. Kalifornia. 1959. K. 1974, 45/1, lk. 51.
235. Kahn, L. I. Kompleks Daccas. 1961. K. 1974, 45/1, lk. 50.
236. Kahn, L. I. Metšeti. Pikilõige. Dacca. K. 1974, 45/1, lk. 48.
237. Kahn, L. I. Metšeti. Ristlõige. K. 1974, 45/1, lk. 48.
238. Kahn, L. I. Richardi Meditsiini Uurimise hoone. Torni välistrepp. Pennsylvania Ülikool. Philadelphia. 1957—1961. K. 1974, 45/1, lk. 49.
239. Kahn, L. I. Trenton Saun. Osa ekerjõõrist. New Jersey. 1954—1959. K. 1974, 45/1, lk. 50.
240. Kahn, L. I. Washingtoni Ülikooli raamatukogu. St. Louis. Missouri. Põhiplaan. 1956. K. 1974, 45/1, lk. 51.
241. Kapsta, A. Dekoratiivne võre «Kuldne loomus». Vask. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 27.
242. Karja kirik. Lõunaportaali vimperg. K. 1975, 47/1, lk. 54.
243. Karja kirik. Maalingud koorivõlvil. K. 1975, 47/1, lk. 53.
244. Karja kirik. Päiskivi pikihoones. K. 1975, 47/1, lk. 54.
245. Karja kirik. Sisevaade. K. 1975, 47/1, lk. 54.
246. Karja kirik. Vaade edelast. K. 1975, 47/1, lk. 53.
247. Karja kirik. Vaade idast. K. 1975, 47/1, lk. 53.
248. Karja kirik. Vaade lõunapoolsele eeskojale. K. 1975, 47/1, lk. 54.
249. Keek, A. Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 47.
250. Keerdo, V.-A. Karikas. Kuumtöötlus. III kursus. K. 1975, 47/1, lk. 11.
251. Keerend, A. Suits maastiku kohal. Värviline sügavtrükk. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 6.
252. Keskküla, A. Autoportree. Õli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 6.
253. Khnopff, F. Ma sulen oma ukse enda järel. Õli. K. 1973, 44/1, lk. 32.
254. Kirjakandja Cheval. «Ideaalpalee». Prantsusmaa. K. 1972, 41/1, lk. 26.
255. Kisarauskas, V. Kalurite eine. Õli. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 16.
256. Kits, E. Foto. K. 1972, 43/3, lk. 31.
257. Kits, E. Kompositsioonikavand. 1971—1972. K. 1972, 43/3, lk. 33.
258. Kits, E. Kompositsioonikavand. 1971—1972. K. 1972, 43/3, lk. 33.
259. Kits, E. Kompositsioonikavand. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 34.
260. Kits, E. Kompositsioonikavand. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 34.
261. Kits, E. Kompositsioonikavand. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 34.
262. Kits, E. Kompositsioonikavand. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 34.
263. Klar, C. Kadakad. Söövit. 1969. K. 1971, 40/2, lk. 11.
264. Klar, C. Muinaslinna väravas. Ofort. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 51.
265. Klar, C. Panteon. Ofort. 1970. K. 1972, 42/2, lk. 1.
266. Klee, P. Tiibadega heeros. Söövit. K. 1973, 44/1, lk. 31.
267. Klimt, G. Õigusemõistmine. Osa seinamaalist Viini Ülikoolis. K. 1973, 44/1, lk. 35.
268. Klinger, M. Kinnas. Röövimine. Söövit. 1878—1880. K. 1973, 44/1, lk. 32.
269. Klinger, M. Kinnas. Luupainaja. Söövit. 1878—1880. K. 1973, 44/1, lk. 32.

270. Kocsis, I. Lõpp-peatus. Lito. K. 1974, 46/2, lk. 47.
271. Kokas, I. Kajászoi surnuaed. Fragment. Õli. K. 1972, 41/1, lk. 40.
272. Kondor, B. Püha Antnoniuse kiutsatus. Söövitus. K. 1971, 39/1, lk. 17.
273. Koolberg-Juhkam, M. Dekoratiivsed pudelid. Madalkuumus. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 28.
274. Koppel, K. Karikad. III kursus. K. 1975, 47/1, lk. 11.
275. Koppel, V. Mahlakann. Vask. III kursus. K. 1975, 47/1, lk. 11.
276. Kormašov, N. Minu Eestima. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 27.
277. Kormašov, N. Roheline kevad. Sünteetiline tempera. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 8.
278. Kornejev, V. Dekoratiivne pokaal. Kristall, graveering. K. 1973, 44/1, lk. 53.
279. Korniss, D. Ablaki. Õli. 1950. K. 1972, 41/1, lk. 40.
280. Kozlova, O. Veiniklaaside komplekt. Kristall, teemantlõige. K. 1973, 44/1, lk. 52.
281. Kotšar, J. Illustratsioon eeposele «Sassuuni Davith». Guašš. 1939. K. 1972, 43/3, lk. 39.
282. Kotšar, J. Perekond-põlvkonnad. Õli. 1925. K. 1972, 43/3, lk. 38.
283. Kotšar, J. Davith täkk Džalaliga. Guašš. 1939. K. 1972, 43/3, lk. 39.
284. Kristuse rätt (Acheiropietos). 17. saj. Põhja-Vene. K. 1971, 40/2, lk. 34.
285. Kuld, R. Vabadus. Plastmass. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 11.
286. Kuld, R. Varjud vee all. Kips. 1969. K. 1973, 44/1, lk. 11.
287. Kuld, R. Vesineitsi. Kips. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 8.
288. Kuma, H. Alused «Alus» ja «Ruutu». Kõrgkuumus. K. 1971, 39/1, lk. 31.
289. Kuma, H. Lambijalg. Savi, poolmatt glasuur. 1939. K. 1971, 39/1, lk. 30.
290. Kuma, H. Linnumajad. Sgrafiito, madalkuumus. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 42.
291. Kuma, H. Suur taldrik «Sügis». Kõrgkuumus, saviglasuur. 1967. K. 1971, 39/1, lk. 33.
292. Kuma, H. Uhmer «Roheline». Kõrgkuumus. K. 1971, 39/1, lk. 31.
293. Kuma, H. Vaas «Hammasrattad». Kõrgkuumus. 1968. K. 1971, 39/1, lk. 33.
294. Kuma, H. Vaas. Kõrgkuumus. 1963. K. 1971, 39/1, lk. 30.
295. Kurm, R. Moelehekülg. 1973. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 13.
296. Kurm, R. Moelehekülg. 1973. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 13.
297. Kuulbusch, A. Meesakt. Plastmass. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
298. Kuulsuse Kungas. Fragment. Autorite kolliktiiv: V. Kozenjuk, J. Rotanov, G. Jastrebenetski, L. Kopõlovski. K. 1972, 43/3, lk. 21.
299. Kärner, K. Bukett. Õlikriit. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 41.
300. Kärner, K. Kummutipealne. Tempera. 1961. K. 1971, 40/2, lk. 41.
301. Kärner, K. Vesikell. Tempera. 1967—1969. K. 1971, 40/2, lk. 41.
302. Küla, M.-L. Dekoratsioonikavand A. Tšehhovi draamale «Ivanov». K. 1972, 41/1, lk. 34.
303. Küla, M.-L. Dekoratsioonikavand E. Tambergi balletile «Joanna Tentata». 1970. K. 1972, 41/1, lk. 34.
304. Küla, M.-L. Dekoratsioonikavand P. Shafferi komöödiiale «Must komöödia». 1970. K. 1972, 41/1, lk. 34.
305. Küla, M.-L. Stseen E. Tambergi balletist «Joanna Tentata». K. 1972, 41/1, lk. 35.
306. Küla, M.-L. Kostüümikavandid A. Tšehhovi «Ivanovile». K. 1972, 41/1, lk. 35.
307. Küla, M.-L. Kostüümikavandid A. Tšehhovi «Ivanovile». K. 1972, 41/1, lk. 35.
308. Küla, M.-L. Kostüümikavandid A. Tšehhovi «Ivanovile». K. 1972, 41/1, lk. 35.
309. Künnapu, V. Olmekeskus. Projekt. Perspektiivvaade. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 54.
310. Künnapu, V. Täna silma rahvamaja. Projekt. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 54.
311. Künnapu, V. Ühiskondlik hoone. Projekt. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 54.
312. Kütner, U. Dekoratiivsed vormid. Vask. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 23.
313. Kütt, A. Inimene ja masin. Värviline söövitus. 1969. K. 1972, 41/1, lk. 17.
314. Kütt, A. Kiivrikandjad IV. Värviline söövitus. 1967. K. 1972, 41/1, lk. 16.
315. Kütt, A. Pankrannik. Akvatinta. 1966. K. 1972, 41/1, lk. 15.
316. Kütt, A. Samovar. Värviline söövitus. 1967. K. 1972, 41/1, lk. 16.
317. Kütt, A. Sõjalill. Värviline söövitus. 1967. K. 1972, 41/1, lk. 15.
318. Kütt, A. Tuleviku linn. Söövitus. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 12.
319. Kütt, A. Tõttaja. Värviline söövitus. 1971. K. 1972, 41/1, lk. 17.
320. Laanemaa, T. Mõte. Ofort. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 9.
321. Laigo, A. Rannamotiiv. Puugravüür. 1935. K. 1971, 39/1, lk. 1.
322. Lakner, L. Visand Rembrandti järgi. Ofort. K. 1971, 39/1, lk. 17.
323. Lapin, L. Arenev arhitektuurne struktuur. Tušš, guašš. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 53.
324. Lapin, L. Elamu maale. Projekt. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 56.
325. Lapin, L. Loodusliku struktuuri muutumine arhitekturseks. Tušš, guašš. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 53.
326. Lapin, L. Sümmeetriline arhitektoonika. Tušš, guašš. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 53.
327. Lapin, L. Ühinemine tähega I, II, III. Guašš. 1970. K. 1971, 39/1, tagakaane sisekülg.
328. Lass, T. Dekoratiivne nõu. Kõrgkuumus. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 27.
329. Laur, T. Seinavaip. Segatehnika. 1972. Diplomitöö. (Värv.) K. 1975, 47/1, lk. 19.
330. Leis, M. Jalgratturid. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 19.
331. Leis, M. Lilled III. Serigraafia. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 8.
332. Leis, M. Mees mere ääres. Õli. 1968. K. 1974, 45/1, lk. 18.
333. Leis, M. Mõtleja. Õli. 1968. K. 1974, 45/1, lk. 17.
334. Leis, M. Noored aednikud. Õli. 1968. K. 1974, 45/1, lk. 15.
335. Leis, M. Noored inimesed. Õli. 1970. K. 1974, 45/1, lk. 19.
336. Leis, M. Oktoober. Triptühhon. Õli. 1971. (Värv.) K. 1974, 45/1, lk. 16.
337. Leis, M. Punased hobused. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 18.
338. Leis, M. Taimestik. Õli. 1968. K. 1974, 45/1, lk. 15.
339. Leis, M. Triiphone. Õli, tempera. 1968. K. 1974, 45/1, lk. 17.
340. Leis, M. Öö. Õli. 1971. (Värv.) K. 1972, 41/1, lk. 5.
341. Leškina, G. Tööstus-keemia. Pindpõime. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 45.
342. Lichtenstein, R. Lootusetu. Õli. 1963. K. 1971, 39/1, lk. 41.
343. Lichtenstein, R. Päikesetõus. Õli. 1965. K. 1971, 39/1, lk. 39.
344. Liiva, S. Aednik. Ofort. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 48.
345. Liiva, S. Kala. Kuivnõel. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
346. Liiva, S. Legend. Ofort. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 50.
347. Liiva, S. Lillemüüjad. Ofort. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 9.
348. Liiva, S. Omaette. Ofort. 1971. K. 1973, 44/1, lk. 48.
349. Linnaks, L. Seinaplaat. Alumium, email, sulatus. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 25.
350. Linna, T. Suur tool. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 27.
351. Lokk, E. Kaelahe. Hõbe, sulatus. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 28.
352. Looveer, A.-H., Looveer, K. Ooperiteater. Projekt. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 55.
353. Looveer, A.-H. Näitusehall. Projekt. 1971. K. 1974, 45/1, lk. 55.
354. Looveer, A.-H. Ridaelamu maale. Projekt. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 55.
355. Lätt, T. Kujudus telelavastusele «Kardemoni linna rahvas ja röövlid». K. 1975, 47/1, lk. 32.
356. Maasik, M. Merele. Gobelään. 1972. K. 43/3, lk. 45.
357. Mácsai, I. Venus Doonau kallastelt. Õli. K. 1972, 41/1, lk. 42.
358. Madisepäeva lahingu mälestusmärk Lõhaveres. Autorid: Ü. Stöör, R. Veeber. K. 1972, 43/3, lk. 23.
359. Magritte, R. Matemaatiline vaikus. Õli. 1931. K. 1972, 41/1, lk. 28.

360. Mahaffey, N. St. Louis. Missouri. Öli. 1971, K. 1974, 46/2, lk. 32.
361. Malin, I. Asjad IV. Segatehnika. 1968. K. 1974, 46/2, lk. 22.
362. Malin, I. Gemm II. Sünteetiline tempera. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 24.
363. Malin, I. Hommikhaigur. Öli, sünteetiline tempera. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 21.
364. Malin, I. Kaks lindu. Öli, sünteetiline tempera. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 24.
365. Malin, I. Kariok. Sünteetiline tempera. 1970. K. 1974, 46/2, lk. 18.
366. Malin, I. Kustunud päike. Segatehnika. 1968. K. 1974, 46/2, lk. 21.
367. Malin, I. Maa. Keskmise osa kolmikmaalist «Vesi. Maa. Ruum». Sünteetiline tempera. 1968. K. 1974, 46/2, lk. 23.
368. Malin, I. Muinasjutt vee ja mäe kohtumisest. Sünteetiline tempera. 1969. K. 1971, 39/1, lk. 6.
369. Malin, I. «Strata vitae». Detail seinamaalist TRÜ Zoologia- ja Geoloogiamuuseumi hoone fuajees. 1973. K. 1974, 46/2, lk. 23.
370. Malin, I. Suir. Sünteetiline tempera. 1971. K. 1974, 46/1, lk. 18.
371. Manukjan, G. Dekoratiivne plaat. Vask, taond. 1972. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 9.
372. Marisol. Kindralid. Maalitud puu, plastmass, metall jt. 1961—1962. K. 1971, 39/1, lk. 29.
373. Martini, A. Armastus. Lito. 1914. K. 1973, 44/1, lk. 33.
374. Mejo, O. de. (USA) Lahkumine Elbalt. K. 1975, 47/1, lk. 42.
375. Meljer, S. (Holland) Kass tapeedil. K. 1975, 47/1, lk. 43.
376. Merian, M. Vaade Narvale. 1652. K. 1974, 45/1, lk. 36.
377. Merian, M. Vaade Tallinnale loodest. 1652. K. 1974, 45/1, lk. 36.
378. Mets, R. Kaelaeh. Kohrutus, sulatus. 1970. (IV kursus, juhendaja S. Raunam) K. 1972, 43/3, lk. 47.
379. Michelangelo. Taavet. Marmor. 1501—1504. K. 1971, 39/1, lk. 24.
380. Michelucci. San Marino kirik. 1963—1966. K. 1972, 41/1, lk. 26.
381. Mikof, Maie. Vaas. Värviline klaas, kuumtöötlus. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 37.
382. Mikof, Maie. Valik klaasi. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 2.
383. Mikko, L. Autoportree. Öli, tempera. 1962. K. 1971, 40/2, lk. 26.
384. Mikko, L. Kaks pilli. Öli, tempera. 1967. K. 1971, 40/2, lk. 25.
385. Mikko, L. Kollane madonna. Öli, tempera. 1968. K. 1971, 40/2, lk. 22.
386. Mikko, L. Kompositsioonikavand. Öli, tempera. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 26.
387. Mikko, L. Kosmos. Öli, tempera. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 25.
388. Mikko, L. Natüürmort granaatõunega. Öli, tempera. 1968. (Värv.) K. 1971, 40/2, lk. 20.
389. Mikko, L. Natüürmort. Öli, tempera. 1967. K. 1971, 40/2, lk. 23.
390. Mikko, L. Puud järves. Öli, tempera. 1969. K. 1971, 40/2, lk. 24.
391. Mikko, L. Tulekandjad. Öli, tempera. 1969. K. 1971, 40/2, lk. 24.
392. Moore, H. Poollamav figuur. Puu. 1936. K. 1971, 39/1, lk. 29.
393. Moreau, G. Kuningas Taavet. Öli. Umb. 1878. K. 1973, 44/1, lk. 26.
394. Morellet, F. Riskantne jaotus. 1961. K. 1972, 42/2, lk. 40.
395. Mudist, P. Topeltportree. Öli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 9.
396. Mutsu, M. Pärastlõuna. Ofort. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 10.
397. Mutsu, M. Sel päeval. Ofort. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 13.
398. Mutsu, M. Tütarlaps. Ofort. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 10.
399. Mäelt, H. Valik klaasi. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 2.
400. Männik, H. Tango. Kips. 1972. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 8.
401. Männi, M. Seinavaip «Prelüüd». Põime. 1970. K. 1975, 47/1, lk. 26.
402. Männi, O. Heinariitsikas. Metall. 1963. K. 1972, 41/1, lk. 10.
403. Männi, O. Hokimängijad. Plastmass. 1966. K. 1972, 41/1, lk. 8.
404. Männi, O. Kapiteel. Kips. 1967. K. 1972, 41/1, lk. 6.
405. Männi, O. Kompositsioon. Poorne dolomiit. 1969. K. 1972, 41/1, lk. 9.
406. Männi, O. Monumentaalpropaganda. Kips. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 9.
407. Männi, O. Rahutuvi. Kunstkivi. 1964. K. 1972, 41/1, lk. 6.
408. Männi, O. Vennad. Osa kompositsioonist. Tinavalu. 1971. K. 1972, 41/1, lk. 8.
409. Namitokova-Manafova, S. M. A. K. Idamaa naiste I kongress. Öli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 6.
410. Nanišvili, M. Vaas. Puit, hõbe. K. 1972, 41/1, lk. 45.
411. Neal, L. Kolme skväär, kollane ja must. 1964. K. 1972, 42/2, lk. 44.
412. Neidre, N. Kurbus. Värviline pliiaats. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
413. Neiman, O. Vasknõud. 1972. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 11.
414. Nikitin, A. (Läti NSV) Vaba langemine. Ofort. 1969. K. 1972, 42/2, lk. 18.
415. Näide õppetööst Riigi Kunsttööstuskooli fajansi- ja portselanimaali alalt. K. 1975, 47/1, lk. 17.
416. Näide õppetööst Riigi Kunsttööstuskooli klaasehistöö alalt. K. 1975, 47/1, lk. 17.
417. Näide õppetööst Riigi Kunsttööstuskooli skulptuuri erialalt. K. 1975, 47/1, lk. 17.
418. Näide õppetööst Riigi Kunsttööstuskooli tikandi erialalt. K. 1975, 47/1, lk. 17.
419. Oelze, R. Circulus. Öli. 1962. K. 1973, 44/1, lk. 46.
420. Ohakas, V. Noor naine. Öli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 26.
421. Ojamaa, P. Komplekt «Nupp». Suitsuklaas. 1969. K. 1971, 39/1, lk. 37.
422. Okas, E. Eksliibris. K. 1972, 41/1, lk. 31.
423. Okas, E. Eksliibris. K. 1972, 41/1, lk. 31.
424. Okas, E. Eksliibris. K. 1972, 41/1, lk. 32.
425. Okas, E. Eksliibris. K. 1972, 41/1, lk. 32.
426. Okas, E. Eksliibris. K. 1972, 41/1, lk. 32.
427. Okas, E. Noorus. Ofort, akvatinta. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 9.
428. Okas, E. Rahu. Ofort, akvatinta. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 9.
429. O'Keefe, G. Valge lill. Öli. K. 1971, 39/1, lk. 41.
430. Olearius, A. Vaade linnale kagust. 1656. K. 1974, 45/1, lk. 39.
431. Olearius, A. Vaade linnale loodest. 1647. K. 1974, 45/1, lk. 38.
432. Ootsing, E. Sündmus. Vasegravüür. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 13.
433. Ország, L. 20. sajandi fresko. 1965. K. 1972, 41/1, lk. 39.
434. Pallo-Vaik, T. Naine kapuutsiga. Öli. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
435. Pallo-Vaik, T. Pintselliil. Öli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 52.
436. Palm, J. Aovalgel. Öli, tempera. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 8.
437. Palm, J. Mooruspusalu. Öli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 26.
438. Palm, J. Väike õhtumuusika. Öli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 52.
439. Paškauškaitė, L.-J. Botaaniku, akadeemik A. Minkevičiuse portree. Ofort. 1973. K. 1974, 46/2, lk. 10.
440. Pauljuk, F. Rita. Akvarell. 1971. K. 1974, 46/2, lk. 11.
441. Petrosjan, M. Kevad. Öli. K. 1974, 45/1, lk. 45.
442. Pedari, V. Kohvikann. Vask. III. kursus. K. 1975, 47/1, lk. 11.
443. Peyronnet, D.-P. (Prantsusmaa) Metsalahk. (Värv.) K. 1975, 47/1, lk. 38.
444. Picasso, P. Joonistus. 1927. K. 1974, 45/1, lk. 11.
445. Picasso, P. Natüürmort pilliroost tooliga. Kevad. Öli. 1912. K. 1974, 45/1, lk. 11.
446. Piekuras, I. Protestidemonstratsioon. Segatehnika. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 17.
447. Piekuras, I. Sõda Vietnamis. Osa triptühonist. Sünteetiline tempera. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 17.
448. Pigalle, J.-B. Laps linnupuuriga. Pronks. 1749. K. 1975, 47/1, lk. 51.
449. Pihelga, H. Dekoratiivne plaat. Vask, segatehnika. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 27.
450. Pihlak, L. Kujundus folklaulude kontserdile. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 32.
451. Pirčupise Memoriaal. Fragment. Skulptor G. Jokūbonis. K. 1972, 43/3, lk. 22.
452. Pirk, V. Aknaorvas. Öli. 1972. (Värv.) K. 1974, 46/2, lk. 12.

453. Pirk, V. Kala. Akvarell. 1968. K. 1974, 46/2, lk. 16.
454. Pirk, V. Lõuna-Eesti maastik. Akvarell. 1970. K. 1974, 46/2, lk. 15.
455. Pirk, V. Maastik järvega. Akvarell. 1968. K. 1974, 46/2, lk. 15.
456. Pirk, V. Naine valge kübaraga. Õli. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 17.
457. Pirk, V. Valguse pool. Akvarell. 1968. K. 1974, 46/2, lk. 16.
458. Ploomipuu, U. Projekt. Akvatinta. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 26.
459. Ploomipuu, U. Vaikelu samovariga. Ofort, akvatinta. 1971. K. 1971, 40/2, lk. 11.
460. Ploomipuu, I. Seinaplaat «Zodiaagi-vöönd». Madalkuumus. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 27.
461. Postaž, P. Mesinikud. Õli. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 5.
462. Prääts, R. Dekoratiivsed vormid. Kuumtöötlus. III kursus. K. 1975, 47/1, lk. 11.
463. Puustak, K. Öine aed. Ofort, akvatinta. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 10.
464. Pöld, H. Desserdikomplekt «Aljonka». Kristall, teemantlõige, graveering. K. 1973, 44/1, lk. 51.
465. Pöldroos, E. Kolm tütarlast. Õli. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 11.
466. Põllu, K. Hüpe. Akvatinta, valmiskujund. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 12.
467. Põllu, K. Suvepäev. Kuivnõel. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 52.
468. Põltsamaa portselani fragmente. K. 1972, 42/2, lk. 28.
469. Põltsamaa portselani fragmente. K. 1972, 42/2, lk. 28.
470. Põltsamaa portselani fragmente. K. 1972, 42/2, lk. 28.
471. Põltsamaa portselani fragmente. K. 1972, 42/2, lk. 29.
472. Põltsamaa portselani fragmente. K. 1972, 42/2, lk. 29.
473. Põltsamaa portselani fragmente. K. 1972, 42/2, lk. 29.
474. Pääsuke, T. Noored. Õli. 1971. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 7.
475. Pääsuke, T. Kahekesi. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 26.
476. Pääsuke, T. Kahekesi. Õli. 1972. K. 1974, 46/2, lk. 8.
477. Püha Jüri imetegu. 16. saj. algus (?). Lähedane Novgorodi koolkonnale. K. 1971, 40/2, lk. 1.
478. Pühavaimu kirik ja raekoja torn. Detail Merianist. K. 1974, 45/1, lk. 39.
479. Raadik, H. Kaelaeh «Kukehari». Hõbe, kullatud, sulatus. 1972. K. 1975, 47/1, lk. 48.
480. Raadik, H. Kaelaeh «Pihlakas». Hõbe, sulatus, suitsutopaas. 1972. K. 1975, 47/1, lk. 49.
481. Raadik, H. Kaelaeh «Ploomipuu». Hõbe, roosa kvarts, sulatus. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 47.
482. Raadik, H. Kaelaripats «Õun». Hõbe, segatehn. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 47.
483. Raadik, H. Kaelavõru «Rahvuslik». Hõbe, sulatus, korund. 1970. K. 1975, 47/1, lk. 48.
484. Raadik, H. Muhu kevad. Hõbe, sulatus. K. 1975, 47/1, lk. 49.
485. Raadik, H. Seinaplaat «Muhu isa ja Muhu ema». Hõbe, sulatus, kohrutus. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 28.
486. Rabuzin, I. (Jugoslaavia) Punane lill. 1969. K. 1975, 47/1, lk. 45.
487. Randla, G. Kujundus saatesarjale «Kevadromansid». K. 1975, 47/1, lk. 35.
488. Randla, G. Kujundus saatesarjale «Meie diskoteegis». K. 1975, 47/1, lk. 34.
489. Randla, G. Kujundus saatesarjale «Peame arvet». K. 1975, 47/1, lk. 33.
490. Raude, K. Piritä purjespordibaasi keskus. Makett. 1972. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 12.
491. Raunam, S. Kaelaeh «Bel canto». Hõbe, merekarbid. 1972. K. 1975, 47/1, lk. 22.
492. Raun, M.-A. Osa komplektist «Õhtu». Värviline klaas, kuumtöötlus. 1969. K. 1971, 39/1, lk. 37.
493. Redon, O. Illustratsioon G. Flaubert'i poemile «Püha Antoniuse kiusatus». 1888. K. 1973, 44/1, lk. 29.
494. Reemets, E. Dekoratiivne plaat «Lahja põld». Vask, email. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 27.
495. Reemets, E. Pudelvaasid. Sgrafiito. 1966. K. 1975, 47/1, lk. 28.
496. Reindorff, G. Foto. K. 1974, 46/2, lk. 49.
497. Reindorff, G. Illustratsioon A. Puškini muinasjutule. Grafiit. 1974, 46/2, lk. 52.
498. Reindorff, G. Illustratsioon J. Semperi luuletuskogule «Jäljed liival». Sulejoonistus. 1946. K. 1974, 46/2, lk. 51.
499. Rein, T. Arnold Tootsi individuaal-elamu Tartus. Projekt. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 56.
500. Rekasi, Cs. Rahva muinasjutud IV. Puugravüür. K. 1971, 39/1, lk. 17.
501. Repšys, P. (Leedu NSV) Sarjast «Leedu rahvalikud spordimängud» I. Lito. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 15.
502. Repšys, P. (Leedu NSV) Sarjast «Leedu rahvalikud spordimängud» II. Lito. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 15.
503. Reyna, C. (Argentiina) Naine ja kassid. K. 1975, 47/1, lk. 44.
504. Riigi Kunsttööstuskooli dekoratiivskulptuuri ateljee. K. 1975, 47/1, lk. 15.
505. Riigi Kunsttööstuskooli keraamika ateljee. K. 1975, 47/1, lk. 15.
506. Riley, B. Voolus. 1964. K. 1972, 42/2, lk. 44.
507. Rochegrosse, G. Kavalier lilledes. 1894. K. 1973, 44/1, lk. 32.
508. Rohlin, L. Dekoratiivsed vormid «Flora». Madalkuumus, sgrafiito. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 23.
509. Rooma jumalaema. 16. saj. Põhja-Vene. (Värv.) K. 1971, 40/2, lk. 29.
510. Roosma, M. Ehistaldrik «Virgo». Kahelisklaas, graveering. 1956. K. 1971, 39/1, lk. 37.
511. Roosma, M. Ehted. Kristall, graveering. 1959—1960. K. 1971, 39/1, lk. 37.
512. Roosma, M. Vaas «Kalad». Kristall, graveering. 1955. K. 1971, 39/1, lk. 34.
513. Roosma, M. Vaas «Sõnajalaõie valvur II». Kristall, graveering. 1958. K. 1971, 39/1, lk. 37.
514. Rousseau, H. (Prantsusmaa) Ürgmets. Õli. 1907. (Värv.) K. 1975, 47/1, lk. 37.
515. Sahnenko, V. Valgevene teeneline kunstitegelane M. Savitski. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 5.
516. Samsonadze, T. Pidul. Reljeef. Vask. 1971. K. 1972, 41/1, lk. 46.
517. Sarapuu, L. Flora. Õli. 1972. (Värv.) K. 1973, 44/1, lk. 14.
518. Sarapuu, L. Karjatüdruk. Õli. Umb. 1970. K. 1973, 44/1, lk. 15.
519. Sarapuu, L. Maastik. Õli. 1967. K. 1973, 44/1, lk. 12.
520. Sarapuu, L. Naine. Õli. 1970. (Värv.) K. 1971, 39/1, lk. 10.
521. Sarapuu, L. Neitsid suplemas. Õli. 1968. K. 1973, 44/1, lk. 15.
522. Sarapuu, L. Sirje. Õli. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 14.
523. Sarapuu, L. Suvel. Õli. 1971. K. 1973, 44/1, lk. 15.
524. Sarapuu, L. Tütalaps Lõuna-Eestist. Õli. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 16.
525. Sarapuu, L. Võiilill. Õli. 1970. K. 1973, 44/1, lk. 16.
526. Sassi, I. (Itaalia) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 49.
527. Sauter, A. (Belgia) Ootamatult sümpaatne kuulajaskond. Õli. 1931. K. 1975, 47/1, lk. 1.
528. Schifano, M. Palmid ja tähed. Segatehnika. K. 1971, 39/1, lk. 41.
529. Schrammel, I. (Ungari) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 47.
530. Schwitters, K. Merzbau. Hannover. 1923—1938. K. 1972, 41/1, lk. 25.
531. Segesdy, G. Daidalus. 1962. K. 1971, 40/2, lk. 38.
532. Seraphine. Viinamarjakobarad. Õli. K. 1971, 39/1, lk. 40.
533. Servet, S. Dessertserviis. Madalkuumus. IV kursus. K. 1975, 47/1, lk. 11.
534. Siim, L. Kollane tuba. Õli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 9.
535. Siim, L. Perroon. Diptühhon. Õli. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 7.
536. Siim, L. Tänav. Õli. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 7.
537. Silhán, V. (Tšehhoslovakkia) Allikal. K. 1975, 47/1, lk. 46.
538. Smith, A. C. (Inglismaa) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 42.
539. Soans, J. Kutse peole. Kips. 1966. Diplomitöö. K. 1975, 47/1, lk. 7.
540. Somogyi, J. Monument Szántó-Kovácsile. 1965. K. 1971, 40/2, lk. 38.
541. Sooster, Ü. Illustratsioon teaduslik-fantastilisele teosele. Tušš. K. 1971, 39/1, lk. 46.
542. Sooster, Ü. Illustratsioon teaduslik-fantastilisele teosele. Tušš. K. 1971, 39/1, lk. 46.
543. Sooster, Ü. Illustratsioon teaduslik-fantastilisele teosele. Tušš. K. 1971, 39/1, lk. 46.



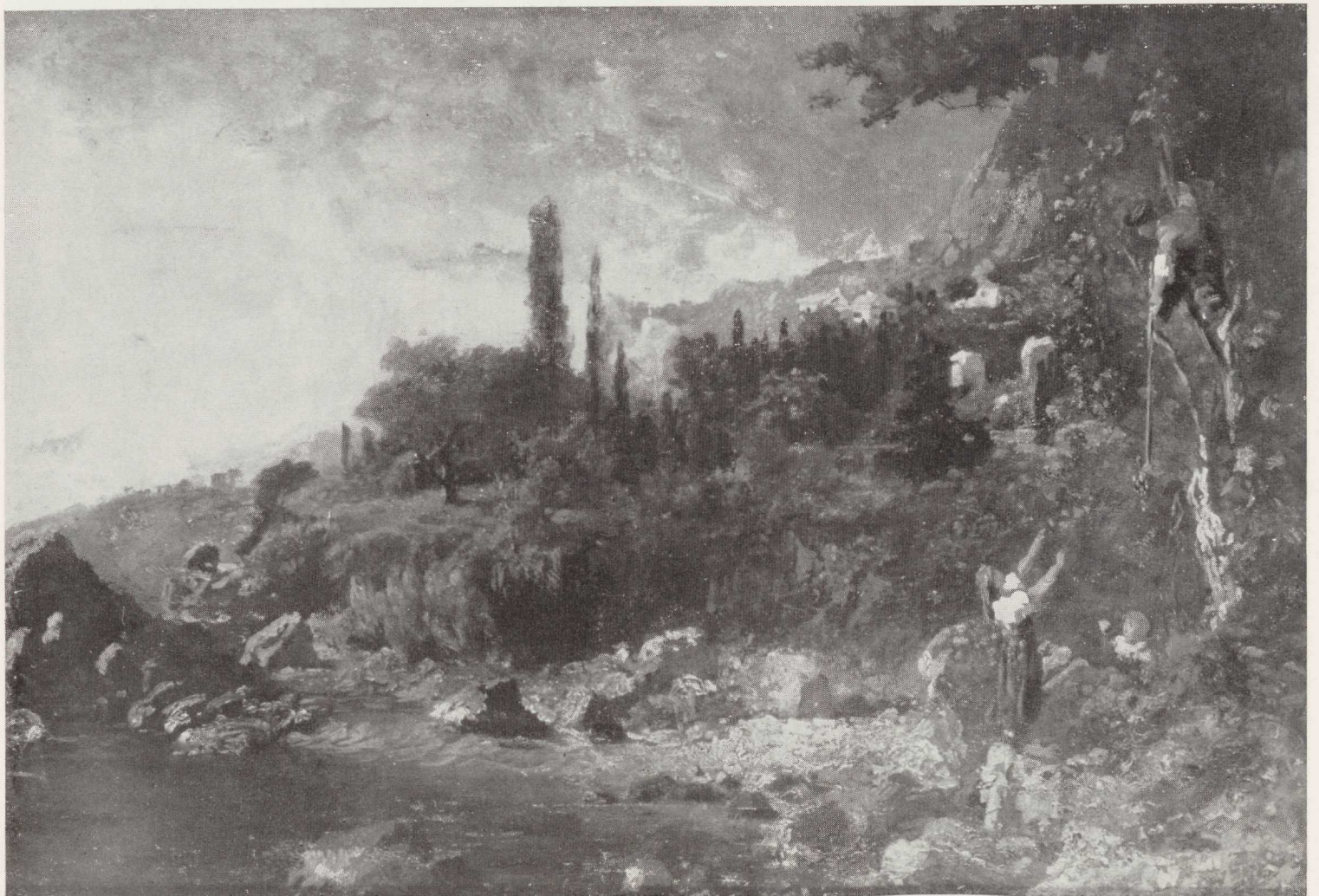
544. Sooster, Ü. Illustratsioon teaduslik-fantastilisele teosele. Tušš. K. 1971, 39/1, lk. 47.
545. Sooster, Ü. Illustratsioon teaduslik-fantastilisele teosele. Tušš. K. 1971, 39/1, lk. 47.
546. Sooster, Ü. Illustratsioon teaduslik-fantastilisele teosele. Tušš. K. 39/1, lk. 47.
547. Sooster, Ü. Kadakad. Segatehnika. K. 1971, 39/1, lk. 44.
548. Sooster, Ü. Kollaaž kirsi oksaga. Tušš. K. 1971, 39/1, lk. 48.
549. Sooster, Ü. Kompositsioon muna-dega. Segatehnika. K. 1971, 39/1, lk. 44.
550. Sooster, Ü. Maastik udus. Tušš. K. 1971, 39/1, lk. 48.
551. Sooster, Ü. Ovaalne. Segatehnika. K. 1971, 39/1, lk. 44.
552. Soo, T. Moenäitus. Makett. 1973. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 12.
553. Soovik, M. Dekoratiivne grupp «Sinilill». Värviline klaas, kuumtööt-lus. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 37.
554. Soovik, M. Vaas. Kuumtööt-lus. K. 1971, 40/2, lk. 28.
555. Szabò, A. Raamaturiidul. Õli. K. 1972, 41/1, lk. 39.
556. Szabò, V. Tantsijad. Vasegravüür. K. 1971, 39/1, lk. 16.
557. Szenes, Z. Tikand. Lito. K. 1974, 46/2, lk. 47.
558. Steele, J. Subroosa. 1966. K. 1972, 42/2, lk. 40.
559. Steponavičius, A. (Leedu NSV) 1863. a. ülestõus. Lito. 1970. K. 1972, 42/2, lk. 14.
560. Steward, W. N. (Kanada.) Minu Lena paradiis. K. 1975, 47/1, lk. 45.
561. Subbi, O. Akt kauge järve taustal. Tempera, õli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 13.
562. Subbi, O. Keskpäev. Õli, tempera. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 7.
563. Subbi, O. Sügisene interjäär. Õli, tempera. 1970. K. 1972, 43/3, lk. 12.
564. Subbi, O. Valge maja. Õli, tempera. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 12.
565. Suzuki, O. (Jaapan) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 48.
566. Svensson, P. (Rootsi) Lahing III. Ofort, akvatinta. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 36.
567. Sömer, S. Dekoratiivne vaas «Tea-ter». Kõrgkuumus, madalkuumuse dekooriga. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 28.
568. Šegelman, S. (Läti NSV) Kadu-nud poeg. Serigraafia. 1970. K. 1972, 42/2, lk. 16.
569. Šutej, M. (Jugoslaavia) Must-valge. Värviline serigraafia. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 37.
570. Zabórszky, N. Oktoober. Õli. K. 1972, 41/1, lk. 42.
571. Zarinš, I. Natüürmort ateljees. Õli. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 15.
572. Ziemele, I. Suvi. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 6.
573. Žemaityte - Geniušiene, I. (Leedu NSV) Proov I. Ofort, 1970. K. 1972, 42/2, lk. 17.
574. Žemaityte - Geniušiene, I. (Leedu NSV) Proov II. Ofort. 1970. K. 1972, 42/2, lk. 17.
575. Žilyte, B. (Leedu NSV) Žalgiris II. Värviline lito. 1970. K. 1972, 42/2, lk. 14.
576. Tagwerker, B. (Šveits) Ta on nutnud. Ofort. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 37.
577. Tammik, R. Konflikt autoga. Tušš. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 51.
578. Tatlin, V. III Internatsionaali torn-monument. Makett. K. 1972, 43/3, lk. 1.
579. Terenzi, M. (Itaalia) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 47.
580. Terri, O. Tuuliki. Õli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 52.
581. Tihemets, E. Ohustatud maailm I. Segatehnika. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 50.
582. Tihemets, E. Uksed. Värviline lito. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 12.
583. Tolli, V. Kivised rütmid. Söövitus. 1971. K. 1973, 44/1, lk. 47.
584. Tolli, V. Lava. Söövitus. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 47.
585. Tolts, A. Ema portree. Õli. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 26.
586. Tolts, A. Setter. Õli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 50.
587. Tomberg, M. Seinavaip «Kodu-maastik». Gobelään. 1973. (Värv.) K. 1975, 47/1, lk. 20.
588. Toorop, J. Fataalsus. Pliats, tem-pera, 1893. K. 1973, 44/1, lk. 33.
589. Torn, I. Janu. Puulõige. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 51.
590. Torn, I. Kivid meres. Linoollõige. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 52.
591. Torn, I. Kompositsioon öökullidega. Puulõige. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 52.
592. Torn, I. Puhkus mere ääres. Puu-lõige. 1970. K. 1972, 43/3, lk. 51.
593. Torn, I. Viimane kotkas. Puulõige. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 50.
594. Tóth, E. Portree. Õli. K. 1972, 41/1, lk. 41.
595. Tralla, M. Heliplaadi ümbris «Mo-zart». Segatehnika. 1969. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 10.
596. Trolle, M. (Taani) Portselan. K. 1972, 42/2, lk. 46.
597. Troschke, W. (Saksa FV) Varju-dega laud. Värviline serigraafia. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 37.
598. Trova, E. Studium: Kukkuv mees (Hädaohtlik Maastik). Kroomitud pronks. 1965. K. 1974, 45/1, lk. 35.
599. Trova, E. Studium: Kukkuv mees (Maastik nr. 9). Maalitud alumiinium, pleksiklaas, vaseliin. 1965. K. 1974, 45/1, lk. 34.
600. Trova, E. Studium: Kukkuv mees (Masinimene). Poleeritud silicon pronks ja email. 1966. K. 1974, 45/1, lk. 35.
601. Trova, E. Studium: Kukkuv mees (Maastik). Poleeritud alumiinium. 1965. K. 1974, 45/1, lk. 35.
602. Trova, E. Studium: Kukkuv mees (Triangel Maastik). Kroomitud pronks. 1966. K. 1974, 45/1, lk. 34.
603. Trova, E. Studium: Kukkuv mees (Veneetsia Maastik). Siledaks viimistletud silicon pronks. 1965—1966. K. 1974, 45/1, lk. 34.
604. Tsereteli, R. Taldrik. Puit, hõbe. K. 1972, 41/1, lk. 45.
605. Tsolakos, P. (Itaalia) Keraamika. K. 1972, 42/2, lk. 46.
606. Tšetkov, B. Dekoratiivsed pokaalid. Värviline klaas. K. 1973, 44/1, lk. 53.
607. Tugi, H. Dekoratiivne vorm «Liikumine». Samott. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 24.
608. 1918. aasta mälestusmärk Zaleta saarel. Autorid: L. Katajev, V. Smirnov, K. 1972, 43/3, lk. 21.
609. Tworek - Piergalska, J. (Poola RV) Augustikuul. Gobelään. K. 1972, 43/3, lk. 49.
610. Ulas, P. Hoone. Pehmelakk. 1973. K. 1974, 46/2, lk. 1.
611. Ulas, P. Pilved taluõuel. Vernis mou. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 51.
612. Ulas, P. Pompeij. Pehmelakk. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 6.
613. Ulas, P. Seong. Pehmelakk. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
614. Ulas, P. Soojärv. Pehmelakk. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 8.
615. Vabbe, A. Arlekiin. Akvarell. 1924. K. 1972, 42/2, lk. 25.
616. Vabbe, A. Lillene. Tušš. 1924. K. 1972, 42/2, lk. 26.
617. Vabbe, A. Linoollõige. 1920. K. 1972, 42/2, lk. 26.
618. Vabbe, A. Suitsetaja. Tušš. 1918—1919. K. 1972, 42/2, lk. 22.
619. Vabbe, A. Vinjett J. Barbaruse luulekogule «Inimene ja sfinks». Tušš. 1919. K. 1972, 42/2, lk. 22.
620. Valdov, E. Leht seeriast «Relvad». Segatehnika. 1972. Osa diplomitööst. K. 1975, 47/1, lk. 10.
621. Valnere, R. Assisi. Õli. 1970. K. 1972, 43/3, lk. 14.
622. Valnere, R. Firenze. Õli. 1971. K. 1972, 43/3, lk. 14.
623. Varik, M. Mäng. Kips. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 8.
624. Varik, M. Signaal. Kips, värvitud. K. 1973, 44/1, lk. 6.
625. Vasarely, V. (Prantsusmaa) Kompositsioon II. Värviline serigraafia. 1970. K. 1972, 41/1, lk. 36.
626. Vasarely, V. Kompositsioon. K. 1972, 42/2, lk. 38.
627. Vasarely, V. Kompositsioon. K. 1972, 42/2, lk. 42.
628. Vasarely, V. Photographism Iba-dan. 1952—1962. K. 1972, 42/2, lk. 42.
629. Vasarely, V. Supernova. 1959—1961. K. 1972, 42/2, lk. 41.

