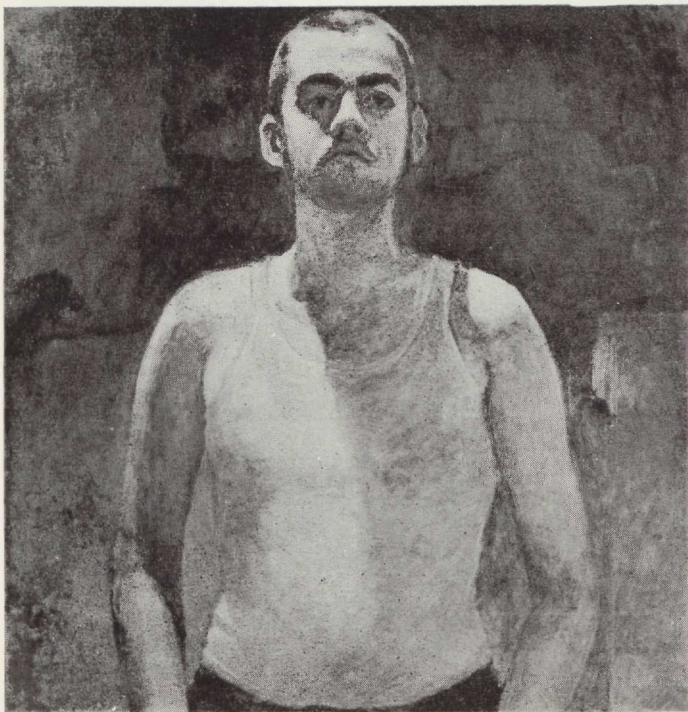


1. Nikolai Kormashov. Võitjad. Akrüül, kuld. 1980.



2. Ewald Okas. Põllul. Õli. 1980.



3. Ilmar Malin. Nooruk III. Õli. 1979-1980.

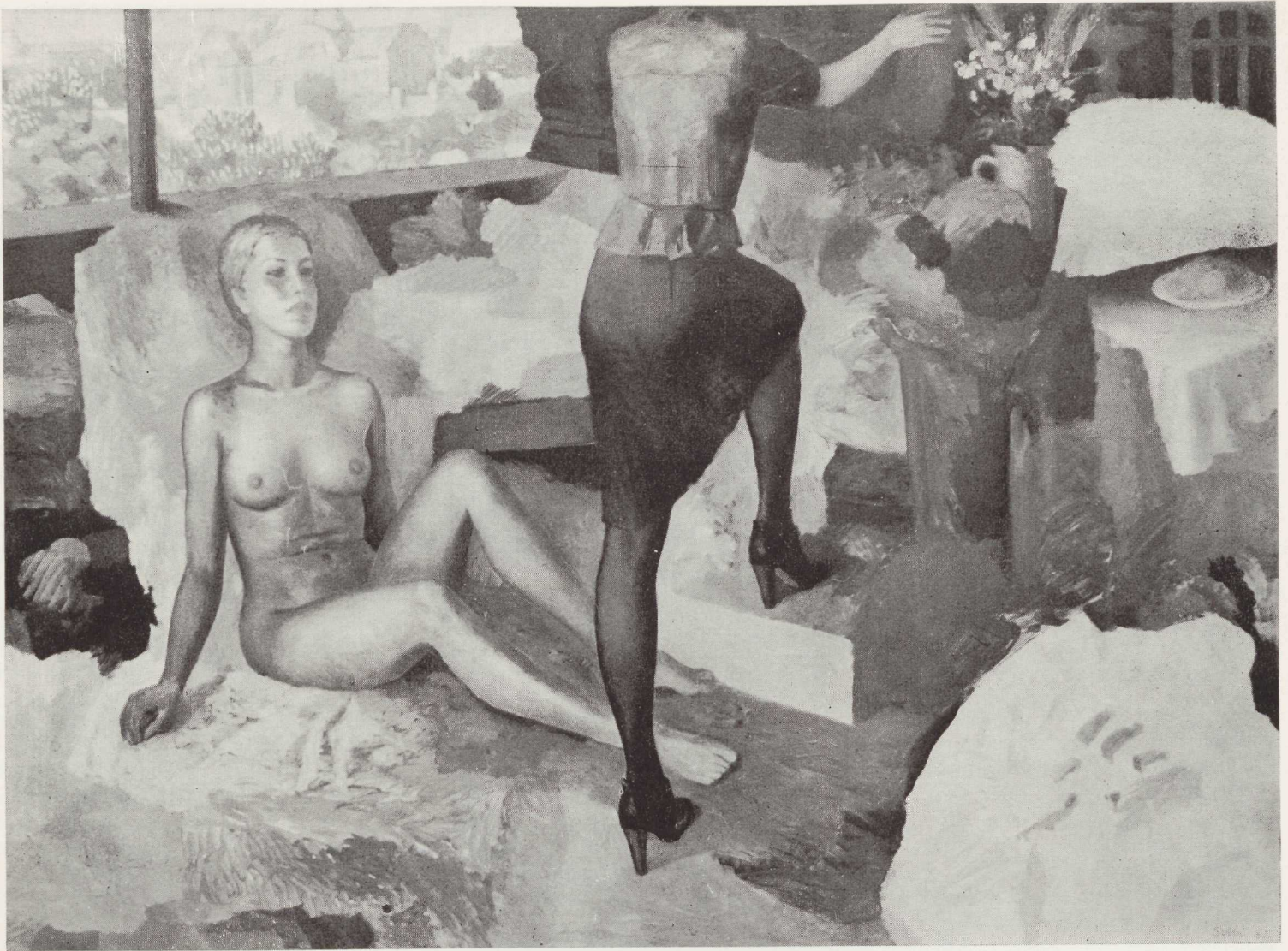


4. Nikolai Guli. Janu. Õli. 1980.

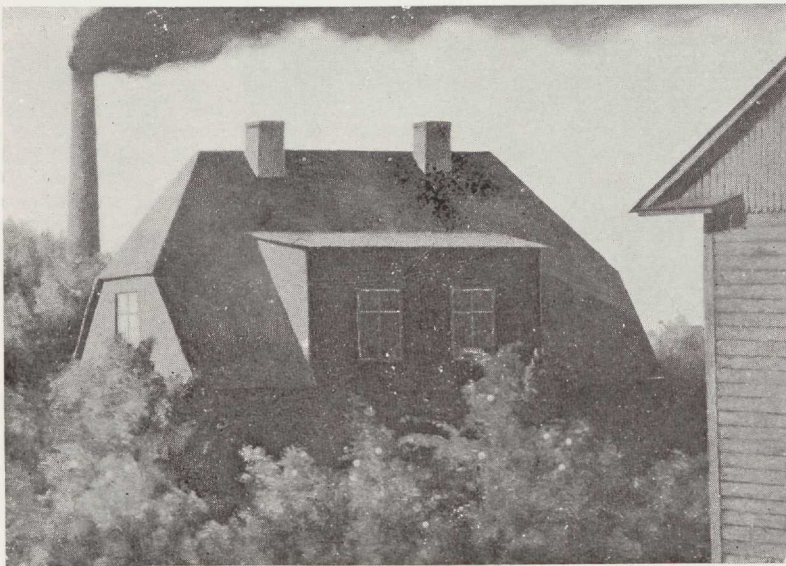
EHITAME KOMMUNISMI



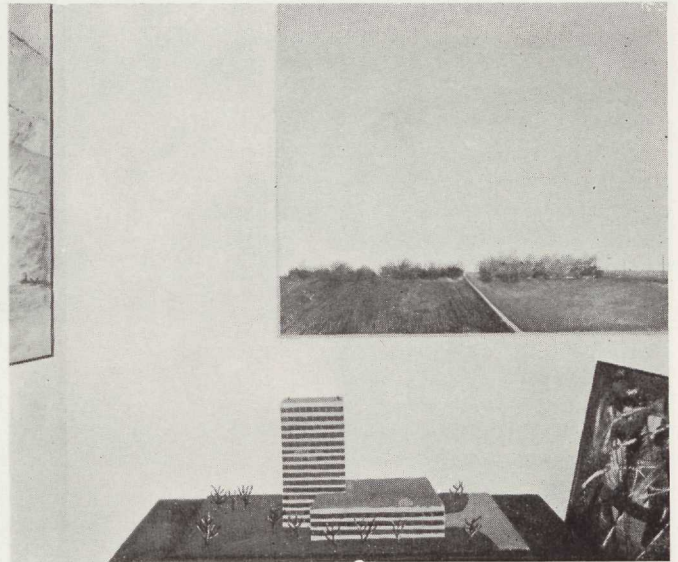
5. Jüri Palm. Sanatoorium. Oli. 1980.



6. Olev Subbi. Kaks tüdrukut ja varasvine linn. Tempera, õli. 1931.



7. Olav Maran. Sügispilt. Õli. 1980.



8. Andres Tolts. Põld ja makett. Õli. 1980.

EHITAME KOMMUNISMI



9. Mare Mikof, Põlva rajooni eesrindlik mehhanisaator O. Käis. Pronks. 1980.

VABARIIKLIK KUNSTINÄITUS 1980

**KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI
ALMANAHH**

Tallinn. Kirjastus «Kunst»

Koostaja ja toimetaja Sirje Helme

Almanahhi kolleegium: Milvi Alas, Boriss Bernštein, Mart Eller, Leo Gens, Sirje Helme, Jaak Kangilaski, Kaalu Kirme, Mai Levin, Enno Ootsing, Eha Ratnik, Inge Teder, Kalju Uibo, Tõnis Vint.

Kaas ja graafiline kujundus
Ando Keskküla

Näituselt «Ehitame kommunismi» . . .	1
Vadim Polevoi	
Realism 70. aastatel	6
Tänapäeva realismi probleemid . . .	12
Evi Pihlak	
Eesti maalikunsti erandlik etapp . . .	15
Leonhard Lapin	
Nõukogude Eesti arhitektuur aastatel 1944—1957	25
Ants Juske	
Tartu noor kunst	32
Aleksei Korzuhhin	
Esemehuvist hüperrealismini	40
Jaan Elkeni maalid	48
Mõned küsimused prof.	
Paul Luhteinile	50
Kaur Alttõa	
Villem Raam ja Eesti keskaegne arhitektuur	53
Kroonika	58
Resümee	61
Mai Levin	
Hans van Esseni natüürmort Tal- linnas	63

Kirjastus «Kunst», 200001, Tallinn, Lai 34, tel. 60-17-82. Kunstiline toimetaja Jaan Klõšeiko. Tehniline toimetaja E. Akkermann. Korrektor D. Aas.

ИБ № 229.

Laduda antud 25. 09. 1981. Trükkida antud 12. 03. 1982. MB-02808. Kriidipaber 60×90/8. Novogazetnaja 8 p. Kõrgtrükk. Trükipoognaid 8,0. Arvestuspoognaid 11,17. Trükiarv 2500. Tellimise nr. 5207. Trükikoda «Kommunist», 200001, Tallinn, Pikk 2.

«Кunst» («Искусство») 59/1 1982. Альманах на эстонском языке. Оформление А. Кескюла. Печатных листов 8,0. Заказ № 5207. Тираж 2500 экз. Типография «Коммунист», 200001 Таллин, ул. Пикк, 2. Издательство «Кunst», 200001, Таллин, ул. Лай, 34.

705000—006
K M 905 (16)-82 2—82

Almanahh «Kunst» ilmub aastast 1958

© «Kunst» 1982

Hind rbl. 1.70

30. aug. — 7. septembrini 1977 toimus Kölnis kunstikriitikute Rahvusvahelise Assotsiatsiooni (AICA) XXIX Peaassamblee ja XII kongress. AICA on üks mõjukamaid sellealaseid rahvusvahelisi organisatsioone, mille konverentsidel ja kongressidel arutatakse kaasaegse kunsti aktuaalseid probleeme, prognoositakse tõenäolisi variante tulevikuks jne. Kuni 1976. aastani võttis NSVL neist kongressidest osa vaatleja õigustes, 1976. a. Lissabonis toimunud XI kongressil astus Nõukogude Liit AICA liikmeks.

Oma XII kongressil arutas AICA kolme põhiküsimust:

Realism täna. Sisu ja probleemid;

Kaasaegse kunstikriitika teooria ja meetodid;

Kujutavate kunstide ekspansioon oma traditsiooniliste piiride taha.

Kõige rohkem tähelepanu äratasid arutlused esimese teema ümber, kus öeldi välja radikaalselt erinevaid seisukohti.

REALISM

Teatavasti tekkis suurenenud huvi realismi küsimuste vastu 70. aastate algul, mil termin realism kaotas üha enam konkreetset. Põhiettekanded pidasid tuntud prantsuse kunstikriitik ja teoreetik Pierre Restany ning Nõukogude Liidu esindaja professor, kunstiteaduste doktor Vadim Polevoi. P. Restany ettekandele, milles enamiku järgnevate esinejate poolt väga kriitiliselt võeti vastu tees realismist kui võimu metafoorist ja ameerika hüperrealistide ja sotsialistliku realismi kunstnike samastamisest, oli soliidseks vastukaaluks V. Polevoi sõnavõtt, kes analüüsis 70. aastate «realismibuumi» tekkepõhjusti ning sotsialistliku realismi juhtivat kohta realistliku kunsti süsteemis. Alljärgnevalt on autori lahkel loal täielikult avaldatud V. Polevoi ettekande tekst ning lühidalt resümeeeritud P. Restany ettekanne.

Ka käesoleva numbriga ülejäänud materjal on komplekteeritud eesmärgiga jälgida realistliku kunstikontseptsiooni nii ajaliselt kui vormiliselt erinevaid ilminguid; seepärast käsitlevad ka alljärgnevad artiklid nimelt äärmuslikumaid ja poleemilisemaid seisukohti realistliku kunsti ajaloos.

AICA XII kongressil üheks põhiteemaks kuulutatud realismi probleem on igati õigeaegne ja tähendusrikas, sest esiteks on see kunstiteooria, nii tema ajaloo kui kaasaegse kunstipraktika üks põhiküsimusi, teiseks aga andsid 70. aastad maailma kunstis uuesti koha realismile. Enne seda oli aastakümneid nii kunstis kui kunstikriitikas realismi vaadeldud kui midagi äraelanut, kaugesse minevikku kuuluvat. Realismi probleemi aktualiseerumine 70. aastatel on objektiivne nähtus, ta eksisteerib sõltumata sellest, meeldib ta meile või mitte, nõuab kunstiteaduselt omapoolset hinnangut ja analüüsi. Ootamatuna ja seletamatuna võib ta tunduda ainult juhul, kui kogu 20. saj. kunsti vaadelda realismi kriisina ja realismile vastanduvate voolude arenguna. See tähendab kogu kaasaegse kunsti arengu viimist vaid ühele liinile, mis

gele sellele omane mingi teatud ühtsus. Nii või teisiti püüdlevad kõik need liikumised reaalse elu, selle konkreetse ja esemeliku vastuvõtu poole, igauks neist puutub kokku realismi problemaatikaga. Ja nagu teatud hetkel tekkinud keerulise koostisega «realismi konglomeraadi» osi üksteisest eraldavad jooned, nii pole ka neid ühendavad jooned absoluutse, vaid suhtelise iseloomuga. Seepärast võib öelda, et meie ees on kvalitatiivselt uus kunstiajalooline nähtus, milles realistlike tendentside areng ja üldised seaduspärasused võtsid väga spetsiifilise, ajalooliselt konkreetse modifikatsiooni, mida omakorda muutis keerukamaks nende kunstiliste liikumiste osavõtt, mis polnud enne seotud realistliku traditsiooniga. Protsessi üldised seaduspärasused kohtuvad ilmingutega, mida eelnev ajalooline kogemus polnud

kui esteetilisest kategooriast koos selle ettekujutusega temast, mille annavad konkreetseid kunsti ajaloolised väljendusvormid — stiilid, suundumused, selle või teise kunstniku looming. Muidugi ei teata ma midagi uut, kui veel kord väidan, et realismi määratlemine üldistavate kategooriate abil kujutab endast erakordselt rasket ülesannet. Paljud olemasolevaist määratlustest iseloomustavad küllaltki täpselt realismi üht või teist külge, kuid ei haara ainekogu tema olemuses. Siinkohal võiks tuua ühe analoogia, mis on tinglik nagu kõik analoogiad. Näiteks võime me täiesti täpselt määrata ruumimõõte — meetrit, kilomeetrit jne., samuti ajamõõte — tunde, kuud, aastat. Kuid samas on ruumi ja aja kui maailma enda olemusse kuuluvate ja kõige üldistavamaid mõisteid nõudvate nähtuste defineerimine usku-

REALISM 70. AASTATEL

VADIM POLEVOI



ignoreerib kindlate esteetiliste seaduspärasustega ja sotsiaal-ajalooliselt vajalikku realistlikku kunsti.

Tuleb aga arvestada, et ka realismi sel kujul, nagu ta kerkib üles erinevate maade 70. aastate kunstis, ei saa viia mingile ühtsele liinile. Kunstilised liikumised, mis 70. aastatel sellise teravusega realismi küsimuse üles tõstsid, moodustasid omalaadse, äärmiselt erisugustest osadest koosneva «realismi konglomeraadi», kus terminit realism võib paljudel juhtudel kasutada vaid tinglikus mõttes. Siin olid ühendatud nii traditsiooniline realism kui neoavangardism, püüdlamine uue poole ja tagasimineku vana suunas, elutõe tunnetus ja pealiskaudne imitatsioon, sisekaemus ja poliitiline aktiivsus, tõsised ideelis-stiililised liikumised ja mõõduv esteetiline mood. Ja ometi on kõi-

ette näinud. Mis nendes ilmingutes aitab kaasa realistlike tendentside arengule, rikastab ja uuendab neid ja mis on vaid lihtsalt esteetiline kapriis või hoopis nende tendentside moonutamine?

Asja muudab veelgi keerulisemaks see, et käesolevas töös kasutatav realismi mõiste pole ühetähenduslik, vaid tal on laial mõisteskaalal mitmeid tahke: realismi kui esteetilise kategooria mõistmisest kuni kujutuse elementaarse natuuriläheduse tähistamiseni. Püüdkem siinkohal välja tuua mõningaid neist külgedest, lähtudes seejuures eeldusest, et realism kujutavas kunstis on mitmekülgne nähtus, mis tekib kunstiloomingu mitmete omaduste lõikumispunktis. Järelikult eeldab ka realismi käsitlemine kunstis tema mitmete tahkude omavaheolist kooskõlastamist.

Võtkem eelkõige arusaamise realismist

matult raske ülesanne. Aja ja ruumi probleemidega võrreldes on realismi küsimus loomulikult miniprobleem. Kuid üldises kunstisüsteemis on tal koht, mis näitab, et tegu on kunsti põhiolemusse kuuluva nähtusega. Pean siinkohal silmas seda kunsti orgaanilist, olemuslikku omadust, milles peitub tema võimekus ja vajadus ammutada materjali ümbritsevast tegelikkusest, püüda osa võtta elust. Jutt on sellest omadusest, mis muudab plastilise kunsti inimese tunnetusliku ja loova tegevuse vahendiks ja sisaldab endas inimese ja ümbritseva maailma esteetilise mõistmise sügavuse ja tõepärasuse mõõtu. Seda omadust võiks nimetada kunstilise loomingu olemuses olevaks realistlikuks algeks. Muidugi pole see definitsioon, tegu on pigem tunnuste kirjelduse kui selge formuleerimisega.