630. Veiveryte, S. Tüdrukud Drévernost. Õli. 1972. K. 1972, 43/3, lk. 16.
631. Venetsianov, A. Amm lapsega. Õli. 1830. K. 1975, 47/1, lk. 51.
632. Videvik, H. Kompositsioon «Fantasia». Kõrgkuumus. 1973. K. 1975, 47/1, lk. 26.
633. Viies, E. Eepos. Puu. 1971. K. 1973, 44/1, lk. 9.
634. Vilt, T. Kentaur. 1956. K. 1971, 40/2, lk. 39.
635. Vinn, V. Liivakell. Ofort. 1970. K. 1971, 40/2, lk. 5.
636. Vinn, V. Monument. Ofort. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 49.
637. Vinn, V. Põud. Ofort. 1972. K. 1973, 44/1, lk. 49.
638. Vint, M. Raagus põõsas. Tušš. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 52.
639. Vint, Toomas. Hetk. Õli. 1972. K. 1974, 45/1, lk. 27.
640. Vint, Toomas. Sinu liblikas lendab sinu aasale. Õli. 1970. K. 1971, 39/1, lk. 52.
641. Vint, Tõnis. Vana aed. Linoollõige. 1971. K. 1972, 42/2, lk. 8.
642. Virve, T. Kujundus saatesarjale «Üks viie vastu». K. 1975, 47/1, lk. 34.
643. Warhol, A. Lilled. Segatehnika. 1964. (Värv.) K. 1971, 39/1, lk. 43.
644. Wiiralt, E. Absindijoojad. Puugravüür. 1933. K. 1973, 44/1, lk. 22.
645. Wiiralt, E. Ans van der Kuyleni eksliibris. Vasegravüür. 1936. K. 1973, 44/1, lk. 23.
646. Wiiralt, E. Elu tants (ka «Kabarée»). Ofort, vasegravüür. 1931. K. 1973, 44/1, lk. 37.
647. Wiiralt, E. Hiinlanna. Kriit, süsi. 1930. K. 1973, 44/1, lk. 21.
648. Wiiralt, E. Illustratsioon A. Puškini poeemile «La Gabrielide». Vasegravüür. 1928. K. 1973, 44/1, lk. 24.
649. Wiiralt, E. Illustratsioon A. Puškini poeemile «La Gabrielide». Vasegravüür. 1928. K. 1973, 44/1, lk. 24.
650. Wiiralt, E. Istuv daam. Pliiats. 1926. Pärast dublaazist vabastamist. K. 1973, 44/1, lk. 18.
651. Wiiralt, E. Istuv daam. Enne restaureerimist. K. 1973, 44/1, lk. 18.
652. Wiiralt, E. Istuv daam. Pärast restaureerimist. K. 1973, 44/1, lk. 18.
653. Wiiralt, E. Jutustaja. Lito. 1932. K. 1973, 44/1, lk. 36.
654. Wiiralt, E. Lamav akt kanepiriidel. Puugravüür. 1933. K. 1973, 44/1, lk. 22.
655. Wiiralt, E. Lamav tiiger. Vernismou. 1937. K. 1973, 44/1, lk. 23.
656. Wiiralt, E. Lapsed. Pliiats. 1935. Pärast dublaazist vabastamist. K. 1973, 44/1, lk. 18.
657. Wiiralt, E. Lapsed. Pärast restaureerimist. K. 1973, 44/1, lk. 19.
658. Wiiralt, E. Maalija. Ofort. 1931. K. 1972, 42/2, lk. 20.
659. Wiiralt, E. Madonna. Värviline linool, sügavtrükk. 1929. K. 1973, 44/1, lk. 21.
660. Wiiralt, E. Mees punase mütsiga. Värviline kriit. 1929. K. 1973, 44/1, lk. 2.
661. Wiiralt, E. Mees sinise mütsiga. Värviline kriit. 1929. K. 1973, 44/1, lk. 2.
662. Wiiralt, E. Mees tüükalise näoga. Värviline kriit. 1929. K. 1973, 44/1, lk. 2.
663. Wiiralt, E. Naise pea. Värviline kriit. 1929. K. 1973, 44/1, lk. 1.
664. Wiiralt, E. Naiste pead. Kuivnõel. 1929. K. 1973, 44/1, lk. 20.
665. Wiiralt, E. Pea. Värviline kriit. 1929. K. 1973, 44/1, lk. 2.
666. Wiiralt, E. Puulõike sünd. Puulõige. 1936. K. 1972, 42/2, lk. 5.
667. Wiiralt, E. Põrgu. Vasegravüür, ofort. 1932. K. 1973, 44/1, lk. 37.
668. Wiiralt, E. Suplevad tüdrukud. Ofort. 1927. K. 1972, 42/2, lk. 21.
669. Wiiralt, E. Tüdrukute orkester. Ofort. 1937. K. 1972, 42/2, lk. 21.
670. Winqvist, P. (Soome) Portselan. K. 1972, 42/2, lk. 46.
671. Öun, Ü. Figuur nõela ja niidiga. Kips. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
672. Öun, Ü. Kukeke. Polükroomne kips. 1970. K. 1973, 44/1, lk. 10.
673. Öun, Ü. Puudutus. Pronks. 1973. K. 1974, 45/1, lk. 27.
674. Öun, Ü. Tuumafüüsik. Polükroomne kips. 1969. K. 1973, 44/1, lk. 10.
675. Yanagihara, M. (Jaapan) Keeraamika. K. 1972, 42/2, lk. 47.

JOHANN KÖLER — 150. JAASTAT KUNSTNIKU SUUNNIST







Eesti rahvusliku kujutava kunsti pidevast arengust võime kõnelda alles möödunud sajandi keskpaigast alates. Baltimail sajandeid valitsenud majanduslikul kurramissüsteemil ja rahvuslikul rõhumisel põhinev feodaalpärisorjuslik kord hoidis eesti talurahva loova energia 1850. aastateni niivõrd orjuse ja harimatuse kammit-sais, et kunstiline andekus sai avalduda vaid rikkalikes rahvakunsti esemeis ja folklooris.

Kui üksikuil eestlastel õnnestuski mõnel alal oskusi ja haridust omandada, siis rahvusliku surve olukorras nad tavaliselt saksastusid või siirdusid kodumaaolt eemale paremaid elutingimusi otsima. Kunstielu Eestis oli 19. sajandi 1. poolel veel täiesti baltisakslaste ja mujalt tulnute harida. Erandnähtustena võib mainida vaid Kr. J. Petersoni karikeerivaid joonistusi Tartu üliõpilastüüpidest tema päevaraa-matu lehekülgedel 1820. aastast ja O. W. Masingu oforti «Maddi Rein» tema «Marahwa Näddala-Lehes» (1821), mis oli juba otseselt eesti lugejale määratud illustratsioon. Eesti rahvusest võrsunud graafiku A. Klara ja maalikunstniku W. Krügeri looming kajastab ainult rii-vamisi eesti tegelikkust, ega oma veel spetsiifilisi rahvuslikke jooni.

Eesti maalikunsti teerajajaks sai 19. sa-jandi teisel poolel Johann Köler. Sündi-nud 8. märtsil 1826. a. Viljandimaal Vaste-mõisa Kööbra Tõnise talu sauniku pojana, sai ta vanemate vaesuse tõttu ainult kaks aastat käia Viljandis elementaar- ja see-järel kreiskoolis. 13-aastane nooruk pidi ise hakkama endale elatist teenima. Tee kõrgema kunstihariduseni tuli tal ra-jada maalriõpilasena Võnnus (Cēsis) 1839—1846. a. käsitöö oskusi omandades ja kasutades. Raske noorukipõlv kasvatas Köleris tööarmastust ja iseseisvust, mida süvendasid juba vanematekodus sissejuu-rutatud kõlblad põhimõtted.

Mõnes erakunstikogus nähtud maaliteoste mõjul selgusele jõudnud oma kunstilises kutsumuses, siirdus Köler 1846. a. Peter-buri, kus ta esmalt töötas sildimaalri Goelitzi töökojas kunstiõpinguteks raha teenides. 1848. a. astus Köler Peterburi Kunstide Akadeemia õhtuklassidesse õppi-ma joonistamist antiikskulptuuride kips-koopiate järgi. 1851. a. viidi Köler üle natuuriklassi, kus ta enda juhendajaks valis professor A. Markovi. Siitpeale sai elavate modellide järgi inimkeha joonis-tamise kõrval maalikunsti saladustesse tungimine tema peamiseks õpiaineke.

Tsaar Nikolai I ja ta tütre suurvürstinna Maria Nikolajevna isikliku järelevalve all töötavas kroonulikus Kunstide Akadee-mias juurutati õpilastesse antiikkunsti eeskujudel põhinevaid vormikaanoneid ja iluideaale ning soositi mineviku suur-meistrite vormi- ja värvikäsitluse jäljen-damist. Akadeemia õppemeetod andis õpi-lastele küll tugeva professionaalse oskuse oma erialal, jättis aga vähe ruumi nende isikupära väljakujunemiseks. Õpetuse ees-märgiks oli õpilasi ette valmistada mitme-figuuriliste heroiliste või pateetiliste kom-

2

4



3

5



3





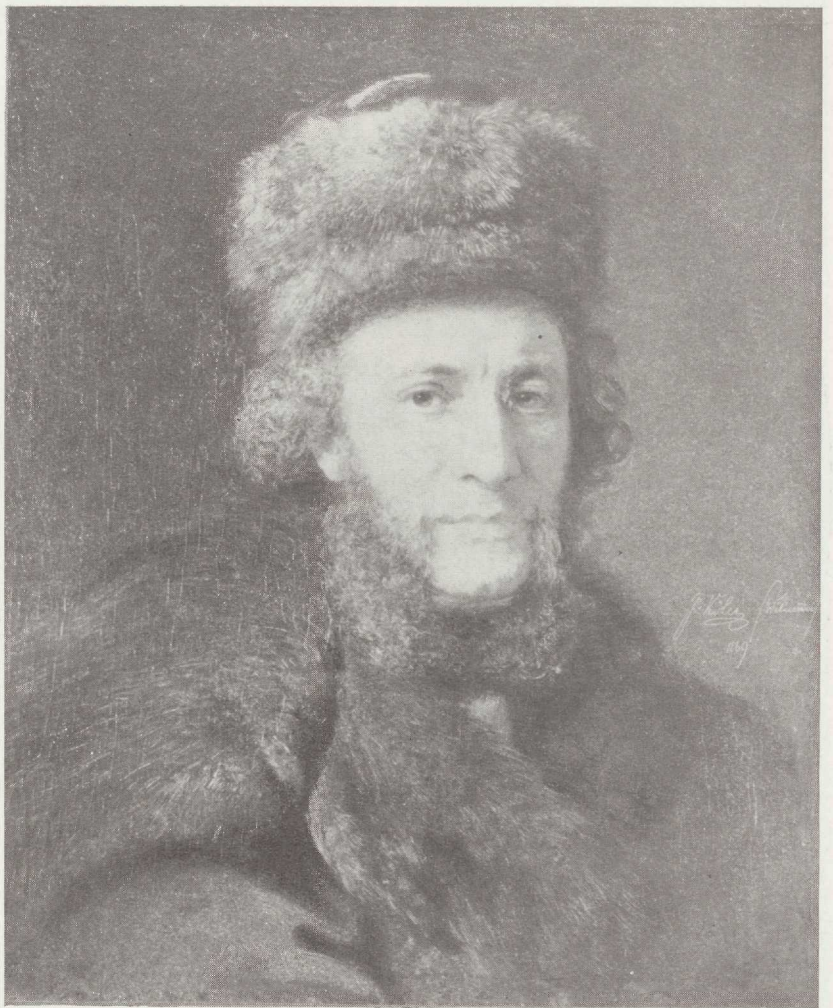
positsioonide loomiseks antiikmütoloogia, piibli- ja ajaloo teemadel, kuna portree-, maastiku- ja kaasajateemalist žanrimaali ei peetud üldse nn. kõrge kunsti nime vääriliseks. Köleri biograafiast aga teame, et juba akadeemia õpingute algupoolel on ta portreeterinud Peterburi käsitöölisi.

Õppida tuli majanduslikult raskeis tingimustes, sest Köler, kes polnud harjunud oma õpetajat prof. Markovit kummardama ja meelitama, jäeti ilma akadeemia õpilastele määratud stipendiumist. Ainult väike toetusraha Kunstide Edendamise Seltsilt võimaldas tal kunstiõpingud läbi häda lõpule viia.

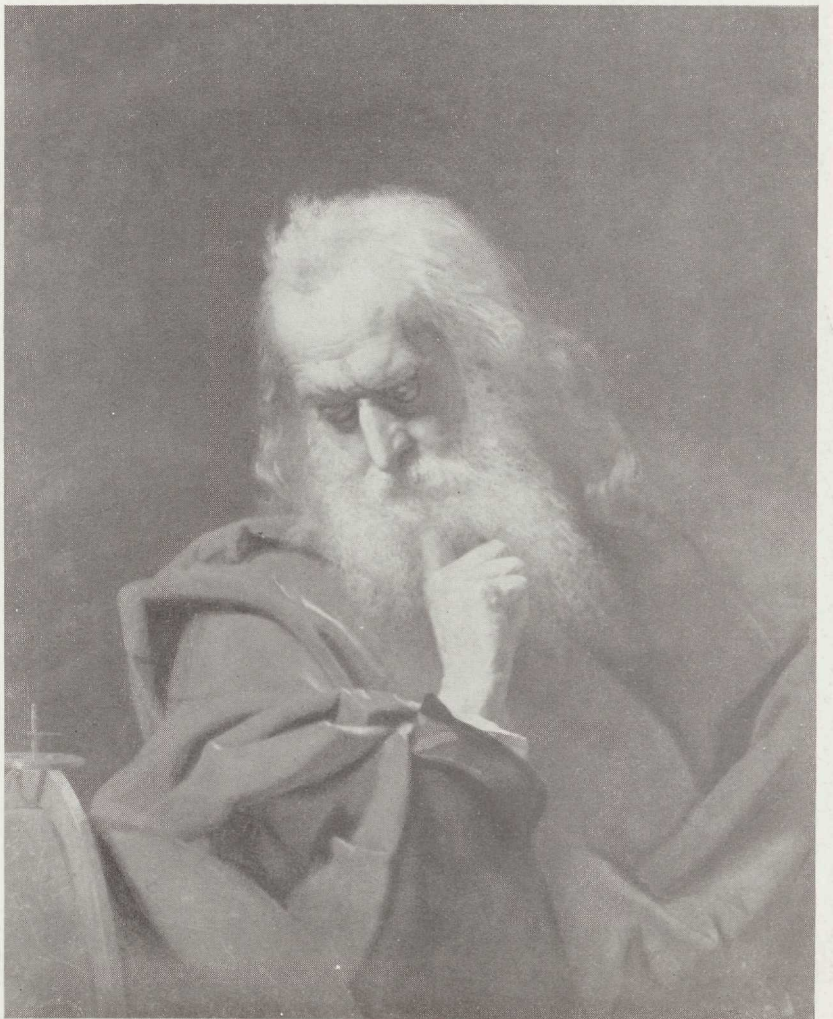
Kunstide Akadeemia kursuse lõpetamiseks pidid õpilased maalima kuldmedali saamiseks võistlustöö akadeemia nõukogu poolt määratud teemadel. Köler esitas 1855. aastal võistlustööna muinaskreeka mütoloogia ainetel maalitud kompositsiooni «Herakles toob Kerberose põrgust» (säilib, nagu enamik Köleri teoseid ENSV Riiklikus Kunstimuseumis Tallinnas). See teos tutvustab hästi Peterburi Kunstide Akadeemias viljeldavat klassitsistlik-romantilist kunstisuunda ning Köleri poolt seal omandatud tublit professionaalset taset. Selle maali eest määras Kunstide Akadeemia nõukogu Kölerile väikese kuldmedali, millega loeti akadeemia kursus lõpetatuks. Et saada riiklikku välis-stipendiumi võimaldavat suurt kuldmedalit, esitas Köler järgmisel aastal uue võistlustöö «Saul Endori nõia juures», see aga ei andnud soovitud tulemust.

Neis vene akadeemilise kunstikooli tüüpilistes töödes põimused kujunduslikuks tervikuks klassitsismi ja romantismi vormielemendid, mis said Köleri loomingu lähtepunktiks ning mille järelmõju hoomame ka ta hilisemas loomingus, eeskätt usulistes kompositsioonides. Ent õige varakult täheldame ka teistsugust huvisuunda. Kunstide Akadeemia lõpetamise ajast 1855. a. on säilinud kolm Köleri maalitud portreed ja järgmisest aastast veel üks. Need kõnelevad Köleri sügavast kiindumusest portreekunsti vastu, mis jäigi elu lõpuni tema loomingus valitsevaks maaližanriks. Need kõnelevad ühtlasi tema teravast pilgust inimese tundaõppimisel ning võimest lõuendil veenvalt jäädvustada individuaalset omapära. Portreedel on kujutatud Tsarskoje Seloo (nüüd Puškin) Aleksandri lütseumi ning tsaar Aleksander II poegade õpetaja, viljakas keele- ja kirjandusteadlane Jakov Grot (1855) ja ta naine Natalie Grot (1856). Viimase vanem vend Nikolai Semjonov oli kohtuministeriumi ametnik, kellena ta hiljem oli tegev vene talurahva pärisorjusest vabastamise (1861. a.) eeltöodes. Tema portree 1855. aastast on kadunud, säilinud aga samal aastal maalitud abikaasa Nadežda Semjonova portree. Mainitud portreedes näeme akadeemilisele portreekunstile omast selget vormikäsitlust, tundlikku valguse-varju kasutamist ning laaserivat maalimisviisi. Kui Nadežda Semjonova portrees rõhutatakse idealiseerivalt noore kaunitari esinduslikkust, siis

7



8



5



Jakov ja Natalie Groti portreedes ilmneb püüd lihtsate realistlike vahenditega jäädvustada nende mõtlikku sisemaailma. Need portreed tõendavad, et saunikupoeg Köler oli loonud tiheda ja elu lõpuni püsiva kontakti Peterburi ühe silmapaistva progressiivse intelligentsi ringiga. Nende portreede tähelepanav tase tõi Kölerile hästitasutava tellimuse maalida tsaar Aleksander II portree, mille ta täitis 1857. a. kevadel. Saadud honorar, samuti tellimus maalida Võnnu Jaani kirikule altaripilt ning Kunstide Edendamise Seltsilt kaheks aastaks saadud stipendium võimaldasid Köleril oma kulul sõita välismaale end maalikunstis täiendama.

Teele asudes külastas Köler pärast pikka vaheaega oma vanematekodu Vastemõisa Lubjassaarel. Ta andis poole tsaari portree honorarist tänutäheks vanemaile. Tõenäoliselt selle külaskäigu ajal 1857. a. suvel maalis Köler ka oma raugaealise isa Peet Köhleri ja ema Kai Köhleri portreed, mida seni on dateeritud hilisemasse aega. Pärast Köleri välismaalt naasmist 1863. a. oli kunstniku isa juba surnud, elas ainult ema. Ent kunstniku isa portree on loodud detailideni nii tabava tõepäraga ja vahetu sisseelamisevõimega, et raske on seda kujutleda postuumselt mälu järgi looduna. Endale südamelähedasi vanakesi portreeterides on Köler hüljanud kõik akadeemilise kooli tinglikud ilunõuded ning on oma isa ja ema jäädvustanud sügava tööarmastuse ja võltsimatu realismiga. Psühholoogiliselt nii veenvalt ei olnud eesti talupoegi kujutada suutnud veel ükski baltisaksa kunstnik. Tagasihoidlikus pruunis rahvarõivas ja valges hames vanakesed on kujutatud mahalöödud pilgul, varjamaks isa silmahaigust. See annab neile endassesüvenenud ja pisut alandliku ilme, kuid ühtlasi on neis tunda raske tööga auga vanaks saanud inimeste kõlblat enesekindlust ja rangust. Portreede ülesehituses näeme Köleri rindportreede tavalist võtet tõsta valgusega esile detailselt läbitöötatud näopartii, kus valguse-varju peened üleminekud aitavad modelleerida iseloomulikke detaile, kuna skitseerivalt laialt maalitud rõivapartii koos neutraalse taustaga aitab luua tervikut.

Köleri isa ja ema portreed moodustavad tärgava eesti rahvusliku maalikunsti tõelised nurgakivid, mis pandi paika samal 1857. aastal, mil hakkasid ilmuma Fr. R. Kreutzwaldi eepos «Kalevipoeg» ning J. V. Jannseni toimetatud ajaleht «Perno Postimees ehk Näddalileht». Tartus ilmuma hakanud «Tallorahva postimehest» (1857, nr. 16) aga loeme Erastvere mõisa tisleriõpilase A. Weizenbergi debüüdist Tartu saksa põllumajanduse ja käsitöö näitusel. 1858 a. litografeeriti Berliinis Tallinnas töötava kirjaniku-kunstniku Fr. Russowi Tallinnat ja selle ümbruskonda kujutavad maastikujoonistused. Samal aastal kuuleme Peterburi Kunstide Akadeemias maastikumaali õppiva K. L. Maibachi akvarelli «Tallinna Niguliste kiriku interjäär» premeerimisest hõbemedaliga. Järelikult seisavad Köleri







isa ja ema portreed eesti rahvusliku kultuuri eesliinil ning nende sünniajast peale võib kõnelda juba tärkava eesti kujutava kunsti katkematust arengujoonest.

1857. a. suvel sõitis Köler läbi Saksamaa, Hollandi ja Belgia Pariisi, tutvudes teel maaligaleriidega, et lähemalt tundma õpida Lääne-Euroopa rikkalikku kunsti-pärandit. Pariisis tutvus ta kaasaegse rahvusvahelise kunstinäitusega, mis valmistas talle teatava pettumuse. «Vaatasin siinset näitust, mis kunstiteoste hulga poolest imestama pani, kuid väärtuse poolest oleksin ma rohkem oodanud,» kirjutab ta Natalie Grotile (5. I 1858). Oma 1886. a. ilmunud biograafias ta lisab: «Ei siis ega hiljem tekkinud mul soovi mingisuguseid maale kopeerida, sest ma leidsin, et loodus on parim õpetaja. Mulle näis, et kunstniku esimeseks ülesandeks peab olema saavutada suurimat lihtsust ja tõe, ilma liialdamata äärmise idealismi või reaalsuse poole, mis ulatuks jämeduse või inetuseni.» Need mõtted näitavad Köleri küllaldast iseseisvust kunstiteoste hindamisel, ühtlasi eemaldumist Peterburi Kunstide Akadeemia seisukohadest, kus just vanameistrite stiili jäljendamist peeti suure kunsti tunnuseks. Eeskujude hülgamine ning lähtumine loodusest ja tegelikkusest oli aga realistide loomingu kesksemaid põhimõtteid, mida Köler oli intuiitiivselt jälginud oma isa ja ema portreid luues. Ta polnud siiski järjekindel realist, sest tegi reservatsiooni elus esineva jämeduse ja inetuse kujutamise suhtes.

Pärast suviseid rännakuid sügisel Pariisi tagasi jõudnud, võttis reisil kosunud Köler endale ateljee ning asus täitma tellimust Võnnu Jaani kiriku altariimaalile. Selle jaoks lõi ta pooles suuruses kompositsioonikavandi teemal «Kristus ristil» (1857—1859), mille viimistles Roomas. Nii originaal kui ka selle järgi maalitud altaripilt (1858. a. kevadel) on loodud vene akadeemilise kooli klassitsistlikke traditsioone silmas pidades. Maali koloriit on aga romantiliselt salapärane ja tinglik. Vaatlejat paelub maali kompositsiooniline terviklikkus ja kõigi struktuurielementide ühtsus. Maali signatuuris on Köler esmakordselt oma nime seostanud sünnikihelkonna nimetusega — «(Wiliandi)», toonitamaks sellega kokkukuuluvust oma «ristilöödud» kodumaaga. Pariisis maalís Köler veel mõned etüüdid ja romantilises laadis lahendatud kompositsiooni «Galilei» (1858), kus gloobuse kohale kummardunud mõttes vanamees sümboliseerib inimese teadusliku tunnetuse sügavust.

1858. a. suvel, viibinud paar kuld tervisetel Gleisweileris Baieris, siirdus Köler koos kujur A. von Bockiga üle Alpide Itaaliasse, kus Milaano, Genova, Livorno ja Firenze kaudu jõuti Rooma. Köler saabus Igavesse Linna ajal, mil Itaalias kees Garibaldi juhtimisel äge võitlus maa ja rahva vabastamise eest võõramaisest ikkest ning ühtse Itaalia rahvusriigi loomise eest (nn. *risorgimento*). Köler jälgis neid sündmusi pineva huviga ning see

võitlus ei jätnud mõjustamata tema ühiskondlik-poliitilisi vaateid. Nelja-aastane viibimine Itaalia kunstiküllases, muiststerikkas miljöös ning rohke töötamine vabas looduses oli olulise tähtsusega tema kunstnikupalge väljakujunemisele.

Arvatavasti oma sõbra A. von Bocki eestvõttel liitus Köler Roomas saksa kunstnike ringkonnaga. «Café Colonnasse» kogunev saksa kunstnike, kirjanike ja teadlaste ringike pakkus vaimset virgutust elavate vaidlustega kunsti, kirjanduse ja ühiskondlik-poliitiliste küsimuste üle, millesse Kölergi aktiivselt sekkus.

Koos sõpradega käis Köler virgalt akvarellimaali harjutamas ühes õhtuses kostüümiklassis, mida pidas ülal lihtne voorimees Luigi. Ta omandas ruttu täiuslikult *alla prima* akvarellitehnika, milles saavutas tähelepannava vahendituse ja koloriidielavuse. Töötades kiiresti ja kontsentreeritult itaalia rahvatüüpide jäädvustamisel, vabanes Köler akadeemilise kooli jäigast viimistlusnõudest ning ta käsituslaad muutus vabamaks, värskemaks, realistlikumaks. Seda näitavad mitmed ta akvarellid nagu «Eit kolde ees» (1858), «Itaallanna rahvarõivais» (1858—1862) jt. Üldse on Köler Itaalias loonud üle 60 akvarelli, millest nüüd tunneme vaid väheseid. Ta näitas oma akvarelle Roomas viibivale Peterburi Kunstide Akadeemia presidendile suurvürstinna Maria Nikolajevnale, kes mõned neist endale valis. Ühtlasi käis ta tema ateljees vaatamas Roomas viimistletud kompositsiooni «Kristus ristil», mille soovitas saata Peterburi Kunstide Akadeemia nõukogule suure kuldmedali saamiseks. Köleri maal «Kristus ristil» sai Roomas suure tunnustuse osaliseks, nii et ta 1859. a. novembris valiti Rooma Saksa Kunstnikeühingu korraliseks liikmeks. Seega avas Köler eesti kunstnikest esimesena oma töödega tee Lääne-Euroopa konkurentsitihedasse kunstimaailma. Kuigi maalile «Kristus ristil» leidis Roomas ostja, saatis Köler selle siiski Peterburi, kus Kunstide Akadeemia nõukogu omistas talle selle eest 1861. a. septembris akadeemiku tiitli.

1859. a. suvel tegi Köler koos A. von Bockiga matka Lõuna-Itaalias, käidi Napolis, Vesuuvil, Paestumis ja Pompeji väljakaevamistel. Peatus tehti Capri saarel, kus tollal töötas nimekas saksa loodusteadlane Ernst Haeckel. Koos temaga mereloomakesi püüdes, tutvudes kuulsa *Grotta Azzura* ja muude vaatamisväärsustega veedeti mõnusa päevi. Järgnes pikem peatus Sorrentos, kus Köler tegeles innukalt rahvatüüpide ja maastiku maalimise ning joonistamisega. Selle soodsat mõju võib jälgida tema õlimaali arengus, kus toimub akvarellile analoogiline värskenemisprotsess. Kui 1858. a. maalitud «Itaallanna» ranges vormikäsitluses ja koloriidis leidub veel sugulusjooni Nadežda Semjonova portreega 1855. aastast, siis itaalia lihtrahva tüüpe jäädvustavais «Itaalia karjuses» (1859) ning «Itaallannas» (1858—1862) on valguse-varju käsit-

luses märgata juba romantilist tundlemist. Köleri siiramate tööde hulka kuulub ka kahes variandis jäädvustatud «Itaalia tütarlaps» (1858—1862), kus noore modelli sünnipärane graatsia ja hingestatus on edasi antud ilma vähimagi idealiseerimis-püüdetä. Võluv on maali lokaaltoonide harmoonial rajanev värske koloriit. 1859. a. maalitud «Autoportrees» avaneb kõigi struktuurielementide hea kooskõla kaudu 33-aastase kunstniku rahulik, enesekindel ja ümbruse suhtes tähelepanelik karakter. Peale portreede on Köler Itaalias maalinud ka mõned žanrimaalid, kujutades neis lihtrahva elu ja tüüpe looduse taustal. Neist emotsionaalseim, täis õrna looduslüürikat on väike maal «Tütarlaps allikal» (1859—1862), mis kujutab varjurikka põõsastiku all voolava allika kohale kummardunud kruusiga vett ammutavat tütarlast. Köleri viimistletumaid žanrimaale on «Itaallanna lastega ojal» (1862), millega ta sama aasta kevadel esines Roomas kunstinäitusel.

Köler on Itaalias ringi liikudes rohkesti tegelnud ka maastikumaali ja -joonistusega. Esimestest on praegu kättesaadavad ainult kaks etüüdi, viimaseid säilib aga ENSV Riikliku Kunstimuseumi joonistekogus. Joonistused annavad kergelt, aga täpselt edasi mägede ja orgude, jõgede ja sildade, puude ja linnuste vorme.

Nelja-aastane Itaalia periood oli Köleri kunstilisel arenguteel oluliseks etapiks. Siin omandas ta täielikult akvarellitehnika, mille varal õppis akadeemilisest rutiinist vabalt, vahetult ja realistlikult kujutama itaalia lihtrahva tüüpe. Andes oma muljeid edasi siiralt ja tõepäraselt, lähenes ta realistlikule kunstisuunale, kusjuures ta teosed varjundab teatav romantiline meeolu, mida annab edasi peenelt nüansseeritud koloriit.

Küpsete loominguliste võimetega 36-aastase kunstnikuna naasis Köler 1862. a. septembris Peterburi. Siin sai ta sõprade abiga endale õpetaja koha Kunstide Edendamise Seltsi kunstikoolis, samuti ajutise õppejõu koha Kunstide Akadeemia kipsiklassis, millega kindlustas oma jalgealust Peterburi kunstiringides. Juba 1862. a. sügistelvel kutsuti Köler ka tsaar Aleksander II tütre Maria Aleksandrovna joonistuse ja hiljem ka maaliõpetajaks. Seega pääses Kõõbra talu sauniku poeg, äsja akadeemikuks saanud Köler pikaks ajaks lähedasse kokkupuutesse Venemaa vägeva isevalitseja perekonnaga. Peale selle oli ta suurvürst Mihhail Nikolajevitši tütre Anastassia Mihhailovna kunstiopetajaks.

Peale hästitasutavate kunstipedagoogi kohtade hakkas Köler leivaisadelt saama ka portreetellimusi. Nii on ta juba 1863. a. maalinud tsaar Aleksander II elusuuruse portree Kunstide Akadeemia konverentsisaali jaoks, samuti suurvürst Mihhail Nikolajevitši portree suurükiväe koolile, peale selle rea portreid nende lastest. Köleri kiire karjäär avas talle peatselt ukсед pealinna kõrgemasse seltskonda, ent omas kahesugust tähendust tema kunsti-

kusaatusse. Ühelt poolt soodustas see ta loomingulist tööd majanduslikult, teiselt poolt aga sidus käsi ja fantaasiat rangete etiketinõuetega ja seltskonna koorekihi konservatiivse ja tihti mitte just hea maitsega. See paistab näiteks «Suurvürst Mihhaail Nikolajevitši portreest», kus kunstniku külm käsi on lõuendile jäädvustanud vaid epolettide ja ordenite säras uhkeldava esindusfiguuri. Seevastu oma õpilast tsaaritütar Maria Aleksandrovnat on Johann Köler kujutanud suure lihtsuse ja siirusega, nagu mõnd tavalist kodanikulist.

Hämmastavad edusammud Peterburi kõrgemas seltskonnas ei pannud elukogenud Köleril pead pööritama. Ranged kõlblad põhimõtted ja kaine talupojakarakter hoidsid teda oma positsiooni kohta tegemast liigseid illusioone, ühtlasi libastumast ümberharrastumise teele. Vastupidi, oma südames tundis ta sügavat poolehoidu rõhutud, vaimupimeduses ja alanduses hoitud sünnirahva vastu, kellest pikk õpingutee oli teda ligi veerandsajandiks lahutanud ja kelle keeltki ta pidi uuesti meelde tuletama.

1863. a. suvel sõitis Köler Tallinna ning seal edasi Hiiumaale, et koguda oma tööde jaoks kodumaist etüüdumaterjali ning tutvuda eesti talurahva olukorraga. See tutvumisreis avaldas Kölerile vapustavat mõju, sest «tegelikkus ületas kõik, mida võis luua metsikuim fantaasia». Köler nägi kohutavaid sotsiaalseid vastuolusid Eesti külas, kus ühelt poolt valitses teoorjuse kütkeis vaevleva talurahva äärmine vaesus, nälg ja õigusetus, teiselt poolt mõisnike piiramatul omavalgul ja julm vägivall. See sundis humanistlike põhimõtete ja Kölerit astuma samme eesti talurahva kaitseks, et «ilma vägivalladeta inimlik elu eestlastele tuleks», ning asuma ebavõrdsesse võitlusesse Baltimail valitseva poolfeodaalse erikorra kaitsjate — mõisnike ja pastoritega. Sel eesmärgil lõi ta tihedad sidemed Viljandimaa talurahva esindajatega ning väiksearvulise eesti intelligentsiga Tartus, Võrus ja Peterburis. Köler sekkus aktiivselt eesti rahvuslikku liikumisse selle demokraatliku tiiva ühe ideekandja ja juhina.

Nõrdimapanevad kokkupuuted eesti talurahva olukorraga mõjustasid Köleri vaateid kunstile ning teravdasid ta teoste võitlevat sisu, kuigi ta ei laskunud elus esineva inetuse naturalistliku kujutamiseni. Arvukad eesti ainekultuuriloodud maalid, akvarellid ja joonistused moodustavad ta loomingu ühe kõrgpunkti ning kuuluvad eesti kunsti kullafondi.

Kõigepealt paeluvad tähelepanu kunstniku joonistusploki lehed, kus on hoogsalt õrna joonetõmbega visandatud tähelepanekud matkadel nähtud kohtadest ja inimestest. Need kujutavad Hiiumaa rannikumaastikke, taluehitisi, pukktuulikuid, vaateid Võru lähikonnast, kunstniku ema sünnitalu Lestit («Taluhooned jõe ääres») jt. Rahvatüüpe ja talutöid kujutavad joonistused «Hiiumaa naine rõhtudega», «Rukki-õikaja», «Laps küna ääres» jt.

Ka rida akvarelle käsitleb kodumaist ainekultuuri. «Hiiumaa naised kaevul» (1863) kujutab avarat päikeseküllast rannemaastikku taluhoonete ja rahvarõivais naisedega esiplaanil kaevul ääres. Teose mõju süvendab hele toonitundlik akvarellikäsitus. Akvarellis «Kunstniku sünnikoht» (1863) kujutab Köler oma kehva lapsepõlvkodu Kõõbra Tõnise saunatare. Tume pilvine taevast helendava valgusvöödiga silmapiiril annab nagu mõista, et kord hakkab päike paistma ka selle kehvikutare õue. Sama motiivi on kunstnik varieerinud õlimaalis «Isamaja» (1868). Köleri tuntuim akvarell on «Ketraja» ehk «Katkenud lõng» (1863), millel näeme muremõtetes voki ees istuvat neidu. Ta mure põhjust selgitab lahtisest aknast paistev stseen — sõdur viib minema neiu venna või armsama. Talupoja kehvas suitutuba ning selge vihje võimude vägivallale näitavad Köleri ühiskonnakriitilist mõtet kunstiteoses. Meeldis Hiiumaa rahvarõivas tütarlapse hingestatud kujus poetiseerida ta eesti talurahvast, kelle kohta tollal baltisaksa ringkonnas väideti, et orirahval ei saavat olla mingit kultuuri ega tulevikku. Rea oma Eesti-ainelisi akvarelle esitas Köler 1867. a. Moskvas korraldatud etnograafianäitusele, juhtimaks vene üldsuse tähelepanu eesti talupoja sotsiaalsele olukorrale ja kultuurile.