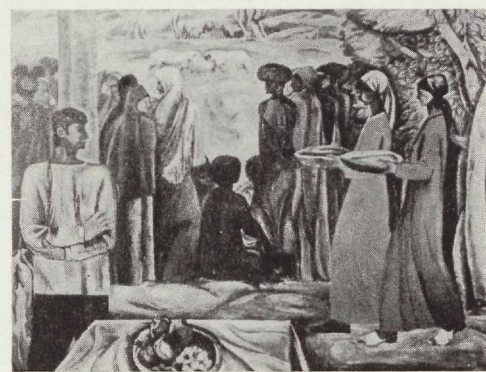
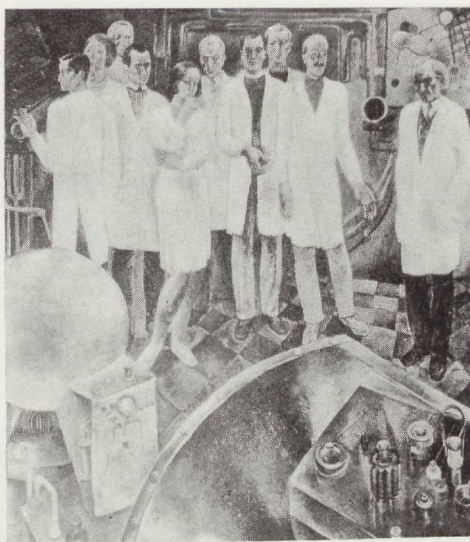
Teine asi on konkreetsed kunstiajaloolised nähtused, kus realismi ilmingud on suures osas määratavad. Neid võib vaadelda isegi kui selle nähtuse, mida me nimetasime realistlikuks algeks, erijuhte. Sellelt seisukohalt on võimalik määrata realistliku alge iseloom ja ulatus antud perioodil ja antud tingimustes, selgitada, millal on ta allasurutud ja millal muutub valitsevaks, jälgida, kus see alge tegutseb stiihiliselt ja kus omandab esteetiliselt mõtestatud meetodi vormi. Lõpuks ka seda, millistes tingimustes areneb realism kui üks paljudest kunstivooludest ja millistes omab eeldusi muutuda üldvalitsevaks stiiliks. Jne.

Küllaltki iseloomulik on, et kunstiajalooost võimalikult täpselt rääkides kasutame terminit realism koos omadussõ-

erandita kõigile kunstinähtustele võtab kokkuvõttes selliselt mõistelt igasuguse mõtte. Kokkusobitatult kogu kunstiloominguga — nii realistliku kui igasuguse muuga — kaotab realismi mõiste üldse tähenduse mõistena. Millised on siis aga realismi mõistmise need küljed, mille puhul teadmine realistlikust algest kunstis muutub nii konkreetseks kunstinähtuste analüüsiks kui hinnanguks realistlike kunstiteoste kohta? Üks neist aspektidest sisaldab endas realismi kui ideoloogilise süsteemi ja realismi kui kujutamise meetodi vahekorda. Vastavalt esimesele määratletakse realismi kui ideelist programmi, mõttelaadi, kui teatud elutunnetuse väljendamist või mõjutamist kunstivahenditega. Vastavalt teisele — kui vahendite ja võtete süsteemi, mis on suunatud tegelikkuse tõepärasele kujutamisele ning eeldab naturilähedast kju-

natuuri visuaalselt tõepärase kujutamise vahendina. Oma ideelisest tagapõhjast eraldatuna ei suuda ta iseloomustada realismi enamalt kui esemete visuaalse tõepärase kujutamise süsteemi. Just selleni viib tuntud teesi areng, mis räägib küll maalikunstist kui positiivsest, natuuri taasluua suutvast kunstist, kuid ometi kapituleerub ülesande ees arutleda maailma üle, käsitada vaimse elu nähtusi. Oleks ettevaatamatus kuulutada, et tõde asub nende kahe äärmuse vahepeal; seal asub vaid probleem. Nimelt koordineatsiooni probleem, täpsemalt — selliste realismimõistete vastastikuse dialektilise mõju probleem, mis vastaksid realisminähtuste mitmekülgsele kunstis ja samas lubaksid tabada ka konkreetselt ajaloolist spetsiifikat.

Esmakordselt kerkis see probleem Euroopa maalikunstis erilise teravusega



naga. See pole kunstiteaduse kapriis, vaid paratamatus, sest ainult niiviisi on võimalik ette kujutada nende kunstinähtuste iseloomu, mida realismiga seostame. See käib nii selliste suurte eepohinähtuste, nagu näiteks antiikrealism, renessanssrealism, 19. saj. kriitiline realism, sotsialistlik realism, kui ka tunduvalt väiksemate nähtuste, nagu näiteks hüperrealism, kohta. Realismi üldmõiste kehtib konkreetsete kunstinähtuste suhtes vaid koos terve rea teiste mõistega. Isegi arusaam realistlikust algest kui kunsti loomupärasest omadusest võib absolutiseeritult ja teistest realismi kohta käivatest ettekujutustest isoleeritult muutuda metafüüsiliseks kategooriaks ja oma enesearenduses jõuda absurdini, eneseitamiseni. Ning tõepoolest, «piirideta realismi» teooria poolt ettevõetud katse laiendada realismi mõistet ilma

tamisviisi. Nii esimene kui teine määrang iseloomustavad realismi olulisi tunnuseid, nad on omavahel seotud. Antud juhul on neid lahutatud vaid ainsa eesmärgiga — rõhutamaks seda, et kui kummalegi neist anda absoluutne ja ennastvaldav tähendus, võivad nad muutuda vaid tegelikust realismist kaugel asuvaks skeemiks. Näiteks, realismi kui puhtalt ideoloogilise süsteemi kontseptsioon viib steriilsel kujul ja äärmuseni arendatuna väiteni, et see süsteem võib kunstis arendatud olla kõikvõimalike stiilide piires ja kõikvõimalike meetodite, nagu näiteks naturalismi, kubismi, abstraktsionismi jne. abil. Selline rafineeritud realismi ideologiseerimine lahutab aga niivõrd idee ja vormi, et realismi kunstinähtusena, kunstiteose omadusena muutub üldse tabamatuks. Teise äärmusesse viib realismi tõlgendamine vaid

$$10 \frac{11}{12} \frac{13}{14} 15 \frac{16}{17}$$

10. Nikolai Bogdanov-Belski. Kooliukse juures. Oli. 1897.
11. Sergei Grigorjev. «Kahe» arutamine. Oli. 1950.
12. Tatjana Nazarenko. Pärast eksameid. Oli. 1976.
13. Georgi Melihhov. Novaatorid. Oli. 1950.
14. Ivan Bogdanov. Uustulnuk. Oli. 1893.
15. Radõš Tordija. Füüsilikud aatomireaktorjäämas. Oli. 1974.
16. Nikolai Sõssojev. Rahvapidu. Oli. 1950.
17. Kulnazar Bekmuradov. Lõikuspidu. Oli. 1972.

üles mõõdnud sajandi keskpaiku. Siis kui formuleerus lõplikult vahendite ja võtete süsteem, mis lähendasid kujutise natuurile ja lubasid taasluua elunähtusi kõige mitmekesisemas plaanis, allumata mingile varem etteantud esteetiliselt kohustuslikule. Siis avastati ka, et kõikides akadeemias ja koolides õpetatavad süsteemid võis kooskõlla viia kõige erinevamate ideeliste programmidega, nii akademismi ülespuhutud ideaalide kui väikekoodanliku inertsiaga. Realism oma täielikus, mitmekülgnes olekus kujunes aga selle maalistsüsteemi põimumisel eesrindliku sotsiaalse ideoloogilise programmiga. Pean siinkohal silmas 19. saj. kriitilist realismi ja teisi tollaegseid realismivoolusid, kus realistlik alge ühines humanismi ja elujaatusega. Siinkohal oleks huvitav jälgida kogu selle problemaatika edasise arengu pöördepunkte,

tud ja artiklid. Selle huvi ja vaimulaadi muutusega käis kaasas loobumine käsitlusest, kus vaadeldi kunsti ajalugu kui modernismi ajalugu.

Kunstis endas toimus ilmne realistliku loomingu traditsioonilise kogemuse elavnemine. See liin, mis päriselt ei katkenud küll ka eelmistel aastakümnetel ning arenes edasi kunstiõppeasutustes, muutub nüüd eriti märgatavaks. Näiteks võiks tuua realismi pooldavate tendentside tugevnemise Prantsuse Kunstnike Ühingu Kevadsalongi tegevuses. Siinkohal on sellise kunsti üle arutledes tingimata vajalik realismi mõiste täpsustamine. Ideoloogiline kriteerium lubab antud juhul eraldada kaasaja poole pööratud realismi konservatiivsest, iseen-dasse sulgunud traditsioonist, retromoest, akadeemilisest maalilaadist, s. t. neist

valt 60.—70. aastate vahetuse esteetilisesele situatsioonile sai see mäss esemelis-figuratiivse suuna. Selles mõttes oli hüperrealismi sünd täiesti sümptomaatiline. Minu arvates kuulub see kõrgete tehniliste vahenditega teostatav nähtus vaid osaliselt maalikunsti hulka, sest väga palju temas vastab lihtsalt visuaalsele informatsioonile ja publitsistikale. Kuid selles kitsas lõigus, mis temas kuulub puhtalt kunstilise tegevuse alla, on tunda, kuidas suur, pingestatud idee on võimeline hingestama surnud vormi. Igatahes on hüperrealism praegu viimane uus vool, kus avangardism kohtus realismi problemaatikaga. Kas ei tähenda see realismiootsingute viljatust väljaspool kunstilist realismi?

Oluline tähtsus 70. aastate kunstis oli teatavasti kunsti politiseerimisel, püüdel



sealhulgas «puhta kunsti» ja sotsiaalsele pretendeeriva kunsti ideede omavahelist võitlust, kunsti püüdu elule läheneda ja samas hirmu imiteeriva illusoorse ees jne., kuid aeg on pöörduda vahetult 70. aastate kunsti puudutavate küsimuste juurde. Püüdkem siis välja tuua paljudes 70. aastate kunstialastes uurimustes realismi taassünniks nimetatud nähtuse erijooni ja mõningaid üldisi omadusi. Sellesse kuulub nii ettekujutus kunstist kui kunst ise.

Üheks realismi taassünni tunnuseks on realismi tähtsuse ja osa tunnistamine nii mineviku kui kaasaegses kunstis. Sellest annavad tunnistust suur uurimuste hulk, mis ilmus Caravaggio 400. sünniaastapäeva puhul, impressioniste ja peredvižnikuid käsitlevad tööd, arvukad 19. ja 20. sajandi realismi käsitlevad raama-

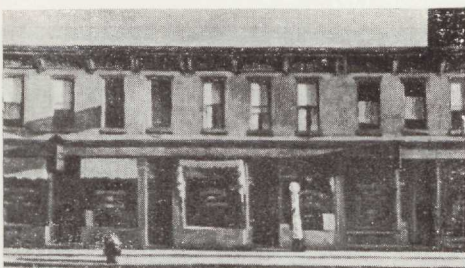
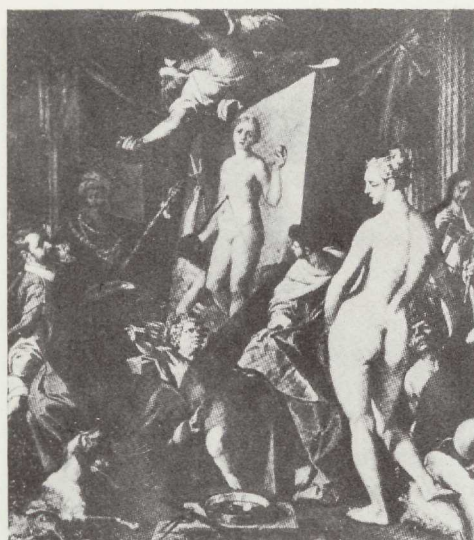
olukordadest, kus kunstist kaob ideeline side eluga.

Küllalt tähtsat osa 70. aastate «realismi konglomeraadis» mängis 20. aastate esemeid natuuritruult kujutava kunsti kogemuse taaselustamine ja arendamine. Eelkõige uusasjalikkus, mis näiteks praegu eriti SFV ja SDV kunstis end tunda annab. See liin, mis on eriti huvitav kui näide sellest, kuidas kaasaegse realismi problemaatikasse haaratakse kunstivoole, mis geneetiliselt ei ole seotud realismi klassikalise traditsiooniga, tõstatab samavõrra nii ideoloogilisi küsimusi kui küsimusi antud kunstilise normi ja reaalse elu esteetilise vastuvõtu omavahelistest suhetest.

Omamoodi tähendusrikas oli hüperrealism, mis avangardismi kõigi reeglite kohaselt omalaadse mässu tekitas. Vasta-

anda talle maksimaalne sotsiaalne mõju. See väljendus nende kunstiliikide ja žanride arengus, mis olid võimelised mõjutama masse, tekitades omapärase publitsistliku maalitüübi jne. Siin tekib jällegi küsimus kunstiteose ideoloogilise programmi vahekorras kujutava süsteemiga, kuid võrd sellest sõltub nii sisu kui vormi kvaliteet. Realistlikud kunstiteosed, mis tekivad vastavalt arengu seaduspärasustele eesrindlike ideede kuhjumismomendil, on oma tegelikust veenvast taasloova kunstilise süsteemiga enam võimelised looma kontakte vaatajaskonna väga mitmesuguste kihtidega ja on seega tõenäoliselt optimaalne vorm sotsiaalse mõjutusefekti saavutamiseks. Kunst on selliseid ühinemisvariante oma praktikas andnud.

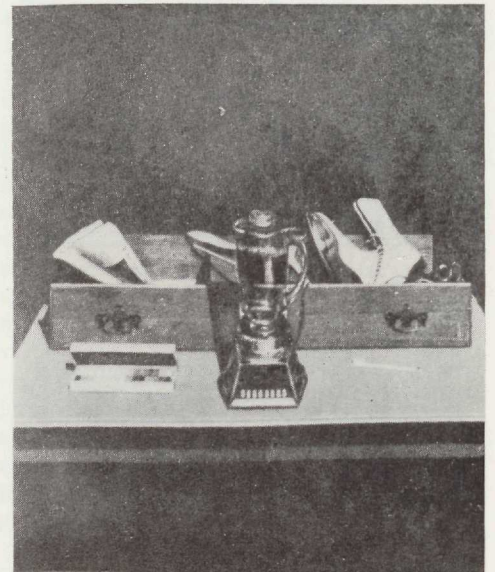
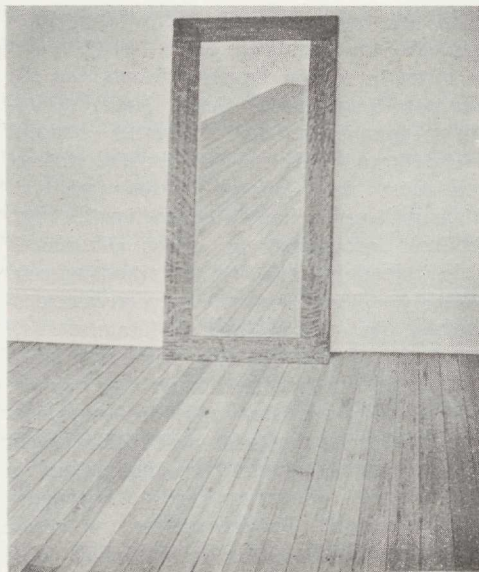
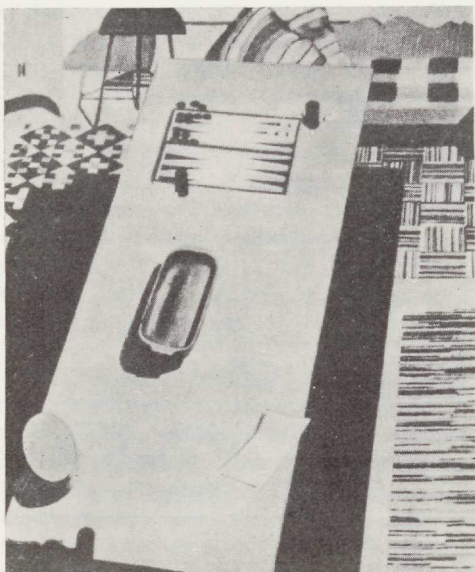
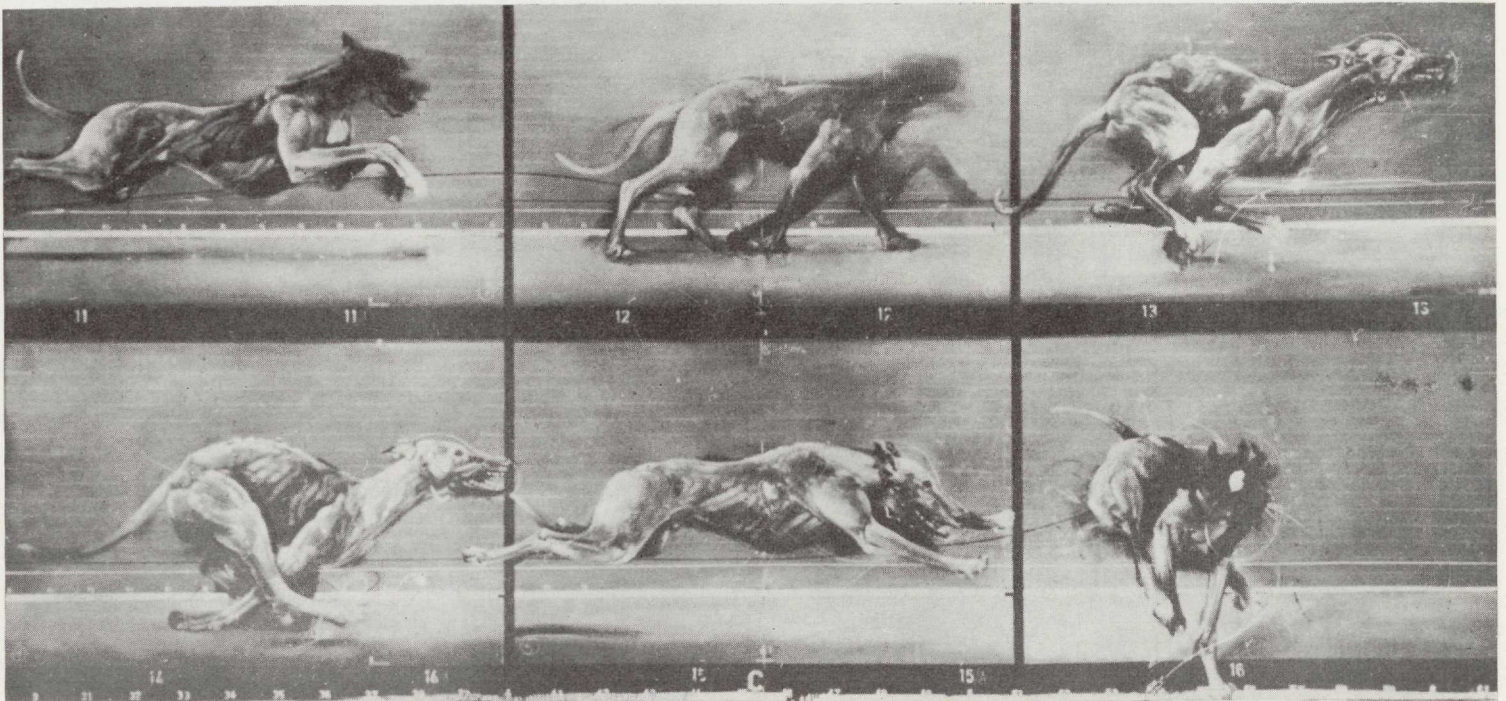
70. aastatel saabus ka sotsialistliku rea-



lismi uus etapp, mis koondas arengukogemused sotsialistliku korra tingimustes ja mitmete maade kunsti sotsialistlike liikumiste kogemused. Selle iseloomulikumaks tunnuseks on viimastel aastatel väljatöötatud seisukoht sotsialistlikust realismist kui avatud süsteemist, s.t. dünaamilisest, kontaktivõimelisest, ajalooliselt arenevast ja endas sotsialistlikele ideedele vastavaid mitmesuguseid stiile, koolkondi, suunde sisaldavast süsteemist ja realistlikust kujutamisiisist, mis vabalt väljendub nii tõepärasel kujutamises kui kunstiliselt tinglikus vormis. Sotsialistlik realism rõhutab järjepidevust endas loomupärast realistlikku alget kandva maailmakunsti traditsiooniga ja seob end programmiliselt kaasaegse tegelikkusega. Programmine on tema jaoks ka ideoloogilise ja kunstilise alge orgaaniline side. Pole ju ilmaasjata

18 19	20 21
	22 23
	24
	25

18. Don Eddy. Höbedakauplus, 1975.
19. F. Boyd ja L. Evans. Aalkirjata.
20. Tizian. Danae, 1554.
21. Jack Beal. Danae (II variant), 1972.
22. Joost van Winghe. Apelles maalib Aleksander Suurele tema armsamat Kampaspet, Umb, 1590.
23. Tommassi Ferroni. Leocadia, 1979.
24. Edward Hopper. Varane pühapäevahommik, Öli, 1930.
25. Richard Estes. Hardware, 1974.



Sofias toimuvate rahvusvaheliste «realistlikult angažeeritud maalikunsti» näituste nimetuses seda rõhutatud. Niisiis hõlmab 70. aastate realismi problemaatika erinevaid nähtusi, millest igaüks annab omapoolse realismi erinevate külgedega kombinatsiooni, mis on küll paljudel juhtudel ebatäiuslik, viies ta kunstinähtusena juba ka realismi piiride taha. Just sellistel juhtudel on mõistlikum kasutada terminit realism koos epiteediga.

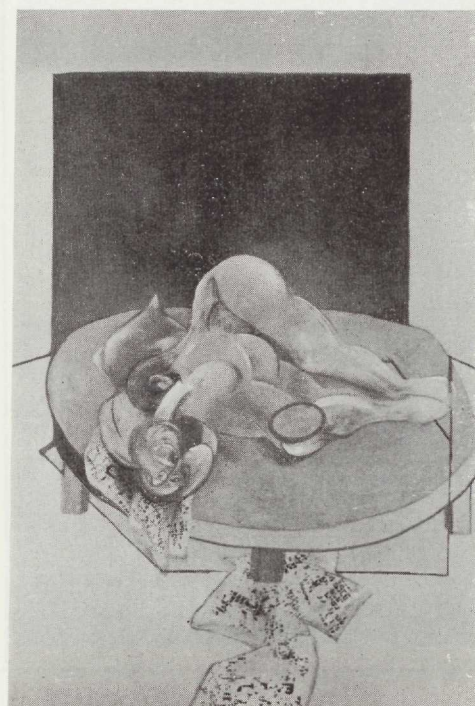
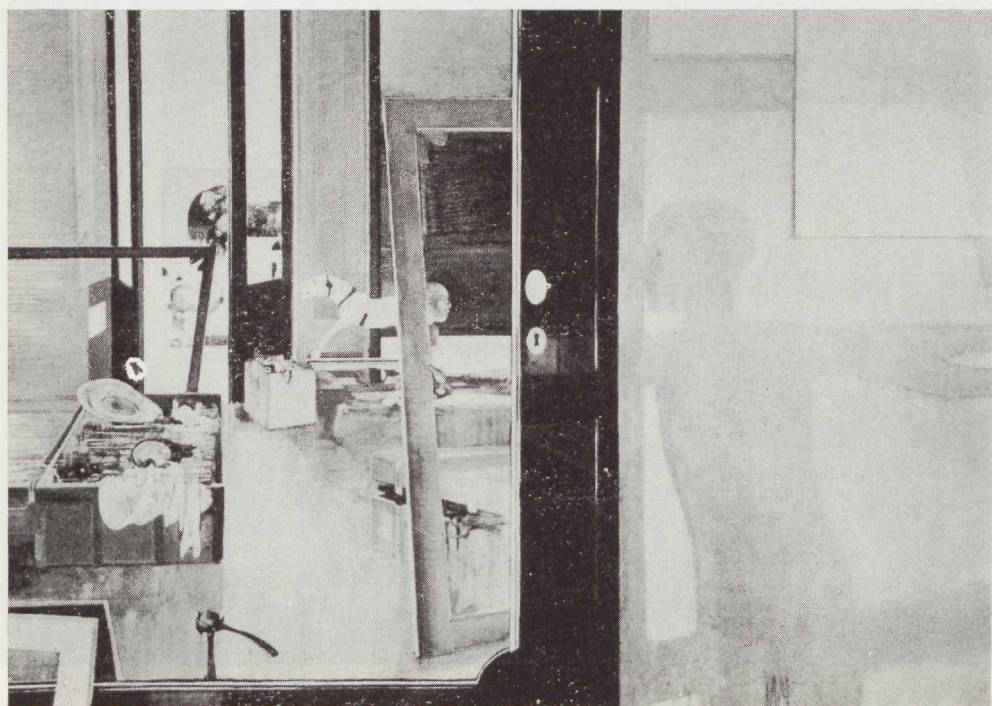
Millega siis seletada 70. aastate realismi fenomeni teket kogu selle keerukuses ja vastuolulisuses? Tõenäoliselt on siin palju konkreetsest situatsioonist tingitud põhjusi. Lisaks vastavalt laine kujulisele stiilisisesele evolutsioonifaasile tekkinud reaktsioonile antifiguratiivsuse vastu, mängisid oma osa 60.—70. aas-

ikonoklasmis, samuti 20. sajandi kunstis. Kuid eksisteerib ka seaduspärasus, mille järgi uue epohhi kunst lahendab enne lahenduseta tundunud probleeme kujutavas realistliku algega kunstivormis. Nii vormus klassikalises antiigis loodusjõudude tunnetamise kogemus inimkujudesse. Keskaeg leidis hingestatud antropomorfses olendites võimaluse esemeliskujutavas vormis väljendada hingeseisundit jne. Tänapäeva realistlik kunst otsib tegelikkuse tunnetamiseks uusi teid, pöördudes eelkõige sotsiaalse elu arengu seaduspärasuste ja isiksuse väärtuse kinnitamise poole. Just neile kaasaegse kunsti olulistele probleemidele on koonduvad sotsialistliku realismi kunstnike tähelepanu.

Seoses sellega tuleks pöörduda tagasi juba artikli algul väljatoodud teesi

siaalse elu omavaheliste sidemete iseloomu ettekujutamiseks on vaja peale kõige muu pidada silmas ka seda omadust, mida sotsialistliku realismi teooria nimetab tegelikkuse tunnetamiseks selle revolutsioonilises arengus.

Niisiis võime 70. aastate «realismi taassündi» hinnata kui üht faasi suures ajaloolis-kunstilises protsessis. Sellele on iseloomulik mitte ainult realistlike liikumiste kasv, vaid ka vastukaja teistes kaasaegsetes kunstiliikumistes. 70. aastate situatsioon on muutuv, ta juba muutubki praegu. Püüdmata ennustada, milliseid vorme leiab realistlik problemaatika järgneval aastakümnel, tahaksin vaid veel kord rõhutada mõtet seaduspärasusest, millega kunsti areng realismi problemaatika pidevalt esile tõstab.



tate piiril tõusnud sotsiaal-poliitiline huvitatus kunstis, dokumentalismis ja oma esemelisusega mõjuvate vormide mõju kasv kogu massinformatsiooni süsteemis, aga ka väärtussuhete laienemine kunstiteostele, kus eelistati kindlat kvaliteeti kinnistavat kunstilist vormi.

Kuid situatsiooniliste põhjuste taga (mille loetelu võiks veelgi pikendada) on sügavamad põhjused, mis kokkuvõetult oleksid järgmised: suurte, ühelt ajalooliselt etapilt teisele viivate murrangute ajal tekivad kunstis voolud, mis eitavad tegelikkuse käsitamist realistlikus, kujutavas vormis. Erinevates variantides on see tendents väljendunud neoliidi märkkunstis, varabütsantsi ja protestantlikus

juurde sotsiaal-ajaloolisest paratamatusest, millega realism areneb kunstiajaloo. Vastavus reaalsele elule, mis on realismil tänu mitmete eri aspektide (sisu, vorm, püüd motiveerida kunstilise kujundi kasutamist tegelikkuse seaduspärasustega jne.) ühendamisele, annab talle võimaluse aktiivseks gnoseoloogiliseks ja funktsionaalseks osavõtuks elu arengust. See võimaldab realistlike kunstiliikumiste sidet sotsiaalsete liikumistega. Täiesti seaduspärane on see sügav huvi realismi vastu, mida omal ajal ilmutas valgustusaeg, hiljem 19. ja 20. sajandi sotsialistlik mõte ning see paratamatus, millega realism areneb uue sotsialistliku ühiskonna üldrahvalikus kultuuris. Sotsialistliku kunsti ja sot-

26	27	
28		32 33
29	30	31

26. Roy Lichtenstein. *Tere hommikut, kallist!* 1964.
27. Robert Cottingham. *Art.* 1971.
28. Velikovic. *Olemise kuus võimalust. Variatsioonid nr. 2.* 1973.
29. Charles Sheeler. *Americana.* 1931.
30. Sylvia Mangold. *Põrand, põrandapeegel, sein.* 1973.
31. Nakagawa. *Valge ingel.* 1973.
32. L. Cermonini. *Suvised raamid ehk maalikunsti utoopia.* 1974.
33. Francis Bacon. *Inimkeha stuudium. Triptühhon, keskmine osa.* 1979.

TÄNAPÄEVA REALISMI PROBLEEMID

PIERRE RESTANY
ETTEKANDE PÕHJAL



I. REALISM JA IDEALISM, REAAL-SUS JA ILU.

Idee ajalugu võib lühidalt viia sellele, mida Bergson nimetas võitluseks realismi ja idealismi vahel. Kunstiajaloo, kus ei saa rääkida ideedest, vaid nende kujutamisest, on küsimus palju formaalsel tasapinnal: realism tegeleb igapäevaste ja maiste teemadega (reaalsusega), idealism õilsate ja suursuguste teemadega (iluga). See eristamine kehtib ka žanrilise ja ajaloolise maali kohta. Selline formaalne loogika viis lõpuks üldistusele, kus realismi hakati seostama figuraalse maaliga, kujutava algega ja sellele vastandama mittekujutavat, nonfiguratiivset kunsti. Võib öelda, et kõik realistlikud perioodid kunstis on olnud formaalseks reaktsiooniks neile eelnenud idealistlikule formalismile, kusjuures nad järk-järgult ammendavad oma regulee-

sajandi akadeemilisele realismile. Siitpeale lakkasid argised süžeed olemast labased, nad kuulutati kaasaegseteks. XIX saj. lõpuks muutus realism «akadeemilise realismi» stiiliks. Sotsialistlik realism on XIX sajandi lõpu «sotsiaal-naturalistliku akademismi» otsene jätk. Seda kõike võiks lühidalt resümeerida kui formaalset tagasisidet realismi ja idealismi vahel — argised ja lihtsad süžeed kuulutati õilsateks, žanrimaal muutus ajalooliseks maaliks. Ajalooline maal aga on kõrge stiil, stiil — see on maneer. Kõik kaasaegse realismi erijuhud on seega antimaneeri manerismi vormid.

III. REALISM JA MASSIKOMMUNIKATSIOON.

Milline koht on realismil meie kujutamistsivilisatsioonis? Tänapäevaks on

riva sisu omaenese formalismis. Nii särab Caravaggio, Velázquez, Vermeeri anne pärast Euroopa manerismi, barokile vastandub La Touri ja Le Naini looming, XIX saj. keskpaiga prantsuse realistlik koolkond tekkis kahekordse vastureaktsiooni mõjul — nii neoklassitsismi kui romantilise sentimentaalsuse vastu. Sellele liitus soov tegelda kaasajaga; 1863. a. Sõltumatute Salongi kuulsat näitust võib kirjeldada ka kui püüdu tunnetada kaasaega.

II. PARIIS, 1863. AASTA: REALISTLIK STIIL KUI KAASAEGSE ELU PEEGELDUS.

See aeg oli Euroopa realismile väga oluline, sest esiteks tähistas ta realistliku liikumise kiiret levikut teistele maadele ja teiseks muutis realismi tähtsaks õigustuseks omaenda formalismile — XIX

kunstnik ammu kaotanud monopoli kujutamise üle. Kunstnik puutub pidevalt kokku visuaalse süsteemi tehnikutega, hommikust õhtuni talub ta visuaalse ja audiovisuaalse massikommunikatsiooni survet. Kus on kujundite-maailmas, kus nad kõik on omavahel formaalselt võrdsed tänu oma kommunikatiivsusele, veel kohta klassikaliseks võitluseks idealismi ja realismi vahel? McLuhani järgi vahendus ongi sõnum. Kus on siin realismi piirid keset üleüldist massikommunikatsioonivahendite levikut? Kaasaegses realismis nagu ikka ajaloolises maalis on vorm tähtsam kui sisu. Sellele vastab ka formaliseeritud massikommunikatsioonivahendite levik. Sama toimub kaasaegses idealismis kui žanrimaalis, kus sisu on tähtsam kui vorm.

IV. REALISM KUI VÕIMU METAFOOR.

Parafraaserides Bernard-Henri Lévy'd, kes ütles, et valitseja on reaalsuse metafoor, võib väita, et realism on võimu metafoor. Kõigi kaasaegse realismi erinevate põhimotiveeringuks on «vabatahtlik orjus», sest kunstnik-realist alistas ise vabatahtlikult võimule. See ei välista küll protesti või mässu jutustava kujutamise abil, kuid see protest toimib igatsusest teistsuguse võimu järele.

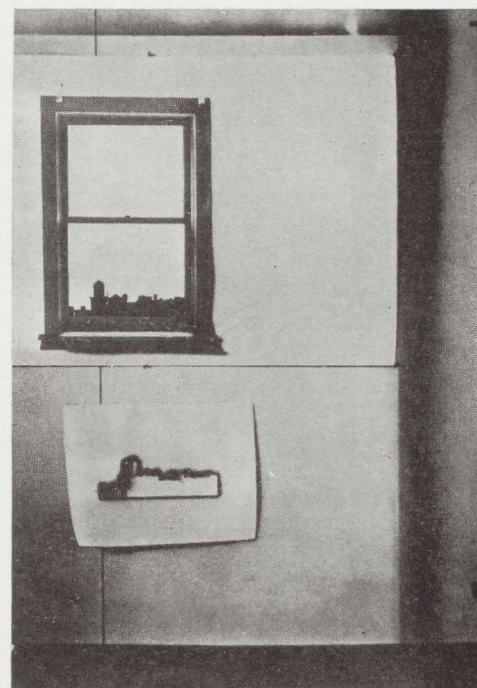
V. TARBIMISÜHISKONNA KVANTITATIIVNE KEEL.

Selles vabatahtliku allumise kontekstis on vaja tingimata vaadelda kõiki realismi variante, mille jaoks lähtepunkti on pöördumine reaalsuse poole, kaasaegse elu tajumine tema reklaamilises,

VI. NEW YORK, 1962: POPKUNST KUI AJALOOLINE MAAL.

Aastatel 1955—1960 löid ameerika neodadaistid eesotsas Robert Rauschenbergiga üleminekuastme New Yorgi abstraktselt impressionismilt popkunstile. Popkunst ja sellele eelnenud neodadaism olid ühelt poolt kohaliku provintsiaalse realismi ja abstraktsionismi sünteesiks ja teiselt poolt ameerika elulaadi apoteosiks. Ameerika kunsti on iseloomustanud juba koloniaalajast peale tugev realistlik hoiak, v. a. lühike *action painting*'i periood pärast II Maailmasõda. Popkunst aga kujunes ameerika realismi kulminatsiooniks; sellega ta osa siiski ei piirdunud — ameerika realismi ajaloos tähendas see suurt murrangut, kus kohalik žanrimaal muutus esmakordselt ülemaailmse tähendusega ajalooliseks maaliks. Seda soodustas sotsiaal-

Tegelikult on ju Richard Estese maailmanägemine sama, mis Edward Hopperil, kuid toimib läbi massiteabevahendi ja selle kõigkõivõimsuse. Vahe on vaid selles, et Estes esindab seda uut lüli realismiketis, mis algab popkunstiga. Ta loob süsteemi peegeldava stiili, mis oma struktuurilt vastab organiseeritud maailma reaalsusele, mida teiste sõnadega nimetatakse Võimuks. Sellest seisukohast lähtudes tundub, et realismi ring sulgub iseendas. Ma ei näe suurt erinevust näit. A. Gerassimovi ja R. Estese maalide või V. Muhhina ja D. Hansoni skulptuuride kunstilises motivatsioonis. Võisime veenduda kaasaegse realismi pidevas formalistlikus laienemises, pidevas kohavahetamises idealismiga, tema kaheldamatus ajaloolise maali staatuses. Realism väljendab inimese täielikku integratsiooni oma sotsiaal-kultuurilise



industriaalses ja linnalikus aspektis. Ammuses konfliktis idealismi ja realismi vahel saavutab eelise viimane. Millel on selle saladus? Teadlikus dadaistliku *ready-made*'i taastamises, eseme kunstilise väärtustamise loogilises lõpuleviimises, nagu seda tegi 1914. a. Marcel Duchamp. Kui kunstnik valib mingi seeriatoote oma loomingu aluseks, siis on ta sellega juba valiku teinud ja sellega ennast väljendanud nagu tänapäeva ühiskonna kunstnik. Uute realistide tehnoloogiline humanism hävitas nonfiguratiivse kunsti pooldajate illusiooni luua kunsti väljaspool reaalsust, abstraktsete individuaalsete süsteemide kaudu. Uued realistid tulid tervenisti maa peale tagasi, kuid assimileerusid ise selles tarbimisühiskonnas: näidates selle ühiskonna kujutatavaid väärtusi jagavad nad sellega tema saatust.

kultuuriline olukord, sest tol ajal oli kõik ameerikalik Euroopas väga aktuaalne — elulaadist kultuurini. Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg ja Andy Warhol muutusid oma moodi rahvusvahelise modernismi arhetüüpideks. Popkunst muutus 60. aastate ameerika tehnoloogilise, finantsilise jne. võimu sümboliks.