1880. a. äratas ta suurt tähelepanu Peterburis korraldatud akvarellinäitusel. Tema tööde meisterlikkust tunnustati Köleri valimisega 1874. a. Belgia Kuningliku Akvarellistide Ühingu auliikmeks. Teravaim feodalismivastane tendents ilmes Köleri suures allegoorilises maal «Ärkamine nõidusunest» ehk «Eesti legend» (1864—1865), mida praegu tunneme vaid väikese õlieskiisi ja reproduktsioonide järgi. Selles maal tahab Köler mõista anda, et talurahva maata vabastamine oli tegelikult rööv ning sellest teadlikuks saanud rahvas asub võitlusesse oma maa eest («Rahvast ilma maata ei saa ial vabaks pidada», oli ta deviis), sest agraarküsimus Baltimail oli veel lahendamata. Selle mõistukõnelise süžee selgituseks lõi vastava proosamuistendi Viljandimaa talupoegade delegatsiooni juht A. Peterson, kes 1864. a. sügisel Peterburis tsaari audientsi ootas. «Russowi abiga olen ma teda Saksa keeles riimi pannud ja siis ka Eesti keeles riimi toimetanud,» kirjutab ta oma mälestustes. Köler esitas maali 1865. a. Peterburi Kunstide Akadeemia näitusel ja 1882. a. Moskvas ülevenemaalisel kunstinäitusel, kuid Baltimaade ajalugu ja agraarolusid mittetundvale vene publikule jäi maali mõte arusaamatuks ja äratas isegi pilget. Riia suurel kunstinäitusel 1871. a., kus Köler esines kümnekonna tööga, sai maali kunstiline teostus L. von Pezoldi arvustuses kõrge hinnangu, aga teose aktuaalne sisu ja poliitiline tendents kutsus kriitikud esile ägeda protesti. Ta lausub sapiselt, et legend ei selgita midagi ja et võit pildi mõistmiseks tuleb otsida C. R. Jakobsoni «Kolmest isamaa kõnest». «Professor J. Köler on

pintsliga pidanud ettekande «Eesti rahva valguse, pimeduse ja koidu» üle, ta on tahtnud värvides juhtkirja kirjutada,» lausub ta «Rigasche Zeitungis» (1871, nr. 137). See aga oli baltisaksa väikekodanlikus kunstielus kuulmatu üllus. Maal kutsus korduvalt Köleri vastu esile teravaid süüdistusi rahva ülesäsitamises. Eestis sai teos tuntuks heliogravüüride vahendusel, mida Köler oli lasknud oma maalidest teha. L. Koidula, kes maali nägi Riia näitusel, on selle ainekultuuri kirjutatud luuletuse. Ja Viljandi Eesti Põllumeeste Seltsi uue maja pühitsemisel 1882. a. oli A. Teppaksi peokõne tervenisti pühendatud Köleri maali mõtte selgitamisele. Oma aja aktuaalsemaid probleeme ja poliitilisi kirgi tõstatav teos oli viimast korda eksponeeritud Köleri mälestusnäitusel 1900. a. Peterburi Kunstide Akadeemias, siitpeale on ta jäljed kadunud. Kui võrd lähedane Kölerile oli talurahva saatus, näitab asjaolu, et tal on meele mõlkunud maalida teos ka vene talurahva pärisorjusest vabastamise ainekultuuri. Köleri loomingus oli valitsevaks žanriks portree, mida ta viljeles elu lõpuni. 1863. a. Hiiumaal käies maalits ta eesti talumehe ideaalkujuna Kassari mõisa kurja kupja Villem Tamme portree, keda kasutas hiljem prototüübina Kristuse kuu loomisel. 1864. a. suvel Võrus Fr. R. Kreutzwaldi külastades maalits ta temast kaks portreed, millest üks säilib ENSV TA Ajaloomuuseumi kogus, teine Rootsisis erakogus. Köler kujutab Lauluisa mitte kui isiklikku tuttavat, vaid kui eepose «Kalevipoeg» loojat. Portree esitati 1870. a. Tartu maalidenäitusel ning 1880. a. kinis autor selle Õpetatud Eesti Seltsi ja Tartu ülikooli ühisele Kodumaa Muuseumile. Fr. R. Kreutzwald oli OES-i auliige ja Köler 1863. aastast selle tegevliige. 1864. a. Tallinnas maalitud folklorist A. H. Neusi portree asukoht on praegu aga teadmata. Köleri sekkumine eesti rahvuslikku liikumisse ja ta kokkupuuted eesti tegelikkusega osutusid loominguliselt viljakaks ning andsid rea teoseid, millel on põhjapanev tähtsus eesti maalikunsti arengus. Ka Peterburis võitis Köler ruttu silmapaistva portretisti maine. Tema loodud portreede nimestik hõlmab peale isiklike tuttavate paljude õpetlaste, kunstnike, muusikute, samuti aga ka senaatorite, ministrite, kindralite, pankurite, suurvürstide ja tsaaride kirevat ringi. Oma portreede paremik on Köler hea psühholoogilise vaistuga tunginud kujutatavate karakteri omapärasse ning seda veenva realistliku vormikõne abil tabavalt edasi andnud. Tema portreed on enamikus lihtsad ja elulised ning võivad julgesti võistelda tolleaegse vene realistliku portreekunstiga, näiteks Perovi, Kramskoi, Ge jt. töödega. Ent portreeterides kõrgeid aukandjaid, on ta etiketinõudeid ja tellijate maitset jälgides kohati kuiva ofitsiaalsuse ja idealiseerimise teele libisenud, sellest ka teatud ebahütlus ta loomingus. Köleri portreeloomingu üheks tiipseoseks

on suuremõtmeline «Riigikantsler vürst A. M. Gortšakovi portree» (1867), mille eest talle samal aastal anti professori tiitel. Portreele andis hea hinnangu vene kunstikriitik V. Stassov, Londonis sai maal 1872. a. sooja vastuvõtu osaliseks. Teiseks šedöövriks võib pidada vene õpetlase-geograafi ja kunstikolleksionääri «P. Semjonov-Tjan-Šanski portreed» (1869), kellega Kölerit sidus kauaaegne sõprus. See võimaldas tal luua psühholoogiliselt läbitunnetatud, elutarga ja mehise inimese kuju. Peened värvinüansid ja valguse-varju sujuvad üleminekud annavad teosele *rembrandt*iliku maalilisuse. Kuivemas realistlikus laadis on maalitud «J. Kovalevski portree» (a. 1866—1868) ja «Prof. J. Reimersi portree» (1869).

Erineva psühholoogilise ilmetusega on Köleri arvukad naiste portreed. Nendes kujutatud isikute hulgas näeme uneleivad, malbeid kaunitare, nagu «E. Semjonova-Tjan-Šanski portree» (1866), romantilise oreooliga ümbritsetud «Helilooja Ella Schultz-Adaiewsky portree» (1868), avala pilguga heasüdamlik «Tundmatu daami portree» (1868), aga ka eakamaid, elu üle tõsiselt järelemõtlevaid daame, nagu Peterburi patrioodi A. Jurjevi ema «M. Jurjeva portree» (1867), tõsise intelligentse olekuga «Natalie Groti portree» (1872), sügavas leinas valulise ilmega «Tsaarina Maria Aleksandrovna portree» (1881) jt. Elavalt karakteriseeritud on mitmed lasteportreed, nagu «Tütarlaps sinise paelaga» (dateeringuta), «R. Semjonov-Tjan-Šanski portree» (1884) jt. Köleri hilisloomingu portreedest väärivad mainimist «H. Treffneri portree» (1886), «Dr. Ph. Karelli portree» (1886), «Tartu ülikooli kuraatori M. N. Kapustini portree» (1892). Ent mitmeis kunstniku hilisemates portreedes võib hoomata juba ka pinget langust.

Köleri loomingu kõrgperioodi kuuluvad ka tema romantilised Krimmi maastikud. 1868. a. oli ta maalis «Vaade Urossovo mõisa pargist» kujutanud idüllilist suveveetmist oma sõbra N. Semjonovi mõisa pargis, andes usutavalt edasi nii päikese-paistelise suveloodust kui ka selle rüpes lõõgastuvaid inimesi. Krimmi külastas Köler esmakordselt 1872. a. ning armus selle lõunaranniku ülevasse mägimaastikku. 1875. a. lõi ta Krimmis Mšatka mõisas suvitades kolm suurt maastikumaali, mis näitavad tema peisažistivõimeid tugevast küljest. «Mšatka mõis Baidari värvatega Krimmi lõunakaldal» kujutab avarat panoraami merelahega all vasaikul. Maastiku ja taimestiku vormirikust sulatab maaliliseks tervikuks mahlas harmooniline koloriit, emotsionaalsust lisab suurepärase valguse ja õhu käsitlus. «Ai-Jurii mõis Krimmi lõunakaldal» loob kujutluse Krimmi ürgsest, tühjast ja metsikust mägimaastikust. Selle süngelt romantiline iseloom on edasi antud suure realiteeditundega ja haruldase ruumimõjuga. Kolmas maal «Tatarlanna Mšatka mõisa aias» ei ole kompositsioonilt nii terviklik. Romantilist looduselüürikat kätkevad ka väiksemad maalid

«Mahajäetud vesiveski Krimmi lõunakaldal» (1879), «Päikesetõus Krimmis» jt., samuti etüüdid ja joonistused. Erksa loodusetajuga on maalitud ka kompositsioonid «Truu valvur» (1878) ja «Eva granaatõunaga» (1880).

Oma meisterlike maastikumaalidega, mis loodusetunnetuselt ja koloriidikäsitluselt tunduvalt erinevad tolleaegsete vene peisažistide sootuks maalähedasemast loomingu, andis Köler tõhusa tõuke eesti maastikumaali arengule, mida omalt poolt täiendasid ja varieerisid ta kaasaegsed K. L. Maibach ja Fr. Russow.

1877. a. nimetati Köler Peterburi Kunstide Akadeemia Nõukogu mittekoosseisuliseks liikmeks, kellena ta kaitses akadeemia idealistlikke seisukohti nn. «kõrge kunsti» küsimustes ning taunis peredvižnikute poolt viljeldud kriitilist realismi. Ta jäi seega maha vene ühiskonnakriitilise demokraatliku kunsti arengust ega suutnud kontakti leida ka Lääne-Euroopas esilekerkiva impressionismiga, vaid liikus endiselt romantilis-realistliku kunsti sõiduvees. Seejuures aga nõudis Köler noorte kunstnike individuaalsuse vaba arenguvõimalust ning võitles akadeemias valitseva soosikute süsteemi vastu. Akadeemilise «kõrge kunsti» ideaale püüdis vananev Köler teostada mitmes religioos-ses kompositsioonis. 1879. a. maalís Köler oma algatusel ja tasuta Tallinna Kaarli kiriku altari apsiidivõlvile freskotehnikas õnnistava Kristuse poolfiguuri «Tulge minu juurde». See puhaste vesivärvidega teostatud monumentaalmaal on Köleri suurimaid teoseid, mis eesti avalikkusele tuntuks sai.

Sama prototüüpi kasutades maalís Köler 1881. a. Kristuse täisfiguuri kõrbemaastiku taustal. Sellest altarpildist üks kordus asub RKM-is (1897), teine omandati umbes 1898. a. Tartu Peetri kirikule. 1883. a. maalís Köler kompositsiooni «Andke keisrile, mis keisri kohus ja jumalale, mis jumala kohus», mille Eesti seldisid kinkisid A. Adamsoni nikerdatud raamis Aleksander III-le tema kroonimise puhul. Kölerilt pärineb teisigi usulisi maale, näit. Iisaku kirikus jm. Kuid need teosed ei kuulu Köleri loomingu paremikku, sest kuigi ta polnud ateist, oli ta igatahes kõvasti pahuksis kirikuisandatega kui rahva pimestajatega ning seetõttu on asjatu temalt oodata religiooses sisuga šedöövreid.

Köler suri 22. aprillil 1899. a. oma ateljees Peterburis. Ta molbertil seisis «Akadeemik Jakov Groti portree», mis on signeeritud kunstniku surmapäeval. 73-aastane meister on oma vana sõbra jäädvustanud samasuguse soojuse ja siira realismiga, nagu ta noorpõlves maalís kõige armsamate inimeste — oma isa ja ema portreid. See töö kujunes kunstniku luigelauluks sõprusele ja humaansusele inimeste ja rahvaste vahelistes suhetes.

«Isa Köleri» põrm puhkab Suure-Jaani kalmistul, kus ta hauda ehib skulptor A. Adamsoni loodud monument. Köleri mitmekülgne, sisukas ja emotsionaalne kunstilooming aga rajas eesti kujutavale

kunstile teed ajal, mil puudusid veel iga-sugused oma traditsioonid ja tingimused ei võimaldanud eesti kunstnikul töötada oma kodumaal. Tsaaririigi pealinnas kunstipõldu harides suutis Köler oma talendi jõu ja töökusega võita laialdase tunnustuse vene kunstipubliku hulgas ning luua teoseid, mis ehivad kümnete nõukogude muuseumide ekspositsioone, eeskätt muidugi Tallinnas. Kuid ta parimad teosed võitsid tunnustuse ka kunstinäitustel Lääne-Euroopa suurlinnades — Roomas, Pariisis, Londonis, Viinis, Grazis ja Antverpenis. Suure tunnustuse osaliseks said ta personaalnäitused 1889. a. Viinis ja 1892. a. Riias. Eestis aga algas Köleri loomingu laialdasem tutvustamine alles esimese eesti kunstinäituse korraldamisega Tartus 1906. a. Köleri rajatud vundamendile on ajapikku kerkinud tänapäeva eesti kunsti võimas mitmetahuline hoone.

VOLDEMAR ERM

---

2. Johann Köler. Vaade Urossovo mõisa pargist. Oli. 1868.

---

3. Johann Köler. Mšatka mõis Krimmi lõunakaldal. Oli. 1875—1880.

---

4. Johann Köler. Akadeemik J. Groti portree. Oli. 1869.

---

5. Johann Köler. M. Jurjeva portree. Oli. 1867.

---

6. Johann Köler. Riigikantsler vürst A. M. Gortšakovi portree. Oli. 1867.

---

7. Johann Köler. P. Semjonov-Tjan-Sanski portree. Oli. 1869.

---

8. Johann Köler. Galilei. Oli. 1858.

---

9. Johann Köler. Natalie Groti portree. Oli. 1872.

---

10. Johann Köler. Jakov Groti portree. Oli. 1855.

---

11. Johann Köler. Itaallanna lastega ojal. Oli. 1862.

---

12. Johann Köler. Maria Fjodorovna portree.

---

# EESTI AJAKIRJANDUS

## JOHANN KÖLERI

### POSTUUMSEST NÄITUSEST

VAIKE TIIK

Köleri postuumne näitus toimus aasta pärast tema surma. See korraldati koos Peterburi Kunstide Akadeemia iga-aastase kevadnäitusega Kunstide Akadeemia ruumes — oli ju Köler akadeemik, kandis Kunstide Akadeemia professori tiitlit ja kuulus Kunstide Akadeemia Nõukogu liikmete hulka.

Näituse korraldamise suure töö tegi peamiselt Köleri kauaaegse sõbra ja eakaaslase senaator Nikolai Semjonovi (vene talurahva pärisorjusest vabastamise 1861. a. seadust ettevalmistava komisjoni liige) poeg riiginõunik Pjotr Semjonov. Eelteated näitusest ilmusid eesti ajalehtedes juba 1899. a. novembris. Näitus avati 21. veebruaril 1900 (vkj.). Selle iseloomustamiseks märgitakse näituse kataloogi eessõnas, et kuigi oma teoste enamiku Köler kas müüs eluajal või olid nad teostatud tellimustöödena, «ka sellest, mis tema juures surmani säilus eskiiside, visandite, etüüdide, söe- ja pliiatsijoonistuste, eriti akvarellide ja õlimaalide näol, moodustub rikkalik kollektsioon, mis on eriti huvitav selle poolest, et loob võimaluse saada ettekujutuse kunstniku loomingu sisulisest ja kunstitehnilisest arengust». Kataloogis on loetletud 314 eksponeeritud tööd (ajalehtedes on andmed erinevad). Esitatud 71 akvarelli seas oli arvukalt Itaalias loodud, samuti sellised üldtuntud teosed nagu «Katkenud lõng» («Ketraja»), «Kunstniku sünnikoht», «Eit kolde ees». Akvarellid olid ilmselt leidnud vähem ostjaid. Õlimaalidest oli ateljeepärandis esmajoones Krimmi maastikke («Ai-Jurii mõis Krimmi lõunakaldal», «Mšatka mõis Baidari värvavatega Krimmi lõunakaldal», «Tatarlanna Mšatka mõisa aias»), mütoloogiaainelistest kompositsioonidest «Eva enne pattulangemist» («Eva granaatõunaga»), «Eva pärast pattulangemist», «Veenus merikarbis». Valik portreedest on arusaadavatel põhjustel kõige kasinam («Autoportree», «Prof. J. Reimersi portree»). Lõpetatud maale oli näitusel üle poolesaja, joonistusi paarkümmend. Rohkem kui pool näitusest olid ettevalmistavad kavandid, eskiisid, etüüdid.

Kogu eesti ajakirjandus reageeris Köleri näitusele väga elavalt. Juba mõni päev pärast näituse avamist avaldas «Postimees» artikli (ilmselt Fr. Bollmannilt), kus antakse üldpilt näitusest. Käinud läbi akadeemia õpilastööde näituse, jõudis vaataja läbi vahesaalide Köleri mälestusnäitusele (kõik ajalehed rõhutasid, et uut pääset ei ole vaja osta). Näitus võttis enda alla 4 saali, oli väga hoolikalt ja suure armastusega kujundatud. Näituse juhatas sisse leinalooris «Autoportree». Järgnesid mütoloogilised tööd koos Krimmi maastikega. Iseseisva osakonna moodustasid akvarellid. Esimeses saalis müüdi ka fotosid

Köleri teostest ja Kölerist endast, samuti katalooge. Hilisemates artiklites ilmunud hinnangud on paari erandiga kirjutatud kataloogi eessõnast lähtudes. Viimases hinnatakse Köleri virtuooslikku joonistusoskust, eriti aga teda kui suurt koloristi ja esmaklassilist portretisti. Täiendavalt tõseti eesti ajalehtedes esile Eesti-ainelisi teoseid, hinnati nende sügavat elutruudust. Oli ju kunstnik need maalinud enesele, lootmata neid müüa. Eriti juhiti tähelepanu maalile «Ärkamine nõidus- unest» («Eesti legend»), millest M. Pukitsa valmistatud puulõige avaldati «Rahva Lõbu-lehes» ja «Olevikus». Läbisõidul Saksamaale ja sealt edasi Pariisi külastas näitust ka Ants Laikmaa. Teda kui noort kunstnikku köitsid esmajoones akadeemia õpilaste töödes ilmnevad uued taotlused. Kölerit hindas ta kui oma ajastu tublit esindajat. Sama hinnangu Köleri loomingu le andis oma artiklis ka tookordne Peterburi Kunstide Akadeemia õpilane Paul Sepp.

Kuid tegelikult jäi ajakirjanduses Köleri näitusele kunstilise hinnangu andmine teisejärguliseks ülesandeks. Peamist sihti nähti näituse külastamise ja näituselt teoste ostmise vajaduse selgitamises. Juba esimeses informatsioonilises teates rõhutati, et eksponeeritud teosed on varustatud hinnasedelitega (kõige odavamad tööd 1 rubla; kataloog maksis näit. 60 kopikat), sest enamikku võib osta. Ikka ja jälle rõhutati ka seda, et oma lugupidamist eesti esimese kunstniku vastu tuleb väljendada mitte kõlavates sõnades, vaid tema teoseid laialipillutamises päästes. Seda enam, et Köleri looming on kodumaal tundmatu. Eesti intelligentsile, «tohtritele, advokaatidele ja kirikuõpetajatele» nii Peterburis kui ka kodumaal pandi südamele vajadus korraldada ostetud teostest Köleri 75. sünnipäeva tähistamiseks järgmisel aastal Tartus näitus. Siis nähtaks kodumaal esmakordselt Kölerit ka kunstnikuna. Ometi leidsid taolised üleskutsed väga vähe kõlapinda. Ja kui Köleri mälestusnäitus aprillil teisel poolel lõppes, viidi enamik müügiks ettenähtud teostest ajalehtede andmeil «pealinna oksjoni saali», kus nende müük kokkulepitud hinnaga jätkus. Oksjonisaali detsembrikuu trükitud kataloogis on müüginimekirjas veel 26 Köleri teost.

Kõik mälestusnäituselt müüdnud teosed on tagaküljel varustatud oyaalse templijäljendiga, millel on tekst «Распродажа произведений профессора И. П. Келера. 1900». Eesti Rahva Muuseumi kunsti ja kultuuriloo osakonda jõudis neist hiljem kaheksa tööd. Osa töid müüdi omaaegsete ostjate poolt edasi Eesti Muuseumide Ühingule. Need ja samuti paarkümmend müügitempliga joonistust Lenigradi Riiklikust Vene muuseumist ja kümnekond tööd Riia kunstimuuseumist on praegu üle antud Eesti NSV Riiklikule Kunstimuuseumile. Seal säilitatakse ka mälestusnäitusel olnud Köleri pärijatele Tallinnas ja Riias kuulunud teoste paremikku. Kuid terve rea tööde saatusest pole andmeid.



ÜHE OTSINGU MÄRKMEID  
KÖLERI ELUKOHAD PETERBURIS

---

BORIS ENST

13





14

Üle poole sajandi oli Johann Köler seotud Peterburiga, algul õpingute, hiljem loomingu ja ühiskondliku tegevuse kaudu. Ühel oktoobrikuu päeval aastal 1846 lahkus Prjažka jõe taga Berdi malmivalutehase lähedal asuvas sadamas aurikuit maalisell Johann Köler. Ta oli tulnud Peterburi selleks, et saada kunstnikuks — portreemaalijaks.

Pärast vaikset Vönnut (Cösisst) võis Vene impeeriumi pealinn oma keelte, tiitlite ja seisuste seguga näida noorukesele maalisellile uusaegse Paabelina.

«Teatmik pealinlastele ja sissesõitjaille», mis kandis pealkirja «Kogu Peterburi taskus» ja mille oli koostanud Aleksandr Gretš, teatas teises parandatud trükis: «Sankt-Peterburi elanike arv... oli järgmine:

1. Vaimulik seisus: mungaseisusest, kloostriteenijaid, preestraid, kirikuteenijaid, mehi ja naised kokku 2688 inimest.

2. Aadliseisus: neist Sõjaministeeriumi teenistujaid 6576, tsiviilasutuste teenistujaid 16.209, jne., kokku 43.575.»

Edasi järgnevad aukodanikud, kaupmehed, käsitöölised, linnakodanikud, teenijad, talupojad, külainimesed, teatrite töötajad, mitmesuguste õppeasutuste kasvandikud, madalamas astmes sõjaväelased, soldatite lapsed, soldatid, välismaalased.

«Ja kokku on Sankt-Peterburis elanikke... 532.241, neist 353.326 meest ja 178.915 naist.»

Edasi teatab Gretš, et elanikud jagunevad õigusklikeks, vanausulisteks, muu-usulisteks, raskolnikuteks ja mitte kristlasteks.

15

Iga sotsiaalne rühmitus elas «oma» rajoonis, õigemini linnaosas. Linn oli jagatudki «osadeks». Igaühel neist oli aastatega kujunenud oma elulaad, rõivastusviis, päevakord. Ja iga rühmitus hoolitses ilmitingimata oma privilegide, õiguste ja kohustuste eest ühiskonna vastu, mida sageli mõisteti alamal seisvate kaaskodanike üle järelvalve pidamisena — «kilk peab teadma, kus on ta kolle...». Aadressi ja majakorruse järgi võis vägagi palju ütelda inimese kohta — tema koha seltskondlikul redelil, sissetulekul, edasijõudmise või allakäigu eluteel.

Köleri aadressid on selle otseseks tõenduseks. Oma enam kui nappides mälestustes kõneleb Köler ise: «Pärast Peterburi jõudmist elasin oma tiserist venna juures, aga kuna ma ei tahtnud talle rakuseks olla, läksin ilma igasuguste soovituseta sildimeister Bergammi juurde. Ta andis mulle tööd ja lisaks soovitas mind sildimaalija Goelitzile, kes võttis mu oma töökotta ja määras mulle kuus rubla kuus palgaks.»<sup>1</sup>

Liteinõi linnaosa pristav Tsilovi koostatud «Aadresskalender» teatab, et 1844. a. oli Goelitz'i töökoda Panteleimonov-kaja (praegu Pesteli) tänavas, mis algab Fontanka't, kulgeb üle Mohhovaja tänavaga ja Liteinõi prospekti ja ulatub Preobraženski kirikuni. Maja ei ole säilinud, kuid nähtavasti oli see tavaline üürimaja, missuguseid oli Peterburis tuhandeid ja kus esinduslik fassaad varjas kinnised tagaõued koos süngete, inetute koobassisekäikude ja järskude tagatreppidega. Sellaalaste majade kirjeldusi esineb külluses vene kirjanduses ja paljude Sankt-Peterburi üürimajadest läbikäinute kirjavahetuses. «Majas asuvad kaks rätsepat, üks «Marchande de mode» (modist), kingsepp, sukavabrikant, katkiste toidunõude kokkuliimija, värval-vanutaja, kondiitriiri, pudukauplus, talveriete hoiumagasiin, tubakakauplus ja lõpuks privilegieeritud ämmaemand. Loomulik on, et säherdune maja peab olema täis lükitud kuldtähtedega silte.» (Горь, X, 139, 140).

Niisuguste või analoogilistele äridele, kontoritele, õllepoodidele, võõrastemajadele ja tuhandetele kauplustele määratud siltide kallal nägid vaeva Goelitz'i sellid,

nende hulgas ka Köler. Ta kirjutas: «Goelitzi töökojas viibimine oli mulle tähtis selle poolest, et mul tuli alaliselt naturaalist maha joonistada igasuguseid esemeid ja see sundis mind selgeks õppima perspektiivi.»

Pealinlane tahtis muidugi näha kringlit pagaripoe ukse kohal nii pruun-krõbedana, nii isuäratavana, et oleks valmis selle järele tulema kahe või kolme kvartali tagant. Teemajal pidi olema laual kenasti aurav samovar ja sildil muu lauale toodav kraam. Ja *marchande de mode madame* «selle ja selle» (muidugi prantsuse moodi!) kübarad pidid olema kui mitte just paremad kui Pariisis, siis tingimata parimad selles tänavas. Loomatoidu kaupmees tahtis niisugust silti, mis oleks selgesti näidanud nii hobusele kui ka selle peremehele, et ainult siit peab ostma heinu! Niisugused sildid võisid olla kõikjal, igas linnaosas, kuid oli ka niisuguseid silte, mis võisid esineda ainult mõningaial Peterburi tänavail. Need pidid olema ise samasugused kõrged kunstiteosed, nagu see galanteriiaari, mis polnud määratud mitte lihtsalt härradele, vaid ainult neile härradele, kes olid härrad härrade hulgas. Samas oli õukonnajuveliiri, kingsepa — teadagi õukonnakingsepa! — silt... Silte pidi olema igasuguseid — kõrgemale seltskonnale ja lihtrahvale, ja äriettevõtete omanikud tahtsid oma raha eest saada ka korralikku kaupa. Sellid maalised vastavalt oma võimetele ja andele vähenõudlikke šedöövreid ja läksid siis panteleimonovskajatest läbi kogu linna silte oma kohale üles seadma. Tõenäoliselt tegi noor Kölergi esimesi tutvuskäike Vene impeeriumi pealinnaga niisuguste tellimuste äraviimisel.

Nekrassov on oma följetonides Peterburi elanikud nelja klassi jaganud — ametnikeks, ohvitserideks, kaupmeesteks ja Peterburi sakslasteks. «Kes ei nõustuks, et need meie pealinlaste neli klassi on Peterburi tõelised, peamised esindajad!» hüüab poeet.

Kuid esimestel pealinnas elatud aastail ei jõudnud Köler veel välja «k'assini». Ja vastavalt teravale följetonile kuulus Köler lihtrahva hulka.

1848. aastal astus Köler Kunstide Akadeemiasse. «Russkaja Starina» kirjutab: «Sellest ajast [nähtavasti umbes 1849. a. lõpust või 1850. a. algusest] on pärit mu esimesed katsetused portreemaalil alal; ma maalisin enda portree ja pesunaise tütre portree, kes õmbles mulle tänuhäheks särki. Peale selle maalisin ma 5 rubla eest portree kingsepale, seejärel kondiitri-le, kes maksis mulle selle töö eest 20 rubla, mis tundus mulle tollal väga suure tasuna.» (lk. 339).

Edust ja esimesest tunnustusest tiivustatuna kirjutas Köler huvitava dokumendi, mida säilitatakse praegu kunstniku isiklikus toimikus Akadeemia arhiivis:

«4. septembril 1850. a.

Keiserliku Kunstide Akadeemia Nõukogule

Palve

Esitades siinjuures minu poolt naturaalist maalitud portree, palun kõige alandlikumalt Keiserliku Kunstide Akadeemia Nõukogu mulle omistada kunstniku nimetus. Mul on au siinjuures esitada dokument oma päritolu kohta. Palun kõige alandlikumalt, et kui mu töö leitakse nimetuse saamiseks mitterahuldav olevat, siis anda mulle programm.»

Igasugused kommentaarid puuduvad, kuid võib oletada, et palvekirja kirjutajale anti vastus suuliselt, sest «Russkaja Starina» teatab edasi: «Tõenäoliselt oleks neile tellimustele järgnenud teisigi, kuid ma ei tahtnud enam võtta kõrvalisi töid, mis

oleksid mind eemale kiskunud akadeemilistest õpingutest. Samal põhjusel lahkusin ma Goelitzi töökojast ja asusin erakorterisse koos litograaf Brezega. Tõepoolest, õpingud Akadeemias arenesid edukamalt...» Ja pärast mainitud palvekirja viibib Köler kuus aastat Akadeemias.

Korterit, kus Köler elas koos Brezega, ei ole allakirjutanu suutnud seniajani veel täpselt leida, kuid oletatavasti asetses see Volkovi majas, mis oli Akadeemia kõrval Vassili saarel 5. liinil. Pariisi eeskujul kutsuti Vassili saart tihti Peterburi ladina kvartaliks, kus elasid õpetlased, ülikooli professorid, kunstnikud, aga ka «voodiüürnikud» — üliõpilased.

«Russkaja Starina» tõendabki: «...õpingud Akadeemias arenesid edukamalt, kuid ühtlasi olin ma varsti üpris kehvast olukorras, ja kuigi mu ainsaks toiduks oli tihti ainult leib, vorst ja tee, oli mul kahe aastaga siiski üle 200 rubla võlgu.»

Tõenäoliselt samal ajal kui Köler Brezega ühes korteris elas, sai ta tunnustuse 14. liigi kunstniku nimetuse omandamise kohta ja 1857. a. maikuu esitas palvekirja Keiserliku Kunstide Akadeemia juhatusele:

«Soovides enese kunstides täiendamise eesmärgil sõita Saksamaale, Prantsusmaale ja Itaaliasse kuni kuueks aastaks, on mul au kõige alandlikumalt paluda Akadeemia juhatust taotleda mulle välispassi. Politsei tõendi teate ajalehes avaldamise kohta esitan ma aega viitmata.

Kunstnik Ivan Köler».

1862. aasta augustikuul pöördus Köler Peterburi tagasi. Allakirjutanal on teada ta aadress 1863. aastal: Galernaja (praegu Krasnaja) tänav Admiraliteedi linnaosas, maja nr. 55. Siin korraldati selleks ajaks õukonnaportretistiks saanud Johann Köleri korteris läbiotsimine. Kindral Trepovi nimele saadetud protestis on näidatud aadressina Inglise kaldapealne, kuhu Galernaja tänaval olev maja ulatus oma õuepoolse fassaadiga. Inglise kaldapealne lisas aadressile aga teatud määral «seltskondlikku kaalu», väarikust.

Seejärel elas Köler parun Felenzeli majas Krjukovi kanali ääres Kaupmehe silla lähedal, loominguksel kõrgperioodil Fittinghofi majas Nikolskaja tänaval nr. 1, üle Moika jõe viiva Potselujevi silla juures. See 1836. aastal ehitatud maja kujutas endast ephohide ja stiilide, tüüri-maja ja veneetsia palazzo imeteldavat segu. Sellelaoline hüüriid oli määratud inimestele, kes tahtsid elada paleedes ja olid valmis maksma imposantsuse, esinduslikkuse eest. Maja välimus, korteri aristokraatne sisustus olid visiitkaardiks, mis pidi tagama kunstilise meisterlikkuse kõrgelseivate isikute silmis, kes kunstnikule poseerisid. See oli ühtlasi kindlaks sirmiks politsei «valvsale silmale» eest, kui «tema jõukas korteris, mis oli vajalik nimekate tellijate vastuvõtmiseks ja seanssideks, kogunesid tihti hommikueineks ja lõunalauda mitte metseenid ja mitmesugused kunstnikud ning ametivennad, vaid lihtsad Liivi- ja Eestimaa talumehed, kes taotlesid Köleri sidemete ja eestkostete abil ühtede ja teiste isiklike või rahva ühiskondlike hädade lahendamist»<sup>2</sup>.

Edasi kirjutab Aleksandrov: «Vaamatava igasuguste äparduste oli ta üks oma rahva vanameid, kes aitas nõuga ja jõuga...» Oli edu — 1877. aastal saadi luba ajalehe «Sakala» väljaandmiseks, mis kujunes rahvusliku liikumise võimsaks tugejõuks. Oli kaotusigi — 1878. aastal suri Aleksandr Jurjev, «Peterburi rahvasõprade» salajühingu üks aktiivsemaid liikmeid; 1882. aastal suri ootamatult Carl Robert Jakobson, samuti «Peterburi rah-

vasõprade» liige, ajalehe «Sakala» hing ja toimetaja; suri Friedrich Reinhold Kreutzwald; 1886. aastal suri tsaari ihuarst, patrioot Philipp Karell.

1880-ndail aastail hakkas süvenema juba varem eesti rahvuslikus liikumises esile tulnud lõhe, ülddemokraatlik liikumise tema senisel kujul hakkas lagunema.

Köler nägi toimuvat, mõistis küll paljugi, kuid ta polnud suuteline avastama sündmuste sotsiaalset ja majanduslikku loomust, ta püüdis mõista kogu keerukat protsessi eetiliste ja moraalsete kategooriate pinnal, mis tema arvates tingisid klassivahekordade teravnemise eesti rahva hulgas.

Püüd aidata kodumaal viletsusse sattunud eestlasi viiski Köleri mõttele osa võtta maaostutehingust Krimmis, et saaks Fourier' falansteeride eeskujul organiseerida vabade eesti maaharijate koloonia. Sotsiaalne tegelikkus aga purustas illusioonid ja tagajärjeks oli materiaalne katastroof.

Üksteise järele algasid kohtuprotsessid, mis neelasid kunstniku loomisjõu ja viimasedki kopikad. Kuid Köler muretses endiselt rahva pärast.

Aleksandrov kirjutab: «Ta loobus peaaegu kõigest, tõmbas oma elamise kitsamaks, võttis väikes korteri ja tegutses ning hooldis kuidas suutis rahva käekäigu eest.»

Köleri viimased eluaastad mõõdusid Vassili saarel I liinil majas nr. 26. Viimase kuue aasta jooksul valmis tal siin 36 teost, millistest praegu on teada Adele Köhleri, Hugo Köhleri, Tartu ülikooli omaaegse kuraatori M. N. Kapustini, Tallinnas paiknenud laevastiku ülemjuhataja R. A. Pereļõšini portreed, maal Mšatka mõisa aia-st Krimmi lõunarannikul, allakirjutanu poolt hiljuti leitud ja Tallinna Riiklikule Kunstimuseumile ostetud R. Petersoni, Kühni ja Keiserliku Teaduste Akadeemia endise viitsepretsidendi J. K. Groti portreed; viimase leidis allakirjutanu hiljuti Leningradist õpetatud filoloogi pärijate kogust. Portree oli kümnete teiste teoste hulgas esmakordselt kunstniku kodumaal välja pandud alles 1974. aastal. Samuti maalits ta rea teisi portreesid, peamiselt tellimustöid, mis pole kunstiteadlastele veel tänini teada.

I liinil olevas korteris võttis Köler vastu ka tollal noore ja kõigile tundmatu üliõpilase Kristjan Raua. Viimase naine Elviira Raud mäletab veel abikaasa jutustusi vanameistri küllastamisest, tema headsüdamlikkusest ja lahkusest. Laia sametkuube rietatud Köler jättis pooleli pasjansi ladumise, millega ta veetis oma pikki üksildasi õhtutunde ja vestles tulevase kunstnikuga. Rahvusliku liikumise langusaastail tundis Köler tõenäoliselt eriti teravalt kodumaast eraldatust ja eemalolekut ning iga tulnuk oli sõnumitooja kodumaalt, seepärast ka oodatud külaline. Seda enam veel tulevane kunstnik!

Ka Raud ise võis näha selles ruumis kunsti järjekestvuse, rahva hüvanguks tegutsemise sümbolit. Kristjan Rauast «aigi hiljem nii ühiskonnategelane kui ka kunstnik, kes avas uue lehekülje eesti kunstis.

\* \* \*

Uurides Köleri rikast ja mitmekesisest pärandit — portreesid, maastikumaale, monumentaalseid teoseid, kirjavahetust, suurt hulka dokumente, fotosid, tekib tahtmatult vajadus veelgi enam süvendada meie teadmisi Kölerist kui inimesest. Selles uurimisprotsessis ei ole pisa-asju. Rekonstrueerimine nõuab eesti kunsti ja kultuuri saatusele nii silmapaistva ja tähtsa isiksuse igakülgselt tundmist ja mõistmist.

See rekonstrueerimistöo on keerukas, pikaajaline, kannatust ja süstemaatilisust nõudev. Süstemaatilisus ei ole alati tingitud kronoloogiast; leitud, suurem või

vähkem täiuslikkus võivad saada süsteemaatilise argumentatsiooniks. Näiteks Köleri aadresside probleemid on faktide loogika järgmine: Panteleimonovskaja — maja ei ole olemas, Köler oli vaid all-üürnik oma peremehe Goelitz'i töökoja juures. Ent aadressil on siiski oluline tähtsus — tee Kunstide Akadeemiasse avas tulevase kunstniku ees Peterburi arhitektuuri sedöövrid, kasvatas kindlasti kodanikutunnet kunstis.

Galernaja on tähtis aadress. Siin toimus läbiotsimine, kuid me ei tea korteri numbrit — see ei ole jõudnud meieni.

Nikolskaja, maja nr. 1: korter on teada, kuid niisugust numbrit ei eksisteeri tänapäeval üldse. Üsna palju teame elu-olust, siin maalitud portreedest. Meieni on säilinud dokument varanduse loeteluga, mis on koostatud garantiina küllaltki suure laenu saamiseks, ning see loetelu annab tunnistust «aristokraatlikust» korterist. Raha vajas Köler aga tõenäoliselt Krimmi maade jaoks võetud laenu protsentide maksmiseks.

Korter Vassili saarel I liinil oli kunstnikule viimane.

See oli ta asukale traagiline — ta maalib vähe, tema ühiskondlik-poliitiline tegevus oli kriisiperioodis, kunstnik ei suutnud enam leida teid, mis sobiksid uute võitlustingimustega. Eesti ühiskondliku

eluga. Võib-olla tundis Köler just siin eriti teravalt sõprade kaotust ja üksindust. Kuid mitte traagilised motiivid ei olnud peamised selle korteri puhul, huvi oli tingitud ühelt poolt praktilisest vajadusest — mälestustahvli asetamine kunstniku 150. sünnipäeva puhul — ja teiselt poolt sellega seoses vajalikest, ehkki juba varem avastatud arhiivmaterjalidest. Memoriaaltahvli ülesseadmisele on vajalik fakte täpsustamine ja kontrollimine. Kõigepealt aadress ise. Maja number 26 Vassili saarel I liinil, korter number 2. Selle numbrit all seisab aga 20. sajandi algul ehitatud maja, milles kaua aega asus kool, praegu töötab siin Leningradi ülikooli žurnalistika fakultet. Tähtmatult liigub pilk numbriid loendades mööda majade fassaade — 24, 22 — 19. sajandi keskpaiga arhitektuur. Seejärel klassitsistlik fassaad — 19. sajandi algus ja nurgapealne ampiir — mõlemad number 20. all. Võib-olla peitubki siin mõistatuse lahendus ja vana numeratsiooni järgi olnud maja nr. 24 oligi praegune maja number 26? Kontrollimine on möödapaäsmatu: millal toimus ümbernumereerimine? Vassili saare inventariseerimisbüroos on maja plaan, samas on ka korter nr. 2 plaan. Käin «objektile», tutvun elanikega. Kohapeal selguvad vaheseinad, ümberehitused. Korter on tagasihoidlik, väikesevõitu. Kuigi mõned küsimused jäävad lahtiseks, võib oletada, et Köler võis siin elada.