VII. RING SULGUB: ÜHE KARJUSE MITU KARJA.

See üldine eufooria osutus lühiajaliseks ja USA tõmbus peagi tagasi iseenda sisemiste vastuolude ja ebaõnnestumiste juurde. Kuid realistlik maal ei kaotanud sellega oma krediiti, ta säilitas kõrge stiili eelised ja ajaloolise maali nimetuse. Seda näitab hüperrealismi pealekasv ja tema sensatsiooniline menu 1972. a. Kasseli 5. Documental.

ümbrusega. Seepärast võime käsitleda realismi kui ajaloolisuse raamidesse pandud kunsti, ja kunstnikku kui enda poolt kajastatud tsivilisatsiooni kaasosalist, mitte süüdistajat.

34 | 35 | 36

34. Franz Gertsch. *Marina mingib Lucianot*. 1975.

35. Philip Pearlstein. *Naismodell sinise riide taustal*.

36. Howard Kanovitz. *Kompositsioon*. 1971.



37. Tschang Yeul Kim, Veeptisad, 1976.



38. Voldemar Väli. Kalurikolhoosi «Nõukogude Partisan» eesrindlik töötaja A. Oade. Oli, 1951.

1940. aastate lõpu ja 1950. aastate esimese poole maalikunst ei ole tavana enam pälvinud käesoleva aja kunstivaatlustes tõsisemat tähelepanu. Tõrjuv hoiak selle aja kunsti suhtes tekkis juba 1960. aastatel, mil kogu kunstilooming kulges eelneva etapi normatiivsete kitsenduste järkjärgulise ületamise tähe all. Nimetatud aastakümne kunst oli mitmeski mõttes olnu suhtes opositsioonis ja otsis sellele vastandlikku alternatiivi. Eriti selgelt on seda tunda teoste vormilises küljes. Kuid praeguseks on olukorrad sedavõrd muutunud, et 1950. ja 1960. aastate alguse probleemistik ei ulatu sel kombel enam nüüdiskunsti. Paljude tänapäeva kunstinaätustel esinejate puhul langeb vaid nende sünniaasta sõjajärgse aja esimesesse kümnendisse ja sellega nende isiklikud kokkupuuted ajajärguga ka piirduvad. Nii on kogu 1940. ja 1950. aastate kunst muutunud ajalooks, millest meid lahutab kindel ajaline distants. Selle olemasolu võimaldab olnud vaadelda rahulikumalt, objektiivsemalt ning erinevamate aspektidest kui neid asju, millega vahetult seotud ollakse. Sellelt pinnalt on ka tolle ajalukku vajunud perioodi vastu tekkinud uus huvi. Paistab, et kogu tolleaegset kunsti võiks praegu näha veidi teisiti, kui vaatlesime seda näiteks 1960. aastatel.

Seistes muuseumis vastakuti 1950. aastate piiril loodud maalidega, kerkivad neilt lõuenditelt meie ette naeratavad inimkujud, kes mingi töö või tegevuse juures vaatajale sõbralikult viipavad. Teisal sammuvad nad rõõmsavärvilistes rahvariietes ning erkpunaseid loosungeid kandes pidulikus rongkäigus. Sageli näeme ka laua ümber kogunenud inimgruppe, kes soojast valgusest helendavas ruumis koosolekut peavad. Puhtast päikesevalgusest on üle valatud ka paljud

tolleaegsed maastikupildid. Üldine optimistlik hoiak ja helge meeleolu on suure osa tolleaegsete maalide domineerivaks tunnuseks. Need omadused on sedavõrd tahtlikult ning pealetükkivalt esile toodud, et kaotavad paratamatult osa oma loomulikust veenvusest ning usutavusest. Pole kahtlust, et tegu on idealiseerimisega, kus kunstniku poolt pakutud pilt oma kaasajast on just selline, nagu see aeg end ise näha tahtis. Kunstiajaloo ei ole sellised ideaalpildid kaugeltki mitte erandlikuks nähtuseks. Nende loomisega on tegelnud nii vähetähtsad õukonnamaalijad kui ka maalikunsti tõelised korüfeed. Eks ole ju Veronese «Veneetsia triumf» või Rubensi Maria de Medici elu kujutatav maalideseeria puhas idealiseeritud väljamõeldis. Adekvaatset vastavust tegelikule ajaloolisele situatsioonile neis töödes ei ole ja tavaliselt midagi taolist sealt ei otsitagi. Ometi kuuluvad need teosed otseselt oma aega ja kohati näib, et nende idealiseeritud kujutamiskiis vahendab isegi paremini ajastu atmosfääri kui seda oleks teinud reportaažlikult täpne situatsioonide jäädvustamine.

1940. ja 1950. aastate kunsti me niiviisi ei ole harjunud vaatama. Siin mõjub omajagu kaasa ka teadmine, et tolleaegne kunst püüdis teadlikult olla ajastu vahetu peegel. Seda silmas pidades tuleb eriti selgelt esile, et peegelpilt ei ole usaldusväärne, ta ei lange kokku meie üldiste teadmistega nende aastate ajalookäigust. Kunsti ja tegelikkuse vahel näib valitsevat terav dissonants. Ühtlasi torkab silma arengu ebaorganilisus, võrreldes kunstiloominguga enne ja pärast vaadeldavat perioodi. Need asjaolud on seni varjutanud igasugused teised lähenemisvõimalused tolleaegsele kunstile.

«Eesti kunsti ajaloo» II köites, kus käsitletakse kunsti arengu üldjooni aastatel 1945—1965, iseloomustatakse seda perioodi järgmiselt: «Ajal, mil nõukogulik elulaad ja sotsialistlik ideoloogia meil alles kindlustusid, omandas võitlus kodanliku maailmavaate igandite vastu paratamatult eriti terava iseloomu. Selles võitluses oli tähtis osa Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei Keskkomitee otsusel kirjanduse ja kunsti küsimustes aastaist 1946 ja 1948. Partei mõistis karmilt hukka sotsialistliku realismi kunstile võõra apoliitilise ja ideetuse. Tema otsused kutsusid nõukogude kunstnike üles veendunult ja kirglikult avama kommunismi ideede suurust ja ilu, nõudsid kunsti parteilisuse ja rahvalikkuse leninlike printsiipide kõrvalekalduvat jälgimist. [— — —]

Maalis, skulptuuris ja graafikas omandasid juhtiva koha temaatilised žanrid. Loodi esimesed eesti rahva revolutsioonilise võitluse ajaloole pühendatud silmapaistvad teosed. Pöördudes kaasaja poole, püüdsid kunstnikud mõista ja avada ühiskonnas toimuvaid muutusi,



39. Roman Treuman, Viktor Karris. Traktoristide üleskutse sotsialistlikuks võistluseks. Oli. 1951.



40. Kaiju Polli. Tehase «Võit» vahutöökojas. Oli. 1951.

uusid jooni inimese olemuses ja näha arenemise peasuunda. Kunstis pääses peamisena kõlama elu positiivsete ja helgemate külgede rõhutamine ning üleva ja kangelasliku esiletoomine nõukogulikus elus. [— — —]

Kuid 40-ndate aastate lõpu ja 50-ndate alguse kunstiloomingu muutis märgatavalt keerukamaks isikukultusest tingitud kunsti leninliku juhtimise normide ja sotsialistliku realismi põhimõtete moonutamine. [— — —] Realismi käsitati neil aastail kui mingit formaalsete võtete kompleksi, mille eesmärgiks oli vaid välise sarnasuse edasiandmine. Kunstikriteeriumide kitsapiirilisus aheldas loomingulist initsiatiivi ja takistas viljakaid otsinguid. Selle tagajärjel taandus loomingumaneeride ja käekirjade mitmekesisus, kunstiline keel vaesustus ja nivelleerus. Valitsema pääses literatuurne-kirjeldav laad.»⁴¹

Vaadates praegu tolle aja kunstile tagasi, hakkab seal silma mitte üksnes väline literatuurselt kirjeldav laad, vaid üldse kirjanduse äärmiselt tugev mõju kogu kujutavale kunstile. Kui praegu on kummalgi oma tugev kunstilise väljenduslaadi ja problemaatika eripära, siis vaadeldaval ajajärgul kanti paljud kirjanduse kontseptsioonid vahetult näiteks maalikunsti üle. Maalikunst käis otsekui kirjanduse poolt ettenäidatud rada mööda. Kirjanduse eeskujul püüti ka maalikunstis rakendada senisest palju tugevamini sotsiaal-pedagoogilist funktsiooni. Kui juba kirjanduses tehti seda küllaltki lihtsustatult, siis kujutavasse kunsti ülekantult muutus kõik veelgi primitiivsemaks. Konkreetsete kunstiteoste poole pöördudes võime sellist kasvatuslikul eesmärgil üledoseeritud õpetlikkust kohata näiteks Kalju Polli ja Ellen Polli koostööna valminud maalil «Tähtis päev» (1952), mis kujutab komsomolikoosolekut. Samast tendentsist on kantud ka teosed nagu R. Treumani «Agitaator kolhoosis» (1952) või A. Peegi «Bürokraadi hommik» (1954). Vaatamata detailide ja inimtüüpide tõetruudusele jätavad maalid äärmiselt kunstliku mulje. Õpilaste näitavad žestid, peakangelaste teistest tugevam esiletõstmine valguse abil, agitaatori paigutamine Stalini pildi taustale, bürokraadi iseteadva näo pööramine varju — kõik see on suunav ja näitlik, esimese pilguga haaratav. Igasugune mitmetähenduslikkus on välistatud, olla saab vaid üks tõlgendusvõimalus.



41

42

43

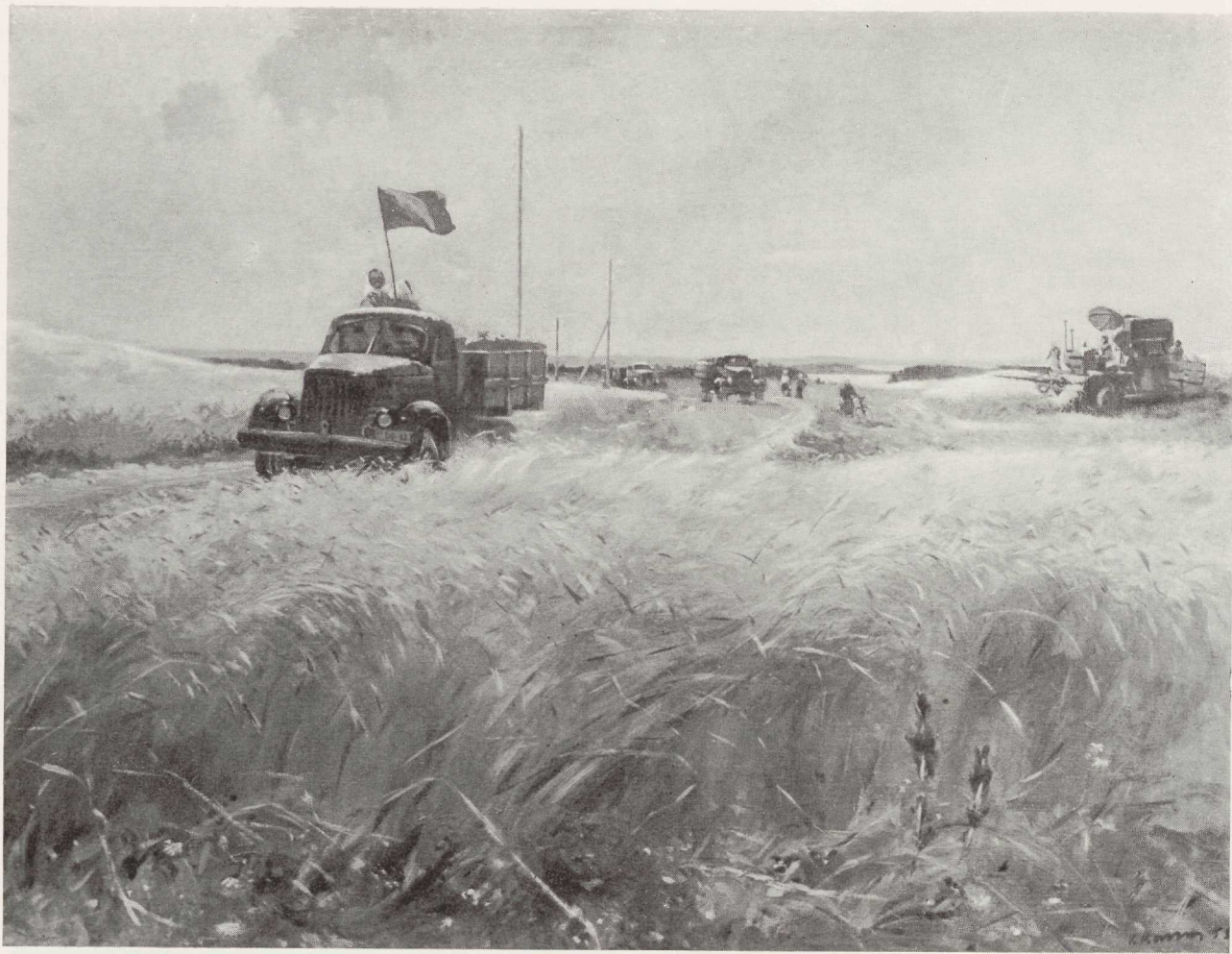
41. Elmar Kits. Väike viiuldaja. Oli. 1956.

42. Valerian Loik. Teise järgu kapteni Petrovitši portree. Oli. 1952.

43. Johannes Võerahansu. Asta Vaksi portree. Oli. 1952.

Pedagoogiline funktsioon otseemal või varjataval kujul läbib peaaegu kõiki tol ajal loodud teoseid. Selle üheks väljenduseks oli ideaalse kangelas otsimine, kelles kõik oleks üksnes ja läbinisti positiivne. Algas see kangelas täpsest ning konkreetsest sotsiaalsest määrangust. Kangelane pälvis tähelepanu peamiselt vaid teatava elukutse eduka esindajana. Kui kõike seda ei saanud küllaldasel määral rõhutada maalil endas, siis aitas omajagu kaasa teose nimetus. Isleoomulikud ses mõttes on V. Väli maal «Kalurikolhoosi «Nõukogude Partisan» eesrindlik töötaja A. Oade» (1951), R. Treumani «Sepp J. Vaaraku portree» (1949), I. Kimmi «Kirurg Raudami portree» (1952), V. Loigu «Teise järgu kapteni Petrovitši portree» (1952) jne. Ei saa öelda, et V. Väli veidi žanrilise kallakuga A. Oade portrees puudus inimlik soojus ja loomulikkus, kuid üldiselt mõjuvad sellelaadsed portreed siiski küllalt jäikadena. Vastavalt konfliktituse teooriale on tolaeegse kirjanduse kangelased suures osas igasuguste sisemiste kõhklusteta ning inimlike vastuoludeta, mis muudab nad üsnagi üheplaaniliseks. Maalikunstis ei ole inimese siseelu küll nii konkreetsetlähgitav kui kirjanduses, kuid hoiakute ühelaadsus ja vähene isikupära on siingi konfliktituse teooria selgeks tulemuseks.

Veelgi teravamini kui portreežanris avaldus konfliktituse teooria mõju maalikunstis temaatiliste kompositsioonide valdkonnas. Eriti otseelt puudutab see päevakajalise temaatikaga seotud kompositsioone. Keskse grupi sellelaadsete teoste hulgas moodustavad kollektiviseerimise teemaga seotud maalid, mis kujutavad uute elu- ja töövormide tungimist maaellu. Neist tuntumad on V. Karruse ja R. Treumani «Traktoristide üleskutse sotsialistlikuks võistluseks» (1951), V. Karruse «Vilja riigile» (1953), R. Sagritsa ja L. Mikko «Esimene vagu kolhoosipõllul» (1951), E. Okka ja R. Sagritsa «Karja ühistamine vastrajatud kolhoosis» (1950). Kollektiviseerimine meie maal oli teatavasti keerukas ja paljudest vastuoludest läbipõimunud protsess, milles kaugeltki ei puudunud oma dramaatiline element; kunstis kujutatuna on aga kõik konfliktitu. Kui kirjanduses oli vähemalt olemas klassivaenlase tõrjumise ja eemaldamise probleem, siis kujutavas kunstis ei ole seda isegi puudutatud. Siin näivad kõik raskused üksnes hea tahtega võidetavad olevat. Raskusi ei lasta aimatagi, nende asemel domineerib ülepakutud optimism. Neis maalides ilmneb eriti selgelt ühtlasi ka kogu 1950. aastate alguse kunsti tugev lavastuslik iseloom. Maalide kompositsiooniline ülesehitus meenutab sageli ühte peatatud hetke mingist teatraalsest tegevusest. Figuurid on grupeeritud ilmekate massistseenide reeglite kohaselt. Tähtsamatele peategelastele on vali-



44. Viktor Karrus. Viija riigile. Oli. 1953.



45. Ilmar Kimm, Ants Viidalepp. Akadeemik N. Burdenko operatsiooni teostamas Tartu Ülikoolis. Oli. 1951—1952.

tud soodsalt väljapaistvad positsioonid, neid on esile tõstetud värvi ja valguse abil. Iga figuur on seotud mingi kindla tegevusega. Ometi jäävad nende inimeste elavad liigutused ja ilmekas žestikulasioon justkui õhku rippuma, kõnelevad ja naeratavad ilmed on püsivamal vaatamisel tardunud. Kuna tegu on ühe vägagi konkreetse ajahetke kujutamise, siis tekib olukord, et ka teose üldine kunstiline mõju ei kandu sellest ajahetkest oluliselt kaugemale. Kõik jääb vaid fragmendiks, peatatud kaadriks mingist laiemas plaanis kulgevast tegevusest. Nendes töödes ei ole oma kunstilist tagamaad. Nende mõju kehtib üksnes selle konkreetse stseeni kohta, mida pildil näeme. jõudmata mingi üldisema mõtestatuse tasandini.

Konfliktitult päikesepaisteline meeleolu valitseb mitte ainult inimtegevust kujutavates maalides, vaid see domineerib isegi maastikes. Eelistatimaks maastikutüübiks on avar vaade kollendavate viljapõldudega, mille vahel sõidab mõni veoauto või kombain (L. Mikko «Valmivad viljad», 1955). Kuid populaarsust ei ole kaotanud ka vahetult sõjajärgsetel aastatel paljukujutatud rannakülad ja meri. Üldiselt püütakse maastikku tingimata elustada inimesega. Maastik ei vääri kujutamist puhta loodusena, vaid esmajoones keskkonna ja taustana inimtegevusele. Nii näeme R. Uutmaa maalil «Puisse neem» (1955) rannale tõmmatud paate, veidi eemal sõõb lambakari, R. Sagriisa maastik «Sügis» (1954) kujutab karjalapsi ja karja, kuid V. Loigu maalil «Puhkepäev Kihnu saarel» (1954) on looduspilt ühendatud veelgi tihedamini esiplaanil suurelt kujutatud kohalikes rahvariietes naiste kujudega.