Ent omeli peab olema tõendeid. Saltõkov-Štšedrini nimelises raamatukogus seisavad teatmeosakonnas riideil punases köites iga-aastased aadressraamatud «Kogu Peterburi». Need mahukad köited sisaldavad suure hulga kõikvõimalikke teateid. Eraldi teatakse, et maja nr. 26 omanikud olid Inglismaa alamad õed Haynamid. Edasi kõneleb «Kogu Peterburi», et Köleri naabreiks olid Gustav Adamovitš Silvo — saapakaupmees, Wilhelm Johanovitš Labbe — treimistökoja omanik, härra Heinrich Hermanovitš Polster — meierei omanik, polkovnik Aleksandr Ivanovitš Kartašovi lesk, eru- staabikapten Semjon Ossipovitš Borarov ja artellikümnik Mihhail Nikolajevitš Šarin. Ühtlasi teatakse, et majas paiknes Suur-Britannia konsulaat ja Suur-Britannia heategevus ühing ja et samas elas ka kindralkonsul ja ühingu esimees härra John Miegel.

Praegune maja nr. 24 on tüüpiline 19. sajandi üürimaja korterite ja kahe pool-

korrusega, mis üüriti välja äriettevõtetele. Suur-Britannia konsulaat selles majas paikneda ei võinud. Tähendab, maja nr. 24 ei võinud 19. sajandi lõpul olla maja nr. 26.

Lähem uuesti Vassili saarele, vaatan ikka ja jälle üle majad nr. 24 ja 26. Tüüpilised kinniste õuedega Peterburi majad, mis teise fassaadiga ulatuvad praegusele Rezzini tänavale. Võrdlen põiktänavate majade numeratsiooni. Siin ei võinud toimuda ümbernumereerimist.

Põhjalikud uurimised treppidel ja õuedel äratasid elanike tähelepanu. Rääkisid neile Kölerist ja oma otsinguist. Elanikud saidki mu korrespondentideks. Olles siin- sed põiselanikud, teadsid nad rääkida, et maja nr. 26 olevat ümber ehitatud 1916. aastal, kuid jäi lõpetamata.

Tähendab, I liini maja nr. 26 fassaad muutis oma ilmet juba pärast Köleri surma. (Hiljem selgitasin välja, et ümbernumereerimine toimus juba 1860. aastail. Varem oli I liinil olnud paaritu numeratsioon.)

Kuidas nägi välja maja 19. sajandil? Kellele esitada see küsimus? Leningradi ajaloo muuseumil on laialdane kartoteek kõigi linna arhitektuuri ja ajalooliste mälestusmärkide kohta. Sellesse on koon- datud majad, õued, mis on ehitatud kuul- sate arhitektide poolt ja majad, mis on

seotud väljapaistvate isikute elu ja tegevusega. Kartoteek annab A. S. Puškini või helilooja Rimski-Korsakovi, V. I. Lenini, Oktoobrisündmusi ettevalmistanud bolševike pörandanduste salakorterite aadressid. Kuid Vassili saare I liini maja nr. 26 ei ole kantud ajaloo-annaalidesse. Selle kohta ei ole kartoteegikaarti ja kartoteegihoidja L. I. Zagorskaja ei saa mind aidata. Tuleb lihtsalt otsida. Võib-olla on keegi kunagi tundnud huvi Vassili saare ja tema hoonete ajaloo vastu? See inimene tuleb üles otsida.

Oblasti riikliku arhiivi direktor Tkatsenko ei teadnud samuti muud nõu anda kui otsimine.

Tuntud Leningradi ajaloo uurija S. N. Vjazemski ütles, et tal on toimik Peterburi-Petrogradi eestlaste kohta, kuid teateid tal maja kohta, kus suri Köler, ei olnud.

Läksin uuesti Vassili saare inventariseerimisbüroosse maja nr. 24 plaani tagasi viima — seda ei olnud enam vaja. Kõnelesin oma ebaõnnestumistest juhatajale N. P. Rostovskajale. Ta soovitas mul pöörduda rajooni Elamute Valitsuse peainseneri A. G. Reinfeldi poole, kelle hobiks on nende majade ajalugu, mille kallal ta parajasti töötab. Harrastus ja elukutse langevad tal täielikult või peaaegu täielikult ühte. Elamute Valitsuse peainsenerina jälgib A. Reinfeld Vassili saare majade praegust seisundit, kuid hobi võimaldab tal heita pilku ka nende ajaloole.

«Maja nr. 26 I liinil? Tean küll. Tean J. Kölerit, ta elas ja suri selles majas. Maja ajalugu?»

Edasi hakkasime võrdlema oma andmeid, sealjuures teineteist täiendades. Üldine pilt kujunes järgmiseks:

1775. aastal oli krundi omandanud keegi Trežnev, 1833. aastal ehitati valmis esimene korrus. Tšilovi aadressraamatu andmeil kuulus maja 1849. aastal juba Inglismaa alamale Robert Haynamile, õukonna kellaspeppmeistrile, ja kandis numbrit 25—27. Sellele perekonnale kuulus maja kuni 1907. aastani.

1908. aastal nimetab «Kogu Peterburi» uue omanikuna Adele Tomasovna Straussi. 1914. aastal eru-viitseedmiral von Nidermillerit. 1916. aastal saab maja omanikuks Tema Keiserliku Kõrguse isikliku kantselei 6. klassi eriuelsesannetega ametnik Valeri Martonovitš Klifus. Tema ajal toimuski põhiline ümberehitamine, mis muutis fassaadi ja arvatavasti ka eelmise maja põhiplaani.

A. G. Reinfeld peab täiesti tõenäoliseks maja Köleri-aegsete plaanide ja fassaadi-jooniste ülesleidmist. See on lähema tuleviku küsimus. 1976. aasta märtsikuus juubelpäevadel kinnitatakse praeguse maja fassaadile mälestustahvel.

Niisiis, praeguse hoone kohal oli teine maja, kus elas ja 10. aprillil (vana kalendri järgi) aastal 1899 suri Johann Köler.

Selle päeva hommikul lõpetas ta kaua- aegse sõbra, endise Venemaa Kunstide Akadeemia viitsepresidendi, selleks ajaks juba surnud Jakov Groti portree, mille signeeris.

Sel päeval ilmus järjekordne ajakirja «Niva» number, mille veergudel oli reprodutseeritud Iisaku katedraali mosaik «Juuda suudlus». Allkirjas öeldi: «K. P. Brüllovi kartongi alusel professor Köleri poolt maalitud originaali järgi teostanud N. J. Selivanovitš ja M. I. Štšetin». Edasi järgnes lühike artikkel. Kuna ajakiri oli tulnud hommikuse postiga, siis on mõeldav, et see «Niva» number võis olla viimasena kunstniku käes. 1899. aasta 10. aprilli õhtul lõppes Johann Köleri elutee.

\* \* \*

Pole teada, kes oli viimane inimene, kellele kunstnik kõneles. Kuid nähtavasti ei olnud kohal lähedasi inimesi, kuna polnud kedagi, kes oleks võinud vastata politsei lihtsatele küsimustele.

S(ise) a(sjade) M(inisteerium) St.-Peterburi pea- linna politsei Vas- sili linnaosas I jaoskonna pristav 12. aprillil 1899. a. N. 7953.	Keiserliku Kunstide Akadeemia Kantseleile
--	--

Minule alluva jaoskonna I liinil majas nr. 26 elanud Kunstide Akadeemia maalikunsti professor Ivan Petrovitš Köleri, kes suri 10. aprillil (pole loetav) elukoha tõendist, mille on välja andnud Keiserliku Kunstide Akadeemia Kantselei 3. juunil 1892. a. N 1252 all, ei nähtu, mis rahvusest ta pärines (pole loetav).

Pöördel

Mul on au selle kohta teateid küsida kadunu teenistuskirja andmete põhjal. (Allkiri) Pristav (Allkiri pole loetav)<sup>3</sup>

Sellele järgnes vastus: K(eiserliku) Õ(konna M(inis- teerium) Keiserliku Kunstide Akadee- mia kantselei 16. apr. 1899. a. N 1283	Vassili linnaosa I jaoskonna härra pristavile
---	---

Keiserliku Kunstide Akadeemia kantseleil on au teatada teie kirja peale 12. aprillil N 7953 all, et kadunud maalikunstnik professor Ivan Petrovitš Köler oli, nagu nähtub tema ametlikust teenistuskirjast, pärit Liivimaa kubermangust.

(Allkiri ja ametikoht — pole loetav)<sup>4</sup>

Juba 11. aprillil koostati kadunu «varanduse kaitse» kohta dokument, mis asub Fr. R. Kreutzwaldi nimelises Tartu Riiklikus Kirjandusmuuseumis (fond nr. 61, M 26:1.)

«Žurnaal liikuva varanduse kohta, mis asub Vassili linnaosa(I) jaosk(onnas) I liinil majas nr. 26, kort(eris) nr. 2, mis on järele jäänud pärast Kunstide Akadeemia prof(essori) Iv(an) Pet(rovitš) Köleri surma ja mille on koostanud käesoleval kujul

S(t.) P(eterburi) pealinna Rahukohtu 25. jaosk(onna) kohtupristav Štšerbakov...» Edasi järgneb varanduse loetelu, millest nähtub, et korter koosnes eestoast, külalis-tetoast, kabinetist, söögitoast. Magamistuba ega ateljeed ei mainita. Arvatavasti ei mainita ka kogu mööblit. Mööbel võis seoses surmaga olla tõstetud ühest toast teise, kuna osa mööblit on siiski kantud loetelusse.

Mõningase kujutluse korteri ühest nurgast annab ajakirjas «Всемирная иллюстрация» 1896. aastal avaldatud foto.

Ahvatlev oleks nimetada kogu loetelus antud mööblit; neid on 40 eset, kaasa arvatud ka neli molbertit ja mõned raamid. Enam kui tagasihoidliku hinnangu järgi oli mööbli väärtus 900 rubla, kuid see ei olnud kaugeltki tõeline väärtus. Näiteks hinnati pronksilustustega punasest puust puhvetkapp 60 rublale, kuid maha müüdi 150 rubla eest, pikk nikerdatud kirst — 100 rublale, hiljem aga dateeriti 1761. aastasse ja müüdi ära tunduvalt kõrgema hinnaga; kuus pähklipuust nikerdatud tooli — samuti 100 rublale, dateeriti hiljem 16. sajandisse ja müüdi oksjonil 225 rubla eest.

Loetelus on antiikne, pressitud nahaga kaetud Córdoba tugitool, pronkslühter 12 küünlaga, vasksed kandelaabrid, küünlajalad, pronksist seinalühter, suur inkrusteeringutega hiina laegas, suured ja väikesed laekad, kirjutuslaud ja isegi mõök ning mitu kaaluvihti 10 naelast kuni 1 puudani. Umbes 50 portreed, maastikumaali, natüürmorte. Ligi 300 eskiisi, akvarelli ja üle 100 joonise. 10 karpi liblikate kollektsiooniga.

Nimestik on pikk, kuid selles puudub «elamu hõng» — ei ole olmelisi pisasju — toidunõusid, rõivaid, pesu, pintsleid, värvituube, ajalehevirnu, isikliku arhiivi toimikuid ja kirjapakke ega hulka muid vähemtähtsaid esemeid, mis muudavad korteri eluruumiks.

Dokument on lõpetatud joonega, mille all on kokkuvõte: «Kokku 7865 (rubla) 25 (kopikat).»

«Varandus on kadunu omaste palvel antud hoiule vanemkojamehe... kätte... , maalid aga tema Keiserliku Kõrguse õukonna kammerherra riiginõunik Pjotr Nikolajevitsš Semjonovi kätte seadusliku vastutuse kohustusega... Hoiulevõtja härra Semjonovi elukoht: Galernaja 4».

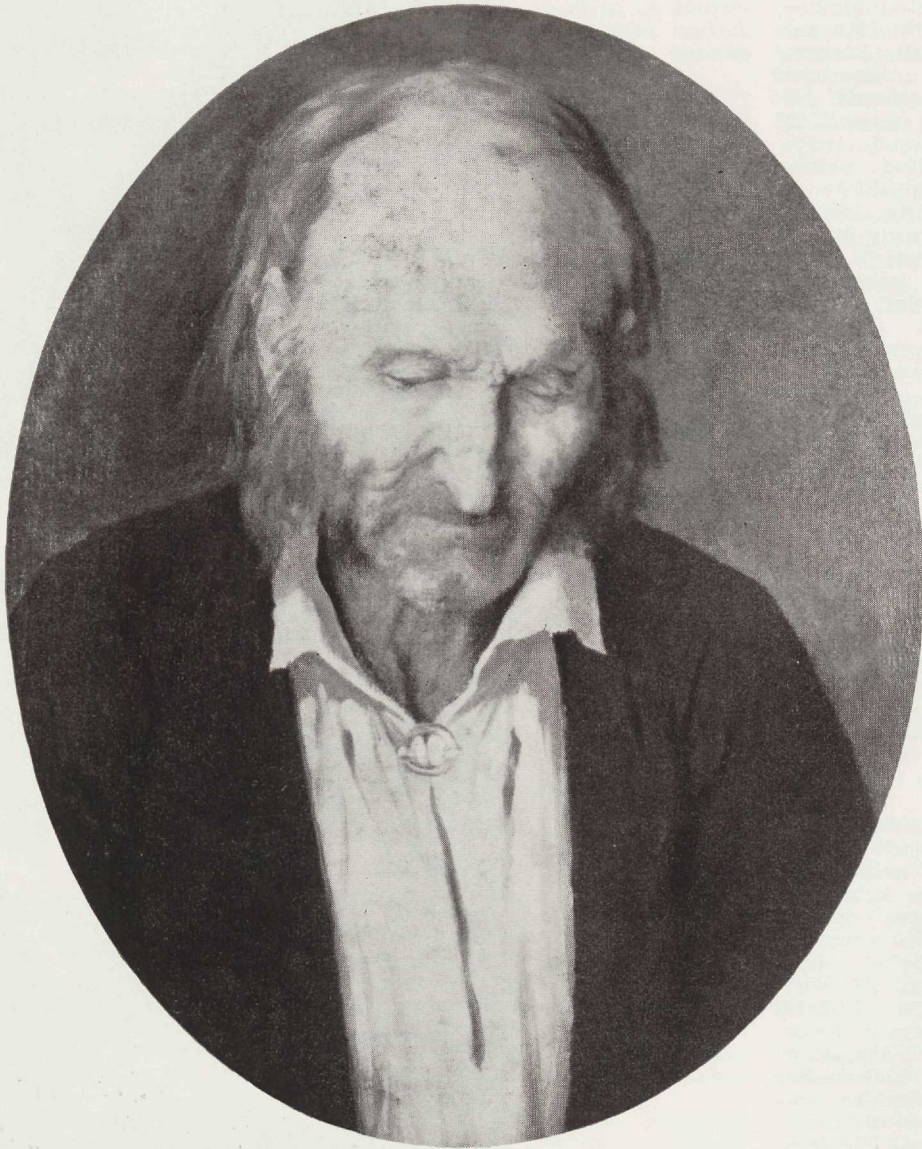
Järgnevad allkirjad.

Erilist huvi pakub maalide loetelu. Pristav Štšerbakov on selle koostanud ilmselt Semjonovi kaasabil. Enamik neist esineb ka Köleri postuumse näituse kataloogis. Nimestik mainib meile tuntud teoseid, kuid on ka niisuguseid, millele maksab tähelepanu osutada. Numbrite järjekorras: 44 — «Tsaar Nikolai II portree» — kataloogis ei esine; 50 — «Lahti vaade, Soome lahe põhjarannik Peterburi lähedal»; 65 — «Püha Aleksandri täisfiguur»; 74 — «Meesakti akadeemiline etüüd kullatud raamis». Õlivärvides teostatud aktijooniseid me seni ei tunne. Etüüd asub praegu arvatavasti Vladivostoki muuseumis. 78 — «Veenuse sõejoonistus» ja 86 — «Kosk Soomes».

«Lahti vaade» ja «Kosk Soomes» pakuksid erilist huvi — me ei tunne tegelikult üldse või peaaegu üldse Köleri põhjamaiseid maastikke. Nende avastamine oleks suur leid. Uurijaile võib pakkuda suuri ootamatusi veel umbes 400 visandi, akvarelli ja joonistuse avastamine, millistest praegu üle poolte asukohta ei teata. Postuumse näituse kataloogis kirjutas P. Semjonov: «Vastavalt Ivan Petrovitši soovile viidi ta põrm tema Peterburi korterist (Vassili saar, I liin, N 26) kodukohta, kus ta on maetud vanemate kõrvale, kelle eest ta hoolitses kuni nende surmani...»

Kuid kunstnik, nagu kirjanikki, ei sure täielikult maa peal: mälestus temast jääb elama ta loomingus. Köleri teosed on suu-







19. SAJANBI & MEYLIAN

INDIAN

remalt osalt ära ostetud või kohe tellimuse järgi valmistatud. Kuid see, mis tal jäi pärast surma maha eskiiside, visandite, etüüdide, söe- ja pliiatsijoonistuste, akvarellide, lõpetamata õlivärviportreede ja maalide näol, moodustab rikkaliku kollektsiooni, mis on väga huvitav selle poolest, et selle järgi on võimalus jälgida kunstniku ideede ja tehnika arenemist. Kõik need teosed on tema ande, töökuse ja kunstiarbastuse elavad tõendid.»

Semjonov annab J. Köleri teoste kronoloogilise nimestiku. Sellesse kuuluvad kunstniku põhiteosed. Semjonovil ulatub nende arv 191-ni. Järgneb rubriik «Köleri teosed, mis on olnud mitmesugustel näitustel» ja «Keiserliku Kunstide Akadeemia professor kunstnik J. P. Köleri teoste postuumse näituse kataloog» koos nimestikuga, mis sisaldab 314 nimetust. Kahjuks ei ole kataloog koostatud mitte just väga heal professionaalsel tasemel: see ei ole kronoloogiliselt süstematiseeritud, ei anna teoste mõõtmeid ega signatuure. Mõned teosed on nimetatud mitmel erineval viisil. Näiteks on kronoloogilises nimestikus nr. 23 all «Maastik onniga», aga kataloogis on sama akvarelli (nr. 10) nimi «Eestimaa, Onn.» Ka kronoloogilises nimestikku ei saa pidada küllalt täielikuks. Näiteks maalis Köler 1855. aastal peale nimestikus esinevate teoste Jakov Groti portree (säilitatakse praegu NSVL Teaduste Akadeemia konverentsisaalis ja teine korduseksplar Tartu Riiklikus Kunstimuseumis). 1856. a. maalis ta kaks oivalist Natalie Groti portreed (Rjazani Ajaloolis-arhitektuuriline muuseum. Teine on Leningradi blokaadi ajal kaduma läinud). 1867. a. toob nimestik nr. 36 all «Kantsler vürst A. M. Gortšakovi täisportree» (mille eest Kölerile anti professori tiitel. Praegu säilitatakse seda Moskvas Riiklikus Ajaloomuuseumis). Aga samal ajal ei mainita veel kaht rinnaportreed — üks neist on samuti Moskvas, teine Leningradis NSVL Teaduste Akadeemia Vene kirjanduse muuseumis, nn. «Puškini majas». See portree on maalitud Tsarskoje Seloo Lütseumi raamatukogule — omapärase mälestussambana Puškinile, sest sinna kavatseti koondada poeedi lütseumikaaslaste portreed.

Kuid hoolimata ebatäielikkusest ja muudest professionaalseist puudujääkidest, on Pjotr Nikolajevitš Semjonovi poolt jäetud andmed hindamatud. Tema nimestikke võime parandada, täiendada, kuid ilma nendeta oleks paljudgi tundmata.

\* \* \*

1974. aastal tähistati kunstniku 75-ndat surma-aastapäeva. Koostati «vähetuntud» teoste näitus, mille hulgas oli palju tõelisi šedöövreid. Enamik neist olid esmakordselt kunstniku kodumaal. Näituse organiseerimisele eelnesid pikad otsingud. Selleks, et leida teoseid, mis säilitatakse Nõukogude Liidu kunstimuseumides, tuli kirjutada üle tuhande järelepärimise ja oodata vastuseid. Neile tuli tingimata lisada koduloomuuseumid, mille juures on ka kujutava kunsti osakonnad, see tähendas omakorda tuhandeid kirju.

On olemas veelgi «aktiivsem» muuseumiotsingute variant. Väga suur hulk muuseume on organiseeritud nõukogude võimu aastail ja nende moodustamine on registreeritud Tretjakovi galerii, A. S. Puškini nim. Kujutava Kunsti Muuseumi, Riikliku Vene Muuseumi, Ermitaaži arhiivides — nende ülirikkalikud hoidlad olid kohalike kunsti- ja koduloomuuseumide organiseerimise või täiendamise lätteks. Nõnda näiteks teatas Vene Muuseum, et tsaarinna Maria Aleksandrovna portree, mis on valmistatud krahv S. P. Stroganovile, on 1920. aastate lõpul saadetud Murmanskisse. Murmanski muuseum kinnitas, et Köleri tundmatu daami portree on küll muuseumi fondides, kuid seal

ei teatud, et see on tsaarinna portree. Selle portree ajaloole pühendas Murmanski ajaleht hiljem kaks artiklit, televisioon kaks saadet. Muuseum sai portree «legendi», meil aga täienes senituntud teoste nimestik. Omski A. S. Puškini nim. Kujutava Kunsti muuseumist saadeti muuseumile suur maal «Galilei», mis oli valminud 1856. a. Pariisis. Kuid «Galilei» olemasolu oli varem teada. Teine teos oli omal ajal suunatud Stavropoli, siin õnnestus samuti täpsustada selle nimetust. «Itaalia karjus» oli maali nimetus olnud veel Rumjantsevi muuseumis. Huvitav on see karjus veel selle poolest, et ta on loodud 1859. aastal, samal aastal, mil Köler maalis autoportree. Otsene kirjavahetus muuseumidega aitas üles leida A. M. Gortšakovi täisportree, mille eest Köler sai 1867. aastal professori tiitli. Selle ajani oli see tuntud ainult vanade fotode järgi.

Köleri teoseid leidub erakogudes, nagu näiteks tuntud maal «Eva pärast pattulangemist», mis oli ühe Leningradi kollektsionääri valduses. Maali mainitakse ka postuumse kataloogis.

Hoopis raskem on pärijate valduses olevate portreede ülesotsimine. Kolleksionäärid teavad, kel mida on, kuid pärijailt, kes on võib-olla mitmel korral nime muutnud (kui pärimine toimus naisliinis), on otsimine tunduvalt raskem. Sageli on see lihtsalt juhuse asi. Otsingute tulemusena on 1974. aastaks Köleri tuntud teoste loetelu peaaegu kahekordistunud ja terve rida neist on ka eksponeeritud näitustel.

Ent otsingud jätkuvad.

1. Русская Старина, 1886.
2. Н. Александров, По мастерским художников. И. П. Келер-Вильянди. Всемирная иллюстрация, 1894.
3. Riiklik Ajalooline Keskarhiiv, Leningrad, f. 789, s. ü. 14, l. 23.
4. Samas, f. 789, s. ü. 14, l. 23.

---

13. Johann Köleri ateljee Peterburis.

---

14. Maja, kus Johann Köler elas üle 20 aasta.

---

15. Maja, kus elas Johann Köler. Vassili saar, I liin, 26 (ümberehitatud).

---

16. Johann Köler. Admiral K. Pereljošin. Oli. 1894.

---

17. Johann Köler. Jakov Groti portree. Oli. 1899.

---

18. Johann Köler. Kunstniku isa portree. Oli. 1857—1864.

---

19. Johann Köler. Kunstniku ema portree. Oli. 1857—1864.

---







19. sajandi kunsti arengut kirjeldatakse tavaliselt üksteisele järgnevate voolude reana — klassitsism, romantism, realism, impressionism, postimpressionism. Need voolud on tõepoolest andnudki peaaegu kõik selle, mida me 19. sajandi kunstis väärtuslikuks peame, kuid oleks eksitus arvata, et nad esindavad kogu selle sajandi kunsti. Tegelikult tekkis enamiku kodanlike maade kunstis klassitsismi languse jõul lõhe ametliku ja nn. sõltumatu kunsti vahele ja ülaltoodud voolude järgnevus kehtib õieti ainult sõltumatu kunsti piirides. Sõltumatu kunst, mis otseselt või kaudselt väljendas kehtiva korraga opositsioonis olevate kihtide meeleolusid ja ideaale, moodustas aga oma aja kunstist kvantitatiivses mõttes tühise vähemuse ja valdav enamik möödunud sajandi kunstnikke ei esinda ühtki üldnimetatud voolu. Näiteks Pariisis elas ja töötas 19. sajandi viimasel veerandil tuhandeid kunstnikke, nii prantslasi kui ka välismaalasi, kuid vaevalt paarisada nende hulgas võib lugeda impressionistideks või postimpressionistideks. Ülejäänud esindavad nn. ametlikku kunsti. Järgnevalt püüamegi anda lühikese ülevaate 19. sajandi ametlikust kunstist, toetudes põhiliselt prantsuse kunstiajaloo materjalile, kus kunsti arengu üldised seaduspärasused suhteliselt selgelt avalduvad.

Klassihuvid olid kunsti arengut kujundanud muidugi ammu enne 19. sajandit, kuid kunagi varem polnud erinevad kunstiteerid nii avalikult ja teadlikult teineteise vastas seisnud kui nüüd. Kapitalism lihtsustas kõiki ühiskondlikke suhteid ning tegi avalikuks asju, mida vana režiimi ajal nii väga ei märgatudki. Enne revolutsiooni pidasid paljud inimesed loomulikuks, et õukonnal on oma kunst, lihtinimestel oma. Kuni seisuslik ühiskond stabiilsena püsis, võisid need kaks kunsti üsna rahulikult teineteise kõrval elada ja isegi vastastikkult teineteisele mõju avaldada, nii et tagasivaates võib 18. sajandi esimese poole kunsti elu paista suhteliselt harmoonilisena.

Sedamööda kuidas kolmas seisus revolutsioneerus, hakkasid selle ideoloogid ründama õukonnakunsti, eriti selle kerge-meelsust (kuulus on näiteks Diderot' kriitika F. Boucher' aadressil) ja nõudma uut kunsti, mis oleks moraliseeriv, kodanikutunnet kasvatav ja loodusetruu. Sellise kunsti eeskuju usuti leiduvat antiikajas. Juba enne revolutsiooni oli kolmanda seisuse maitse ennast ka ülemkihile peale surunud ja kuigi varaklassitsismi Prantsusmaal veel praegu Louis XVI stiiliks nimetatakse, oli ta tegelikult võrsunud õukonnavaenulikkust pinnasest. Revolutsioonaaastatel muutus kunst suhteliselt ühtsestiililiseks, niivõrd kui võimule pääsenud kolmas seisus sel ajal ennast veel ühtsena tundis. Kõpsklassitsism, mida järjekindlalt esindas J. L. David oma koolkonnaga, sai nende aastate peaaegu ainuvalitsevaks kunstiks. Antiigikultust, mis haaras 1790. aastate Pariisi, on praegu raske kujutleda ja uskuda. Rooma vaba-

riigi ja Ateena demokraatia ajaloo sündmused ja tegelased meenusid igal sammul ning segunesid kaasaegsetega. Paralleele antiigiga tõmmati küll avalikult, küll allegooriliselt. Antiigist püüti üle võtta riietust, pesemiskombeid, kogu olustikulist kultuuri. Konvendis peetud kõnesid skandeeriti nagu antiikset poeesiat. Antiigi mõju klassitsistlikule arhitektuurile, skulptuurile ja maalikunstile on üldtuntud, samuti on üldtuntud K. Marxi mõte, et kodanlus püüdis kasutada «antiikseid koturne» selleks, et oma piiratud klassihuvidele anda ülevat ja üldnimlikku ilmet. Ühtne kunst ei püsinud aga kaua, sest varsti selgus kolmanda seisuse sisemine vastuolulisus ja kadus ideaalide ning meeleolude ühtsus. Juba Napoleoni sõdade ajal tärkas lõhe Davidi koolkonnas ja peale Waterloo sai see ilmseks kõigile. Romantismi tekkimisega jagunes prantsuse kunst taas kahte leeri, kuid ennast vabaks, võrdseks ja vennalikuks pidavas ühiskonnas oli selle tõdemine palju ebamugavam kui vanas, seisuslikus maailmas. Tõsi küll, restauratsiooniajal võisid romantilised meeleolud mõnikord teenida ka feodaalse reaktsiooni huvisid (näiteks keskaja ja katolitsismi imetus), kuid tervikuna väljendas romantism leppimatust kehtiva korraga. Igatahes näeme, et Géricault' ja Delacroix' looming leidis ametlikes ringkondades vastuseisu. Uute taotluste eitamiselt domineeriva, põhiliselt kodanliku publiku poolt võib seletada mitmeti. Tüüpiline kodanlane oli tavaliselt kunstivõõras inimene. Kapitalistlik tööjaotus oli muutnud kunsti ja töö vastanditeks, kunstiloomingust oli saanud kunstnike kitsa kildkonna eriala ning laiad rahvahulgad, kodanlased sealhulgas, jäid sellest üha kaugemale. Kuna kodanlasel seetõttu tihti puudus isiklik siiras huvi kunsti vastu, puudus tal ka sisuline mõõdupuu kunsti hindamiseks, selleks sai ta kasutada peamiselt väliseid tunnuseid, nagu formaati, silmaga mõõdetavat füüsilise töö hulka või hinda. Ärimehele oli just viimane tunnus määrav. Ja teadmisest, et keegi on mingi teose eest suure summa maksanud, piisas, et pidada seda teost heaks. Tekkis omapärane ring: kuna hind oli kõrgem juba tunnustatud kunstiteostel, viis see tahes-tahtmatult «eilse päeva» kunsti toetamisele ja selle hinna edasisele tõusule. Vanameelsusel oli kindlasti ka sügavamaid, keerulisemaid põhjusi. Kodanlus oli revolutsiooni tehes ennast ehtinud klassitsistliku kunstiga ja nüüd kujunes olukord, kus klassitsismi ideaalide hülgamine romantikute, hiljem realistide ja teiste poolt väljendas pettumist revolutsioonijärgses ühiskonnas. Neile aga, kes kehtiva korraga rahul olid, muutus klassitsism traditsioonide ja «ilu igaveste reeglite» kaitsmine seetõttu mitte ainult esteetiliseks, vaid vähemalt alateadlikult ka poliitiliseks ülesandeks. Seda asus täitma kodanlik riik, andes tellimused, autasud ja kunstikoolide õppejõudude kohad neile, kes ei suutnud või ei tahtnud kaasa minna uute vooludega ja püüd-

sid truuks jääda klassitsismile. Revolutsiooniga kunst püsimine pidi nagu sümboliseerima revolutsiooni ideaalide teostumist. Ametlikele ringkondadele sai (peale noorusaja äpardusi) suurimaks autoriteediks J. A. D. Ingres, lõhestatud hingega geenius, kes püüdis fanaatiliselt klassitsistlikku vormikõnet kokku sobitada tegelikult romantiliste või isegi realistlike taotlustega. Tema arvukad epigoonid arendasid edasi muidugi tema kunsti kõige nõrgemaid külgi. Sisulist tühjust püüti varjata eelnimetatud väliste väärtustega nagu suur formaat, tehniline virtuoslikkus või suursugune teema. Kujunes välja kindel žanrite hierarhia: kõige kõrgemalt hinnati mütoloogilisi, religioosseid või allegoorilisi kompositsioone, seejärel ajaloo teemalisi pilte ja siis portreid. Ainult nendes žanrites töötav kunstnik võis loota saada avalikkuse silmis suureks kunstnikuks. See, kes pühendus «madalatele» žanritele nagu maastik, natüürmort või koguni olustik, määras end juba sellega teisejärgulise kunstnike hulka. Niisugune hierarhia kajastab muuseumis väga ilmekalt kodanliku publiku piiratud ratsionalistlikku kunstimõistmist — kui pildis üldse midagi hinnati, siis esmajoones sõnastatavat «sisu» ja visuaalne kujund jäi paremal juhul teisejärguliseks. Põhilised vaidlused kunsti üle «suures ajakirjanduses» käisid süzeede tasandil ja originaalse süzee leidmine oli kunstniku'e tähtsaimaks ülesandeks. Sellise kunstimõistmise juuri võib omakorda näha Euroopas mitme sajandi jooksul süvenenud arvamuses, et haridus — see on ainult teadmised ja sõnalise mõtlemise areng. Oluliseks hakati pidama ainult seda, mida saab numbritega või lihtsate täpsete sõnadega väljendada. Meelte ja tunnete tähtsusest ei tahtnud kitsalt praktitsistlik kodanlane midagi teada. Tema renessansiaegne eelkäija oli osanud imetleda meelelist maailma ja selle erksat tajumist ning see oli olnud renessansikunsti rikkuse üheks eelduseks. 19. sajandi kodanlaste hulgas oli aga ilmselt küllalt palju neid, kes ainult kirjandusest midagi leida oskasid ja teistele meelelisematele kunstiliikidele läheneti kirjanduse mõõdupuuga. Maalikunsti oleksid sellised tegelased võib-olla hoopis ära unustanud, kui mitte kartus aadlikest viletsam olla poleks seda takistanud. Kuna 18. sajandil õukond ja aadlikud olid kunsti peamised finantseerijad, leidis kodanlane, et ilmselt peab nüüd tema, uus võimukandja, kunsti suhtes huvi ja hoolt üles näitama, kuigi ta südame põhjas võib-olla imestas, milleks seda maalikunsti ikka üldse vaja on. Klassitsistlikku tüüpi temaatilised maalid pakkusid vähemalt mingeid sõnastatavaid aforisme ja eetilisi allegooriaid ning võimalusi end ülevate väärtuste kaitsjaks pidada, ning olid seetõttu kodanlusele kõige vastuvõetavamad. Seetõttu on loomulik, et realistide ja veelgi enam impressionistide tööd juba ainult sellepärast alaväärtuslikud tundusid, et seal «mittemida-giütlevaid», proosalisi asju kujutati. Mee-



nutame, et prantsuse realistid eesotsas Courbet'ga ironiseerisid ametliku kunsti süžeedekultuse üle. Courbet' kuulsad sõnad «ma maalin ainult seda, mida ma näen», kriipsutavad maha suurema osa ametlikust kunstist, kõik mütolooiale, ajaloole või kirjandusele tuginevad pildid. Impressionistid mõistsid neid sõnu täht-tähelesemalt kui Courbet ise ning see viiski süžee tähtsuse nende kunstis miinimumini (Monet' seeriad!).

19. sajandi ametlikku kunsti on sageli nimetatud akademismiks. Akadeemia mõiste on pärit vanast Ateenast, kus Akademos-nimelisele kangelasele pühendatud metsasalus Platon oma filosoofiakooli asutas. Siitpeale sai akadeemia õpetlasteühingute ja õppeasutuste nimeks, renessansiaegses Itaalias püüti taastada Platoni tüüpi akadeemiat. Kunstikooli nimetusena kohtame akadeemiat samuti renessansipäevil (1494 Leonardo loodud «Accademia Vinciana» Milaanos ja eriti 16. sajandi lõpul F. Zuccari juhitud San Luca akadeemia Roomas), kus püüti kunstiõpinguid süstemaatiliseks muuta ja teooria õppimisele toetuda. Eeskujude toonitamine oli akadeemiate kunstiõpetust alati iseloomustanud, kuid 19. sajandi kunstivaenulikus atmosfääris muutus akademism eriti tagurlikuks. «Klassikute» teoste põhjal töötati välja kindlad kompositsiooniskeemid ja reeglid inimeste, liigutuste, miimika ja hingeelu kujutamiseks. Tavalise elu kujutamist peeti labaseks, seda tuli «parandada», idealiseerida, lähendada suurtele eeskujudele. Akademism soosis joonistuslikku alget maalikunstis ja alahindas värvide tähtsust. Juba Ingres oli öelnud, et joonistus annab rohkem kui kolmveerandi maalikunstist ja et värv on ainult maalikunsti ilustamiseks, ta on «õuedaam, kes laseb maalikunsti tõelisi väärtusi veel meeldivamana paista». (Mõned kunstipsühholoogid arvavad, et joonistus on osa maalikunstist, mis kõige enam intellektile mõjub ning see sobib ülaltoodud väitega kodanliku publiku ühekülgsest ratsionalismist.)

Prantsusmaal oli akadeemia mõnevõrra teise tähendusega — ta oli siin esmajoonest kunstnike ühingu nimetus. 1648 oli Le Bruni juhtimisel loodud Kuninglik maalikunsti ja skulptuuri akadeemia, mida 1695. aastast, peale ühendamist arhitektuuri akadeemiaga nimetati kaunite kunstide akadeemiaks (Academie des Beaux-Arts). Kunstiakadeemia moodustab kuni tänaseni ühe osakonna Prantsuse Instituudist ja selles on viimastel andmetel 50 liiget (14 maalijat, 8 skulptorit, 8 arhitekti, 4 graafikut, 6 muusikut ja 10 vabaliiget).

19. sajandil said akadeemiku nimetuse muidugi ainult väga traditsioonitruud kunstnikud. Kunstiakadeemial oli ja on mõju kunsti riiklikus finantseerimises, näituste ja muuseumide korralduses.

Kõrgem kunstikool (École des Beaux-Arts) allus kuni 1863. a. samuti akadeemiale, sellest ajast aga otse riigile. Akadeemial oli ka osakond Itaalias (Prantsuse Aka-

deemia Roomas), kuhu 4 aastaks stipendiaadina suunati neid noori kunstnikke, kes olid võitnud konkursi nn. Rooma auhinnale. See konkurss oli 19. sajandil ametliku kunsti juurdekasvu peamiseks taimelavaks. On loomulik, et ükski realist või impressionist ei võitnud (ega taotlenudki) seda auhinda, rääkimata sajandi lõpu vooludest, mille side ametliku kunsti maailmaga oli täiesti katkenud. Vahel kasutatakse ametlikust kunstist rääkides väljendit «salongikunst». Nimetus on pärit näitustest, mida alates 18. sajandi keskpaigast kuni 1848. aastani korraldati Louvre'i ühes saalis («Salon carré»), hiljem teistes Pariisi saalides, ja mis 19. sajandil olid esialgu üle aasta, hiljem iga-aastaseks kunstiloomingu ametlikeks ülevaatusteks. Salongidel oli range žürii juba tunnustatud kunstnikest, kes kujundasid salongide ilme oma maitse järgi ja kindlustasid traditsioonitruu kunsti domineerimise. Avaliku arvamuse silmis olid tõelised kunstnikud ainult need, kelle töid eksponeeriti salongis. Sinna pääsemine võis kunstnikule, kes ihkas ametlikku tunnustust, elu ja surma küsimuseks saada.

Žürii jagas auhinda alates «austavast äärmärkimisest» kuni suure kuldmedalini. Need auhinnad olid kunstnikule hädavajalikud, kui ta tahtis oma töid tulusalt müüa, sest auhind oli ostjate silmis kauba headuse kindlaks kinnituseks. Auhindu oli lootust saada ainult ülaloodud žanrite hierarhiat arvestava suure pildiga. Ühe suure pildi loomisele rajasidki paljud kunstnikud kogu oma karjääri, et siis edaspidi selle suurteose varjus edasi töötada. Ametlike kunstnike karjäär sarnanes vägagi riigiametniku omaga — tee Rooma auhinna võitmisest Salongi suure aurahani tuli aste-astmelt läbi käia, kusjuures iga uus aste tõi suuremat kuulsust ja materiaalset kindlustatust.

Ametlik kunst, akademism, ei jäänud siiski kogu 19. saj. jooksul ainult klassitsismi jäänuseid viljelema. Aegapidi, umbes ühevoolulise hilinemisega võeti sõltumatust kunstist üle uusi võtteid ja uusi ideaale. Siiski jäi ametlik kunst olemuselt muutumatuks, sest uue ülevõtt oli enamasti formaalne. Kuni ametlik kunst end uute sulgedega ehtida jõudis, oli elu ja sõltumatu kunst ammu edasi arenenud ja lõhe nende vahel jäi püsima.