Eri grupi tolaeagsete temaatiliste kompositsioonide hulgas moodustavad ajaloolise ainega tööd. Ajaloo käsitlus oli maalides üldiselt ilustatud ja ülepakutult heroiseeritud. Vastavat tendentsi esindavad näiteks E. Okka «Eesti talupoegade ülestõus 1905. aastal» (1947) ja E. Kitse «Massimõrv Tallinna Uuel turul 1905. aastal» (1949). Ilutsev kalak, millele lisandub kergelt lüürilissentimentaalne varjund, ilmneb selgelt A. Viidalepa maalil «Fr. Kreutzwald rahvaluulet korjamas» (1955). Jutustavalt illustreeriv tendents on seevastu domineeriv I. Kimmi ja A. Viidalepa maalil «N. Burdenko operatsiooni teostamas Tartu Ülikoolis» (1951—1952) või L. Muuga kompositsioonis «D. Mendelejev tervitab Tartu Ülikooli 100. juubeliaastapäeva puhul» (1953). Neis viimastes maalides näeme taas peatatud filmikaadri põhimõttele rajatud kompositsioonilist ülesehitust.

Eesti kunsti varasemate traditsioonidega on neil maalidel vähe ühist. Kui vene kunstil oli peredvižnikluse näol seljaga tugev kriitilise realismi etapp, siis eesti kunstil see puudus. Nii toetutigi

rohkem laenatud traditsioonidele. Seni eesti kunsti tugevaks küljeks olnud hilisemaegse kunstipärandi kasutamine tolaeagsetes oludes kõne alla ei tulnud. Arvestatavaks lähtepunktiks sai olla üksnes 19. saj. realismietapp kunsti ajaloost. Nii mõjubki 1950. aastate piiril loodud kunst varasema eesti kunsti taustal eriti ebaorganilisena. Kunstlikult ja ebaorganiliselt vastava ajajärgu kunstipüüdlused ning loomingulised menetlused tegelikult eesti kunsti tungisidki.

Tähtsat osa uue orientatsiooni andmisel eesti kunstile etendas Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu koosolek 15. oktoobril 1946. aastal. Selle koosoleku resolutsioonis on NLKP Keskkomitee otsuseid ajakirjade «Zvezda» ja «Leningrad» ning «Draamateatrite repertuaari ja selle parandamise abinõude kohta» püütud kohandada hinnangu andmiseks eesti kunstile. Kogu Kunstnike Liidu resolutsiooni läbib süüdistavalt kriitiline hoiak ning rahulolematu kunstnike senise loomingulise tööga. Esimese olulise puudusena konstateeritakse kaasaegse temaatika vähesust ning revolutsioonilise võitlusega seotud aine puudumist. Märgitakse, et samal ajal on põhjendamatult palju tähelepanu omistatud ideetule maastikumaalile. Esineb palju sihitut etüüdlikkust ja ideelist küündimatust. Kaldutakse temaatika vaba valiku ettekäändel sammuma individualistlikku rada, arvestamata nõukogude kunsti ülesandeid. Vahel eelistatakse koguni vaikivat hoiakut. Vormi osas peetakse üheks tähtsamaks puuduseks liigset stilisatsiooni realistliku kujutamislaidi arvel.² Maalijatest märgiti seoses nende puudustega nimeliselt E. Kitse, R. Nymanit, J. Saali, A. Kongot, L. Mikkot, R. Seppa, J. Greenbergi, A. Vardit.

Kritiseeritavate maalijate hulgas olid valdavalt esikohal pallaslike traditsioonide kandjad. Otsekui 1930. aastate kunsti jätkuna domineerisid nende loomingus tõesti endist viisi maastikud, linnapildid, lilledega natüürmordid, interjöörid või rahulikult vaatlevas laadis esitatud portreed, mis kõik olid teostatud silmapaistva maalikultuuriga ning esteetilise peenetundelisusega. Sedalaadi teostes ei ole jälgi suurtest poliitilistest murrangutest ega äsja seljataha jäänud sõja dramaatilistest sündmustest. Need maalid kuulusid oma olemuselt sõjaeelsesse ajajärku ning esindasid läbikäidud etappi. Oli ilmne, et eesti kunst neil aastail vajas mingit murrangulisemat ümberkujunemist. Samuti oli etteheide kaasaegsuse puudumisest põhimõtteliselt paikapidav. Kuid arusaamad kaasaegsuse tunnustest kunstis jäid siiski äärmiselt piiratuks, toimuv murrang oli mitmeti ebaloomulik ja pealesunnitud. Mingit tõsisemat tunnustust ei leidnud näiteks E. Kitse suur grupiportree «Kunstiteoste arutelu EN Kunstnike Liidus» (1947),

J. Saali «Juhan Liivi portree» (1946), J. Võerahansu «Asta Vaksi portree» (1951), J. Greenbergi «Kompositsioon figuuridega» (umb. 1947—1951). Praegu peame neid tolaeagse kunsti paremiku kuuluvateks maalideks, milles selgelt on tuntav arenguline edasiminek sõjaeelse kunstiga võrreldes. Kuid omaaegses kriitikas nimetatakse J. Võerahansut ja J. Saali üksnes lääne dekadentideks. Samas loeme E. Kitse maali «Puhketund» kohta: «See on veidi edevalt maalitud, väikekodaanlikust meeleolust kantud pilt. Siin ei kujutata töötajat, vaid me näeme logelejat, kes ilutsemisega püüab õigustada oma logelemist.»³ Umbes samalaadsete etteheidete osaliseks saab J. Greenbergi, Adamson-Ericu, A. Vardi ja Ado Vabbe looming. Kõigi nende kunstnike maalimislaadi peetakse formalistlikuks. Koos endiste pallaslastega süüdistati formalismis isegi mitmeid Jaroslavl kollektiivis töötanud kunstnikke. Küllaltki tabavalt iseloomustab formalismi vastu võitlevat kriitikat järgmine tsitaat: «Seda laadi suhtumist kohtame näiteks J. Saali portreeloomingus, kus stahhaanovlased ekspressionistitseva vormikäsituse ja lilla-roosa värbaga katmise tagajärjel on muutunud eesrindlikest võitlejaist «kannatajaiks».

Kuidas väljendub selline «paitav» hoiak formalismi vastu? Tegelikult avaldub see kunstnike poolt nõukoguliku temaatika sobitamise püüdes modernistliku kunsti stiililiste ja tehniliste käsitusvõtete, formalistliku vormikäsituse säilitamise püüetes temaatilistes teostes, formalistlike pärimuste tahtlikus säilitamises oma loomingus. Selletaoline on E. Kitse poolt maalitud suurekaustaline grupp-portree «Kunstnike arutelu», selletaolised on mitmed E. Kutsari maastikulised kompositsioonid, K. Tedre žanrilised teosed või J. Saali ekspressionistitsevad portreed. Seni ei ole veel täielikult suutnud vabaneda formalistliku kunsti pärimustest ka sellised kunstnikud-aktivistid nagu Adamson-Eric, A. Hoidre, E. Okas, kelle paljudes teostes esineb tarbetu vormi primaat.»⁴

Praeguseks oleme unustanud A. Peegi maali «Bürokraadi hommik», kuid omaaegne näitusekriitika räägib teosest vägagi tunnustavalt: «Kõige märkimisväärsem on kahtlemata kunstnik A. Peegi väiksemõõduline žanrimaal «Bürokraadi hommik», mis tähistab ühtlasi kunstniku meisterlikkuse tunduvat tõusu. Uudne on teema satiirilise lahendus, rõõmustav kunstniku tähelepandav oskus lahti mõtestada negatiivseid karaktereid. Ilmekalt on teoses iseloomustatud ülbe ja tühine «vastutav töötaja» ja tema ees lipitsev ametnik.»⁵ Küll esineb praegugi Nõukogude Eesti kunsti ekspositsioonides R. Sagriisa omalaadsete pehmete tundenootidega kompositsioon «Sügis». Kuid maali valmimise ajal ei rõõmistanud kriitika sedalaadi teoste üle, mis ajajärku arvestades on ka oma-



46. Evald Okas. Eesti talupoegade ülestõus 1905. a. Tempera, 1947.

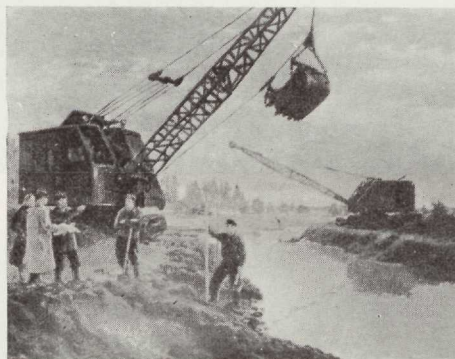


47. Elmar Kiis. Massimõrv Tallinna Üuel turul 1905. a. Oli, 1949.

moodi mõistetav, ja kirjutas üsna murelikult: «Võimsa kõnekoorina avaldavad meie kunstnikud armastust loodusele, mõned üksikud hääled tunnustavad ka inimest võimaliku kunstiobjektina — kuid see on ka kõik. [— — —] Lüürika on hinnatav. Ta aktiveerib ja rikastab meie tundeelu. Ent hämmeldavalt mõjub see, et just käesoleval näitusel esineb korruga meelcolutsejaid nii suurel arvul. Selles esineb tendents, mis õigustab meid seadma küsimust: kuhu kutsuvad meid kunstnikud? Nad kutsuvad meid koos endiga nautima linna tänavate vaikust, metsade üksildust. Millest on tingitud see tendents subjektiivsete meelcolutsemiste valda sulgumiseks?»⁶

Diferentseeritumalt hakati kunstile lähemale alles 1950. aastate keskel ja teisel poolel. Pärast II üleliidulist kirjanike kongressi 1954. aasta detsembris sündisid esimesed tõsisemalt arutlevad diskussioonid ideaalse kangelase ümber, pääses maksvusele avaram inimese ja etu kujutamise nõue. Kirjandusest tõuget saanud, hakkas ka kujutav kunst sotsialistliku realismi mõningaid seisukohti ümber mõtestama. Hinnati ümber nii kunstipärandit kui ka kaasaegsete kunstnike loomingut. Maalid, nagu E. Kitse «Noor viiuldaja» (1956) ja «Kemi kärestik», J. Võerahansu «Valged pojengid» (1955) ning «Sula» (1956), A. Vardi «Vaade Emajõe» (1956) või nooremate kunstnike loomingust E. Allsalu «Teomehe pere lõunalauas» (1958) leidsid nüüd avalikkuses sootuks teistsuguse vastuvõtu, kui neile oleks osaks saanud veel mõned aastad tagasi. Ka varem loodud maalidest hakkasid aastakümne lõpul järk-järgult esikohale nihkuma just need teosed, mida esialgu oli terava kriitikaga vastu võetud. Kuid mitmed suured kompositsioonid, mida nende loomise hetkel peeti meie temaatilise maali tippsaavutusteks, vajusid vaikselt unustusse. See kehtib eriti kollektiivsel töömeetodil loodud teoste kohta. Nende autorite loomingulaad muutus üsnagi tugevalt individuaalsuse suunas ja uued peale tulevad tööd varjutasid senitehtu. Esmases ümberhindangute käigus näis koguni, et 40. aastate lõpu ja 50. aastate alguse kunstiloomingu moodustab meie maali ajaloos isoleeritult erandliku etapi, millel hilisema kunstiga peaaegu mingeid kokkupuuteid ei ole.

Etapi erandlikkust ja ebatavalisust ei saa kahtlemata praegugi eitada, kuid ka oleks väärt seda aega pidada kunsti üldisest arenguprotsessist kõrvale jäävaks. Ka sel ajal loodud töödele kuulub meie temaatilise maali arengus oma koht, vaatamata sellele, et paljud kunstnikud ise oma tol ajal loodud töödest kaugelt üle on kasvanud. Huvi pakuvad tolleaegsed tööd ka realistliku kujutamispriinitsiibi arengu seisukohalt. Selle aja kunst pakub meile huvi ühe võimaliku realismi variandina. Kohati sunnivad selleaegsed tööd oma loomutruudusega paralleelse



tõmbama praeguse slaidimaaliga. Mõlemal juhul on tegu kujutatu peaaegu illusooriselt tõepärase edasiandmisega, kuid ühel juhul viib see ideaalpildini, teisel juhul külmalt kaine tegelikkuse peegeldamiseni. Võib järjekordselt tõdeda, et maali üksikosade, figuuride ning ruumi absoluutselt tõepärane lahendus ei garanteeri veel kunstiteose usutavust ja elulisust. Kuna puudub kunstiteose kui terve mõtteline veenvus, pöörduvad need teosed mingil määral iseendi vastanditeks. Nad püüavad kujutada loomulikku, rõõmsat ja optimistlikku tegelikkust, kuid mõjuvad ometi, kogu päikesepaistelisele vaatamata, üksnes optimistliku eluhoiaku lavastustena. Loomulikkuse asemel jääb domineerima kunstlikkus. Neis maalides ei ole vahetut ja tõelist elu. Nad tahavad olla realistlikud, kuid tegelikult on neis stabiliseerunud pigem mingi sümbolne realiteet, apoteoslik võrdkuju ajast, mil nad loodi. Ehkki kogu vaadeldud etapp jäi meie maalikunstis erandlikuks, kus paljude kunstnike loominguline tegevus oli pidurdatud või suundunud nende põhiolomusele võõravõitu radadele, siis ometi kogunesid sel ajal mingid loomingulised energiavarud, mille varal järgnevatel aastatel sündis kunstis järsk ja kiire edasiminek.

¹ Eesti kunsti ajalugu. II köide. Tallinn, 1970, lk. 43—45.

² Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu koosoleku resolutsioon 15. oktoobrist 1946 Tallinnas. «Sirp ja Vasar», 19. X 1946, nr. 42.

³ K. Arba. EN Kunstnike Liidu Oktoobrinäitusest. «Sirp ja Vasar», 27. XI 1948, nr. 48.

⁴ B. Lukats. Järjekindlalt võidelda formalistlike pärimuste vastu. «Sirp ja Vasar», 13. III 1948, nr. 11.

⁵ L. Gens. Vabariiklik 1954. a. kunstinäitus. «Noorte Hääle», 14. XI 1954, nr. 270.

⁶ L. Soonpää. Põhiteemadest kõrvale. «Sirp ja Vasar», 12. XI 1954, nr. 46.

48
49
50
51
52

48. Ants Viidalepp. Fr. Kreutzwald rahvaluulet kogumas. 1955.

49. Richard Uutmaa. Pärnu kalasadam. 1950.

50. Evald Okas, Richard Sagrits. Soo kuivendamise. 1953.

51. Valerian Loik. Kalasadam. Oli. 1956.

52. Efraim Allsalu. Teomehe pere lõunalauas. Oli. 1958.



53. Richard Uutmaa. Puisse neem. Oli. 1955.



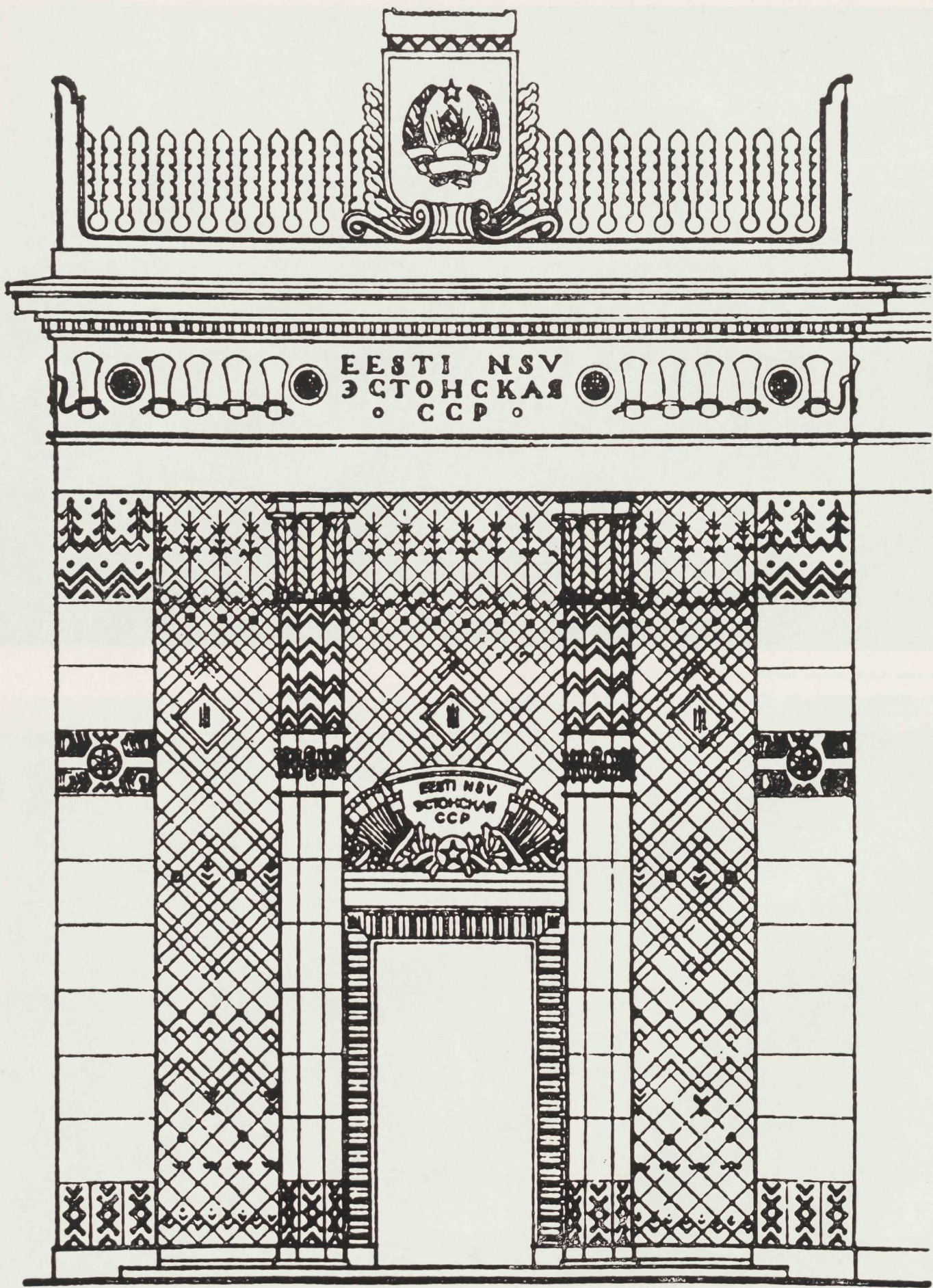
54. Richard Sagrits. Sügis. Oli. 1954.