Sõltumatu kultuuri esindajad leiutasid ametliku kunsti esindajale vaimuka hüüdnime — tuletõrjuja (*pompier*), kuna nende pildidel nähti kangelasi antiiksetes läikivast metallist kiivrites, mida 19. sajandil kandsid ainult tuletõrjujad. Mõistagi oli nimetusel ka oma alltekst — elava loomingu tõrjumine ametliku kunsti poolt meenutas tõepoolest lootusetut võitlust pealetungiva tulega.

Lisame nüüd üldisele iseloomustusele mõned näited kuulsamatest ametlikest kunstnikest ja nende töödest. Davidi ja Ingres'i epigoonide hulgas tõusid 1830. aastail esile Paul Delaroche (1797—1856) ja Horace Vernet (1789—1863), kes oskasid

akadeemilisele kunstile romantismi mõjusid juurde kleepida, eriti temaatika osas. Delaroche'i loomingu põhiosa moodustavad närvekõditavate ajaloosündmuste melodramaatilised illustatsioonid. Idealiseeriva, teatraalse hingeelukäsitluse ühendas ta oskuslikult ajaloolise olustiku detailide (kostüümide, tarbeasjade) tundmisega. Tema suureformaadilised kuiva, värvi-vaese laadiga tööd olid omal ajal palju tunnustatumad Delacroix' loomingu. Vernet' maalidel näeme pateetilisi lahingustseene või muid dramaatilisi hetki minevikust või idamaade elust. Orientaalsel temaatikal oli sel perioodil romantismi mõjul teisigi pooldajaid. Kodanliku publiku hulgas läksid idamaad moodi peamiselt tänu vallutustele, mida Prantsusmaal sel ajal Põhja-Aafrikas tegi. Kõik need pool-romantikud esindavad seda «kulde kesktee» («*juste-milieu*») ideoloogiat, mis valitses Louis-Philippe'i ajal. Delaroche'i õpilane oli Thomas Couture (1815—1879), kes uskus, et on leidnud sünteesi Delacroix' ja Ingres'i taotluste vahel ning et ta nõnda on suurem kunstnik kui need mõlemad kokku. Tema arvamust jagas prantsuse ametlik publik eriti Napoleon III ajal, mil Couture oli õuemaalija seisundis ning üle külvatud kõikvõimalike autasudega. Tema suurteoseks oli «Roomalased langusajastul», veider filosoofilisele, ajaloolisele ja psühholoogilisele üldistusele pretendeeriv pilt. Koomiline on mõelda, et selles püüti leida isegi ühiskonnakriitilisi aspekte. Veel grotesksem oli Charles Gleyre'i «Kadunud unistused», romantilist sügavmõttelisust taotlev allegooria. Sajandi keskel ilmus uus akadeemikute põlvkond, kes püüdis isegi realismi saavutusi kasutada. Moodi läks koguni olustikumaal, kuid esialgu ikkagi mitte kaas- aegne, vaid antiikse Kreeka olustik. Naljakaime näide sellisest «olustikumaalist» on praegugi Louvre'is rippuv J. L. Gérôme'i (1824—1904) «Kahevõitlus Vana-Kreekas». Sama Gérôme sulges 1900. a. maailmanäitlusel oma kehaga tee president Loubet'le, kui see kogemata tahtis astuda ruumi, mis suurte vaidluste järel oli eraldatud impressionistidele, ning ütles: «Ärge minge, härra president, see seal on Prantsusmaa häbi ja teotus!» Enamik ametlikke kunstnikke kasutasid realismi mõjusid oma aktimaalidele erootilisema (ja müüdavamana) ilme andmiseks. Kaunikehalisi daame nimetati muidugi «Valguseks», «Tõeks», «Ärkamiseks» või mõneks muuks allegooriaks. Selliseid pilte maalisid näiteks A. Cabanel (1823—1889), J. Lefebvre, P. Baudry, J. J. Henner jt. juhtivad akadeemikud ja professorid.

Sisulisemalt püüdis realismilt õppida näiteks J. L. E. Meissonier (1815—1891) ja Ed. Detaille (1848—1912), sajandi 2. poole kuulsamad batalistid, kes pedantsuseni küündiva täpsuse ja asjalikkusega kujutasid mundreid, relvi, aumärke, vahel ka sõdurielu karmi argipäeva. Tihti on nende töödes siiski tunda šovinistliku ajalookäsitluse kõrvalmaiku. Meissonier oli naturalistliku illusionismi suurmeister. Realis-

milt ja isegi juba impressionismilt õppisid ka salongiliku paraadportree meistrid L. Bonnat (1833—1923) ja E. A. Carolus-Duran (1838—1917). Selline koketeerimine realismiga ärritas aga vanameelsemaid ametlikke kunstnikke sel määral, et 1890. tekkis lõhe Prantsuse kunstnike ühingus, mis korraldas iga-aastasi salonge. Liberaalid moodustasid uue nn. Marsi väljaku salongi, teisi aga juhtisid Cabanel ja eriti W. Bouguereau (1825—1905) tagasi klassitsismi algallikate juurde. Bouguereau täiuslik, kuid külm, hingetu maailm oli 19. sajandi ametliku kunsti kokkuvõtteks. Tulevik oli siiski selliste ametlikult ülistatud kunstnike päralt nagu A. Besnard (1849—1934), kes virtuooslikult ühendas impressionistliku värviilu salongikunsti traditsioonidega. E. Degas nimetas Besnard'i tabavalt «tuletõrjujaks, kes on põlema süttinud» («*un pompier qui a pris feu*»).

Sõltumatu kunsti ajalugu käsitlevatest teostest jääb tihti mulje, et ametlik kunst oli midagi abitut, nõrka, täiesti kunstivälist. Eitamata ühtki ülalesitatud kriitilist hinnangut ametliku kunsti kohta üldiselt või mõne selle esindaja kohta eraldi, tuleb siiski rõhutada, et ametlik kunst oli imposantne, omas laadis täiuslik ja kõrgelt professionaalne, sageli virtuooslik kunst. Küsimus polnud ametlike kunstnike andetuses, vaid selles, et nad esindasid teist maailma, teistsuguste ilukriteeriumidega ja teise arusaamisega kunstist kui sõltumatud kunstnikud. Seetõttu on loomulik, et omaaegselt sõltumatust kunstist väljakasvanud kaasaegse lääne kunsti kriis on seal kaasa toonud akadeemilise kunsti pärandi osalise ümberhindamise. Minimalistlike või kontseptualistlike teoste foonil on 19. sajandi akadeemikud vähemalt professionaalsed maalijad. Igatahes tekitas W. Bouguereau tööde näitus mõned aastad tagasi Pariisis sensatsiooni. Hüperrealistide loomingu võib kohati tunda kokkupuuteid 19. sajandi naturalistidega. Kõik see teeb akadeemilise traditsiooni probleemid oma-moodi aktuaalseks. Meil pole muidugi tarvis kaasa teha kodanlike maade kunsti ühest äärmusest teise kõikumisi. Kuid järelemõtlemiseks peaks ainet siin jät-kuma. Akademismi osalisel moodimine-kul Läänes on igatahes ka teisi kaalutlusi, mis meid ettevaatlikuks peaks tegema. Seda tuleks näha seoses antifunktsionalismi osalise moodiminekuiga viimaste aastate olustikulises kultuuris. Paljude esemete ja isegi hoonete vorm orienteerub eklektikale, kõigele sellele, mille vastu sajandi esimesel poolel nii kirglikult võideldi. Seda tendentsi on püütud siduda uusromantiliste, antitehnokraatlike ja antitehnistslike meeoludega, mis Lääne noorsoo ühes osas viimasel aastakümnel on valitsenud, aga ka lihtsalt igavuse ja küllastundega. Igatahes ei saa nõustuda ametliku kunsti puht-formalistliku aktsepteerimisega ja tema reaktsioonilise olemuse täieliku unustamisega.



20. J. A. D. Ingres. *Louis XIII vanne*. 1824.

21. P. Delaroche. *Kuningas Edwardi lapsed*.

22. E. Delaunay. *Katk Roomas*.

23. A. Hacker. *Daphne*. 1895.

24. W. A. Bouguereau. *Tagasipöördumine viljalõikuselt*.

25. W. A. Bouguereau. *Fouesnanti pesunaised*. 1869.

26. W. A. Bouguereau. *Veenuse sünd*.

27. P. Delaroche. *Inglise Elisabethi surm*.

28. L. Bonnat. *Püha Denis' martüürium (Pantheon)*.

29. Ch. Gleyer. *Kaotatud illusioonid*.

30. J. L. E. Meissonier. «1814».



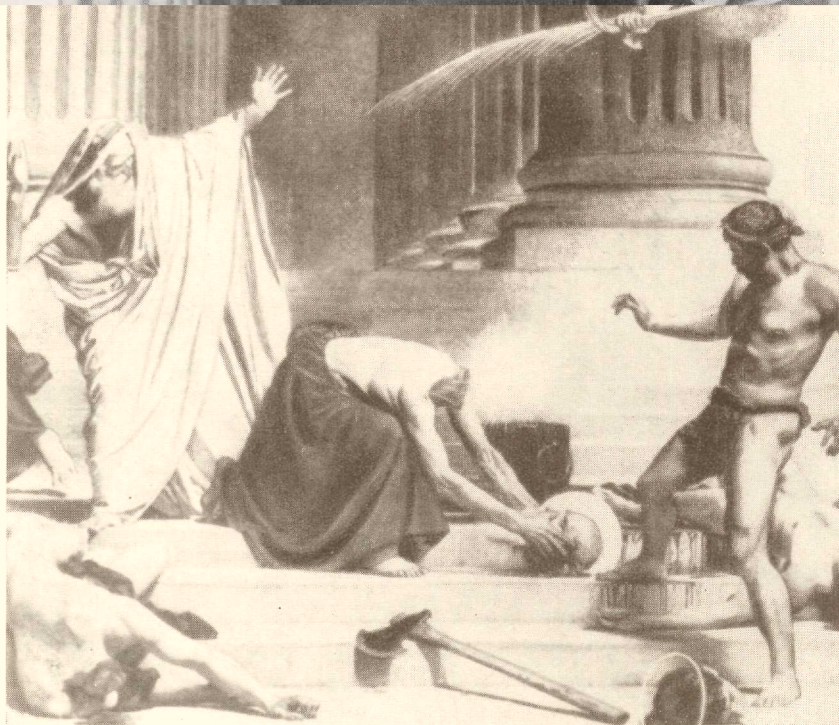




27



28







29

30





Kunstiühing «Pallas» (1918—1940) on eesti kunstikultuuri arendamisel märkimisväärsete teenetega organisatsioon. Tekkinud kunstnike ja kunstihuviliste segaühinguna 1918. a. jaanuaris, kujunes «Pallas» peagi kollektiiviks, kellel oli avarat perspektiivitunnet ja suutlikkust kodanliku Eesti kitsastes tingimustes üht-teist korda saata. Kodanliku Eesti kultuurielu üldpildis paistab silma «Pallase» edumeelne tegevussuund. Paljus võlgneb ta tänu ühinguks kuulunud isikute võimekusele ja ettevõtlikkusele. «Pallas» oli oma aja tingimustes demokraatlik progressiivne organisatsioon, kes ajuti ilmutas silmapaistvat radikaalset hoiakut. «Pallase» vaimse palge kujundas demokraatlikult meelestatud loov intelligents, kuhu kuulus nii loominguilisi talente kui ka avara perspektiivitundega organisatooreid.

Ühingu tegevuse esimene veerand oli ajastu teravatest vastuoludest tingituna tormiline, kokkupõrgeterohke, samas ka süstemaatilisema tegevusprogrammi väljaarendamise ajaks.<sup>1</sup> Ühingu elu teine veerand, 1920. aastate 2. pool valmistas tänu kodanliku ühiskonna kultuuripoliitikale ja kunstnikkonna kasvule ette senise segakoosseisulise «Pallase» krahhi ja ühingu muutumise kujutavate kunstnike organisatsiooniks.

31



1930. aastatel, täpsemalt 1930. a. aprillist kuni oma tegevuse lõpuni 1940. a. novembris, ongi «Pallas» nii oma liikmete koosseisult, põhikirjalt (uus põhikiri kinnitati 1933) kui ka tegevuselt kujutavate kunstnike organisatsioon. «Pallase» varem üheõiguslik liikmeskond diferentseerub nüüd kolmeks: hääleõigusega tegevliikmed, kelleks võivad olla ainult kujutavad kunstnikud, nõuandva õigusega toetajaliikmed, kelleks on eeskätt ühingu kirjaniikud või teiste alade esindajad ja kolmandaks auliikmed<sup>2</sup> (kes hääleõiguse saavad 1935. a.).<sup>3</sup>

Ümberkorraldamine tõi algul mõningase pinge «Pallase» liikmeskonda. Vanemad liikmed, kes olid harjunud ja suutnud edukalt tegutseda segakoosseisulise kunstilise-kirjandusliku iseloomuga «Pallases», olid mõnevõrra vastuseisus muudatustega. Kõige ilmekamalt kajastub see ühingu esimehe valikus. Pärast 1930. a. kevadel kunstnike poolt «võime võtmist» tekib omamoodi kriis esimehe koha täitmisega. Pärast N. Triiki ja V. Ormissoni, kes selles ametis olid lühikest aega, sai «Pallase» esimeheks arhitekt A. Matteus, kes ühingu eesotsas oli järgemööda 1931—1935.

A. Matteus oli heade organisatorivõimete ja küllalt sobiv isik olema omamoodi puhvriks «Pallase» vana ja üha uueneva ning nooreneva liikmeskonna vahel. Kümneni algus, aastad 1930—1933, kulusid ühingu ümberkorraldusteks, põhikirja väljatöötamiseks, suhete korrastamiseks kunstikooliga «Pallas», kellega vahekorid oli halvenenud 1920. aastate

32

lõpul. Päevakorda tulid ka suhted Sihtkapitali Valitsusega, kes majanduskriisi survel püüdis kunstiorganisatsioonide, nende hulgas ka «Pallast», ilma jätta mitmetest toetustest ja üldise rahasid kärpida. See tekitas pinge kunstiorganisatsioonide ja Sihtkapitali Valitsuse vahel ning tõi kaasa kunstiorganisatsioonide omavahele suhete mõningase halvenemise. Enam-vähem normaalselt kulgeb nüüd kunsti populariseeriv tööloik: ühingu korralised näitused toimuvad regulaarselt. Eriilmeline on «Pallases» aasta 1934, rohkem kui varem on ühingu tunda sise-mist elevust. Juba 1930. aastate algul, sügava majanduskriisi ajal, mil intensiivistus töölisklassi ja kasvasid poliitilised rahutused, olid A. Matteuse mälestuste järgi ka kunstiihingu «Pallase» klubiõhtute ja koosviibimiste sagedasaks kõneaineks poliitilised küsimused. Teema, millega «Pallases» varem üldiselt ei tegeledud, tõstis päevakorda ühelt poolt aeg ise, teisalt võisid seda soodustada 1933. a. «Pallasesse» vastuvõetud noored kunstnikud nagu A. Johani, K. Liimand, H. Muga-sto. Seega kujunes «Pallases» juba selleks ajaks tugev demokraatlik tiib, kuhu peale eelmainitute kuulusid varasemaist liikmeist N. Kummits, A. Laigo jt. Erilise intensiivsuse saavutas ühingu tegevus 1934. aastal. Toimus «Pallase» 15. tegevusaastat tähistav näitus, anti välja almanahh, mis oli esimeseks ühingu kunstiväljaandeks (1927. a. oli ilmunud kirjanduslik almanahh). Mais korraldati nõukogude graafika näitus, mis avaldas tugevat mõju eesti puugravüüri arengule. Näituse avamisel olid nõukogude saatkonna esindajad, nende hulgas A. Ustinov abikaasaga ja VOKS-i esindaja J. Kljavin. Sellel kohtumisel olevat A. Ustinov kutsunud pallaslasi ka ekskursioonile Nõukogude Liitu. Mai keskel teataski «Pallase» juhatus, täpsemalt sekretär K. Liimand ühingu liikmeile eelolevast ekskursioonist.<sup>4</sup> Soovijaid oli palju. Sõitjaid — 18, nende hulgas A. Johani, J. Genss, K. Liimand, H. Muga-sto, J. Nõmmik, A. Matteus. Ekskursioon toimus 27. X — 6. XI 1934. a. Selle ametlikuks juhiks oli A. Matteus, tegelikult aga J. Genss. Sõit tuli maksta ainult piirini, külas oldi võõrustajate kull. Siin lepidi lähemalt kokku ka eesti kunstinäituse korraldamise asjus Moskvas 1935. a. 1934. a. sõlmitud sõprussidemed olid püsivad ja kestsid ka A. Ustinovile järgne-nud Nõukogude diplomaatide Nikitini ja V. Botškarjovi ajal. Sidemeid Nõukogude esindajatega oli mitmetel pallaslastel. Peaasjalikult oldi huvitatud nõukogude kirjandusest.<sup>5</sup> 1934. a. oli aeg, mil kodanlik valitsus hakkas orienteeruma hitlerlikule Saksamaale. Ametlikus kultuurielus hakati arendama nn. rahvastervikluse teooriat.<sup>6</sup> Kunstiihingu «Pallase» hakati ette heitma «punast» hoiakut. Matteus olevat tembel-datud Tõnissoni poolt kommunistiks.<sup>7</sup> See aga tähendas, et pärast ekskursiooni Nõu-kogude Liitu ei olnud Matteus enam vastuvõetav ühingu esimehe kohale. Järg-nistel valimistel 1935. a. kevadel tekkis uus juhatus kriis. Toimusid kaheld vali-mised: aprillis V. Melliku ja mais V. Or-missoni esimeheks valimiseks. Kuid ka «Pallase» enda liikmete hulgas olid tekki-nud grupeeringud. Et ühing saaks nor-maalselt töötada, soovitati juhatusse valida mõlema rühmituse esindajad.<sup>8</sup> Jutt on ilmselt vana- ja uuelaadse «Pallase» pool-dajatest. Kuid hõõrumisi tekkis ka vasak-poolse poliitilise ja kodanlik-natsionalist-liku hoiaku tõttu ühingu, millest hiljem. Stabiilsemaks muutus ühingu tööseis alles 1936. a., kui esimeheks sai J. Nõmmik. 1934.—1935. a. vahetusel, pärast ekskur-siooni, oli «Pallase» peakoosoleku päeva-korras ühingu edasise tegevussuuna aru-tamine.<sup>9</sup> Ilmnes kahesuguseid seisukohti.

Lähtudes sellest, et kodanlik-natsiona-listlik kultuuripoliitika nõudis aktiivset kaasalöömist elanike üldrahvaliku «eest-luse» kujundamisel,<sup>10</sup> leidis osa, et «Pal-lase» osavõtt linna kultuurielust on jää-nud loiuks. R. Paris soovitas energilisemalt sekkuda linna kultuurielu. Noorem põlv-kond, kelle seisukohti avaldas N. Kum-mits, leidis, et «Pallas» ei suuda, ega ole ka vaja ühingu taastada vana positsiooni linnas. Üldaktsiooniga kaasamineku ase-mel soovitati rahuiikku töömeelolu. «Pal-lase» hoiak jäigi suhteliselt tasakaa-lukaks ja demokraatlikuks. Põhimõtteliselt püüdis «Pallas» kogu olemasolu jooksul vältida oma tegevuses riigiteenistusslikku positsiooni. Valitsus leidis kuulekat val-misolekut sellistes kunstnikes nagu M. Maksolly, A. Vihvelin jmt. «Pallases» lähenes ametlikule suunale kõige ilmselt E. Ahas, kes osaliselt sel põhjusel kuju-nenud konflikti tõttu heideti 1939. a. ühingu välja.<sup>11</sup> 1930. aastate 2. poolel püüdis «Pallas» arendada asjalikku tööd kõigis lõikudes. Regulaarselt toimusid ka nüüd kunstinäi-tused. «Pallase» tõi välja üha enam noori loomisvõimelisi kunstnikke. Eesti 1930. aastate kunste iseloomulikult võis näitustel näha mitmete eritendentsidega loodus-lähedast käsitlust. Domineeris prantsuse kunsti alalhoidlikumast suunast inspiree-ritud uusimpressionistlik laad, mõneti bel-gia kunsti eeskujul oli lisandunud lai lop-sakas pahtlimal, nagu seda võis näha K. Liimandi maalimismaneeris. Erilise jõuga arenes olustikumaal, mille peavilje-lejad olid just «Pallase» noored, eeskätt selle demokraatlik tiib. Sel ajal kujunes meie maalil välja see laad, mida oleme kõige rohkem harjunud nimetama pallas-likuks maalikooliks. See on sulavate pintsl-i- või pahtlitõmmetega koloriidilisi väärtusi rõhutav looduslähedane maal. Enamasti värvirõõmus ja valgusküllane, iseloomult rahulikult vaatlev. Kujutamis-viisid puudub plakatlikkust, mõttekäikudes keerukus ja alltekstid. Tugev oli «Pallase» näitustel graafika, mis paistis silma loo-minguliste isiksuste rõhkuse poolest ja tehnikate mitmekesisusest. Mitmekesine oli väljapanek ka skulptuuri alal, seda tänu uute andekate kunstnike pidevale juurdetulekule. Hoogsalt arenes sel ajal ka ühingu kirjastustegevus. 1934. a. ilmu-nud esimesele kunstialmanahhile järgnes 1938. a. teine. Need on märkimisväärsed, soliidse tasemega teosed, kus antakse üle-vaade ühingu tegevusest, kunsti arengust, saavutustest jne. Anti välja ka 2 seeriat postkaarte (1936. ja 1939. a.). Kümneni 2. pool muutus rahutumaks n.-ö. välissuhete alal. Valitsus oli 1937. a. uuesti kitsendanud kunstnike kaasarääki-mise õigusi Sihtkapitali Valitsuses. Nagu loeme «Pallase» protokollidest, omistas ühing vastasutatud Esinduskogule õigusega ainult formaalset tähendust.<sup>12</sup> Kunstnikke ahendas ka kutseõiguse nõue kunstnike suhtes, uute kodadesüsteemi kavandamine jm. Oli ilme, et kunstnikel oli vaja ühise jõuna valitsuse manöövrite ja surve vastu välja astuda. Kunstnike kokkutulemine toimus 11. nov. 1939. a. kunstnike päeval nn. nõõrikongressi näol. Päevakorras oli haridusministeeriumi koosseisu küsimus, kutseõiguse seaduse muutmise, KKSUV koosseis, kunstielu juhtimine ära viimine V. Pätsi alt jm. Kongress ei leidnud ühist keelt. Valitsuse järgnev manööver-damine tõstis seega uuesti üles kunstnike ühinemise vajaduse, mis kümneni keskel oli nurjunud. Initsiatiivi võttis seekord endale EKKKÜ, kes aga tahtis, et kõik organisatsioonid likvideeruksid ja nende liikmed astuksid EKKKÜ-sse.<sup>13</sup> See seisu-koht ei olnud «Pallasele» vastuvõetav mitmel põhjusel: 1) ta oli ise tugev orga-nisatsioon, 2) EKKKÜ poolt tõstetud nõud-mised ei olnud kodanliku ühiskonna tingi-mustes lahendatavad. Ka oli aeg, 1940.

aasta, küllalt ärev. «Pallas», kus oli tugev vasakpoolne tiib ja tegutsesid mit-med põrandaaluste organisatsioonidega seotud isikud nagu A. Johani, K. Liimand, jäi ootele. Ühing tunnetas ajastu erakordsust.<sup>14</sup> Seepärast oli eesmärgiks pidada vastu ja säilitada ühinemisel kunstipoliitilistes küsimustes iseseisva ot-sustamise õigus. See oli õigus, mille «Pal-las» pidanuks EKKKÜ ühinemiskavata-suste kohaselt loovutama viimasele. Lõpuks, 1940. a. mais sõlmiti ühinemis-kokkulepe, mille alusel moodustati 5-liik-meline koostöötoimikond, kus 2 liiget olek-sid EKKKÜ-st, 2 «Pallasest» ja üks era-poolt.<sup>15</sup> Seega koalitsioonikatte võrd-väärsuse printsibil. Kuivõrd töökindlaks ja viljakaks selline ühinemisevorm oleks osutunud, on raske otsustada. Uus ja lõplik lahendus tuli uutes ühiskondlikes tingimustes. Kunstiihingu «Pallase» viimaseks suu-remaks ettevõtmiseks kujunes Tartu kunstimuuseumi asutamise ettevalmista-mine. Energilisemalt oli sellele asunud juba 1938. a. Nüüd, 1940. a. toimus muu-seumi jaoks annetuste lõplik kinnitamine ja nende tööde näitus 1940. a. veebruaris-märtsis. Pärast näitust moodustati ühingu ettepanekul muuseumi toimikond, millest võtsid osa ka linna teised kultuuriasutu-sed.<sup>16</sup> Muuseum ise rajati teatavasti juba nõukogude võimu poolt 17. nov. 1940. Nõukogude võimu tingimustes võttis kunstiihing «Pallase» osa ka üldisest kuns-tielu ümberkorraldamisest. Pöörati suurt tähelepanu oma liikmete poliitilisele kasvatamisele, kunstnike kooperatiivi loomi-sele jne. Seoses uutel alustel ühinemisega lõpetas «Pallase» oma tegevuse 1940. a. 15. novembril ja andis oma tööseisu üle Kunstnike Liidu Organiseerivale Toim-konnale, kelle esindajana tuli sel puhul Tartusse Adamson-Eric.<sup>17</sup> Kunstiihingu «Pallase» on märkimisvää-r-seid teened eesti kunstikultuuri edenda-misel kodanliku Eesti tingimustes. Ta te-gevuses oli mõtteavaru, kunstielu küsi-muste laiemat nägemist, see aitas ühingu vältida allumast kitsamatele kodanlik-natsionalistlikele huvidel. Sellisena moodus-tas kunstiihing «Pallase» eesti kunstikul-tuuri demokraatliku tiiva olulise osa.

<sup>1</sup> E. Ratnik. Kunstiihing «Pallase» aastail 1918—1924. Tartu Riikliku Kunstimuuseumi almanahh III, 1972, lk. 71—86.

<sup>2</sup> ORKA, f. 3953, nim. 2, s.-ü. 1, l. 1—4; TKMTA, f. 2, nim. 1, s.-ü. 37, l. 42—43.

<sup>3</sup> TKMTA, f. 2, nim. 1, s.-ü. 36, l. 51.

<sup>4</sup> ORKA, f. 3953, nim. 1, s.-ü. 1, l. 313.

<sup>5</sup> K. Martinson. Eesti kunstnike suhted Nõukogude Liiduga kahel sõjaeelisel aastakümnel. Keel ja kirjandus, 1972, nr. 12, lk. 731—742.

<sup>6</sup> Eesti NSV ajalugu. 3. k., lk. 396.

<sup>7</sup> A. Matteuse andmed.

<sup>8</sup> TKMTA, f. 2, nim. 1, s.-ü. 36, l. 49.

<sup>9</sup> Sealsamas, l. 42—43.

<sup>10</sup> Eesti NSV ajalugu. 3. k., lk. 346.

<sup>11</sup> TKMTA, f. 2, nim. 1, s.-ü. 36, l. 70.

<sup>12</sup> Sealsamas, l. 42.

<sup>13</sup> ORKA, f. 3971, nim. 1, s.-ü. 2, l. 34—35.

<sup>14</sup> J. Püttsepa andmed.

<sup>15</sup> ORKA, f. 3971, nim. 1, s.-ü. 9, l. 6.

<sup>16</sup> ORKA, f. 3953, nim. 1, s.-ü. 8, l. 19.

<sup>17</sup> Sealsamas, l. 42—43.

31. Arkadio Laigo. Maaliija. Puulõige. 1934.

32. Arkadio Laigo. Kalarappijad. Värviline puu-  
gravüür. 1935.

33. Karl Pärsimägi. «Pallase» interjöö. Oli.  
1935–1936.

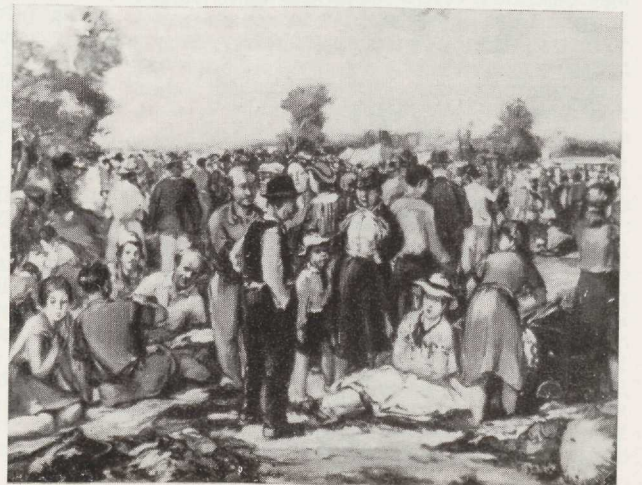
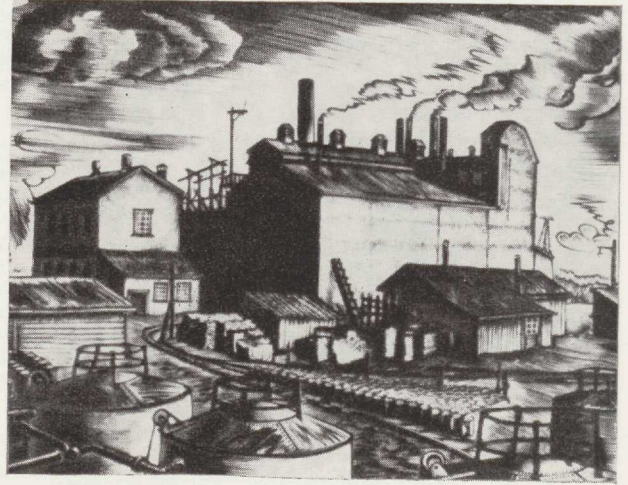
34. Hando Mugasto. Olivabrik. Puulõige. 1935.

35. Aleksander Vardi. Montmartre. Oli. 1937.

36. Andrus Johani. Rannal. Oli. 1939.

37. Villem Ormisson. Pühajärv. Oli. 1939.

38. Erik Haamer. Pime. Oli. 1938.

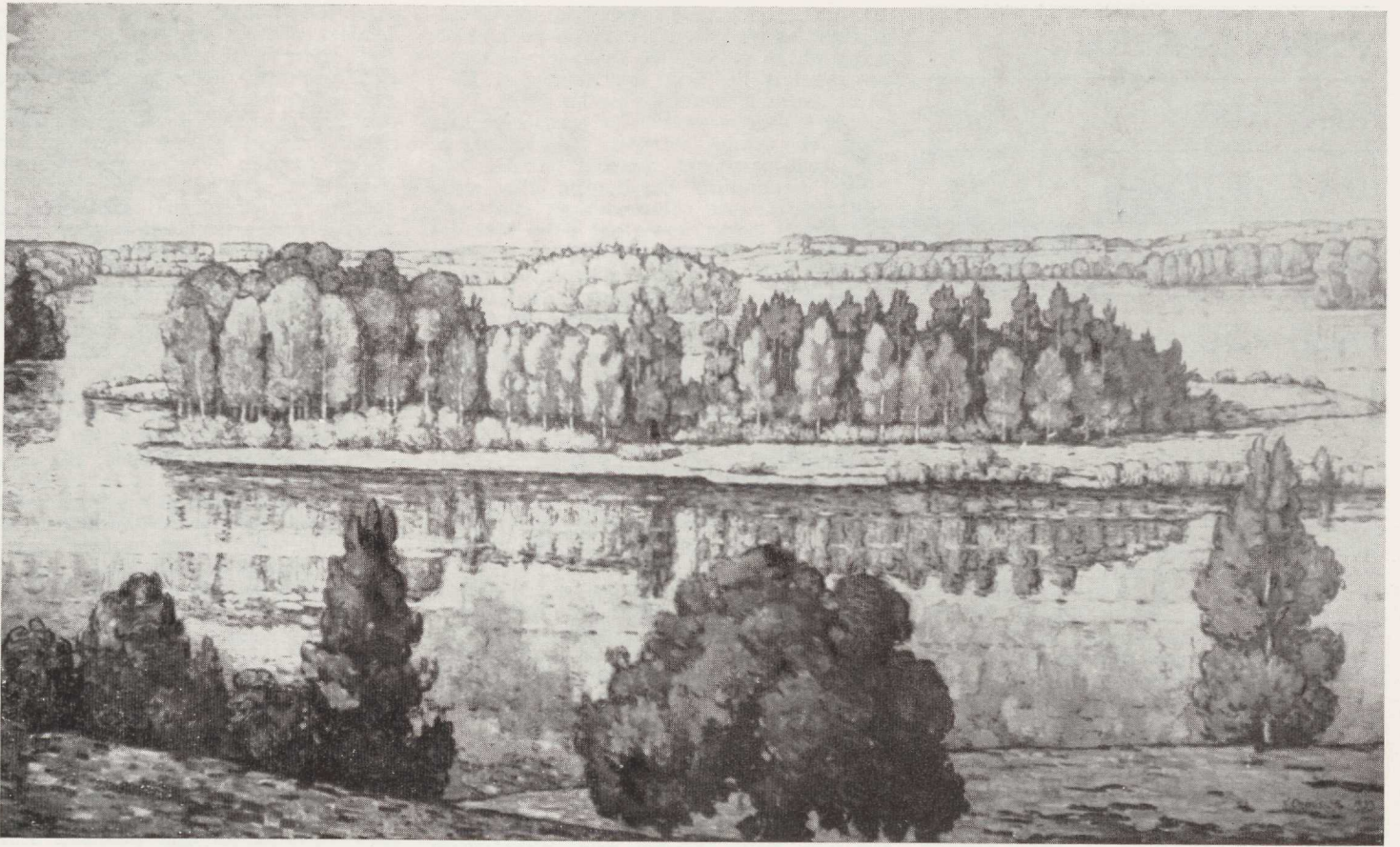


33 37

34

35

36 38



# MUINASLINDUDE

## KUJUTISED

### IDA-EUROOPA

#### METSAVÖÖNDI ALAL

##### KALJO PÕLLU

Läbi kogu neoliitikumi (noorem kiviaeg, IV—II a.t. e.m.a.) valitses Ida-Euroopa metsavööndis, Läänemerest Uuraliteni ürgkogukondlik majandus. Elatuti küttimisest, kalastusest ja loodussaaduste korjamisest. Valitses rändav eluviis. Selleks ajaks jõudsid inimesed juba Väike-Aasias ja Euroopa lõunaosas eneliitikumi, vasekiviaega. Oli toimunud nn. neoliitiline revolutsioon — üleminek maaviljelusele, koduloomade pidamisele ja paiksele eluviisile. Suurenes rahvaarv. Kõik see tingis omakorda täielikuma ühiskondliku korralduse tekkimise.<sup>1</sup>

Just noli aegadel oli Ida-Euroopa metsavööndi eelajaloolise inimese tarbe- ja kultuslike esemete kujundamise kõige armasatamiseks motiiviks veelind. Käesolevas artiklis jõuan puudutada seda teemat vaid seoses puunõude, keraamika ja kaljujoonistega.

Veelinnukultus levis küllaltki laialdasel maa-alal — praeguses Baltikumis<sup>2</sup>, Soomes<sup>3</sup>, Karjalas<sup>4</sup>, Leningradis<sup>5</sup>, Novgorodis<sup>6</sup>, Vologdas<sup>7</sup>, Arhangelskis<sup>8</sup> ja Kostroma<sup>9</sup> oblastites; Komi ANSV-s<sup>10</sup>, Uuralites ja Lääne-Siberis<sup>11</sup> ning Volga-Okaa jõgikondade vahelisel alal<sup>12</sup>. Väljaspool nimetatud alasid pole samasuguseid veelinnukujutisega eelajaloolise kunsti mälestusmärke leitud.

**Puunõud**, mis on rabade kasutuselevõtuga päevavalgele tulnud, kõnelevad väljakuunenud puuvooli traditsioonidest juba nooremal kiviajal. Peaaegu kõiki leitud esemeid tuhandete ruutkilomeetrite ulatuses iseloomustab hämmastav vormikäsitus, sarnasus ning ühesugune naturilähedane siluett. Need puust kopsikud ja lusikad on tegelikult pooliku muna kujulised ümarskulptuurid. Küljelt vaadatuna meenutavad nad ujuvat lindu. Kuigi vorm on stiliseeritud, võimaldab keha ja pea asend ära määrata, millist lindu kujutatakse. Rõhutatakse iga linnuliigi kõige olulisemaid tunnuseid — luige pikka kaela, pardi lamedat ja laia nokka jne.

Nõust väljaulatuvat linnupead kasutati käepidemena, õõnsat keha aga peamiselt vedeliku mahutina.

Nagu teada, säilitavad turbas leiduvad parkained looduslikes tingimustes puitu pikkadeks aegadeks. Siiski on ainult üksikute turbarabade asulakohtadest leitud puitesemeid. Suuremaid selliseid leiukohti teatakse terves Nõukogude Liidus vaid kümne ümber: Sarnate Lääne-Lätis, Gorbunovo ja Sigiri Kesk-Uuralites, Komi ANSV Udorski rajoonis jm. Peale kirjeldatud nõude on siit leitud veel omaaegseid puust venesid, suuski, bumerange, peaaegu inimesepikkusi iidoleid.

Arvatakse, et puust veelinnukujulised kopsikud ja lusikad olid laialt levinud, kuid kõdunemist soodustavate tingimuste tõttu pole nad igal pool meie päevini säilinud. Ka Eestist pole veel lusikakujulist skulptuuri leitud, kuid arvestades linnu-

tihedust samas arheoloogilises kultuuri- piirkonnas nii põhja kui lõuna pool, ei ole kahtlust, et seda tüüpi esemeid valmistati ja kasutati ka Eesti territooriumil III—II a.t. e.m.a. kiviaja elanike poolt. Puunõude kõrgetasemeline ja kanoniseeritud vorm on viinud uurijad järeldusele, et juba neil varajastel aegadel töötati välja kindel veelindude kujutamise viis, mida põhjarahvad on jäljendanud üle nelja tuhande aasta, kaasajani välja. Tähelepanuväärne pardipea-kujulise varrega kopsiku-leid pärineb Pielisjärve rabast Soomest. Ese on valmistatud seederman-nist (Pinus cembra), mille läänepoolseim looduslik levikuala asub alles Uuralite lähistel. Leid tõendab veel kord, et juba nii kauges minevikus oli Läänemere idaranniku ja Uurali asukatel mingi omavaheline side.<sup>13</sup>

**Keraamilised nõud**, mille välispinna ornamendis kujutati veelinde, peamiselt parti, kuuluvad kammkeraamika valdkonda. Need nõud valmistati käsitsi, on laiasuulised ja kumera põhjaga. Lamedal põhjal polnud praktilist vajadustki, sest lauda ja tooli veel ei tuntud ja nõud asetati lihtsalt kodaalamu põranda lohkudesse. Selline kammkeraamika esines juba alates IV a.t. e.m.a. Soomes ja Karjalas, samuti ida pool; järgmisel aastatuhandel levis see Eestisse, Lätisse ja Läänemere kagurannikule.

Lindude siluetti vajutati hammasservalise stambiga (kammtempliga) enne põletamist niiske savinõu pinnale. Partide siluettide sirgetest ridadest nõu ülemises osas moodustus tervet lindude protsessiooni kujutav friis. Selle lähedale tehti samasuguse kammtempliga veel horisontaalsed või lai-nelised looned, mis sümboliseerivad vaikset või lainetavat vett.

Kujutatud linnud on nelinurkse keha, lühikese kaela ja peaga. Mõnel neist asuvad seljal ka ülestõstetud tiivad — kaks tippudega tahapoole suunatud joonekest. Novgorodi lähedal Perõnist leitud savinõu kildudel näeme linnukeha kontuuri sees siksakjoont — ürgset veemärki. Ühel killul on erandlikult kujutatud veel mingit müütilist kuraditaolist olendit, mis meenutab Karjala kaljujooniste figuure. Siin pole ta vabalt hõljumas teiste omataoliste seas, vaid üksikuna terves partide reas. Jooneke figuuri all tähendab maapinda.<sup>14</sup>

Selline veelindude kujutamiseviis püsis kaua. Veel pronksiajalgi kohtab savinõude kaunistustena parte. Kuid nüüd on kujundid palju skemaatilised. Näiteks Leningradi obl. Ust-Rõbežnast ja Tšeljabinski lähedal Uuralite tagant leitud keraamilikal on muu ornamendi hulgas raske ära tunda linde. Kõik see näitab, et juba oli kadunud endisaegne veelinnu realistliku kujutamise mõte — veelind muutus lihtsalt geomeetrilise ornamendi elemendiks.

**Kaljujooniseid** esineb Ida-Euroopa metsavööndi alal Karjalas ja Uuralites.<sup>15</sup> Nad on üheks suurejoonelisemaks eelajaloolise kunsti mälestusmärkideks — omamoodi aknaks inimkonna lapsepõlve.

Oneega järve ja Valge mere äärsete kaljujooniste sisu lahtimõtestamisel eksisteerib kaks suunda. Ühed (A. Linevski, A. Brjussov) näevad neis kunagiste, tegelikult toimunud sündmuste kujutamist, kus ei puudunud ka inimlikust fantaasiast sünnitatud sümbolised tegelased. Teised (V. Raudonikas, K. Lauškin) aga väidavad, et kaljujooniste loojad seisid nn. kosmilisel arenguastmel, mil eelajaloolise inimese maailmavaates etendasid äärmiselt tähtsat osa taevakehad. Nii omandasid loomade ja lindude kujutised kosmilise võrdkujude tähenduse.<sup>16</sup> Väite tõestamiseks on pööratud laplaste rahvaluule, eriti aga soomlaste «Kalevala» runode poole. Eepose mõnedes mütoloogilistes

stroofides kohtab ka mõningaid matriarhaalse ürgkogukondliku korra sugemeid. See näitab vanade ürgsete uskumuste, eriti veelinnukultuse püsivust rahva hulgas. «Kalevala» esimeses runos kirjeldatakse seda, kuidas ühest pardi poolt tuule-neitsi Ilmatari põlvedele munetud munast sündis maailm — alumisest poolest maa, pealmisest taevas. Munarebu ülemine pool olevat muutunud päikeseks, muna-valge alumine pool aga kuuks. Ülejäänud tükkidest saanud tähed taevasse ja pilved õhku.

Kaks katkendit «Kalevala» esimesest runost:

Säälläp siis see vee emake,  
vee emake, ilma imbi,  
tõstis põlveda meresta,  
labaluuda laine'esta  
pardile pesakohaksi,  
asemeksi arma'aksi,  
[— — —]

Muutusid kenaksi killud,  
tükid kõik need kauni'iksi:  
alumine pool munasta  
alamaksi maaemaksi,  
ülemine pool munasta  
ülemaksi taeva'aksi.

Kirjeldatud maailma loomise stseen olevat kujutatud Oneega järve Guri saare kaljul.<sup>17</sup> Tõesti, joonisel tunneme ära veelinnu (pigem luige kui pardi), päikese ja metsloomad — taeva ja maa kosmogoonilised sümbolid.

Me ei püüagi võrrelda eelajaloolise Ida-Euroopa metsavööndi hõimude kunsti mälestusmärke egiptuse omadega. Märkimisväärne on sel ajal püstitati seal juba püramiide ja templeid, mille seinad kaeti reljeefide, maalide ja raidkirjaga. Kuid antiikfilosoofia, -kirjanduse ja -kunsti õitsenguni Kreeka- ja Roomas oli jäänud veel umbes aastatuhat.

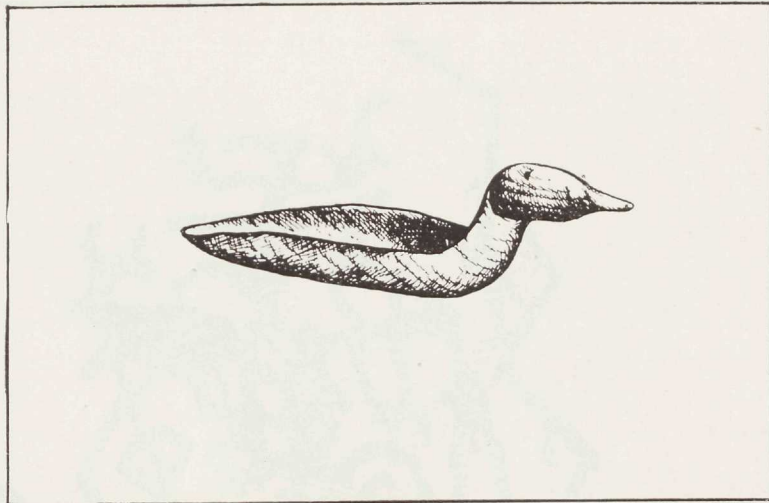
Vaevalt võib nõustuda väidetega, et eespool kirjeldatud eelajaloolise kunsti mälestusmärkide loojal puudusid esteetilised taotlused. Meid köidab ürgaja kunstniku peen vaatlusoskus, kes ise oli kütt-kalastaja ja tundis kujutatavat objekti ülihästi. Sellepärast suutis ta rõhutada kõige olulisemat. Ilma loomade ja lindude tundmiseta ei saanud olla edukat jahti. Just see ratsionaalne külg looduse tundmisel väljendub ka ürgaja kunstis. Kuid kunsti kaudu avaldub omakorda irratsionaalne — maagilised ettekujutused ümbritsevast keskkonnast. Tootlike jõudude madal tase ja inimese võimetus loodusjõudude ees sünnitas uskumuse, et kõik elusa ja eluta looduse objektid omavad inimesega võrdsed võimeid — mõtlevad, tunnevad valu jne. Algusel kultuuritasemel olev inimene oli küll tuttav paljude teda ümbritseva keskkonna väliste tunnustega, kuid ei mõistnud looduse olemust. Loodust võrreldi ja samastati kõige tuttavamaga, iseendaga.<sup>18</sup> Kuid inimene tundis ka endas palju seletamatut. Sünd, surm, uni, haigused jm. tekitasid ettekujutuse mingist iseseisvast ning materiaalsest jõust, elujõust. Vastavalt animistlikele ettekujutustele nähti elujõu olemasolu ka looduse objektides. Näiteks söömisega ei kustutatud mitte üksi nälga, vaid omastati ka saaklooma elujõudu. Ürgsetest elujõudu tähistavatest sõnadest on eesti keeles säilinud «vaim» ja «hing». Nähtavaks elujõu kehastuseks peeti varju, mida väljendas vana soome-ugri sõna «ise». Hing võis asuda ka inimese poolt valmistatud kujus, mida koheldi siis nagu elavat inimest — söödeti, riietati jne. Paludes sellisel kujult abi, ohverdati vastutasuks osa saagist. Ohvrit tähistas soome-ugri sõna «tõiv» (sellega on seotud eesti keeles sõna «tõotama»). Peale selle võis hing kehastuda veel linnus. Näiteks tätoveerisid handid ja mansid õlale linnukujutise, et hoida hinge oma kehas ja elada seega kaua. Siberi rahvaste juures levis uskumus lin-

dude puust, kus kogu sugukonna surnute hinged elavat. Arvati, et kui linnud puult leetuhka langevad ja kodukolde-haldja vahendusel naise rüppe satuivad, sünnivad nad uuesti. Ka eesti muistses usundis on surnute hinged seotud lindudega — «toonekurg», setu «toonikägo».<sup>19</sup> Noil aegadel püüdis inimene mõjustada loodust, teisi inimesi ja vaime eriliste maagiliste võetega. Sellisel üleloomulikul teel sooviti rohket saaki ja loomade sigivust, taheti ravida haigusi ja tõrjuda ohte. Esialgu korraldati nende eesmärkide saavutamiseks ühiseid maagilisi tantse, mille ajal riietuti loomanahkadesse. Hilisemal ajal viis etenduse läbi üksikisik, samaan. Levisid ka totemistlikud uskumused. Nende kohaselt oli teatav sugukond või hõim sugulusvahekorras mingi looma, looduseseme või nähtusega ja sellest isegi põlvnenud. On tõenäoline, et neoliitikumis pidasid Läänemere kuni Uuraliteni elavad hõimud oma tootemiks parti. Kahjuks pole kiviaja inimese etnilist lähedust meie poolt vaadeldud territooriumi piires veel spetsiaalselt ja igakülselt uuritud. Tõsi, selleks puudub veel küllaldane allikmaterjal. Võime ainult väita, et Ida-Euroopa metsavööndi ala, kus oli III—II a. t. e. m. a. levinud veelinnu kujutamise puunõude vormis, keraamika ornamentis ja kaljujoonistel, ühtub üldjoontes alaga, kus hilisemal ajal asusid soome-ugri keeli kõnelevad rahvad.<sup>20</sup> Just nende hõimude rahvakunstis ja mütoloogias säilis veelinnu kujund kuni etnograafilise kaasajani välja.

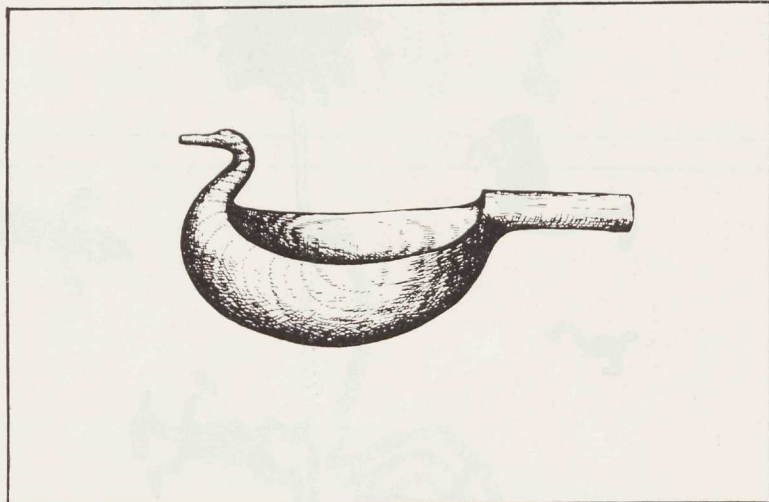
#### Kasutatud allikad:

1. Г. Н. Матюшин, У колыбели истории. М., 1972.
  2. L. Jaanits, Jooni kiviaja uskumustest. Religiooni ja ateismi ajaloost Eestis II. Tallinn, 1961; Л. В. Ванкина, Торфяниковая стоянка Сарнаге. Рига, 1970.
  3. A. Europaeus, Uusia kivikauden taidelöytöjä. Suomen Museo (SM). XXXVI. Helsinki, 1929; A. Ayräpää, Kampakeramiikan linnunkuvat. SM, LX. Helsinki, 1953.
  4. А. Савватеев, Рисунки на скалах. Петрозаводск, 1967.
  5. Н. Н. Гурина, Древняя история северозапада Европейской части СССР. Материалы и исследования по археологии СССР (МИА), Нр. 87. М.-Л., 1961.
  6. Materjale säilitatakse Novgorodi Ajaloo- ja Arheoloogia Muuseumis (Н. Н. Гурина).
  7. А. Я. Брюсов, Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской обл. МИА, Нр. 20, М.-Л., 1951.
  8. В. И. Смирнов, Орнаментальный фриз на сосуде из стоянки Кубенино. Краткие сообщения Института истории материальной культуры (КСИИМК), вып. X, М., 1941.
  9. И. В. Гаврилова, Зооморфные изображения на керамике Федоровского поселения. КСИИМК. Нр. 131. М., 1972.
  10. Г. М. Буров, Древний Синдор. М., 1967.
  11. Д. Н. Эдинг, Резная скульптура Урала. Труды Государственного Исторического Музея (ГИМ), вып. X, М., 1940; Н. П. Кипарисова, Чебаркульская неолитическая стоянка. КСИИМК, вып. 59, М., 1955.
  12. И. К. Цветкова, Украшения и скульптура из неолитического могильника Черная гора. Сб. «Экспедиция ГИМ» (Н. Н. Гурина).
  13. A. Europaeus, Uusia kivikauden taidelöytöjä. Suomen Museo (SM). XXXVI. Helsinki, 1929.
  14. A. Formozov, Eelajaloolise kunsti mälestusmärgid. Tallinn, 1973.
  15. В. Н. Чернецов, Наскальные изображения Урала. М., 1964.
  16. К. Д. Лаушкин, Онежское святилище. Ч. I. Скандинавский сборник, IV. Таллин, 1959; sama Ч. II. Скандинавский сборник, V. Таллин, 1962.
  17. A. Formozov, Eelajaloolise kunsti mälestusmärgid. Tallinn, 1973.
  18. L. Jaanits, Jooni kiviaja uskumustest. Religiooni ja ateismi ajaloost Eestis II. Tallinn, 1961.
  19. O. Loorits, Eesti rahvausundi maailmavaade. Tartu, 1932.
  20. Н. Н. Гурина, Водоплавающая птица в искусстве неолитических лесных племен. КСИИМК, вып. 131. М., 1972.
- L. Jaanits, Eesti NSV territooriumi kiviaja elanike päritolu küsimusi. Eesti rahva etnilisest ajaloost. Tallinn, 1956.

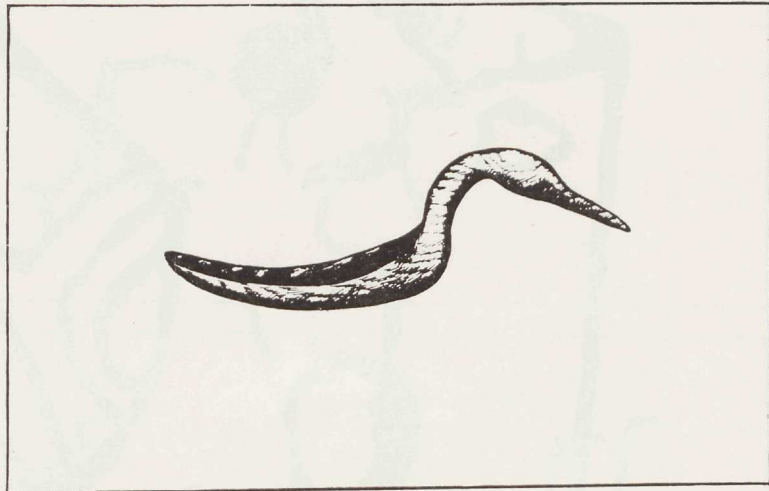
39



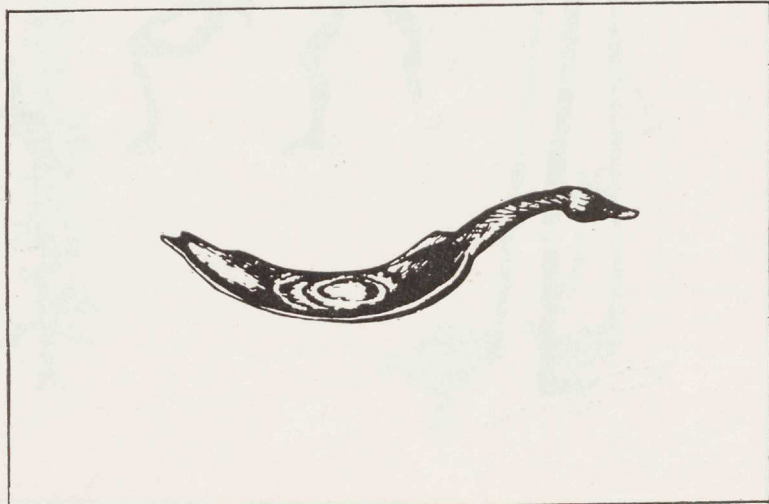
40

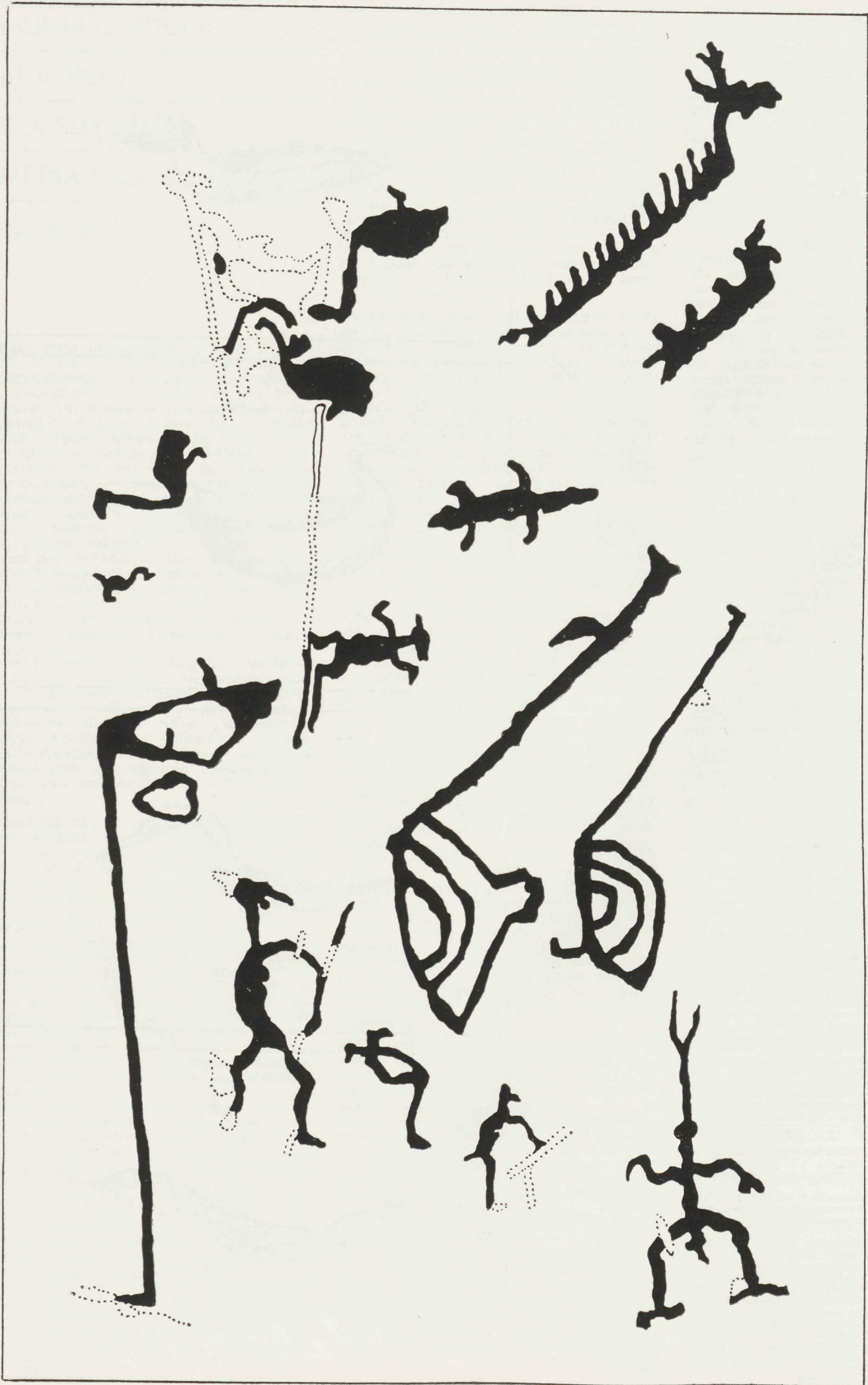


41

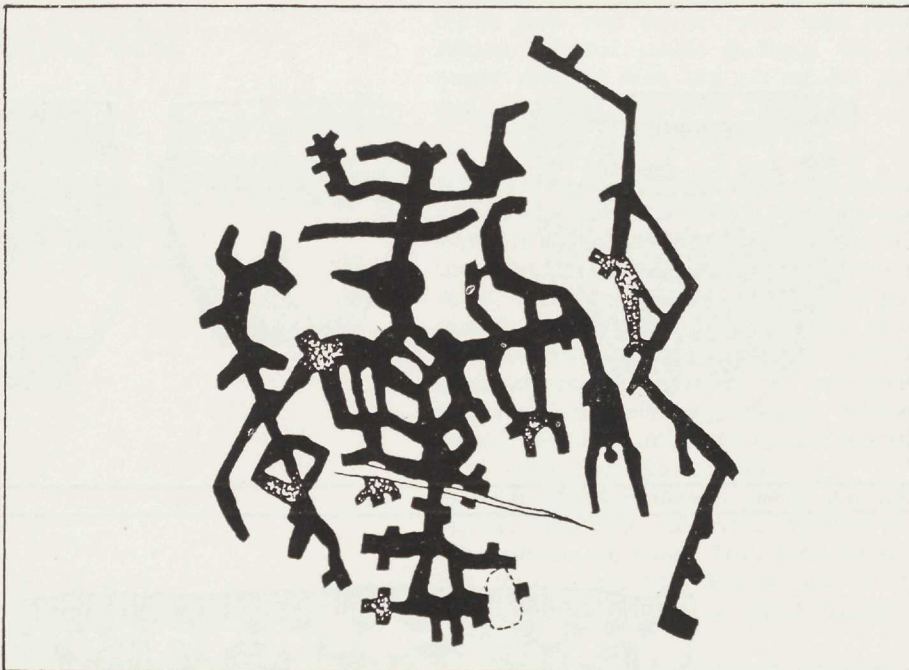


42









39. Pardipea kujutisega kopsik Sigiri rabast (Kesk-Uuralid).

40. Kopsik. Komi ANSV, Udorski raj.

41. Luigepea-kujuline lusikas Gorbunovost (Kesk-Uuralid).

42. Hanepea kujutisega lusikas Sarnate rabast (Lääne-Läti).

43. Fragment Oneega järve Peri-Nossi kolmanda neeme kaljujoonisest.

44. Linnukujutis Uurali kaljujoonistelt.

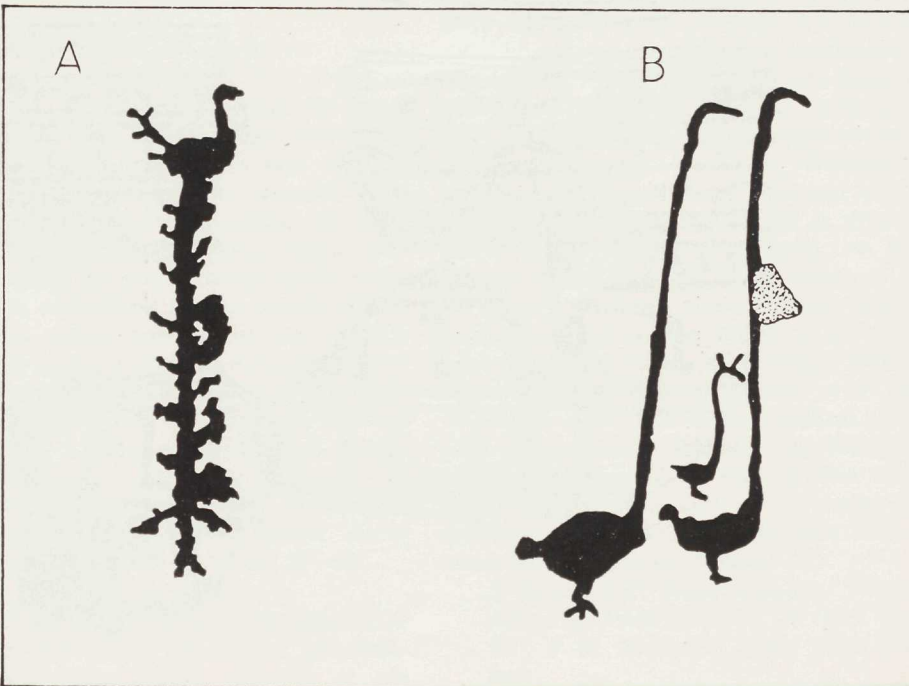
45. Oletatav maailma loomise stseen Oneega järve Guri saarel.

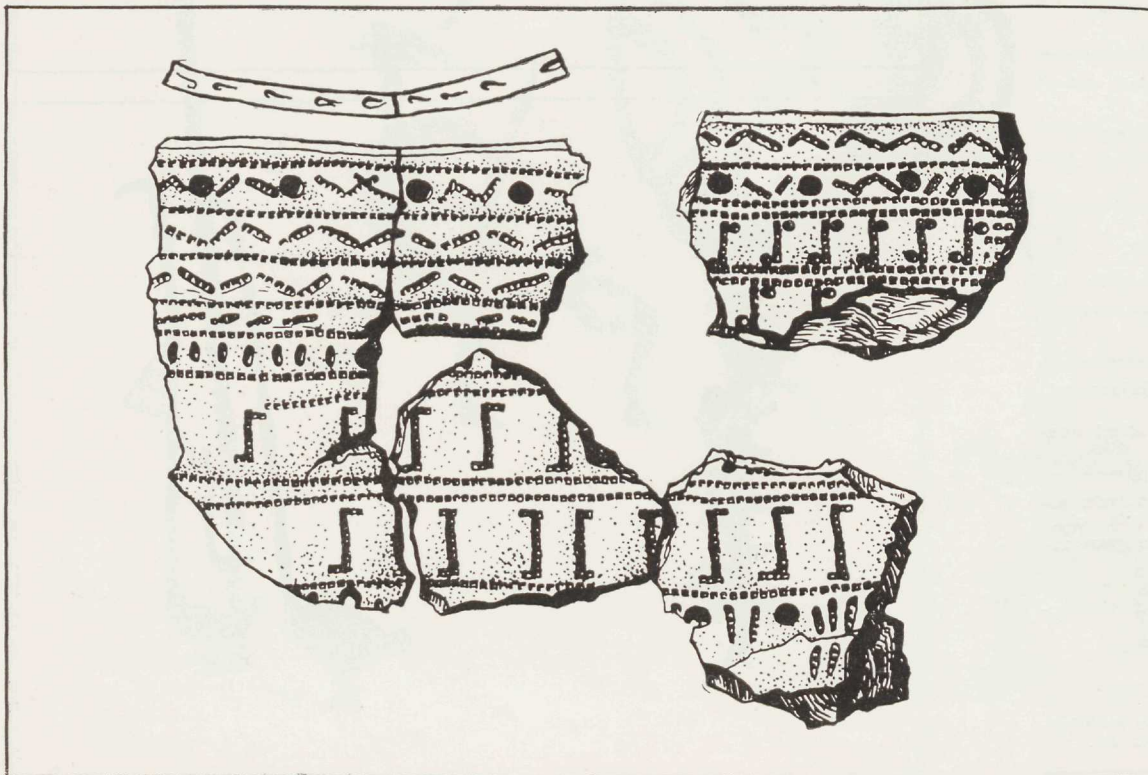
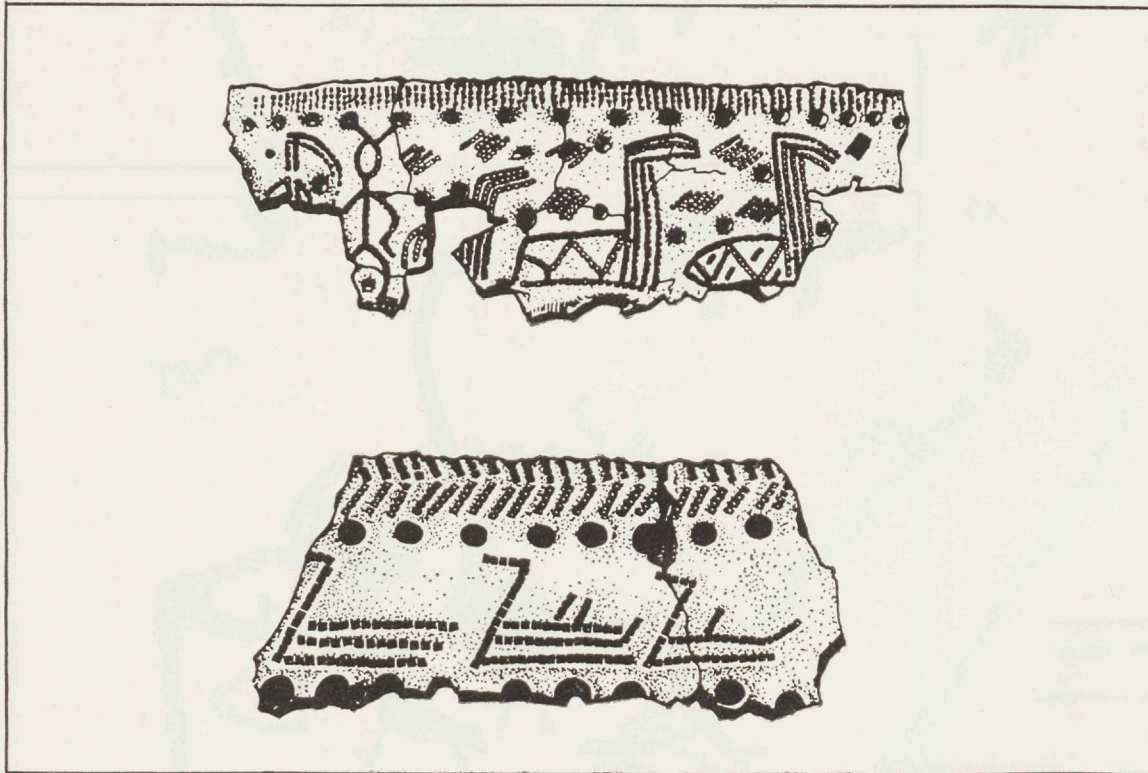
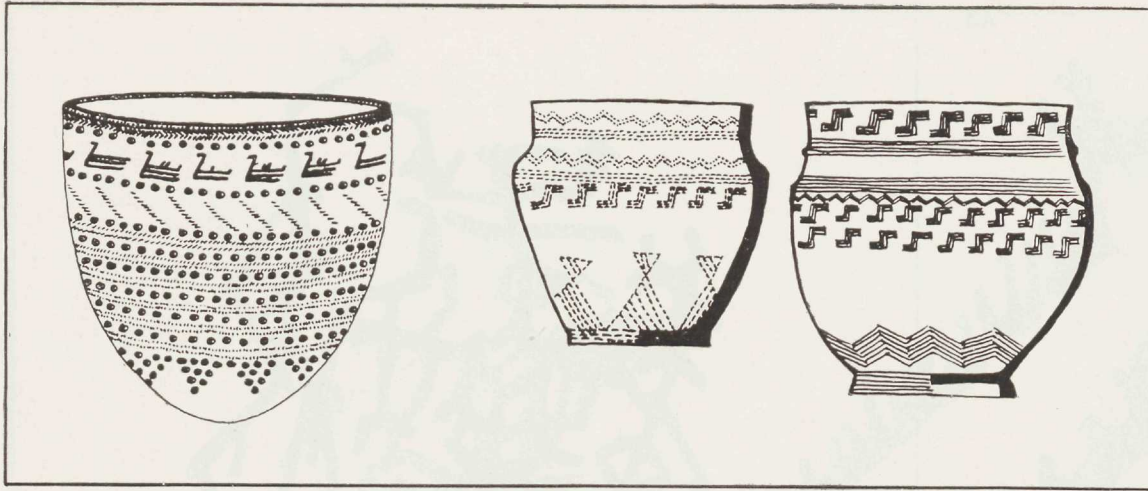
46. Haruldus — puu kujutamine kaljujoonistel. (Karjala).  
Luiged Oneega järve Peri-Nossi teisel neemel.

47. Neoliitikumi veelinnukujutisega savinõu rekonstruktsioon (Kubenino, Vologda obl.).  
Veelinnu skemaatiline kujutamine pronksi-ajal (Uural, Tšeljabinsk).

48. Veelinnu kujutamine savinõudel neoliitikumis:  
Perõnist, Novgorodi obl.  
Kubeninost, Vologda obl.

49. Veelinnu skemaatiline kujutamine pronksi-ajal (Leningradi obl., Ust. Rõbežna II).





# JOHANN KÖLERI MÖTTEID

## Iseendast ja suhetest ühiskonnaga

Lugeja ei leia siin mitte ilust kõlksuvaid sõnu, vaid mehe töö, kes oma lapsepõlve keelt teiste rahvaste keskel elades ära unetanud ja üksi uuesti nii palju, Eesti pinnalt kaugel, oma ema keelt õppinud, et võimalik oleks Eestirahva elust tema pööripäävade ajal osa võtta ja neile toeks olla, kes rahval õiget teed juhatamas. [— —] 1863. aastal kodumaal käies leidsin mina et hullumajast tõusnud mõtte «saksastamine» täiesti möllamas, mis Eestlasi eksiteele pidi viima. Sest saadik hakkasin ma neid toetama kes õigel teel ennast hoidsid...

KM KO, F 69, M 14:9

Mis mind tegi eestlaseks?

Roma linnas P.—Gartenlaube — Tallinna käik.

Võtsin nõuks seda teha mis võin et ilma vägivalduseta inimlik elu eestlastel tuleks, — mis üksi vene valitsuse läbi võimalik, sest et balti sakslaste seas terve mõistus 7 s[aja] aasta orjapidamisega koguni kautsi läinud.

KM KO, F 69, M 13:2

Teie arvate, et Aleksandri-kooli raha esiti Tallinna kooli peale peaks tarvitatud saama, mis ju väga hea ja otse tarvilik oleks..., aga ainult laenu kombel. Sest Aleksandri-kool peab peasjaks, või õigemini öeldud, auasjaks jääma. Tema asutamise mõte on rahva enese poolt välja läinud ja sellepärast peame temale täiesti au osaks saada laskma, et see rahvale äratuseks oleks, tulevikus midagi uut ette võtta, ainult selle läbi kasvab rahva usaldus iseene vastu. Sel on koguni teine mõju, kui et temale valmis kook lauale kantakse.

J. Köleri kiri J. Hurdale Peterburist 17. III 1864. Tõlge saksa keelest. «Eesti Kirjandus», 1911, nr. 1. lk. 27—28.

Kui kellegil rahval kõrgem haridus maa-rahva keskel tarvis, siis on see just eestlastel, sest tema teised seisused ei ole

rahva kasu eest seisjad, vaid oma kasu otsijad, tahavad sakste eesõigusi või ka nende asemele. Kas sest põllumehel parem, kui teda oma vend rõhub?

KM KO, F 69, M 25:2

Hädapärast oleks vaja siin üht lehte välja anda, sest meie leiame ennast enese lootustes Eesti Postimehe kohta väga petetud. Muidugi ei ole mitte ainult tšensor süüdi, toimetaja peaks oma kirjutusi paremini välja valima ja lehte mitte usu-liste manitsustega, juttudega jne. täitma, need peaksivad pappidele ja köstritele jäetama. Leht peab ilmalikkudes asjades õpetlik olema ja mitte täis igavat morali, nagu värsketele koolijütsidele...

Ma võin otse tulivihaseks saada, kui igas ajalehe kirjatükis vähemasti kolmveerandit usulikku on, vaene Eesti kõht on sellest juba ammu täis, kui ta aga ainult sellest üksi elada võiks ja muud midagi ei tarvitaks!

J. Köleri kiri J. Hurdale Peterburist 25. II 1864. Tõlge saksa keelest. «Eesti Kirjandus», 1910, nr. 11, lk. 454.

Mis on väsimus?

Vaim või hing väsinud? Uni?

Miks hing hullub, kui aju on kahjustatud?

Kas munal on juba hing?

Miks on munal eluks vaja teatud aega, nagu ka teatud hulka soojust, et hinge saada?

Kui hing elus on sõltuv aju loomusest, kuidas võib ta temast eraldi mõelda?

Kui nüüd hing soojust ja õhku vajab, kuidas võib ta teha reisi taevasse läbi hirmsa külma?

KM KO, F 69, M 25:9. Tõlge saksa keelest.

Kes tõelist väärikust omab, sellele on isegi koera roomav alandlikkus jäle, palju vähem nõuab ta inimeselt.

KM KO, F 69, M 24:17. Tõlge saksa keelest.

Mina, sünnilt eestlane, aga samal ajal ka kogu südamest vene patrioot. Kui humanist, ei võinud ma jääda osavõtmatuks, nähes oma suguvendade eestlaste kannatusi nende kodumaal, aga kui vene patrioot ei võinud ükskõikselt pealt vaadata Baltimaade järk-järgulist võõrutamist Venemaast... Kogu minu tegevust esitasid baltlased moonutatud kujul ja ei põrganud mitte millegi ees tagasi, et aga kõikjal diskrediteerida minu nime...

Baltlastele on hästi teada, et ma hoolitsesin talurahva seisuse olukorra parandamise eest, kes oma raske tööga kõikjal toidavad muid kaaskodanikke, eriti aga Baltimail, kus talurahvas baltlasi oma põldude harimisega rikkaks tegi. Ma hoolitsesin nende eest, kes palusid oma taludele ja põldudele kaitset röövimise ja äravõtmise eest ning ootavad seda kaitset ainuüksi Kõrgemalt Võimult...

J. Köleri kiri Vene tsaarile. Daatumita. 1890-ndad aastad. Ärakiri. KM KO, F 69, M 12:11. Tõlge vene keelest.

Keik sugu minu kohta luuletused... kui oleks mina luteriusu usu vastaline, kui tahaks mina rahvast vene usku ajada ja selle läbi Eesti rahvast lahutada, üleüldse venestada, ei ole muud midagi kui kurja vaimu töö, et rahva usaldust minu kohta ära petta, et mul Eesti rahva tüli nii jälledaks läheks, et ma ise sest taganeks.

KM KO, F 69, M 25:1.

Baltlaste nime all tuleb sääraseid mõista, kes kristl. luteri usku kasutavad e[estlaste] ja l[ätlaste] nagu igaveste tööloomade alandlikkus orjuses hoidmiseks. Kes teadust kasutas mitte tõe valgusena vaid kui vahendit rahva süstemaatiliseks köitmiseks, et ta väljajätmisel end kaitsta ei saaks.

KM KO, F 69, M 24:17. Tõlge saksa keelest.

Ma austan igasugust kultuuri ja saksa oma eriti, aga ma olen nende vastane, kes saksa kultuuri kilbi alla peidavad ja toetavad barbaarsust; et kõrgem kultuur oleks sildiks, mille all arendatakse teiste õiglusetust, riisumist, röövimist, süstemaatilist pimestamist selle sildi alla peitujate kasuks.

KM KO, F 69, M 24:17. Tõlge vene keelest.

Ei ole mitte liig palju nõutud, kui keegi mitte enam võõra tarvis oma esiisade maad nagu tagasihutatud kariloom paljalt viletsa toidu eest harida ei taha, vaid üht osa sellest jõukohase hinna eest jälle enda tarvis harida tahab.

Ei ole mitte palju, kui pärismaalane siserännanute võrdseid õigusi nõuab.

Ei ole mitte palju, kui pärismaalane ise oma huve esindada tahab ja mitte ebaseaduslikult võõraste poolt, kelle huvide käik vastupidist nõuab.

Ei ole mitte palju, kui pärismaalane haridust emakeeles omandab, võimalust mööda riigi keelt silmas pidades.

Ei ole mitte palju, kui pärismaalane protestantliku tava kohaselt oma vaimuliku ise valib ja mitte enam võõraid poliitilisi agente hingekarjastena kannatada ei taha.

Läänemere provintside pärismaalased ei taha midagi rohkem kui täisõiguslikeks Vene riigi alamaiks saada ja kõike kanda, mis see neile peale paneb, aga nad ei taha igavesti sissetungijaile paljalt tööloomaks jääda.

KM KO, F 69, M 24:17. Tõlge saksa keelest.

Tahate te, baltlased, eestlaste ees kindlad olla, siis tehke nad kõik rikkaks; rikas eestlane annab harva rubla rahva olukorra parandamiseks, kuna vaene tihti oma viimase kopika või isegi elu mängu paneb.

KM KO, F 69, M 24:17. Tõlge saksa keelest.

Rahvast ilma maata ei saa iial vabaks pidada.

KM KO, F 69, M 24:17. Tõlge saksa keelest.

## Õpinguist ja kunstist:

Kolme aasta pärast tegin ma selliseid edusamme, et peremees [maalermeister K. Faber] käskis mind maalida dekoratsioonid sissesõitnud näitetrupile. See oli mu esimene katse dekoratiiv-maalikunstis, ning puud kulissidel olid joonistatud küllalt omapäraselt: kaskede maa poole pööratud lehed rippusid justnagu niidikeste otsas. See-eest suurtükk, millel tuli mängida silmapaistvat osa draamas «Karl XII Rügemi ees», oli «täiesti nagu päris» ja pälvis ükskõikse teatridirektori kiituse. Seejärel tuli mul uus juhus näidata oma kunsti. Võnnu [Cēsise] lossi omanik, krahv Sievers ehitas oma parki õigeusu kiriku vene stiilis, kaunistatud ornamentide ja keerubite kujutustega. Aga kuidas ka kohalikud kreisi- ja kubermangulinna kunstnikud ei püüdnud, keerubite pead tulid välja tagedate nägudega. Lõpuks tegi Faber mulle ettepaneku võtta need katseks käsile, ning töö tuli välja niivõrd õnnestunud, et pälvis Sieversi heakskiitu.

J. Köleri biograafia ajakirjas «Russkaja Starina», november 1886, lk. 336—337. Tõlge vene keelest.

Tõepoolest, õpingud akadeemias läksid edukamalt, ent ühtlasi sattusin peatselt kõige viletsamasse olukorda, ja kuigi sageli toitusin ainult vorstidest, teest ja leivast, oli mul kahe aastaga ikkagi 200 rubla võlga. Mitte pidades end küllalt tugevaks maalikunstis, ei sõandanud ma taotleda rahalist toetust akadeemia juhtkonnalt ja alles pärast ühel aktusel kolme hõbemedali saamist pöördusin professor Markovi poole stipendiumi palvega.