55. Valerian Loik. Kihnu karjused. Oli. 1956.

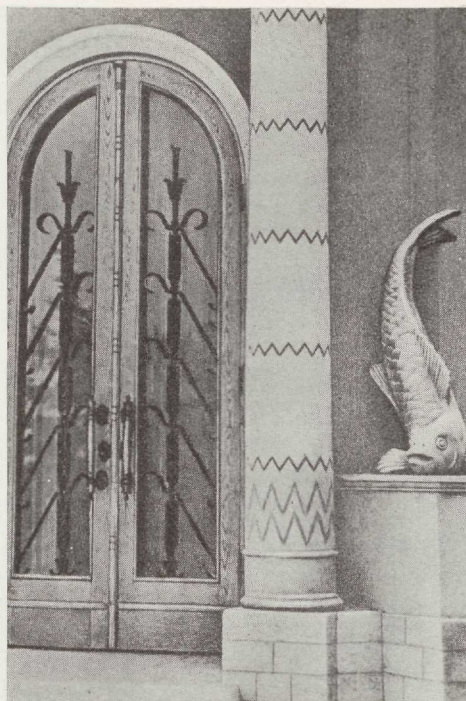
56. Lepo Mikko. Heinal. Oli. 1945.





0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 M

57. Endine Eesti NSV paviljon Moskva rahvamaajandusnäitusel. Arh. H. Arman, P. Tarras, A. Volberg. Peetissekidik.



58. Eesti NSV paviljon Moskvas rahvamajandusnäitusel.

«Ühelgi kapitalistlikul maal ei oma sõna «ehitama» nii sügavat ja suurt tähtsust kui meil, Nõukogude Liidus.»

L. Volkov, «ENSV Arhitektide Almanahh IV» 1951

Pärast Suurt Isamaasõda kujunesid Eestis ehituskunsti arenguks täiesti uued sotsiaal-majanduslikud eeldused. Nõukogude korra tingimustes püstitati arhitektuuri põhieesmärgiks laiade rahvamaside teenimine, mille esimeseks praktiliseks sammuks oli sõjas hävinud hoonete ja linnade taastamine. Lisaks sellele, et Eesti suuremad linnad Tallinn, Tartu, Narva ja Pärnu said sõjas tugevasti kannatada, oli ka arhitektide arv kahanenud poolele sõjaeelsest, mis nõudis olemasolevate loomejõudude maksimaalset mobiliseerimist. Nii kirjutatakse NSVL Nõukogude Arhitektide Liidu Juhatuse üleskutses kõikidele Nõukogude Liidu arhitektidele 13. maist 1945. a.: «Me kutsume kõiki meie eriala loovaid töötajaid pidama end mobiliseerituks võitluse frondile. Peame meeles, et eelolevatel aastatel sõna «ehitama» kõlab sama uhkelt, kui sõna «sõdima» kõlas sangarlikel sõja-aastatel.»

Selleks moodustati Nõukogude Eestis 1944. a. Eesti NSV Arhitektuuri Valitus, Eesti Nõukogude Arhitektide Liit ja rida riiklikke projekteerimisorganisatioone. Nimetatud abinõud pidid hõlbustama ka kodanliku haridusega arhitektide orienteerumist uutele esteetilistele ideaalidele, milleks nõukogude ehituskunstis oli valdavalt klassitsism, kodanlikus Eestis aga oli teatavasti olnud funktsionalism. Funktsionalismis ja konstrukti-

vismis nähti nüüd lääne arhitektuuri halba mõju, arhitektuurivormide «labast lihtsustamist», mille tulemuseks olid «trafaretid kastehitused». Nõukogude rahvas aga ei võinud leppida primitiivse «karp-arhitektuuriga» ja selles väljenduva «esteeditseva formalismiga».¹

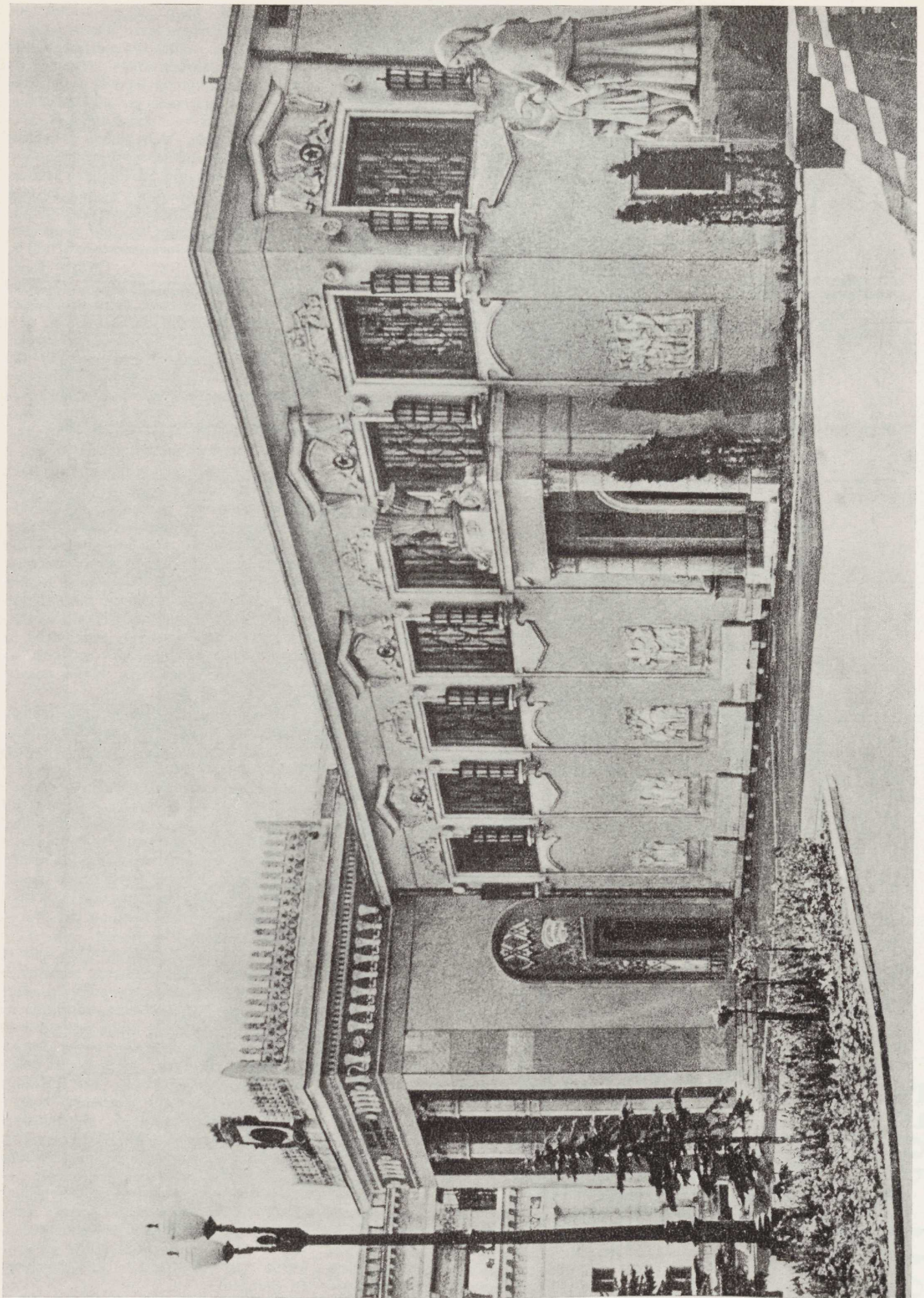
Juba 1931. a. juunikuus toimunud ÜK(b)P Keskkomitee pleenumi sellekohase otsusega anti nõukogude arhitektuurile kindel ideeline suund, millega kaasnes 1933. a. Nõukogude Arhitektide Liidu loomine ning üksikute grupeerimiste ja ühingute likvideerimine. 1935. a. avaldatud NSVL RKN ja ÜK(b)P Keskkomitee ajaloolises määruses «Moskva linna rekonstrueerimise üldplaani kohta» anti uued põhjanevad seisukohad nõukogude ehituskunsti edasiseks arenguks, mida ka kinnitati 1937. a. esimesel üleliidulisel Nõukogude Arhitektide Liidu konverentsil, kus võeti vastu Nõukogude Arhitektide Liidu põhikirj. Selles dokumendis fikseeriti ka sotsialistliku realismi põhiprintsiibid ehituskunstis:

«Sotsialistlik realism arhitektuuris tähendab ideelisuse ja kunstilise kuju tõepärasuse tihedamat sidumist iga ehitise vastavusega tehnilistele, kultuurilistele ja elukondlikele nõuetele, täites neid nõudeid seejuures kõrge ökonoomse ning ehitustehnilise täiuslikkusega. Nõukogude arhitektuuri püüeks peab olema luua ehitisi, mis oleksid tehniliselt täisväärtuslikud, ökonoomsed, otstarbekad ja ilusad, mis peegeldaksid sotsialistliku elu võimsust ning meie ajastu ideede suurust...»

Praktikas väljendus sotsialistlik realism klassitsismi vormikeele omaksvõtmises, õieti selle suundumuse ainuõigeks tunnistamises, mida püüti ka sünteesida rahvusliku ornamendiga. Sedalaadi arhitektuur oli aga Venemaal domineerinud juba 18. sajandi teiseist poolest alates ning mõningaid mõõnaperioode üle elades kandus elujõulisena ka 20. sajandisse, kuigi konstruktivism 20. aastail kümnendiks juhtpositsiooni hõivas.

Ka eesti arhitektuur polnud kahe maailmasõja vahelisel perioodil vaba klassitsismi mõjudest. Aastatel 1920—1930, kui *art nouveau* oli hääbumas ja funktsionalism alles kujunemisjärgus, oli sellelaadne orientatsioon meie ehituskunstis peaaegu et valitsev. Isegi sellised suured radikaalsed eesti *art nouveau* meistrid nagu K. Burman ja A. Perna pöördusid individualistlikult käsitluslaadilt enam anonüümsemale ja selgema kompositsiooniga klassitsistlikule väljenduskeelele. Otsiti lavastuslikkusest vaba «puhast arhitektuuri», orienteerudes «Euroopa ehituskunsti» põhilisele peasuunale — klassitsismile. On omamoodi sümbolne; et käsitletaval perioodil valmis eesti klassitsismi üks kaunimaid näiteid, tempel — Pärnu mudaravila (1926. a., arhitektid E. Wolffeldt, A. Nürnberg, O. Siinmaa).

Klassitsismi vormivõtteid — sümmeet-

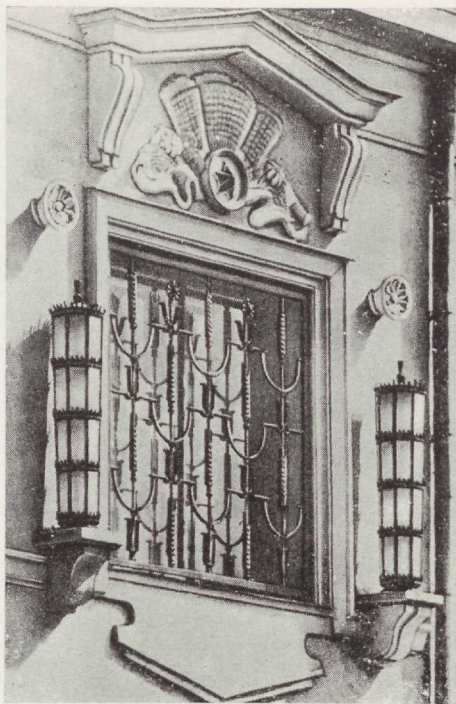


59. Eesti NSV partilijon Moskvas rahvamajandusnõuetusel.

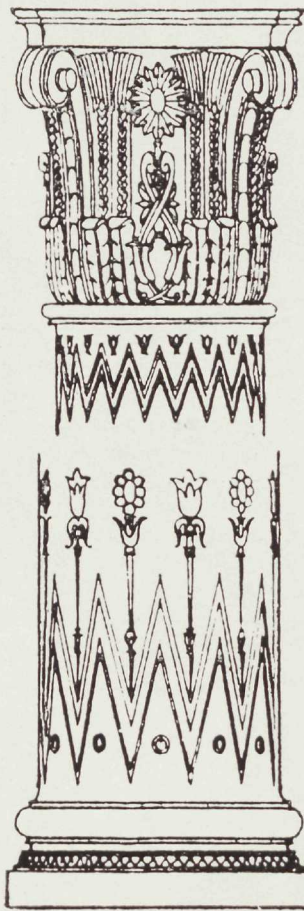
riat, kelpkatust, kolmnurkviilu, portikust, sambaid, pilastreid, liseene, embleeme, girlande jmt. — rakendati laialdaselt ka järgnenud funktsionalismi perioodil. Nii näiteks on pilastreid-liseene süsteemis lahendatud E. Sachariase 1937. a. ehitatud «Elamu» hoone Tallinnas Pärnu maanteel, E. Lohki 1936. a. projekteeritud «EEKS-maja» Tallinnas Võidu väljakul ja K. Burmani, A. Matteuse jooniste põhjal 1936. a. valminud Eesti Panga hoone Tartu esinduse fassaadid, mida täiendavad paljud teisedki klassitsismist tuletatud detailid ning ornamendid. Lausa klassitsistlikud on oma äärmuslikkuses A. Kotli projekteeritud administratiivhoone Tallinnas Kadriorus (1938. a.) ja V. Tippeli lahendatud Turukaubamaja Tartus (1937. a.), mille anakronistliku «stiilsuseni» ei küündinud ükski sõjajärgne Nõukogude Eesti ehtis.

Üks «funktsionalistliku klassitsismi» rafineeritumaid apologete oli E. J. Kuusik, seda tõestavad tema arvukad klassitsistlikku aatriumi-efekti taotlevad laevalgusega interjöörid (näit. Tallinna Kunstihoone peasaal, Kanuti gildi maja ümberehituse saal jt.), aga ka koos A. Soansiga loodud, rõhutatult «suure stiili» tunnuseid funktsionalismiks «maskeeriv» Tallinna Kunstihoone peafassaad (1934. a.).

Loetledes alljärgnevalt vaid mõningaid funktsionalismi perioodil projekteeritud objekte, nagu näiteks Pärnu staadioni tribüün (arh. O. Siinmaa, 1933. a.), Tallinna trammidepoo (Tallinna Linna Ehitusosakond, 1936. a.), elamu Tallinnas Faehmanni tänavas (arh. J. Ostrat, 1932. a.), hotell «Palace» Tallinnas (arh. E. Lohk, 1936. a.), «EKA» maja Tallinnas (arh. R. Natus, 1932. a.), Maakrediitseltsi maja Tallinnas Sakala tänavas (E. J. Kuusik, 1936. a.), on ilmne, et eesti funktsionalismis võib konstruktivismi ja *art deco* kõrval selgelt eraldada omaette suundumusena ka klassitsismi, kuigi sageli teiste nimetatud stiilivõtetega läbipõimununa ning seetõttu varjatuna. Pöördumine *art nouveau* subjektivistlikult plastikalt antiindividaalse, rõhutatult sügavusse viidud avadega pingestatud siledade krohvitud pindadega funktsionalistliku käsitluslaadi poole, kus sümmeetria kasvab üle ebasümmeetriaks ja vastupidi, kus näiliselt vaba geomeetiline kompositsioon taotleb lõppkokkuvõttes tasakaalu ning tervikkust, viitab XIX saj. klassitsismi ja XX saj. funktsionalismi ühisele esteetilisele alusele. Nii polnud ka mitmetel kodanlikul perioodil töötanud arhitektidel, nagu näit. E. J. Kuusikul, A. Matteusel, A. Kotlil, A. Volbergil jt. raske omaks võtta sotsialistliku realismi esteetilisi kontseptsioone. Seepärast tundub ka liialdusena H. Armani ja J. Starostini seisukohavõtt 1951. a.: «Kuid siinjuures ei saa mainimata jätta seda, et meie noor Nõukogude Eesti arhitektuur ei arene-



60. Eesti NSV paviljoni peafassaadi aken.



61. Eesti NSV paviljoni sammak siseruumis.

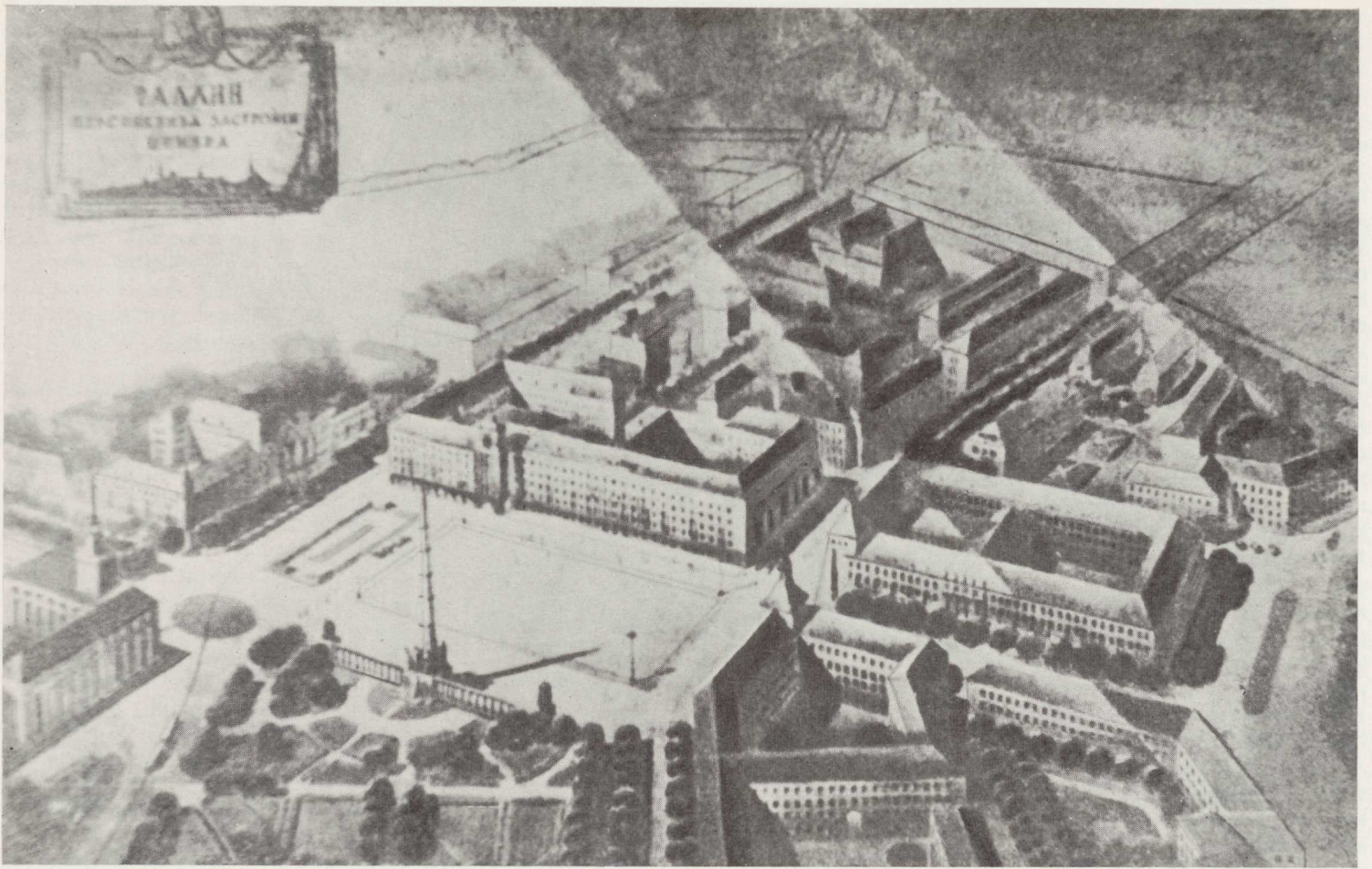
nud selle tasemeni rahulikult teel, vaid ägedas võitluses kodanlike iganditega arhitektuuris — konstruktivismi, funktsionalismi jt. formalistlike kallakutega meie arhitektide loomingus. Kodanlikul ajal püstitatud kastehitised on tüüpilised nende voolude esindajad meie linnapildis. Need ideetud, maitselagedad kodanluse manduvale kunstile iseloomulikud voolud olid suurimas vastuolus Eesti NSV-s linnade kujundamisel sotsialistlikeks linnadeks, vastuolus sotsialistliku realismi printsibiga arhitektuuris ja vastuvõtmatud nõukogude töötajate ilumeelele.»²