«Teist on vaesemaid inimesi,» tähendas Markov mulle kuival, «neile vaja stipendiumi anda.»

«Aga kes siis võib olla minust vaesem,» vaidlesin vastu, «mul tuleb elada võlgu.»

«Teie töötate hästi,» jätkas professor, «ja võite ise raha teenida.»

«Seda tean ma isegi,» vastasin, «sest kolmeteistkümnendast eluaastast saadik pean end tööga ülal; aga üks asi on leiba teenida, ja teine asi — õppida.»

J. Köleri biograafia ajakirjas «Russkaja Starina», november 1886, lk. 340. Tõlge vene keelest.

1854. aastal töötasin ma ühes teiste seltsimeestega väikesele kuldmedalile: «Taavet Sauli ees», ning vastu ootust ei saanud seda. Hiljem sain kõnelusest rektor Šebujeviga teada, et nõukogu tahtis mulle medali anda ekspressiivsuse eest. «Kui nii, miks siis mulle ei osutatud seda au?» küsisin ma. «Sellepärast, et Teie kellelki seda ei palunud,» vastas Šebujev. See vastus viis mind minu kogenematuse juures täiesti segadusse: mul ei turgatanud mõttessegi, et sellistel juhtudel on palve vajalik. Aga ma otsustasin saadud õppetundi mitte kasutada ning esitasin uuesti ilma igasuguse eestkosteta oma teise töö teemal «Herakles toob Kerberose pör-

güvāravast» [1855. a.], mis arvatigi väikesele kuldmedali vääriliseks.

J. Köleri biograafia ajakirjas «Russkaja Starina», november 1886, lk. 341. Tõlge vene keelest.

Uuesti kogutud jõud lubas mul üsna virk olla ja nõnda maalisin ma isegi õhtuti, kuid akvarellis, mis mulle seni võõras oli. Rooma ümbruse rahvarõivad ja hiljem ka keskaegsed olid need esemed, mis mind selleks harjutuseks ahvatlesid. Kahe tunni vältel pidi kostüüm valmis olema, sest järgmisel õhtul tuli juba teine. Suurvürstinna Maria [Nikolajevna] nägi neid ja valis mõned neist, peamiselt pead, välja, sest need olid paremini õnnestunud. Pooles loomulikus suuruses visand [«Kristuristil»], mille ma tellitud pildi jaoks Pariisis olin maalinud, meeldis keiserlikule kõrgusele väga. Ta ütles, ma peaksin selle pildi stipendiumi medali jaoks akadeemiale saatma. Ma võtsin endale voli vastata, et see pole konkurentsi tingimustes maalitud ja erakorraline vastutulek oleks mulle koormav... Pika puiklemise järel olen ma lõppeks mainitud pildi siin välja pannud ja minu rõõmuks meeldib see kõigile välismaa kunstnikele rohkem, kui ma oleksin lootnud. Itaallased on selle peale koguni luuletuse kirjutanud. Üldse olen ma selle pildi kaudu kunstnikkude poolt nii mõndagi sõbralikku vastutulekut leidnud. Samuti on see julgustanud värske jõuga midagi paremat luua. Nüüd maalin ma üht väikest pilti, poisikesest, kes flöödimänguga lövi taltsutab. Idee on võetud Goethe novellist.

J. Köleri kiri Natalie Grotile Roomast 21. IV/3. V 1859. Tõlge saksa keelest. Tartu Kunstimuseumi almanahh 3. Tartu, 1972, lk. 32.

Reisimine on ilus ja võib mõnda ajutiselt täiesti vallutada, eriti kui, nagu mina, looduse enda vastu kõige suuremat huvi tuntakse. Jääb ju loodus alati kunstnikule igaveseks ürgallikaks, kuna ma kunstiteoseid rohkem teejuhtideks pean, mis suunas ma oma samme pean seadma või millest mul tuleb hoiduda.

Rooma võib oma kunstiteoste hulgaga ära väsitada ja nõnda tundsin ma vajadust mägedesse põgeneda, et kuumal aastaajal värsket õhku hingata. Nüüd olen ma seal siis viis kuud maastikulisi visandeid teinud ja end seejuures väga hästi tundnud, välja arvatud siis kui lõunatuuled valitsevad. Scirocco võtab mult igasuguse töötamise võimaluse ja on mind otsusele viinud end kõigest sellest vabastada ja põhja poole tagasi minna.

J. Köleri kiri Natalie Grotile Roomast 19/31. XII 1860. Tõlge saksa keelest. Tartu Kunstimuseumi almanahh 3. Tartu, 1972, lk. 33.

[Maalis «Ärkamine nõidusunest» ehk «Eesti legend» (1864—1865)]. Olen külsurnokirstust ülestõusvad eesti naist maalinud, mis mõned on mõttelnud, kui tahta mina sellega näidata, kui oleks

nüid eesti rahvas üles tõusnud, et iseäranist riiki asutada. Se pole nõnda! Kudas igauks pildist näeb, on rüütel kirstu peal, mitte kahe peaga kotkas. Pilt tähendab orjapõlvest päästmist, kelle juures seda ärariisutakse, mis eestirahvast elul hoidis.

Selle pildi kõrvas on minu mõtte veel täitmatta — pilti maalida, kuidas Venemaal rahvast päästeti.

KM KO, F 69, M 23 : 23.

Seejärel tuli mul [1867. a.] maalida vürst Gortšakovi portree tema 50-aastase juubeli puhul, mille tarvis korjati aalkirjade põhjal vastav summa. Ent kantsler, olles alati asjaajamisega seotud, keeldus kaua portreerimisest, kõrvale puigeldes sellega, et see võtvat talt liiga palju aega. Viimaks, pärast oma sõprade tungivaid palveid, nõustus ta määrama seansi välisministeeriumi saalis ning juba esimesest korrast peale jäi ta alustatud portreega niivõrd rahule, et enam ei esitanud mingisuguseid vastuväiteid. Järgmiste seansside puhul oli ta valmis poseerima niipalju tunde, kuipalju neid temalt ka oleks nõutud, sest et samal ajal jätkas ta asjaajamist, kuulas ettekandeid ja võttis vastu välissaadikuid. Kui ei olnud kõrvalisi külastajaid, siis vestles kantsler sõbralikult minuga...

Vürst Gortšakovi isiksus huvitas mind sedavõrd, et ma ühel seansil tahtmatult avaldasin talle oma rahulolu, et mulle tehti ülesandeks maalida isiku portree, kes omab niisugust tähtsust Venemaal. Vürst vastas sellele naeratades: «Ainult teie, I[van] P[etrovitš], jäädvustategi mind.» Üldse minu juhusliku tutvuse ajal temaga pani kantsler mind eriti imestama vastuste kiirusega vestluses kõige mitmesugusamate isikutega, mis oli tõenduseks tema tähelepanuvast leidlikkusest. Kuid peatselt seansid katkesid täiesti, sest et vürst Gortšakov pidi sõitma välismaale ning mul tuli töö lõpetada ilma temata. Vürst oli oma portreega niivõrd rahul, et enne tõlda istumist läks ministeeriumi saali, et veel kord sellele pilku heita.

J. Köleri biograafia ajakirjas «Russkaja Starina», november 1886, lk. 369—370. Tõlge vene keelest.

Akadeemia Suursuguseima Presidendi kutse astuda tema nõukogu koosseisu võttis Köler vastu suurima rõõmuga, püstitades endale seejuures vankumatuks põhimõtteks alati ja kogu jõuga kaasa aidata rangeima õigluse silmaspidamisele. Et selleks oli tungiv vajadus, nähtub järgmisest: kui akadeemilisel näitusel hr. P. teosed jäid preemiata, siis rektor Jordan pidas vajalikuks vabandada teiste žürii liikmete ees järgmiste sõnadega: «Ma hoolitsesin oma õpilase nagu oma lihase poja eest ja kui ta preemiat ei saanud, siis pole see minu süü!» See sundis Kölerit tähendama: «Meie kogunesime siia mitte selleks, et hoolitseda oma õpilaste ja sugulaste kasu eest ning solvata ebaõiglusega teisi, väarikamaid.» Vastates sellele, nimetas rektor Kölerit naljatoonil «karmiks

tühnaaks». Akadeemia nõukogu teiste liikmete kaasabil läks Köleril vähehaaval korda Akadeemias välja juurida vana kord — soosida ühtesid teiste kahjuks, ning jalule seada õiglust. Seejuures tuli tal kokku põrgata ka järgmise rektoriga, kes talle seda niisamuti ei andestanud nagu esimenegi.

J. Köleri kiri õueminister Frederichile 1895. a. KM KO, F 69, M 10 : 8. Tõlge vene keelest.

Kunstide Akadeemia uue tegelasega läheb K[öler] lahku vaadetes. K[öler] peab oma suunda (tõsises) maalikunstis ainuõigeks, s. o. ta arvab, et kauniduse seadused on igavesed ega allu alalistele muutustele nagu mööduvad rätsepamoed. Seepärast Keiserlik Kunstide Akadeemia, jäämaks kaunite kunstide Akadeemiaks, peab jätkama kaunite kunstide arendamist inimkonna paljutuhandelise arengu pinnal ega mitte alluma jämedale moe mõjule. Ei saa ju pidada tõelisteks kauni kunsti teosteks nende kaasaegsete kunstnike loometööd, kes ilma poeesiata kompositsioonis ja koloriidis kalduvad tegelikusest kõrvale karikatuursesse, aga mitte, nagu peaks, ideaalsesse külge. Iseenesest mõista tuleb taolised teosed asetada isegi fotokoopiast madalamale.

KM KO, F 69, M 23 : 20. Tõlge vene keelest.

Kaunite kunstide akadeemia oma olemuse, oma otsese kutsumuse tõttu ei tohi järgneda selle või teise moodsa suuna kapriisidele kunstides, vaid peab avastama kauniduse igavesi seadusi, seejuures mitte sammugi kõrvale kaldudes tõest. Kunstid õitsesid ka ilma akadeemiata ja isegi akadeemiast hoolimata kõikjal, kus ilmnes nende järele vajadus. Kui oivaline ka ei oleks akadeemia «põhikiri» ja kui ideaalne ei olekski tema õppejõudude koosseis, akadeemia võib oma kasvandikele õpetada ikkagi ainult niioelda kaunite kunstide «kirjaoskust»; ning kui keegi neist kasvandikest omab erilist jumala annet ja samuti küllaldasid materiaalseid vahendeid, siis see ainult arenebki pärast akadeemiast lahkumist tõeliseks kunstnikuks. Ent kui selsamal «andekal», talendikal kunstnikul ei oleks küllaldasid vahendeid, kui ta ei saaks oma tööde eest vajalikku hüvitust, siis kahtlemata väsitatuna koormavast võitlusest vaid tükikese «igapäevase leiva» eest, hakkub ta niisamuti, nagu hakkub kasvuhoonest välja visatud ja ilma hoolitsuseta jäänud lill. Ning ühes tema hukkamisega muidugi hävivad kasutult kunstile ja ühiskonnale ka kõik akadeemia poolt temale kulutatud vahendid.

J. Köleri kiri Vene tsaarile. Daatumita, 1890. aastad. KM KO, F 69, M 12 : 11. Tõlge vene keelest.

Mis puutub isiklikult minusse, siis arvan ma, et igat kõrgelt-tõepärast kunstiteost tunnustatakse ja saadakse tunnustama sellisena kõigil maadel ja kõigil aegadel. Selline teos ei või märgataval viisil eri-

neda teistest niisama kõrgkunstilistest ja tõepärastest teostest, kus need viimased ka ei ilmuks. Ja nii see peabki olema, sest et meie ajal kunstitehnika ei moodusta mõne ühe meistri või mingi ühe akadeemia saladust, see on — üldtuntud!

J. Köleri kiri Vene tsaarile. Daatumita, 1890. aastad. KM KO, F 69, M 12 : 11. Tõlge vene keelest.

Kunsti huvides oleks väga soovitatav, et iga talent võiks areneda vabalt, vastavalt oma individuaalsetele iseärasustele ilma igasuguste kõrvaliste mõjutusteta.

Kas võib üldse kõnelda mingisugusest rahvuslikust koolist? Sest kaunid kunstid ei ole, nagu kirjandus, rahvuskeelega seotud. Kaunid kunstid kõnelevad «ülemaailmset keelt». Kool peab olema rajatud tööle, aga tööde on samuti «üks» ülemaailmne.

KM KO, F 69, M 23 : 20. Tõlge vene keelest.

Kunsti ei või rakendada teoreetikute üks teisest lahkuminevate sihtide teenistusse, sest ta jääks pinnata, kunst ei luba enast kütkestada, ta on piiramatu ega ole alistatav ei heale ega kurjale. Maalikunstil on oma raam, s. t. ta on piiratud momendiga ega või olla ideede, ajaloo seletajaks. Maalikunstis on väärtuslik **kuidas**, mitte aga **mis!**

A. Waga, Johann Köler. Tartu 1931, lk. 34.

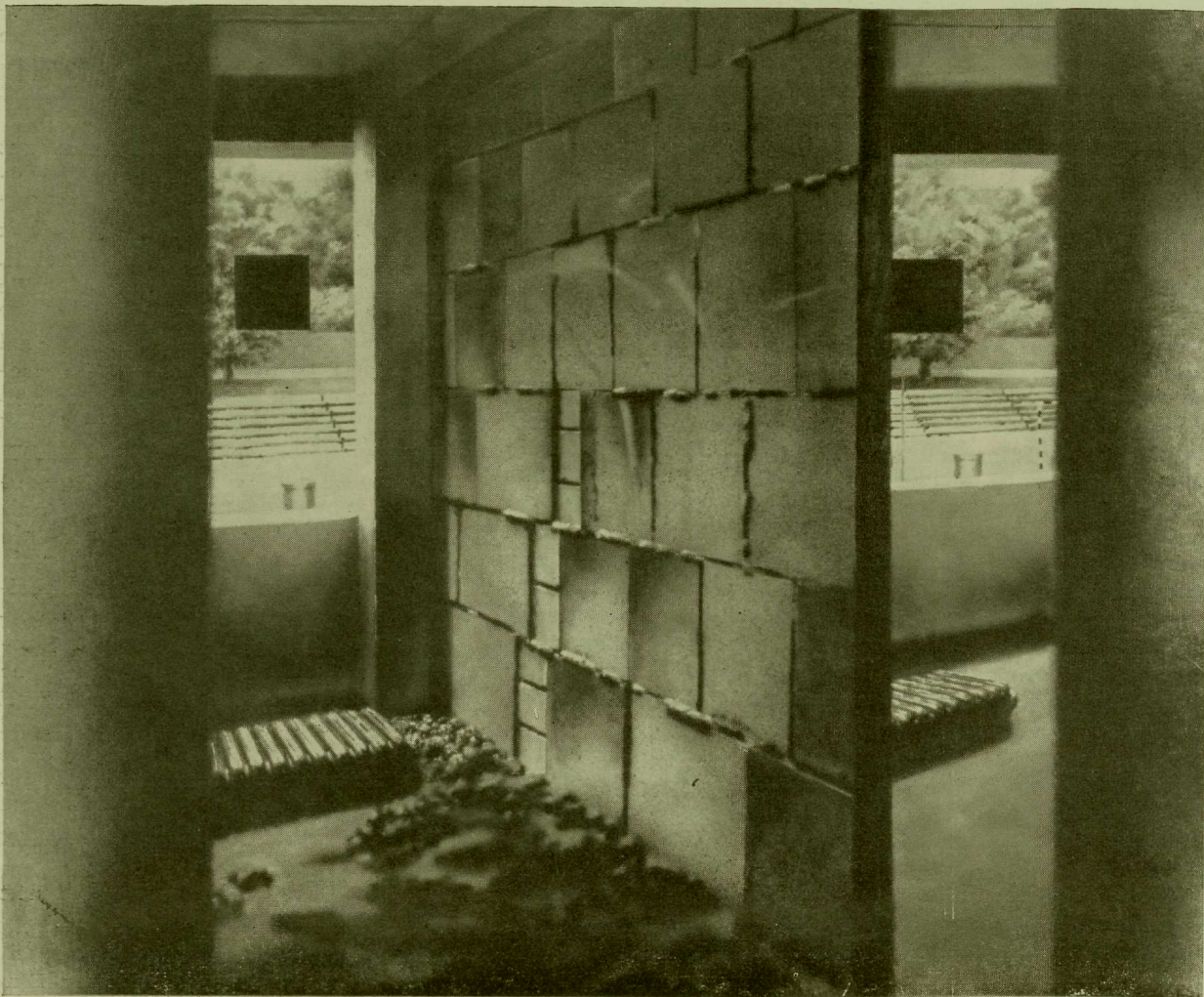
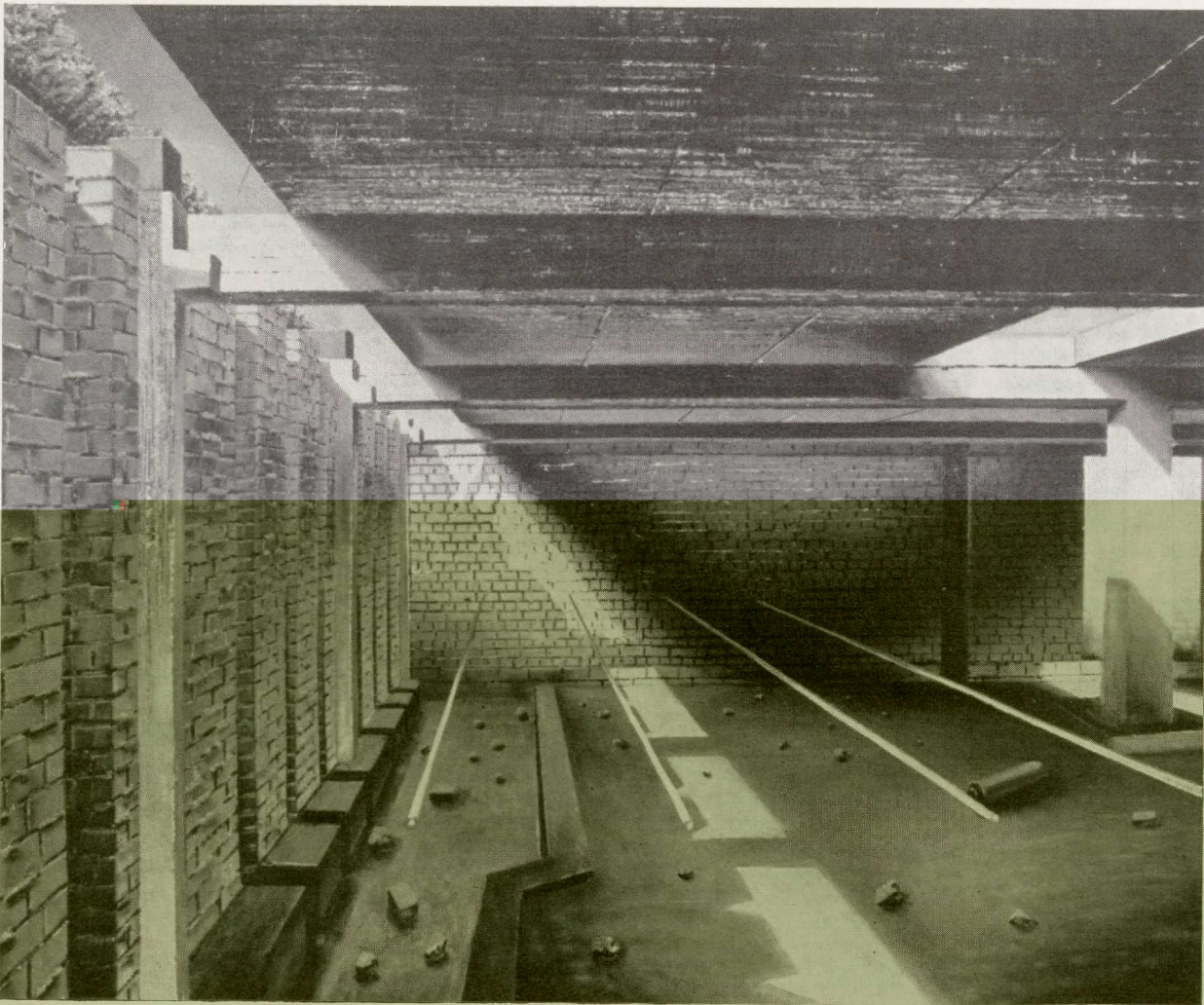
Maastikud ja madala žanri maalid leivad veel publiku hulgas ostjaid, ent suured kunstiteosed mitte, nii et tõsine ajaloomaalikunst, nüüd juba peaaegu mitte midagi loov, peab vältimatult hääbuma, kui valitsus ei pööra talle oma soovivat tähelepanu.

Neid maale võiksid omandada linnad, ent harva lubab vene linna eelarve spetsiaalsete maaligaleriide sisseseadmist. Kuid kas ei näiks seepärast võimalik ja kasulik olevat omandada neid teoseid ülikoolide, akadeemiate jne. saalide tarvis, mille seinad on enamail juhtudel täiesti paljad? Siin oleks kasu mõlemapoolne. Kunstnikud saaksid oma teoste müümise teel vahendite tegevuse jätkamiseks, ülikoolide kasvandikud aga tutvuksid tõsise maalikunsti teostega.

J. Köleri kiri Vene tsaarile. Daatumita, 1890. aastad. KM KO, F 69, nr. 12 : 11. Tõlge vene keelest.

Teise kirja sisu on väga tähtjas ja soovitatav, mina ise olen ammugi mõnda joonistamise väärt Kalevipoja lugust märkanud, aga et mul mingisugust teadust vana Eesti riietest ei ole, sellepärast on se asi magama jäänud. Kui Teie leiate kellegi läbi selleks abi, et ma materjali kätte saaks, kudas vana Eestlasi karakteriseerida, siis tahan hea meelega, kui ka mitte ni palju, aga siiski paar pilti Kalevipojast teha.

J. Köleri kiri J. Kunderile Peterburist 23. I 1884. KM KO, F. 66, M 2 : 1.



# ANDO KESKKÜLA

22. AUGUST 1950

---

50. Valgus ruumis. Õli. 1975.

---

51. Ohtu. Õli. 1975.

---

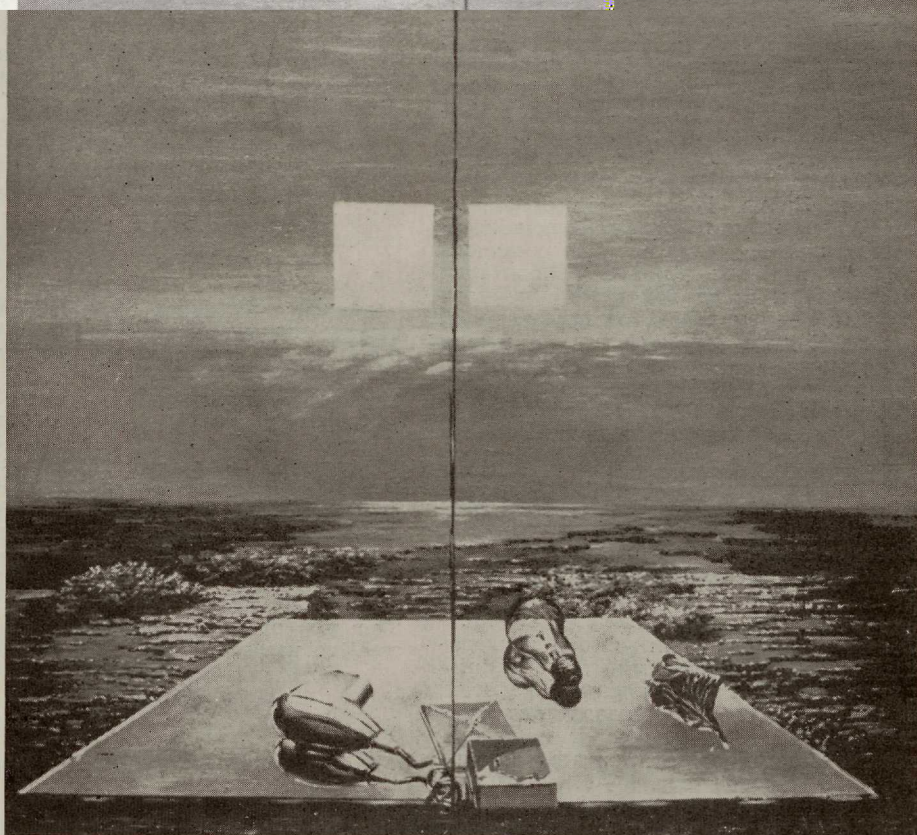
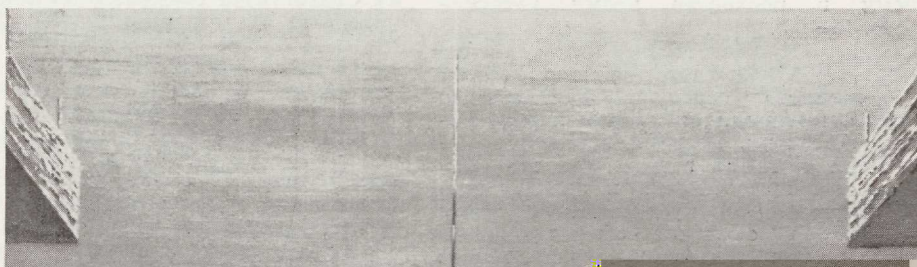
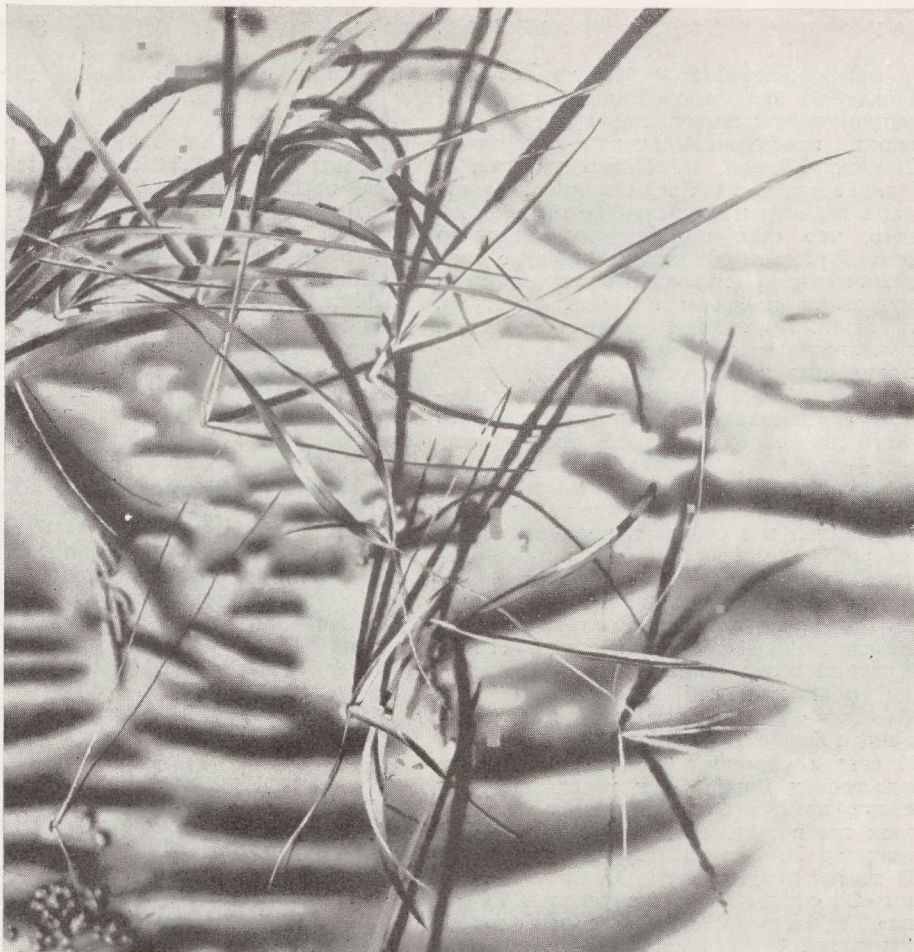
52. Rand II. Õli. 1975.

---

53. Põhja-Eesti maastik. Õli. 1974.

---

52



53

8 марта исполняется 150 лет со дня рождения основоположника эстонской национальной живописи, первого эстонского профессионального художника Иохана Кёлера. И. Кёлер родился в Вильяндимаа. Сын крестьянина, благодаря таланту и трудолюбию он добился того, что стал портретистом высшего петербургского общества. Наряду с академическими парадными портретами художник писал и простых крестьян, пейзажи. Во многих из этих работ он приближался к реалистическому направлению в искусстве. Лучшие портреты И. Кёлера можно с полным правом сравнивать с образцами русского реалистического портрета того времени — работами Перова, Крамского, Ге и других. И хотя большая часть жизни Кёлера прошла в Петербурге, он живо переживал все события, происходившие на родине, и был одним из руководителей национального освободительного движения. Обзор жизни и деятельности И. Кёлера приводится в статье искусствоведа Вольдемара Эрма (стр. 1—11). Краткий обзор «Эстонская журналистика о посмертной выставке Иохана Кёлера» принадлежит перу искусствоведа Вайке Тийк (стр. 12).

В статье «Записки одного поиска» искусствовед Борис Энст рассказывает о своих находках и открытиях, сделанных им в ходе поисков петербургских квартир И. Кёлера (стр. 13—20).

В статье искусствоведа Яака Кангиласки «Об официальном искусстве XIX века» приводится обзор официального искусства буржуазного мира XIX века и дается анализ причин возросшего к нему в последнее время интереса (стр. 21—29).

Статья «Художественное объединение «Паллас» в 1930-е годы как организация художников» освещает деятельность этой организации, имеющей значительные заслуги в истории эстонского искусства в 1930-е годы, когда это объединение превратилось в организацию преимущественно художников. К этому времени в обществе сформировалось сильное демократическое крыло, возрос интерес к политическим вопросам. Было положено начало связи и с советскими художниками. В таком виде «Паллас» составлял существенную часть демократического крыла эстонского изобразительного искусства. Автор статьи — искусствовед Эха Ратник (стр. 30—33).

Статья Кальо Пыллу «Изображения сказочных птиц в восточноевропейской лесной полосе» знакомит нас с излюбленным мотивом украшения бытовых предметов и предметов культа периода неолита — мотивом водоплавающей птицы. Культ водоплавающей птицы был достаточно широко распространен на территории от Балтики до Западной Сибири и между Волгой и Окой. Для изображений характерно сходство формы и близкий к натуре силуэт. Вероятно, водоплавающая птица выступала здесь в качестве так называемого космогонического символа (стр. 34—38).

Мысли Иохана Кёлера о себе, о взаимоотношениях с обществом, об учебе и искусстве (стр. 39—41).

Картины Андо Кескюла (стр. 42—43).

Статья Х. Мак-Уинни «Обзор исследований по эстетическим измерениям» дает читателю представление о работах, в которых при искусствоведческих исследованиях и оценке работ использовались методы экспериментальной психологии. Перевод (стр. 45—47).

Мысли Марью Мутсу о творчестве и о художнике (стр. 48—52).

The 8th of March marks the 150th anniversary of the birth of Johann Köler, the first professional Estonian artist, pioneer of the Estonian art of painting. He was born in Viljandi District, in a peasant family. Thanks to his talent and pertinacity he became the painter of the highest social stratum of St. Petersburg. Next to festive ceremonial portraits influenced by Academicism, the artist depicted Estonian peasants as well as his native landscape. In a number of his works he approached realistic tendencies in art. Köler's best portraits can be readily compared with the realistic portraiture of Russia of that time, e.g. with the works of Perov, Kramskoi, Ge and others. Although he spent the greater part of his life in St. Petersburg, he sympathized with the events in his home country and became one of the leaders of the national liberation movement. A survey of Johann Köler's life and work is given by art historian Voldemar Erm (pp. 1—11).

Art historian Vайке Tiik presents a brief report "The Posthumous Exhibition of Johann Köler as Reviewed in Estonian Newspapers" (p. 12).

In his article "Notes of a Search", art historian Boris Enst tells about his discoveries and finds during the search for Köler's apartments in St. Petersburg (pp. 13—20).

In the article "About Academicism" by art historian Jaak Kangilaski, a survey is given of the official art the bourgeois world in the 19th century, followed by an analysis of the circumstances that led to recent interest in that trend (pp. 21—29).

The article "The Art Society "Pallas" as an Organization of Artists in the 1930s" introduces the activities in the 1930s, of the society that has considerable merits in the development of Estonian art. At that period the Society was basically an organization of creative artists whose majority displayed democratic tendencies and a growing interest in political problems. Relations were established with Soviet artists as well. The art society "Pallas" formed an essential part of the democratic wing of Estonian art and culture. The author of the article is Eha Ratnik (pp. 30—33).

The article by Kaljo Põllu "Images of Ancient Birds in the Area of East-European Forests" introduces the motif of the waterfowl as the most beloved motif for decorating utensils and cult objects in that region since the Neolithic Age. The cult of the waterfowl was distributed over rather a large territory, from the Baltic region to West-Siberia and between the rivers Volga and Oka. Those images are characterized by a similarity of form and by a silhouette close to nature. In that region the waterfowl was obviously regarded as a cosmogonic symbol (pp. 34—38).

Utterances of Johann Köler about himself and his relations to society as well as about his studies and art (pp. 39—41).

Paintings by Ando Keskküla (pp. 42—43).

The article "A Review of Research on Aesthetic Measure" by H. J. McWinnie discusses the works in which methods of experimental psychology have been used for studying and evaluating art. Translation (pp. 45—47).

Thoughts of artist Marju Mutsu about creative work and the artist (pp. 48—52).



## H. J. Mc Winnie

Tänapäeva teadust iseloomustab traditsiooniliselt üksteisest üsna kaugel seisnud teadusharude lähenemine. Üha rohkem kasutatakse semiootika, informatsiooniteooria, matemaatilise statistika ja küberneetika meetodeid kultuuri, sealhulgas kunsti uurimisel. Suur hulk uurimusi on seotud katsetega kohaldada kunstiprobleemide käsitlemisele eksperimentaalpsühholoogia meetodeid. Alljärgnev artikkel annab ülevaate mõningatest nende uurin-gute suundadest ja meetoditest.

*Toimetus*

Käesolevas töös on antud ülevaade kahest uuringusuunast kahe lähedase probleemi-grupi käsitlemisel. Nendeks on geomeet-riliste kujundite eelistamise ja esteetiliste määratluste probleem. Käsitletavat uuringud on teostatud ajavahemikus 1927. a.—1966. a. [...]

Esteetilised määratlused on kunsti-teaduse ja psühholoogia omavahelise mõju ammune ja väga huvitav kokkupuutepind. Kunstnikke, filosoofe ja psühho-looge on ajast-aega köitnud idee kontrol-lida esteetilisi teooriaid empiirilisel ja selgitada põhjused, miks erinevad indi-viivid eelistavad erinevaid esteetilisi ob-jekte. Viimase 30 aasta jooksul on uuri-jad püüdnud võrrelda kunstnike ja mit-tekunstnike vahetuid hinnanguid (*percep-tual choices*). Hiljuti teostati loominguiliste võimete uurimise raames taoline psühho-loogiline uurimus F. Barroni poolt (Cali-fornia ülikool; F. Barron, *Creativity and Psychological Health*, New York, Van Nostrand, 1963). Uuringud selles psühho-loogia valdkonnas, mida Valentine nime-tas «ilu eksperimentaalseks psühholoo-giaks» (C. W. Valentine, *The Experimental Psychology of Beauty*, London, Met-huen, 1962) omavad suurt tähtsust käes-oleva artikli autori katsetele töötada välja «kunsti psühholoogia». Kõnesolev artikkel peegeldabki nende pingutuste mõningaid aspekte.

Artiklis on püütud: 1) jagada esteeti-liste määratluste kohta käivad uuringud kahte peamisse gruppi, 2) ühendada üksi-kute psühholoogide hajevil uuringud, 3) püüda seletada töödes esinevate erine-vate tulemuste põhjusi. Nimetatud lahk-arvamuste pilt on sedavõrd selge ja aru-saadav, et on tekkinud vajadus neid kui-dagi selgitada.

Esteetiliste eelistuste kohta käivate uurin-gute tulemuste üle otsuste langetamiseks on tarvis selgitada, kas neis kasutati isik-suse parameetrite võrreldavaid mõõtmis-kriteeriume. Uurimustes, mis on seotud isiksuse karakteristikatega, kasutatakse individuaalsete omaduste väljaselgitami-seks tavaliselt standardseid teste, mis an-nabki võimaluse lugeda nende uurimuste resultaate täiesti kõrvutatavateks. Kõigis taolistes uurimustes antakse katsealustele enam-vähem sarnased ülesanded. Neile näidatakse reproduktioone kunstiteostest või abstraktseid joonistusi ja küsitakse, kas need meeldivad neile või ei. Võib arvestada, et nendes uurimustes kasutatud lihtsuse, keerulisuse, sümmeetrilisuse ja asümmeetrilisuse määrangud on samuti omavahel kooskõlastatud.

Vajalikul määral kooskõlastatult valiti nende uurimuste käigus välja ka kaks gruppi kunstnikke.

1. Kunstnikud kui eksperdid. Professio-naalsed kunstnikud või kunstiinstituutide üliõpilased määrasid kindlaks kriteeriu-mid ja normid erinevate esteetiliste eelis-tuste tarvis.

2. Kunstnikud kui katsealused. Selleks võeti juhuslik valik kunstiinstituutide üli-õpilasi, jättes seejuures arvestamata nende loominguilised võimed.

Kõigis refereeritavates uurimustes on ka-sutatud kahte terminit:

a) esteetiline eelistus (*aesthetic prefe-rence*) — piir, mil määral kunstiteos indi-viidile meeldib või ei meeldi.

b) esteetiline otsustus (*aesthetic judg-ment*) — indiviidi hinnang kunstiteose esteetilise väärtuse kohta.

Frank Barroni uurimus.  
Keerulisuse eelistamine

Barron võrdles geomeetriliste figuuride eelistamist kunstnike ja mittekunstnike poolt. Ta määras need erinevused vahetu hinnanguna eelistuste näol, mis anti liht-satele ja sümmeetrilistele või keerulistele ja asümmeetrilistele figuuridele vastavalt Welschi geomeetriliste figuuride eelistuste testile (F. Barron, *Artistic Perception as a Factor in Personality Style*, *J. Psychol.*, 33, 199—203 (1952)). Seejuures leidis ta, et kunstnikele meeldivad keerulised ja asümmeetrilised kujundid ning ei meeldi lihtsad ja sümmeetrilised. Jälgitavad eri-nevused olid täiesti määratletavad ja või-maldasid jagada katsealused kahte grup-pi, mis seisid 65 jaotuselisel skaalal 20 jaotuse võrra teineteisest eemal.

Barroni esimesel katsel saadud tulemused näitasid, et kunstnike puhul oli keskmine näitaja 40,25, korduseksperimendil 39,07, mittekunstnike puhul olid keskmised näi-tajad vastavalt 16,9 ja 18,37. Teatati, et erinevus keskmiste suuruste vahel kunstnike ja mittekunstnike jaoks tähel-dati tasemel 0,001.

Barron väidab, et täheldatav erinevus ku-jundite eelistamisel võib olla tingitud bi-polaarsest faktorist, mis ilmneb neil juh-tudel, kui stiimuliks on kaks elementi (s. o. keerulisus ja lihtsus, sümmeetrilisus ja asümmeetrilisus) ja indiviid peab va-lima neist ühe. Barron märgib samuti, et selline erinevus hinnangutes võib olla tingitud ka esteetilise valiku bipolaarsest faktorist, mida Eysenck nimetas *k*-fakto-riks (H. J. Eysenck, *General Factor in Aesthetic Judgments*, *Brit. J. Psychol.* 31, 262—270 (1941)).

Barron mõõtis ka nende kahe grupi (grupi, kus eelistati lihtsaid geomeetrilisi kujundeid ja grupi, kus eelistati keerulisi geomeetrilisi kujundeid) juures kunstiteoste reproduktsioonide esteetilist eelistamist ja võrdles saadud tulemusi (F. Barron, *Personality Style and Perceptual Choice*, *J. Pers.*, 20, 385—401 (1953)). Teda huvitas, kas erinevused, mis olid jälgitavad geomeetriliste kujundite eelistamisel, kehtivad ka eksperimendi puhul kunstiteostega. Seejuures leidis ta, et see grupp indiviide, kes eelistas lihtsaid geomeetrilisi figuure, ei võtnud omaks pilte, mis nõudsid mõistmiseks pingutust, samuti ebaloomulikke ja avalikult meelelisi pilte. Seevastu grupp, kus eelistati keerulisi geomeetrilisi kujundeid, kiitis heaks modernistlikud, avangardistlikud, eksperimentaalsed, naivistlikud ja meelelised tööd.