Neil aastail püstitatud hooneid vaadeldes tundub, et sõjajärgsel aastakümnel lihtsalt süvendati varasema perioodi suundumust puhta klassikalise arhitektuuri poole. Samas aga tuleb vene klassitsismist dikteeritud sotsialistliku realismi arhitektuurist eesti klassitsismi rida uusi jooni, millest eelkõige rõhutamem teatud pitoreskust ning dekoori lopsakust, aga ka uusi linnaruumi mudelid, uut mastaapi, mis avaldus eriti alleede, väljakute, parkide ning monumentide lahendustes. Võib isegi kindlaltada, et just linnaehituslikud projektid olid sõjajärgseil aastail uue Nõukogude Eesti ehituskunsti nurgakiviks. Juba 1946. a. fikseeris H. Arman sotsialistliku urbanismi põhiteesid:

«Edasi on tähtsamaks nõudeks linna või asula planeerimisel tema keskuse loomine. Alati ei tarvitse see tšenter omada suurt platsi või «rikast» arhitektuuri, vaid sel võib olla organiseeritud ja esiletõstetud keskus vastavate ühiskondlike hoonetega. [— — —]

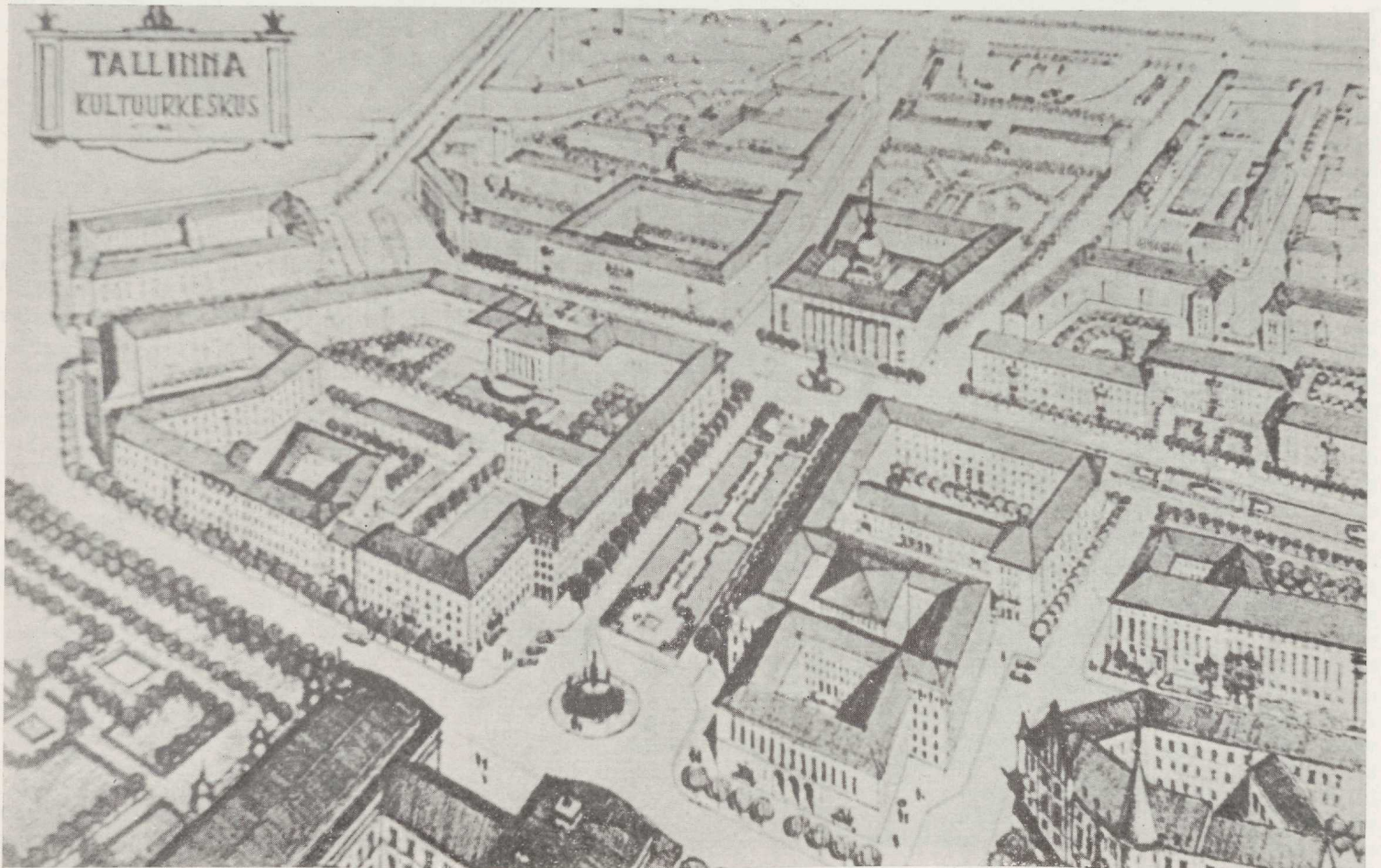
Koos peatsentriga tuleb aga suuremates linnades organiseerida juba abitsentrid, millised hoiavad linna maa-ala tasakaalu ja omavahel seoses. [— — —] Teisest küljest tuleb arhitektuuriliselt läbi mõelda kõigi meie asulate ja linnade peatänavad kui kanalid linna südamesse. Iga hea tänav, mis peab pakkuma ka arhitektuuriliselt väärtuslikku, olgu koostatud nagu filmilint, mis alatasa pakub uusi momente, kus nii vasakult kui paremalt paistavad uued vaated ja perspektiivid. Iga niisuguse tähtsava tänavakujuendus peab olema lahendatud mitte staatiliselt, vaid **ajaliselt**, kus rahulikud tasakaalus olevad tänavafrendid vahelduvad rütmiliselt ja kaalutud vaheaegadel üksikute esilekerkivate arhitektooniliste elementidega nii nagu sümfoonia oma tõesuse ja mõõnadega, mis alles linna südames leiab oma lõppakordi.»³

Nii pöörati neil aastail erilist tähelepanu uute generaalplaanide koostamisele, uute linnakeskuste ja peatänavate kujundamisele, sest paljud tuumikud olid sõjas hävinud, luues nii võimalusi uue esindusliku linnaruumi ideaalide realiseerimiseks. Juba 1945. a. korraldati NSVL Rahvakomissaride Nõukogu juures asuva Arhitektuuri Komitee poolt konkurs Tallinna uue keskuse projekteerimiseks,



62. Tallinna keskvaljaku projekt — perspektiivvaade. Arh. V. Meigas, O. Keppe.

63. Tallinna Kultuurikeskuse planeerimiskava. Arh. H. Arman.

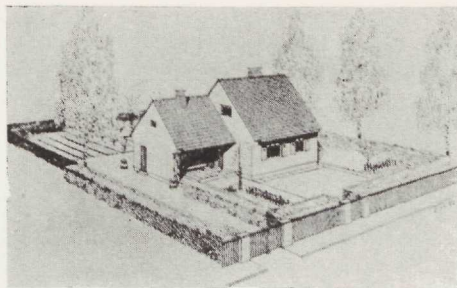


milles osalesid lisaks eesti arhitektidele ka kolleegid Moskvast ja Leningradist. Võitjad V. Meigas ja O. Keppe nägid ette praeguse Viru väljaku kohal 2 ha suuruse peaväljaku moodustamist kolmest küljest suletud hoonestusega, kusjuures neljas, «Estonia» teatri pargiga liituv külg markeeriti monumendi-tribüüniga. Järgnevail aastail koostati ka rida projekte peaväljaku-äärsele hoonestusele, mis kahjuks jäid realiseerimata. Nii peamegi praegu tunnustama, et kindla linnaehitusliku kontseptsioonita rajatud hoonestus eesotsas «Viru» hotelliga ei moodusta harmoonilist, loetavat linnaruumi, vaid on hoopis kujundanud ebamäärase vormiga arhitektooniliselt funktsioonitu platsi.

Teiseks selle perioodi oluliseks linnahituslikuks aktsiooniks oli Tallinna Kultuurikeskuse projekti koostamine, mis arhitekt H. Armani kava kohaselt kujundati ümber RAT «Estonia». Nii kavandati praeguse EKP KK hoone ja teatri vahelisele maa-alale lai esplanaad, mida igast küljest ümbritsesid kultuuriasutuste hoonefronid. Osaliselt on esitatud projekti aastakümnete jooksul ka muudetud kujul realiseeritud, kuigi oluliselt vähendab esplanaadi praegust ruumilist mõju hoonestuse puudumine Sakala tänava piirkonnas, kus esialgse idee kohaselt jätkati Tõnismäel kolmekümnendail aastail rajatud «tiheda linna» põhimõtteid.

Pealinna kõrval pöörati suurt tähelepanu ka teiste eesti linnade ning nende keskuste üldplaanide väljatöötamisele. Nii koostati aastatel 1945—1947 Tallinnale lisaks veel Narva, Tartu, Pärnu, Viljandi, Haapsalu, Sindi, Kohtla-Järve, Sompaa, Ahtme, Jõhvi, Otepää, Jõgeva, Põltsamaa, Mustvee ja Võru üldplaanid ning teiste linnade planeerimisskeemid. Erilist tähelepanu osutati sõjas peaaegu täielikult hävinud Narva taastamisele: 1945. a. teostati Arhitektuur-Projekteerimise-Planeerimise keskuse poolt (arh. A. Soansi juhtimisel) linna uus üldplaan, samal aastal koostas arhitekt E. Laasi Narva uue keskuse projekti, arhitekt E. Kuusik vanalinna rekonstruktsiooniprojekti ja arhitekt P. Tarvas Raekoja platsi hoonestuse projekti. Nende tööde üldpõhimõtteks oli ajaloolise hoonestuse võimalikult dokumentaalne taastamine, uute hoonete püstitamisel vanalinna kõrgusorientiride arvestamine ja varasemate perioodide väärtuslike ehitustraditsioonide jätkamine. Uutes linnaosades otsustati rakendada võimalikult lahtist hoonestusviisi aedadega, kusjuures uuslinna raskuspunkt nähti ette uue administratiivse tsentri rajamisega Peetri platsi ümbrusse.⁴ Kahjuks aga neid arhitektide poolt väljatöötatud projekte ei realiseeritud ning nüüd võib vaid kahetseda, et oleme kaotanud omapärase ajaloolise linna — Narva.

Nii uute unikaal- kui ka tüüphoonete saamiseks korraldati sõjajärgseil aastail erakordselt palju arhitektuurikonkurse.



64. Üksikelamu perspektiivvaade. Arh. E. Velbri.

Üheks esimeseks ettevõtmiseks sotsialistliku arhitektuuri väljakujundamisel oli kahtlemata konkurss teater «Estonia» taastamisprojekti saamiseks 1945. a. Aastatel 1945—1950 taastati hoone A. Kotli projekti kohaselt, kus nii interjööride kui Pärnu maantee poolse uue fassaadi lahendus tugines nõukogude klassitsismi põhimõtetele.

Käsiteldavat perioodi iseloomustava klassitsismi tippteoseks võib aga pidada rahvuslikku ornamentikat klassitsismiga sünteesisvat ENSV paviljoni Moskva rahvamajandusnäitusel (1950—1954. a., arh. H. Arman, P. Tarvas, A. Volberg) ja analoogse arhitektuuriga kino «Sõprus» Tallinnas (1955. a., P. Tarvas, A. Volberg). Kui viimane tema ette rajatud hajutusväljakuga ei arvesta vanalinna senist struktuuri ning analoogiliselt IOV «Lembitu» hoonele (1957. a., arh. V. Herkel) on maja ette rajatud avar väljak, siis I. Laasi projekteeritud elamud-kauplused Niguliste—Kullassepa tänavale (1952. a.) on oma klassitsistlik-nessanslike elementidega ja viilkatustega olemasolevat miljööd arvestanud, kuigi ka siin on Kullassepa tänavat liigselt laiendatud. Eks avaldu ju neis vanalinna ajaloolise struktuuri ignoreerimises kogu sõjajärgse ehituskunsti avarusetaotlus, klassitsistliku arhitektuuri ruumikontseptsioon.

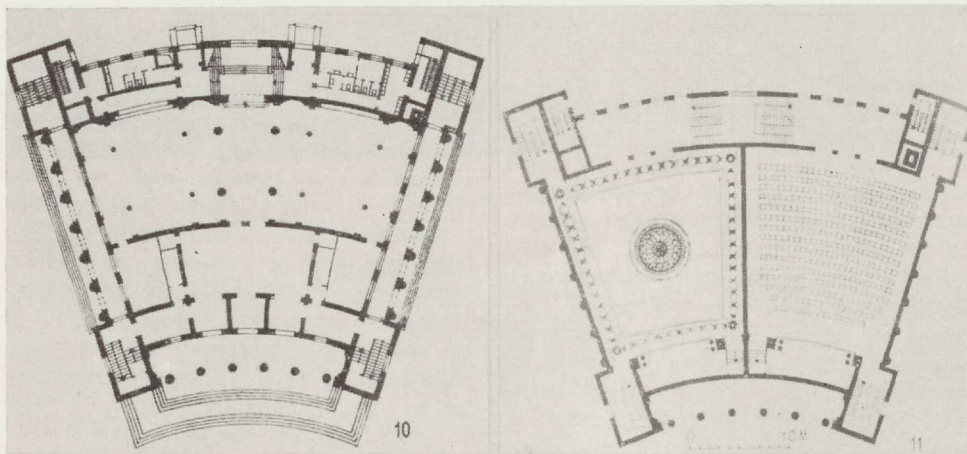
Käsiteldava perioodi elamuehituses rakendati ornamentikat üldiselt diskreetsemalt kui esindushoonetes, kusjuures juba majade funktsionaalne struktuur eeldas tagasihoidlikumaid mahulisi kompositsioone. Leningradi Admiraliteedihoonest tuletatud torne-vertikaale rakendati vaid nurkade markeerimiseks (näit. elamud Tallinnas Tartu mnt. 32—40), mistõttu Eestis puuduvad Moskva pilvelõhkujatele analoogsed sotsialistliku ehituskunsti näited. Nii meenutavadki paljud selle perioodi elamud oma ilmelt funktsionalismi klassitsistliku suuna ehitisi (näit. elamu Tallinnas Lomonosovi tn. 51/53, 1948. a., H. Karro), mõned aga koguni puht funktsionalistlikus stiilis maju (näit. elamud Tallinnas Vase tn. 1—3, 1950. a., arh. B. Tšernov).

Sõjajärgse kümnendi arhitektuuri analüüsidest tundub, et vaatamata funktsio-

nalismi teravale kritiseerimisele ajakirjanduses ning klassitsistlike lahenduste ainuõigeaks kuulutamisele olid arhitektid tegelikus projekteerimispraktikas veel tugevasti mõjustatud varasemast funktsionalistlikust kogemusest, seda eriti linnaarhitektuuris. Siin aktsepteeriti traditsioonilist tänavate frontaalset hoonestamist, nurgalahendusi, esinduslikkust (terrasiitkrohv, väärikate materjalidega esiletõudud sissekäigud, esinduslikud trepikojad jmt.), kaubanduse paigutamist esimesele korrusele ja süsteemset haljastust nii tänav- kui õuemaastikus. Pole siis ime, et pigem kohalikule funktsionalistlikule traditsioonile toetuv uus sotsialistlik arhitektuur oli mõneti võõras Nõukogude Eestit külastanud vennasvabariikide pikemaajalise klassitsistliku praktikaga kolleegidele. Nii kirjutab arhitekt V. Meigas: «Esineb teatavat vastastikust mittemõistmist kohalike ja väljastpoolt Eesti NSV-sse saabunud arhitektide vahel. Milles asi seisab? Sellele vastavad meie kohalike arhitektide üksikud väljendused. Eesti NSV-sse sisesõitnud arhitektidele tehakse etteheiteid eesti arhitektuuri mittemõistmises jne. Aga, kas on korraldatud kas või ühelgi Arhitektide Liidu liikmete koosolekul ettekannet või loomingulist arutlust vastaval teemal? Kahtlemata oleks see väga tarvilik. Ei saa piirduda ainult ülespuhutatud sõnadega eesti arhitektuuri «omapärasus»»⁵ Praegu näib, et sõjajärgne ehituskunst mõjus teatava võõrkehana meie arhitektuuris vaid 60. aastate heitliku ja traditsioone eirava modernismi foonil, nüüdsel historitsistlikumal ehituskunsti arenguetapil võib aga sõjajärgse kümnendi sotsialistlikku ehituskunsti näha hoopis orgaanilise mana eesti arhitektuuri arengu üldpildis. Ka loodi sel perioodil omapäraseid hooned, kus varem projekteeritud funktsionalistliku kompositsiooniga kehadele lisati hiljem klassitsismist lähtuv dekoor (näit. Tallinna Raadiomaja, a. 1940—1952., arh. E. Lohk, G. Sumovski); neid võib pidada omamoodi eelkäijaks praegu levivale postmodernismile.

Funktsionalismi erilist elujõust kõnelevad aga mitmed käsiteldaval perioodil püstitatud funktsionalistlikud objektid, millest silmapaistvamana nimetagem siinkohal P. Tarvase projekteeritud puudust jahtklubi Pirital (1952. a.). Et aga funktsionalism elas üle talle raske perioodi täielikult hääbumata, kinnitagu veel 50. aastate lõpus projekteeritud Maatöötajate puhkekodu hoone Narva-Jõesuus (1961. a., arh. N. Kusmin, M. Noor).

Sõjajärgseil aastail edenes hoogsalt ka eramuehitus, kuna seda soodustati riiklike laenude, ehitusmaterjalide jaotamisega väljaspool järjekorda, asutuste ja ettevõtete toetuse ning tüüpprojektide levitamisega. Siin domineeriv ehituskunstiline suundumus oli sootuks erinevalt valitsevast klassitsistlikust orientatsioo-



nist, tuginedes sajandi alguse *art nouveau*'s levinud rahvusromantilisele kõrgete viilkatustega elamutele, mille *art-deco*'likke modifikatsioone 20.—30. aastate maaehituses propageeris arhitekt A. Volberg. Viimatimainitu kõrval olid sõjajärgsel perioodil viljakamad eramute projekteerijad E. Velbri, P. Tarvas, A. Kotli, E. Laasi jt., luues tollal domineerinud hoonetüübi, mille üldreeglina lihtsale ruudukujulisele põhiplaanile oli mõnikord liidetud väiksem abiruumide ristkülik ning kus mahtu kujundas kas kivi või sindliga kaetud viilkatus. Sissekäiku rõhutati lihtsa katusealuse ning dekoratiivse uksega, muud fassaadipinnad olid üldiselt siledad, ilmestatud kohalike materjalide — puidu või tellise loomuliku faktuuriga.