Toome mõningad näited tehtud eelistuste kohta:

1. Tööd, mis kõige rohkem meeldisid neile, kes eelistasid lihtsaid geomeetrilisi kujundeid:

Gainsborough. Poiss helesinises;

Clouet. François I;

Leonardo da Vinci. Ristija Johannes;

Corot. Naine pärliga.

2. Tööd, mis kõige vähem meeldisid neile, kes eelistasid lihtsaid geomeetrilisi kujundeid:

Picasso. Büst akna all;

Modigliani. Naine Burgundias;

Modigliani. Marallo;

Toulouse-Lautrec. Kloun.

3. Tööd, mis kõige rohkem meeldisid neile, kes eelistavad keerulisi geomeetrilisi kujundeid:

Cézanne. Supleja;

Cézanne. Must kell;

Toulouse-Lautrec. Jane Avril;

Renoir. Naine looriga.

4. Tööd, mis kõige vähem meeldisid neile, kes eelistavad keerulisi geomeetrilisi kujundeid:

Rembrandt. Sündikused.

Gauguin. Seine Pariisi lähistel;

Utrillo. Vaade Arnes'le;

Raffaell. Balthasar Castiglione.

Eysencki uurimus. Põhifaktor esteetilises hinnangus

Barroni järeldus, et geomeetriliste kujundite eelistamisel jagunevad indiviidid kahte gruppi, on sarnane Eysencki töö tulemustega. (H. J. Eysenck, *Type Factors in Aesthetic Judgment*, *Brit., J. Psychol.*, 31, 262—270 (1941)).

Eysenck püüdis leida esteetilise määratluse põhifaktorit, mille ta nimetas *t*-faktoriks.

Tuleb siiski märkida, et Eysenck ei võrrelnud geomeetriliste kujundite eelistamist kunstnike ja mittekunstnike puhul, nagu seda tegi Barron, ta eeldas, et tema esteetilise analüüsi *t*-faktor on analoogiline Spirmani vajumete võimete testimisel kasutatud *g*-faktorile. Eysenck eeldas samuti, et *t*-faktor on närvisüsteem-

mist sõltuva taju näitajaks. Ta toob kolm olulist *t*-faktori tunnust:

1) *t*-faktor ei sõltu eruditsioonist, traditsioonidest ja teistest muutuvatest karakteristikatest. *t*-faktor on tõenäoliselt seotud inimese olemusega;

2) *t*-faktor on laiendatav ka teistele meelelise tunnetuse liikidele peale nägemise;

3) kui analüüsimisel ei arvestata *t*-faktorit, avaldub analüüsis bipolaarne faktor, mis on isiksuse muutuvate karakteristikate peegelduseks. Seda faktorit, mis mõjutab kunstiteoste hindamist, nimetas Eysenck *k*-faktoriks. Ta eeldas, et see on põhifaktor, millest sõltub esteetiline hinnang. *k*-faktor tähendab lihtsate rütmide, lihtsate polügonaalsete vormide, ühetaoaliste piltide eelistamist võrreldes keeruliste polügonaalsete vormide, vabade rütmide, keerulisemate piltidega. McWinnie ja Rosen oletavad, et *k*-faktor on seotud nii eruditsiooni kui isiksuse omadustega.

Eysencki töö põhineb De Ware'i mõistel keskmisest esteetilisest eelistusest. De Ware leidis, et nii asjaarmastajad kui kunstiteadlased korraldasid erineva väärtusastmega piltide komplektid esteetilise eelistuse järgi ühtmoodi. Child näitas (I. L. Child, *Personal Preferences as an Expression of Aesthetic Sensitivity*, *J. Pers.*, 30, nr. 3, 496—512 (1962)), et keskmine esteetiline eelistus ei ole seotud indiviidide eelnevate kokkulepetega. Kui eeldada esteetilise eelistuse põhifaktori olemasolu, nagu seda tegid De Ware ja Eysenck, tekib küsimus, kas see faktor on päritav või sõltub ta kultuurimõjudest, s.o. eruditsioonist (õppimisest.) See viib meid aga esteetiliste eelistuste ristuvate kultuurimõjude (*cross-cultural*) uuringute valdkonda.

McElroy uuris geomeetriliste figuuride eelistamist Austraalia aborigeenide juures, kasutades samu materjale, mis Eysenck. Tal ei õnnestunud tõestada faktori olemasolu, mis näitaks erinevatele rassidele üldist «head maitset» ja põhineks pärilikul eelsoodumusel. Tõestus hoopis, et esteetiline hinnang määratakse kultuurifaktorite mõjuga tunnetusele.

Childi uurimus

Hiljutisel esteetiliste eelistuste võrdlev-kultuurilisel analüüsil tulid Child ja Siroto järeldusele (I. L. Child, L. Siroto, *BeK Wele and American Aesthetic Evaluations Compared*, *Ethnology* 4, Nr. 4, 349—360 (1965)), et nn. hea maitse on esteetiliste eelistuste puhul siiski mõningal määral universaalne. See järeldus kinnitab Eysencki *t*-faktori olemasolu. Childi töö eelis võrreldes varasematega, milles ei leitud kinnitusi kultuuri-devahelisele kokkuleppele esteetiliste eelistuste vallas, on selles, et Child uuris esteetilistes hinnangutes peituvat kultuuridevahelist ühtsust inimeste juures, kes tundsid kunsti vastu huvi, samal ajal kui varasemates töödes võrreldi esteetilisi eelistusi kõige üldisema valiku alusel. Andmeid, mis kinnitasid kultuuri-devahe-

lisi ühildumisi esteetilistes eelistustes saadi ka Iwao ja Childi (S. Iwao, I. L. Child, *Comparison of Esthetic Judgments by American Experts and by Japanese Potters*, *J. Psychol.*, 68, 27—33 (1966)) ning Fordi, Prothro ja Childi (C. S. Ford, T. E. Prothro, I. L. Child, *Some Transcultural Comparisons of Esthetic Judgment*, *J. Soc. Psychol.*, 68, 19—26, (1966)) töödes. Child uuris nagu Barroni isiksuse omaduste ja esteetiliste hinnangute omavahelist sidet kolledžite üliõpilaste hulgas (I. L. Child, *Personality Correlates of Aesthetic Judgment in College Students*, *J. Pers.*, 33, 476—511 (1965)). Ta ei leidnud näiteid, mis kinnitaksid mingi tähelepanuväärsema sideme olemasolu esteetilise hinnangu ja niisuguste isiksuse karakteristikate nagu mehelikkus (võrreldes naiselikkusega), loomingu võimete olemasolu jne. vahel. Kuid Child avastas positiivse korrelatsiooni esteetilise hinnangu ja selliste isiksuse omaduste vahel nagu kannatlik suhtumine ebamäärasesse, ambivalentsus ja otsuste iseseisvus. Võib öelda, et Childi töö see osa kinnitab Eysencki *k*-faktori olemasolu. Üldiselt võib väita, et Childi tööd kinnitavad Eysencki varasemaid uurimusi. Child tuli järeldusele, et esteetiline hinnang on seotud järgmiste isiksuse karakteristikate gruppidega: 1) teadmised kunsti alal, 2) mõtlemise individuaalne eripära (keerulisuse mittepõlgamine, kalduvus tähelepanelikule vaatlusele, intuitsiooni arenemus, vastuvõtlikkus, arutluste iseseisvus).

Rosen (J. C. Rosen, *The Barron-Welsh Art Scale as a Predictor of Originality and Level of Ability in Art*, *J. Appl. Psychol.*, 39 (1955)), korrates osaliselt Barroni (*Personality Style and Perceptual Choice*) tööd, uuris mitte isiksuse karakteristikate, vaid kunstialase õpetatuse (s.o. eruditsiooni) mõju geomeetriliste figuuride eelistamisele. Ta leidis, et keerulisuse ja asümmeetria eelistamine inimeste puhul, kel on mõningane eruditsioon kunsti alal, erineb kunstialase ettevalmistuseta indiviidide eelistustest üksnes 1% ulatuses. Rosen ei arvestanud aga, et tema tulemused võivad olla seletatavad sellega, et kunstiga tegelevad just need inimesed, kel on kaasasündinud eelsoodumus keerulisuse suhtes. Child, nagu Rosengi, avastas tugeva sõltuvuse esteetiliste hinnangute ja kunstialaste teadmiste vahel.

Birkhoffi uurimus. Lihtsuse eelistamine

Barroni, Roseni, Childi ja Eysencki järeldused selle kohta, et kunstnikud ja kunstis haritud indiviidid eelistavad keerulisust ja asümmeetriat, erinevad esteetilise määra teooriast, mille esitas Harvardi matemaatik G. D. Birkhoff. (G. D. Birkhoff, *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1932.). Käesoleva artikli autor tahaks esitada hüpoteesi, et erinevused Barroni ja Birk-

hoffi tulemustes seletuvad moe mõjuga geomeetriliste figuuride eelistamisele ja esteetilisele maitsele, samuti erineva ettevalmistusega kunsti vastuvõtmiseks. Kui võrrelda kunstiteoseid, mis olid populaarsed sel ajal kui Birkhoff kirjutas oma tööd, nende kunstiteostega, mis olid populaarsed Barroni töö kirjutamise ajal, võib kohe anda küllalt usutava seletuse erinevuste kohta nendes uurimustes. Artiklis Kanada kunstniku Alex Colville'i kohta (H. Y. Dow, *The Magic Realism of Alex Colville, College Art J., Summer Issue, 24. Nr. 4, 318—329 (1965)*) on näidatud, et kunstnike esteetilised eelistused kalduvad taas lihtsuse poole. Colville ja teised kunstnikud, kes esindavad popkunsti, tekitasid uuesti huvi formaalsete kompositsioonide, lihtsuse, sümmeetrilisuse vastu, kasutades isegi niisuguseid kompositsiooniskeeme nagu kuldloige. Just niisugustest kompositsiooniskeemidest ongi osalt juttu J. Hambridge'i (*J. Hambridge, Dynamic Symmetry, Harvard, 1926*) töös, millele Birkhoff oma teooria rajamisel oluliselt toetus. Ent paraku puuduvad eksperimentaalsed andmed, mis kinnitaksid esteetilise eelistuse muutumise tendentsi kunstnikel. Kiired muutused esteetilises maitstes muudavad selle küsimuse uurimise praegu veelgi raskemaks. Oma teoorias püüdis Birkhoff formuleerida esteetiliste objektide intuiivse võrdlemise ratsionaalseid aluseid. Ta esitas järgmise esteetilise määra valemi:

$$M = \frac{O}{C}$$

kus M — esteetiline määr, O — korraldatus, C — keerukus. Birkhoffi valem on rajatud hüpoteesile, et mingile objektile tähelepanu koondamiseks vajalik pingutus suureneb proportsionaalselt vaadeldavate detailide keerukusega. Esteetiline määr M on väärtuse tunnetamine, rahulolu, mis kroonib seda tähelepanu pingutust. Kasutades oma valemit, võttis Birkhoff ette rea empiirilisi katseid erinevatest perioodidest pärit kunstiteoste esteetilise väärtuse väljaarvutamiseks. Tema arvates vastab valem «mitmekesisuse ühtsuse» ja «hea vormi» mõistele geštaltpsühholoogias. Kui võtta aluseks Birkhoffi valem, siis oleksid esteetiliste objektide eelistatavateks visuaalseteks karakteristikeks tõenäoliselt lihtsus, sümmeetria, detailide selgus jne. See vastab esteetilisele maitsele ajal, mil Birkhoff oma tööd kirjutas. (Child on väitnud, et Birkhoffi teooria ei väljenda mitte selleaegset esteetilist maitset, vaid täielikku maitsepuudust Birkhoffil endal).

[...]

#### Esteetiline eelistus ja geštaltteooria.

Eysenck püüdis eksperimentaalselt uurida esteetika geštaltpsühholoogilist aspekti. Geštaltpsühholoogia teoreetikud väidavad, et «hea vormi» elementideks on lihtsus, sümmeetrilisus ja õigsus. Eysencki esteeti-

lise teooria lähtepunkt on selles, et rahulolu (ilu) on pöördvõrdeline selle energiahulgaga, mis on vajalik esteetilise objekti tajumiseks. Ta annab kaks seaduspärasust:

- 1) kordamise seadus. Selleks, et indiviid tunneks täidetuse ja rahulolu tunnet, nõuab esteetiline vorm kordamist;
- 2) väsimise seadus. Selleks, et indiviid tunneks täidetuse ja rahulolu tunnet, peab esteetiline objekt olema mitmekesine.

Vastavalt Eysencki teooriale on esteetiline objekt võimeline seda rohkem rahulolu esile kutsuma, mida edukamalt balanseerivad objektis mitmekesisus ja kordamine. Eysenck eeldab, et vastuvõtuakt on ka õppimise aktiks ja seepärast mõjutab indiviidi haridustase tema vastuvõttu. Ta leiab, et keskmist esteetilist eelistust saab kasutada vaid juhtudel, kui on võimalik kontrollida kõrvalisi faktoreid. Eysencki arvates sisaldab Birkhoffi esteetilise määra teooria järgmisi vigu:

- 1) Faktiline viga. Eysenck peab ebaõigeks Birkhoffi oletust, et silm haarab vaadeldavat objekti osade kaupa.
- 2) Teoreetiline viga. Birkhoffi järgi on esteetiline määr (M) otseselt proportsionaalne korraldatusega (O) ja pöördvõrdeliselt proportsionaalne keerukusega (C). Eysenck leidis aga, et esteetiline määr (M) on mitte korraldatuse ja keerulisuse suhe, vaid korrutis.
- 3) Osalised erinevused. Birkhoff ei vaadelnud esteetiliste eelistuste ja vastuvõtva indiviidi isiksuse struktuuri omavahelist seost. Nähtavasti eelistab osa indiviide keerulisuse kõrget astet, teine osa korraldatuse kõrget astet.

#### Esteetiline eelistus ja kunstiõpetus

Arutlustes kunstnike esteetiliste eelistuste üle on tõenäoliselt keskseks eruditsiooni, s.t. kunstialase õpetatuse mõju esteetilisele valikule. Selle küsimuse lahendamisel võivad abistada mõningate uurimuste tulemused, mis seisavad geomeetriliste figuuride eelistamist käsitlevate tööde põhimassist eemal. W. A. Woods ja J. Boudreau võrdlesid kunstnike ja mittekunstnike nägemise erinevusi. Kasutades (W. A. Wood, J. Boudreau, *Design Complexity as a Determiner of Visual Attention Among Artists and Non-Artists, J. Appl. Psychol., 35, 335—360 (1950)*) ruumilist fotograafiat, uurisid nad pilgu fikseerimise algpunkte ja leidsid, et kunstnike puhul on need punktid tunduvalt keerulisemates vaadeldavate objektide osades. Siit ka järeldus, et kunstnikud eelistavad tunduvalt keerulisemaid visuaalseid kujundeid. Eysencki idee, et esteetiline määr (M) määratakse energiahulga poolt, mis on vajalik esteetilise objekti tajumiseks, on kooskõlas kaasaegse informatsiooniteooria järeldustega. F. Attneave (*F. Attneave. Some Informational Aspects of Visual Perception, Psychol. Rev., 61, nr. 3, 188—193 (1954)*) püüdis informatsiooniteooria and-

meid kasutada vastuvõtuprotsessi uurimisel. Ta arvas, et kasutades küberneetika viimaseid saavutusi, on võimalik arvuliselt väljendada geštaltpsühholoogia poolt avastatud vastuvõtu seadusi. Attneave tõi välja kolm olulist protsessi, mis toimuvad selle suure hulga visuaalse informatsiooni, millega meie silmad peavad hakkama saama, grupeerimisel, korduval vaatamisel ja klassifitseerimisel. Vastavalt tema teooriale:

- 1) sarnased esemed paigutame me ühte klassi;
- 2) juhuslikud karakteristikad klassifitseerime nende keskmisele tähendusele vastavalt;
- 3) esemeid klassifitseerime vastavalt nende tervikkikkusele või lõpetatusele. Küsimus, millist mõju avaldavad need kolm protsessi esteetilisele eelistusele erinevate indiviidide puhul, jääb lahtiseks. Ebaselgeks jääb, kas võib indiviid kunstiõpetuse kaudu omandada võime töötada läbi suurem hulk visuaalset informatsiooni ja hakata eelistama keerulisemaid, kergemalt skitseeritud ja asümmeetrilisemaid vorme.

R. A. Salome uuris oma töös, mis põhines osaliselt Attneave'i omal, 4. ja 5. klassi õpilaste juures tulemusi, mis saavutati spetsiaalse treeninguga (oskus kasutada informatsiooni, võime hakkama saada suurema hulga visuaalse informatsiooniga ja visuaalselt keerulisemate objektidega). Ta leidis, et tajumise treening, mis seisnes visuaalsete näitajate kasutamises piki kontuurjoont, suurendab nägemisinformatsiooni hulka. 5. klassi õpilased kasutasid selle hiljem ära oma joonistustes. Töös, mis kuulub käesoleva ülevaate autorile (H. J. McWinnie, *The Effect of a Learning Experience Upon the Preference for Complexity and Asymmetry, Unpubl. Doct. Dissert., School of Education, Stanford Univ., 1965*) uuriti tajumistreeningu mõju geomeetrilisi figuure eelistavatele 5. ja 6. klassi õpilastele. Leiti, et selle treeningu tagajärjel toimus osal poistel nihe keerulisemate ja asümmeetriliseimate figuuride eelistamise poole.<sup>1</sup> Ühtlasi viib töö mõttele, et testid võivad anda hinnalist materjali treeningu mõju uurimiseks kunstiteoste vastuvõtmisel.

\*

(Järg tagakaane siseküljel)

<sup>1</sup> Erilise treeninguprogrammi kasutamine, kus on rõhutatud kolme Hochbergi (*J. Hochberg, V. Brooks, The Psychophysics of Form, Reversible-Perspective Drawings of Spatial Objects, Amer. J. Psychol., 73, 337—354 (1960)*) poolt välja toodud psühhofüüsilist elementi, määrab nähtavasti ette treenitavate indiviidide poolt lihtsuse või keerulisuse eelistamise. Treeninguprogramm on koostatud sel arusaamal, et õpetuse tulemusel hakkama saades suurema hulga nägemisinformatsiooniga keerulisemate ja asümmeetriliseimate vormide näol, peab esteetiline valik muutuma keerulisuse eelistamise suunas.

# MÕTTEID LOOMINGUST JA LOOJAST

Marju Mutsu

54



54. Marju Mutsu. Suveöö. Tušš. 1972.

55. Marju Mutsu. Kevad. Ofort. 1974.

56. Marju Mutsu. Kaksikportree. Ofort. 1975.

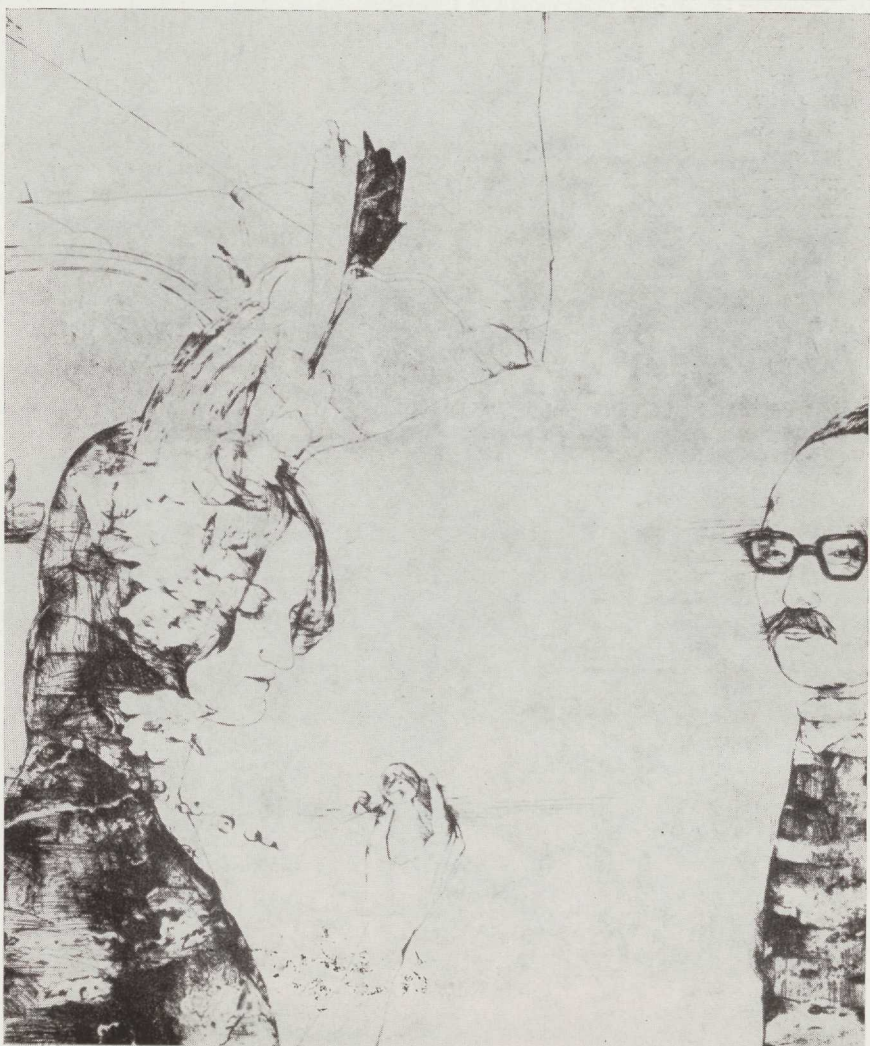
57. Marju Mutsu. Mets. Ofort. 1974.

58. Marju Mutsu. Näitleja. Ofort. 1975.

59. Marju Mutsu. November. Ofort. 1973.

60. Marju Mutsu. Detsember. Ofort. 1973.

61. Marju Mutsu. Linnupuhuja. Ofort. 1974.



Iga inimene on nagu kahe poolega uks: üks pool avaneb tulevikku, teine minevikku.

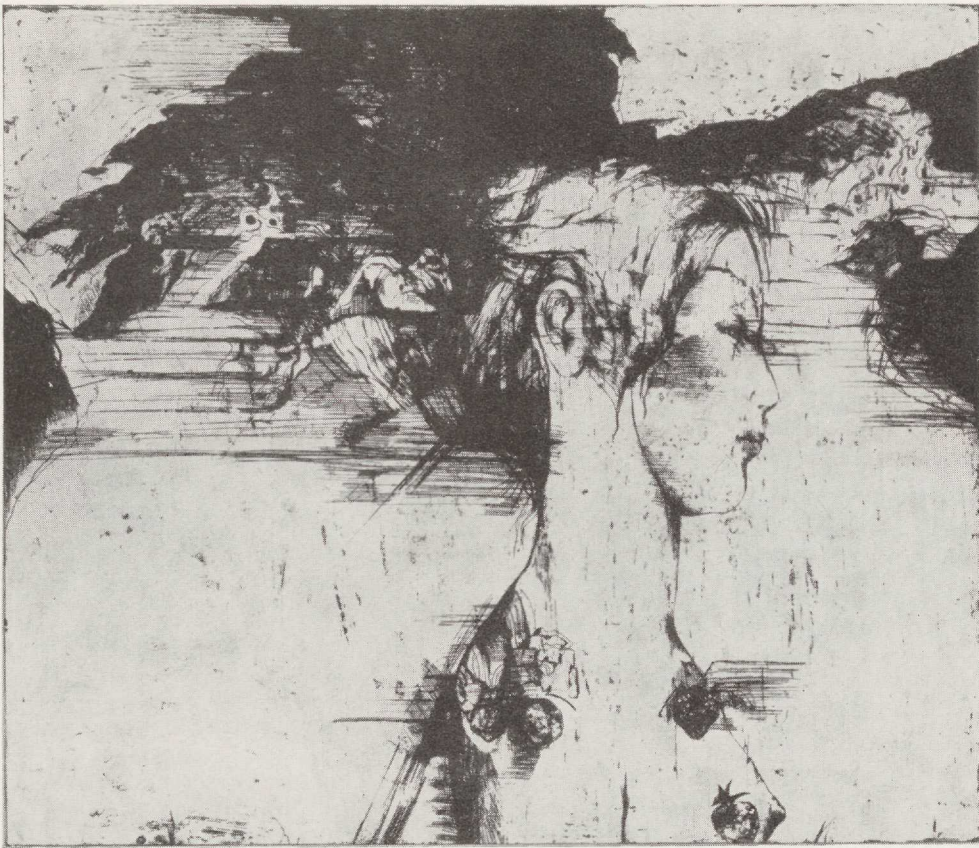
Ja see kahetundelisus ongi olevik; siit algab meie vastuvõtmine ja väljaandmine.

Visuaalne mälu — olulise säilitamine kusagil silmade taga... Võib-olla ka helid, lõhnad, kompimised — kes teab, kui palju me seda ära tunneme?

Valvata, et selle teravus ei kustuks, et aastatega sügavam ei mattuks tühja-tähja alla, mida argipäev ohtralt sinna kuhjata suvatseb.

Näha, tunda, mäletada võimalikult rohkem — see peaaegu alateadlik püüe võib muutuda kummaliseks egoismiks: nagu üks elu teise sees, säilib ka halb, ebameeldiv otseku konservis, et täiesti isiklikuna kord objektiivseks saada.

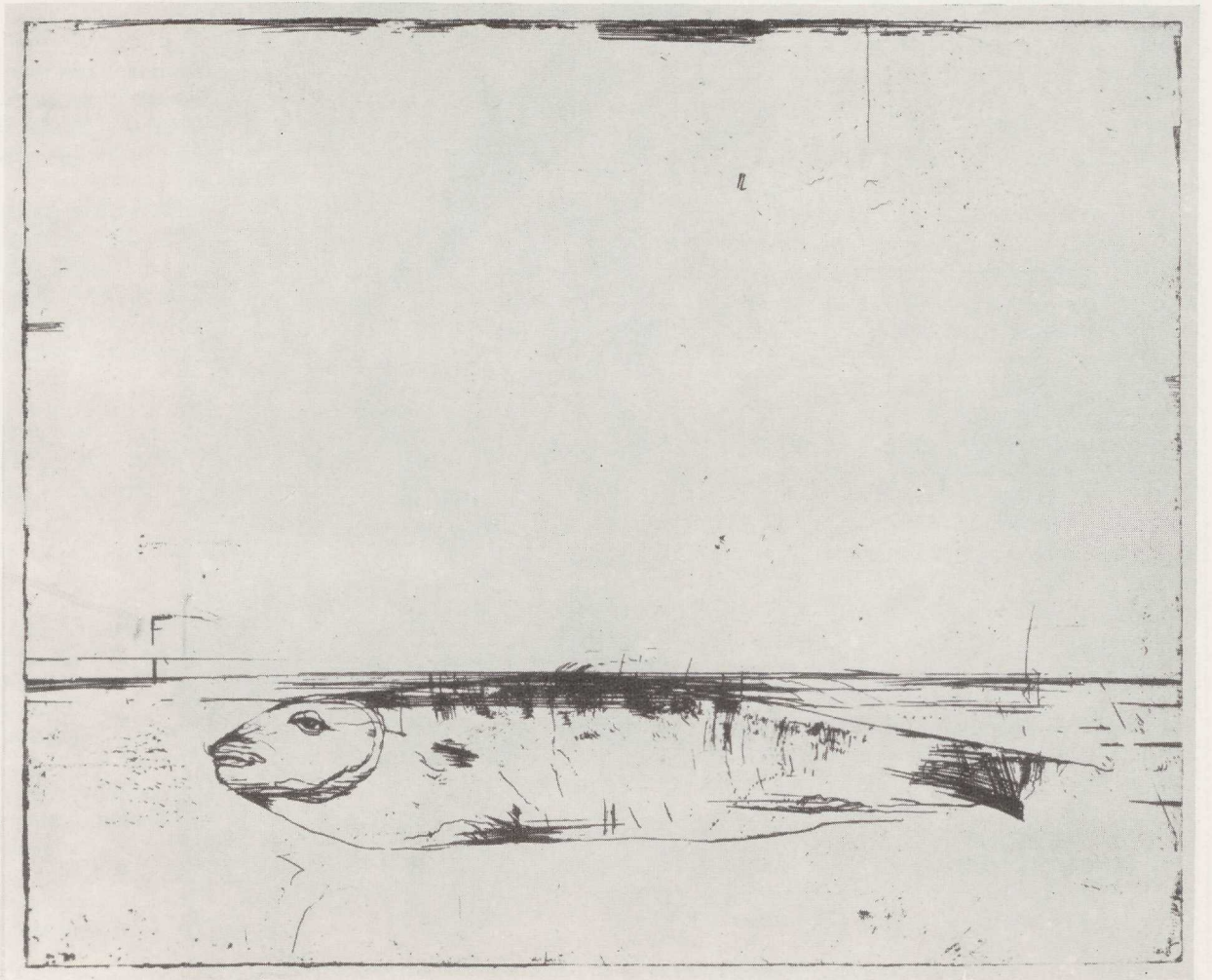
On tarvis vaid mõnda tõuet, väikest raputust ja ümber pudeneb pilte ja pildi aistinguid just nagu õunu sügisest puust.

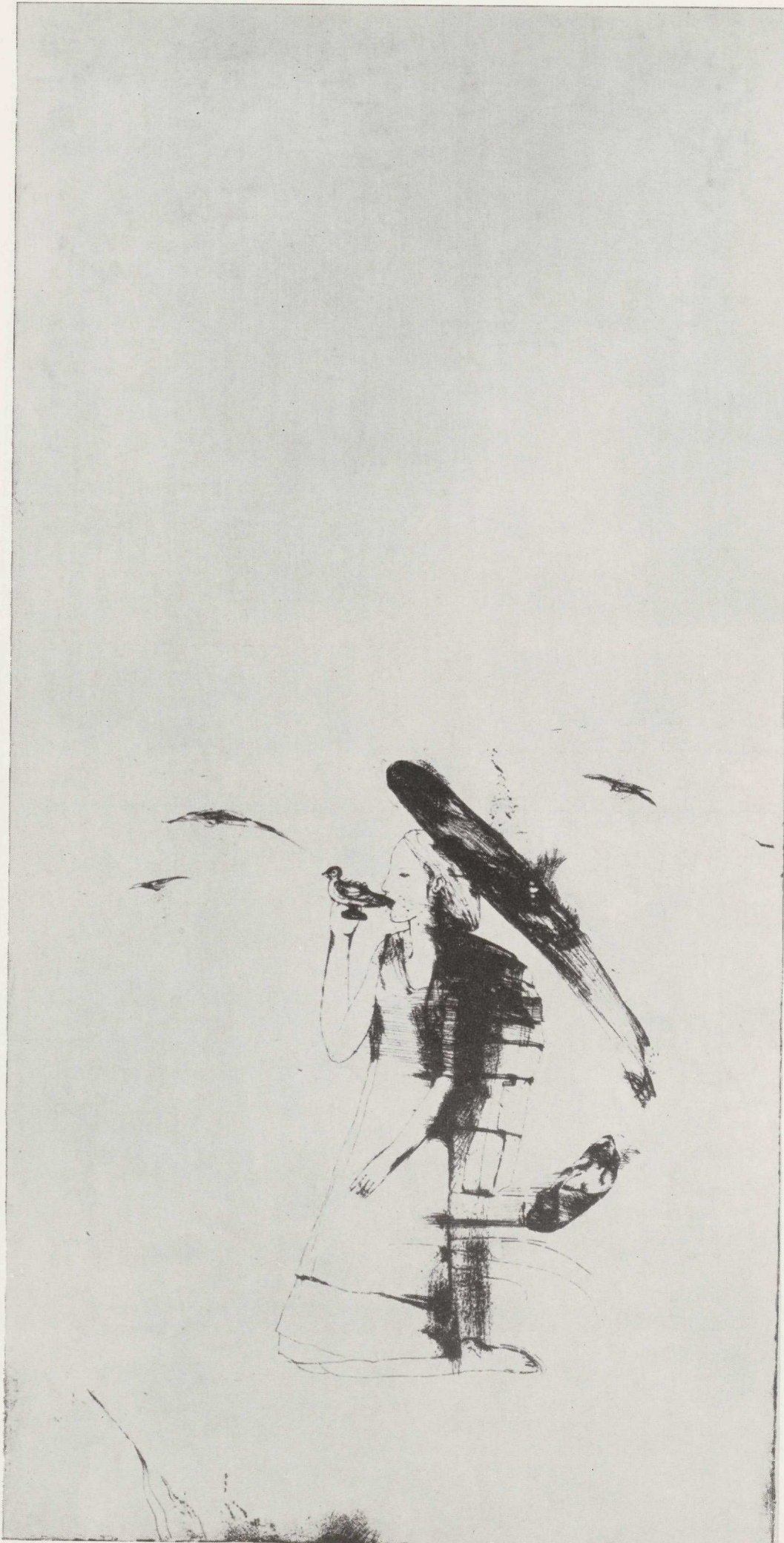


59



60







Säilitada endas tundlikkus maailma suhtes — eks ole see end haavata lasta ja sellest oma loominguga vabaneda, pannes sellesse oma valutunde.

Aastatega muutuvad probleemid. Kord kauge ja tähtsusetu näib lähenevat, suurenevad ja lõpuks meid neelavat. Ei pääse enam sellest mööda vaatama.

On alati olnud ja on midagi jäävat, mis puudutab inimest, ja sellel ei olegi lõplikku lahendust.

Ei ole kunsti, mis saaks olla väljaspool inimest, väljaspool meid ennast siin, inimeste maal.

Liikudes aina edasi, vahetad hea ja halva mõisteid teadvuses. Ei julge enam öelda, kuhu viivad võimaluste piirid. Või ehk polegi midagi võimatut? Könnid, ja aina imestad.

Ja ometi — nii nagu ei saa kevadest sügist ilma suveta, pole võimalik millestki arengus üle hüpata. Samm-sammult tuleb astuda äratundmise teed.

On kaks võimalust enda väljendamiseks: positiivse ja negatiivse elamuse kaudu. Oleks tarvis lõpuni tunda ennast, et teada, kumba neist kahest valida. Sest kas pole meis endis võimalus päralt jõuda või eksida...?

Alati rahulolematust varjuna kannul hiilimas, alati tehtu võõrana eemaldumas meist, olles ikka ja jälle ainult viletsaks hädaabinõu puntraks meie suurejoonelisest soovidest. ..

Kuid kus on üldse see punkt, milleni jõudes on saavutatud maksimum? Kas äkki sealt ei algagi tee loomingu lõppu?

Nii määrab pikapeale meie võimed me enda iseloom, oskus end lõpmatult tagant sundida. Seab piirid, milleni küündime praegu ja kunagi.

Ja ometi võib omada ja osata kõike peale ühe — olla maailmale AVATUD. Just see ongi, mis pole õpitav; see on see MISKI, on kunstniku kui inimese olek. See on tema suhe väljapoole.

Helid, värvid, sõnad. Aeg ja inimesed ajas... Elu ise on alati laiem kui kunst seda olla suudab. Kuid ometi on just tema see aken, millest paistab maailm.

Üks keeruline ja lihtne maailm, milles me elame.

Näiliselt nii ebaolulisena meie igapäevases saginas avab ta inimese jaoks pühapäeva, toidab temas inimlikust.

Vajadus olla inimlik — kas pole see inimkonna lõplik eesmärk, sama möödapääsmatu kui meie osa looduses, mis me ka ise tegelikult oleme.

(Lk. 47 järg)

Eeltoodust on näha, et läbiviidavad tööd esteetilise eelistuse uurimiseks viivad tihti vastuoluliste tulemusteni. Öeldu lubab teha järgmised esialgsed järeldused:

1) Esteetilise eelistuse uurimisel tuleb arvestada nii eruditsiooni mõju kui tajuva indiviidi isiksuse struktuuri ja esteetilise valiku vastastikust seost. Nähtavasti eelistavad ühed indiviidid kõrget keerulisuse astet, teised kõrget korraldatuse astet. Paljudes varasemates analoogilistes uurimustes ei vaadeldud indiviidi isiklike omaduste mõju esteetilisele eelistusele.

2) On tõenäoline, et eksisteerib tugev vastastikune side geomeetriliste kujundite ja abstraktsete joonistuste ning kunstiteoste reproduktsioonide eelistamise vahel. Tuginedes Barroni ja Eysencki järeldustele, võime öelda, et esteetiline eelistus sõltub kasutatud visuaalsete elementide iseloomust ja konfiguratsioonist, mitte kunstiteose «sisust».

3) Indiviidid, kes on saanud kunstilise hariduse, eelistavad nähtavasti keerulisemaid kujundeid, indiviidid aga, kel puudub kunstiline haridus, lihtsamaid kujundeid. Paljudes töödes on näidatud, et indiviidi eruditsioon mõjutab vahetult hinnangut.

4) J. H. Beebe-Centeri ja C. C. Pratti artiklis on näidatud (*A Test of Birkhoff's Aesthetic Measure, J. Gen. (Psychol., 15, 231—240 (1936))*), et indiviidid, keda spetsiaalselt kunsti alal õpetatud pole, on kujundite eelistamisel tunduvalt ühekülgsemad kui need, kes on saanud spetsiaalse kunstialase õpetatuse.

5) Vastuolud, mis esinevad vahetuid hinnanguid uurivates töödes, võivad olla seletatavad Eysencki *t*- ja *k*-faktori vastastikuse mõjuga. Erinevused nende tööde tulemustes, millest käesolevas töös ülevaade on antud, võivad olla esile kutsutud seetõttu, et eksperimentide läbiviimisel *t*- ja *k*-faktoreid mitte mingil määral ei kontrollitud.

6) Tulevastesse esteetilisi määratlusi käsitlevatesse uurimustes on soovitatav viia nii isiksust kui eruditsiooni iseloomustavad parameetrid. Eksperimentides tuleb ette näha ka nende karakteristikate kontroll.

7) On vaja uusi töid kaasaegsete kunstnike esteetiliste eelistuste muutumiste kohta. Uuritama peaks ka esteetilise moe olemust ja selle moe mõju esteetilistele eelistustele.

8) Tingimata on vajalik jätkata uuringuid erinevate mõtlemistüüpide mõjust esteetilistele eelistustele.

9) Erinevates töödes kasutatakse termineid «esteetiline eelistus» ja «esteetiline hinnang» erinevalt. Child tegi katse unifitseerida terminoloogiat.

10) Eksperimentid geomeetriliste figuride eelistamise ja esteetiliste määratluste kohta on kavandatud nii, et on võimalik arvutusmasinate kasutamise luua informatsioonisüsteem, mis kergendaks meetodite ja uuringute tulemuste võrdlemist ja tõstaks taoliste uuringute efektiivsust.

Kogumikust «Семиотика и искусствоведение», М., 1972 tõlkinud Sirje Helme.

1980-1981...  
1982-1983...  
1984-1985...  
1986-1987...  
1988-1989...  
1990-1991...  
1992-1993...  
1994-1995...  
1996-1997...  
1998-1999...  
2000-2001...  
2002-2003...  
2004-2005...  
2006-2007...  
2008-2009...  
2010-2011...  
2012-2013...  
2014-2015...  
2016-2017...  
2018-2019...  
2020-2021...  
2022-2023...  
2024-2025...

1980-1981...  
1982-1983...  
1984-1985...  
1986-1987...  
1988-1989...  
1990-1991...  
1992-1993...  
1994-1995...  
1996-1997...  
1998-1999...  
2000-2001...  
2002-2003...  
2004-2005...  
2006-2007...  
2008-2009...  
2010-2011...  
2012-2013...  
2014-2015...  
2016-2017...  
2018-2019...  
2020-2021...  
2022-2023...  
2024-2025...

**ALMANAHH · KUNST ·**  
**48/1 1976 HIND 1.47**

1980-1981...  
1982-1983...  
1984-1985...  
1986-1987...  
1988-1989...  
1990-1991...  
1992-1993...  
1994-1995...  
1996-1997...  
1998-1999...  
2000-2001...  
2002-2003...  
2004-2005...  
2006-2007...  
2008-2009...  
2010-2011...  
2012-2013...  
2014-2015...  
2016-2017...  
2018-2019...  
2020-2021...  
2022-2023...  
2024-2025...