Samalaadset arhitektuuri rakendati ka maaehitistes, talude, põllumajandushoonete, lasteaedade, koolide ja väiksemate keskuste haldushoonete projekteerimisel. Maa-asulate administratiivhoonete ja kolhooside keskuste puhul kasutati aga ka enam klassistsistlikku väljendusviisi, kus kelpkatusega ühe- või kahekordse hoone põhiaktsendiks oli sammastega portikus, meenutades omaaegseid mõisamaju (näit. Kultuurimaja Jõhvis, 1956. a., arh. A. Matteus). Tavaliselt oli nende uute ehitiste asetus ja ümbruse planeering asulas või linnas analoogne klassistsistlikule mõisaarhitektuurile, nii et hoone eraldati muust keskkonnast piduliku väljaku või väikese pargi — haljasalaga, kus tavaliselt ei puudunud ka monument või skulptuur. Ometigi on paljud sellelaadsed hooned tänu oma diskreetsele mastaabile, romantilisele kelpkatusele ja portikusse ning väike-linnade-asulate suhteliselt hõredale hoonestusele sulanud loomulikult olemasolevasse keskkonda, mida ei saa enam öelda paljude hilisema perioodi arhitektuuriteoste kohta.

Eramute ja maa-arhitektuuri näol oli sõjajärgseil aastail tegemist omamoodi rahvusliku ehituskunsti uue tõusulainega, mille vaimseks eeskujuks oli A. Volbergi sellelaadne looming. Kahjuks see suundumus 60. aastail hääbus, asendudes Soomest meile levinud «karniisi-arhitektuuriga», mille sobivus eesti maa-asulasse on enam kui vaieldav. Volbergi ideede õigsust aga kinnitab viilkatuste uuesti kasutuselevõtmine meie maa-arhitektuuris juba 70. aastail, mil keskkondlikkus hakkas jällegi muutuma ehituskunsti üheks lähtekohaks.

Arhitektide väike arv sõjajärgsel ajal tõstis teravalt päevakorda ka arhitektide juurdekasvu ning nende õpetamise metodoloogia küsimused, mis on õieti aktuaalsed tänaseni.

Nõukogude Eestis hakati arhitekte koolitama kolmes õppeasutuses: Tallinna Polütehnilises Instituudis kõrgema haridusega arhitekto-projekteerijaid, Tallinna Riiklikus Tarbekunsti Instituudis kõrgema haridusega sise- ja aiandusarhi-

tekte ning Tallinna Arhitektuuri-Ehitustehnikumis keskharidusega arhitektuuri-
tehnikuid. Nagu selleaegsetest kirjutis-
test näib, oli esialgu arhitektide sihikä-
rased väljaõpetamisega seotud rida probleeme, sest puudusid ju Eestis pikema-
ajalised sellelaadsed kogemused, materiaal-
tehniline baas ja vastav pedagoogiline
kaader. Näib ka, et uusi õppekursusi
moodustati tõsisema koostöötajana
ENSV Arhitektide Liiduga. Nii kirjutab
arhitekt V. Meigas 1947. a.: «Tõsiseks
küsimuseks on noorte kaadrite kasvata-
mine. Tallinnas on olemas kaks kõrge-
mat õppeasutist, kust välja lastakse
arhitekte. Need on Tallinna Polütehniline
Instituut ja Rakenduskunsti Instituut.
Kuid ENAL on seni vähe käsitlenud
õige õppeviisi küsimust arhitektuurilise
distsipliini, projekteerimiskursuse
teemade valiku, tulevaste eriteadlaste
loomingulise kasvatuses suuna jne. alal
neis õppeasutistes. Kas võib ENAL
kõrvaltvaatajaks jääda neis küsimustes,
mis ei kannata edasilükkamist? Ei või!»⁶
Arhitektuuriõpetusele ei mõjunud eriti
soodsalt ka kõrgema arhitektuurihariduse
küllustamine kahe kooli vahel. Kujune-
nud olukorda kommenteeris värske TPI
lõpetaja M. Port järgmiselt:

«Tallinna Polütehnilise Instituudi arhitektuuri-
osakonna tööd iseloomustas eelkõige
puhthariduse distsipliinide tunduv
domineerimine, võrreldes arhitektuursete
eriainetega ja arhitektuurilise projektee-
rimise praktiliste harjutustega. Mil-
lest oli see tingitud? Kuni 1948. aastani ei
töötanud osakond üleliiduliste õppeka-
vade alusel, mille tõttu õppekavu kohan-
dati teatud määral «kergema vastupanu
suunas», orienteerudes instituudi ehitus-
teaduskonnas üldiselt kavastatud ole-
vatele ainetele. [— — —]

Ühtlasi asetasi tehnilised ja üldained
üliõpilastele küllaltki suure töökoormuse,
mille tõttu kodus toimuv projekteerimine
otsese kontrolli puudumise tagajärjel
lõukas ikka enam ja enam semestri lõpu
poole. Enne esitamistähtaegasi algas
tavaliselt «meeleheitlik» töö, mille juures
ei olnud enam aega vajalikul määral
süveneda piasiasjadesse, ega pöörata tähe-
lepanu esitamiseviisi korrektsusele.
[— — —] Instituudi (Tallinna Riikliku
Tarbekunsti Instituudi — L. L.) endise
direktori formalist Adamson-Ericu mõju-
tusel kujunes aga heast graafilisest esi-
tusviisist omamoodi pidur üldisele õppe-
tegevusele. Pearõhk pöörati ainult ser-
veerimisele, lõviosa õppeajast kulutati
efektse väljendusviisi omandamisele,
millega oli kerge loorbereid lõigata ava-
likel näitustel, teha instituudile «head
nime» ning varjata suuri puudujääke
sisulises küljes. [— — —] Nende ridade
kirjutajal oli juba vestelda ühe sisearhi-
tektuuriala diplomandiga tema graafilises
osas juba peaaegu lõpetatud diploma-
töö juures (kinosaali sisekujundus). Jutu-
ajamisest selgus, et diplomand ei olnud
projekteerimistöös mitte mingit tähele-



panu pööranud tehnilist laadi küsimuste-
le, nagu pinnakatte materjalide, konstruktsioonide, kütte- ja ventilatsioonisead-
mete, akustika, ehituse ökonoomsuse jt.
nõuete arvessevõtmisele, ei teadnud isegi
öelda, kas tema tööd esitatud kujul
oleks võimalik teostada.»⁷

1950. a. reorganiseeritigi Tallinna Riiklik
Tarbekunsti Instituut Tallinna Riikliku
Kunstiinstituudiks ja ühena viiest
osakonnast hakkas tööle ka arhitektuuri-
osakond, kus õpetati planeerimist, mahu-
list, sisustus- ja aiandusarhitektuuri.
Seoses arhitektuurialase ettevalmistuse
ühendamiselega lõpetati uute arhitektuuri-
üliõpilaste vastuvõtmine TPI-sse.

1954. aastal toimus üleliiduline ehitajate
nõupidamine, kus anti «esteeditsemalt
ühikülgele» arhitektuurile otsustav vastu-
tulök ning järgnevatel aastail võeti
vastu ka vastavad partei ja valitsuse
määrused ehitustegevuse parandamiseks.
Olulisem neist oli NLKP Keskkomitee ja
NSV Liidu Ministrite Nõukogu määrus
31. juulist 1957. a. «Elamuehituse aren-
damisest NSV Liidus», mis pani aluse
massehitusele tüüpprojektide ning mon-
teeritavate ehitusdetailide kasutamise-
ga. 1958. a. väljaantud uued projekteeri-
mise normid aga valmistasiid lõplikult
ette järgnevatel aastail toimunud mur-
rangu nõukogude arhitektuuris. Heroi-
line reeglipärasuse ajajärk ehituskunstis
oli lõppenud, algas otsingute ning eks-
perimentide etapp, üks heitlikumaid
perioode ka eesti uuemas arhitektuuri-
loos.

1. ENSV Arhitektide Almanahh III, 1949, lk. 5.
2. H. Arman, J. Starostin. Arhitektuurialastest saavutustest ja ülesannetest Nõukogude Eestis. — ENSV Arhitektide Almanahh IV, 1951, lk. 14.
3. H. Arman. Linnade planeerimise küsimusi ENSV-s. — ENSV Arhitektide Almanahh IV, 1951, lk. 7.
4. A. Käsper. Uue Narva arhitektuuriline ilme. — ENSV Arhitektide Almanahh I, 1946.
5. V. Meigas. Eesti NSV arhitektide loominguilised ülesanded. — ENSV Arhitektide Almanahh II, 1947, lk. 8.
6. V. Meigas. Eesti NSV arhitektide loominguilised ülesanded. — ENSV Arhitektide Almanahh II, 1947, lk. 8.
7. M. Port. Arhitektuurialase kaadri ettevalmistamisest. — ENSV Arhitektide Almanahh IV, 1951, lk. 17—49.

65	69
66	70
68	71
	72

65. Kino «Sõprus». Arh. P. Tarvas, A. Volberg. 66—67. Kahe saaliga kinohoone «Sõprus» I ja II korruse plaanid.

68. Hoone Sakala t. 3. Arh. E. Kuusik.

69. Raadiomaja Gogoli t. Arh. E. Lohk, G. Sumovski.

70. Hoone Niguliste t. Arh. I. Laasi.

71. Elamu Vase t. Arh. B. Tšernov.

72. Hoone Narva mnt. Arh. M. Port, P. Härms-son.

TARTU NOOR KUNST

ANTS JUSKE

73. Miljard Kilk. Let's go. Oli, 1979.





Kuskil 1960. aastate lõpul oli kunstikeskus lõplikult Tartust Tallinnasse nihkunud. Kunstiinstituut — kunstielu peamine keskus — lahkus Tartust juba 1951. aastal, kuid vähemalt esialgu see ennast tunda ei andnud. 1950. aastate lõpul alanud läbimurret kandsid peamiselt Tartu instituudiga seotud olnud kunstnikud, samuti «Pallase»-aegsed vanameistrid. Eelmisel kümnendivahetusel aga kinnistusid eesti kunsti 60. aastatel õppinud noored, kes tõid kaasa juba täiesti uue kvaliteedi. Neile järgnes 1970. aasta noortenäitusega esilekerkinud põlvkond. Traditsioonilisem ja alalhoidlikum Tartu kunst ei suutnud muutustega kohaneda. Tartus novaatorlikke ideid levitanud «Visarite» rühmitus lagunes, enamuse selle liikmeid kolis Tallinnasse (viimaste hulgas asja eestvedaja Kaljo Põllu), kus pind uematele taotlustele oli soodsam ja kus leidis rohkem mõttekaaslast. Tunda hakkasid andma paljuräägitud organisatoorsed raskused (eelkõige muidugi kunstialase kõrghariduse puudumine, materiaalse baasi nõrkus jne.). Ja nii algasid ja lõppesid Tartu näituste kataloogid retoorilise küsimusega: mis saab Tartu kunstist, kui noori ei tule? Oli selge, et olgu vanemate kunstnike looming kui kõrgetasemeline tahes, kunsti areng sõltub ikkagi eelkõige noortest.

Vahepeal juba lootusetuna tundunud olukord (tekkis isegi küsimus, kas Tartu suudab edaspidi säilitada kunstlinna maine) hakkas tasapisi paranema 1970. aastate keskel. Siinse kunsti elavnemist tähistab aasta 1977, mil Kunstnike Liidu Tartu osakonna juurde moodustati noortesektioon. Andrus Kasemaa tulekuga sai taas jalad alla kunstikabinet, Mati Vaitmaa tulekuga graafika eksperimentaalateljee. Aastavahetusel sai vaatamata mõningatele kahtlustele teoks Tartu noortenäitus. On tähelepanuväärne, et Tartus oli tunda esimesi tõusumärke ajal, mil eesti kunstis tervikuna tekkis noorteprobleem.

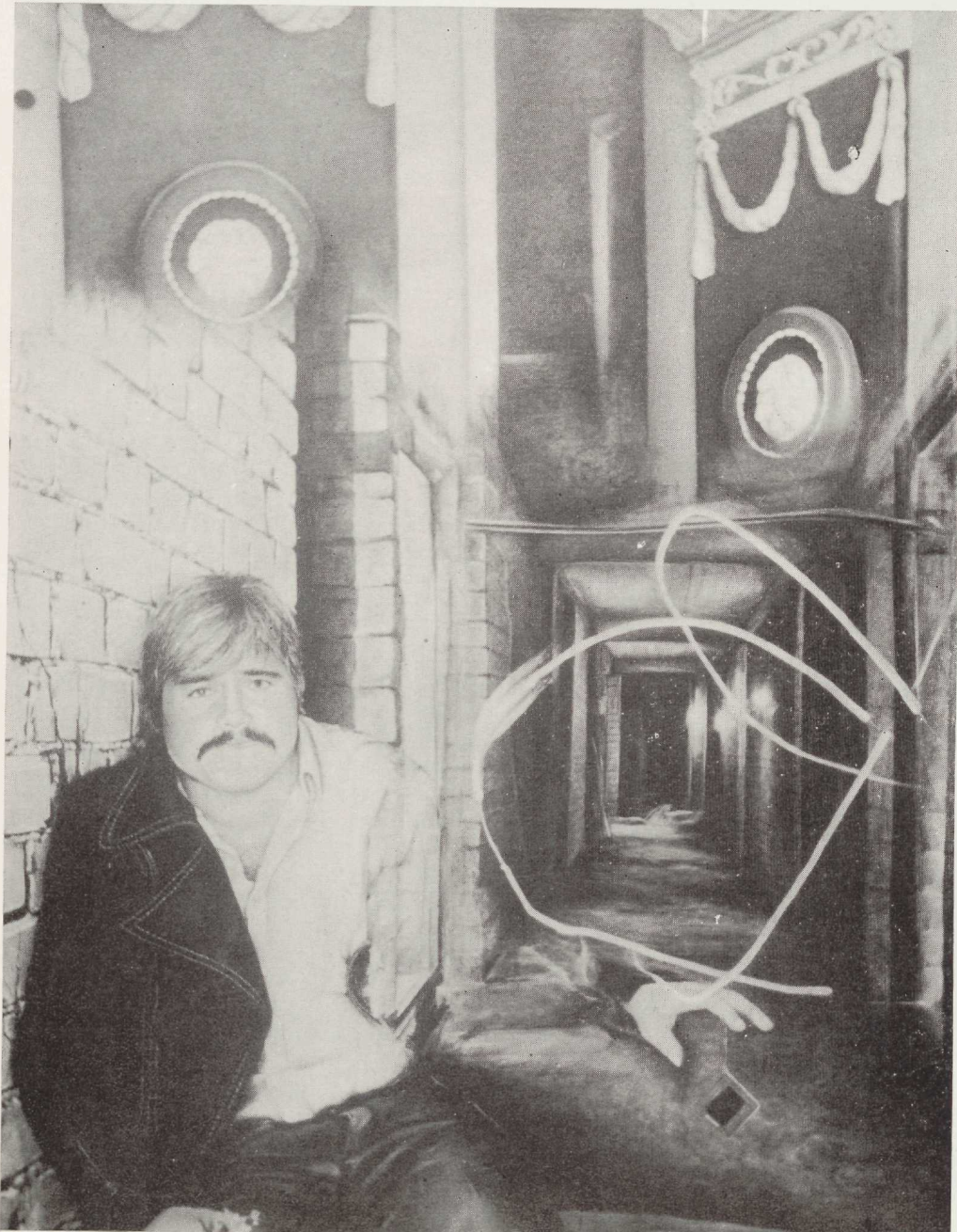
Tartunoores kunstis võib jälgida kahte liini, mis eristuvad nii kunstiliikide kui taotluste põhjal. Esimene oleks graafikute liin (arvesse tuleb ka akvarell, sest mitmed kunstnikud esinevad mõlemas tehnikas). Juba see, et suur osa noori töötab graafikas, lubab rääkida teatud katkestusest siinse kunsti traditsioonidega, mis on seotud eelkõige maalliga. Nn. pallaslikud traditsioonid ei saanud olla lähteks uutele taotlustele. Katkestatus kohalike traditsioonidega tõi kaasa väljendusvahendite uuenemise. Oma kunsti sisulises plaanis rõhutavad tänased noored aga veelgi isiksustatud ainele lähenemist, mida on peetud nn. pallasliku kooli tunnuseks. Tartu noort graafikat on kriitika iseloomustanud terminitega nagu «tunde- või nägemusmaailma kujutamine», «poetilisus», «lüürilisus» jne. Pole juhuslik, et teostatakse ennast graafikas, mida on üldse

peetud kammerlikuks kunstiliigiks. Juhativ on olnud pliiatsi- ja tušijoonistus, kus kujund sünnib vahetult, keerukate graafikatehnikate osavõtuta.

Inge Kudisiim, kelle joonistused torkasid silma juba 1974. aasta näitustel, on keskendunud joone väljenduslike võimaluste kasutamisele. Joon on seotud konkreetse objektiga, kuid sageli ainult aimatavalt. Kunstnik kasutab palju lehe vaba pinda, mis loob huvitavaid kompositsioonilisi pingeid. Illu Erma joon on veelgi harram, moodustades eriti viimastes töödes imepeeni joontepõimikuid. Pole juhuslik, et mõlemad graafikud kasutavad naturaalse joonistuse kõrval ka oforti, kus joone haprus tuleb veelgi paremini esile. Andrus Kasemaa joonistused on samuti seotud kuskilt seestpoolt tulevate impulsidega, mis otsivad graafilist ekvivalenti. Kasemaa kunstnikunatuur on maskuliinne, jõuline ning spontaanne. Peamine kunstilist kvaliteeti loov komponent on skulptuurne vorm — on ju Kasemaa erialalt skulptor. Tundub, et joonistustes on tema vormitunnetus leidnud isegi täiuslikuma arenduse kui skulptuuris. Graafika sobib sellisele hoogsale loomelaadile ilmselt paremini kui aeganõudvam skulptuur. Indrek Hirve abstraktsetes kompositsioonides on tunda hoopis rafineeritumat vormitunnetust, kus emotsiooni kontrollimatul vohamisel pole kohta. Hirve vormitaju on samuti pärit tegelemisest ruumiliste vormidega — hariduselt on ta keraamik. Abstraktne laad moodustab ka Mati Vaitmaa loomingus keske koha. Liili ja Märt Mõtuste tegelevad rohkem figuraalkompositsioonidega. Kõik objektid on realistlikult joonistatud, plastilisust rõhutab esemete valgus-varju abil modelleerimine. Tervikpildis aga ilmneb nihe reaalsusest kaugemale, mis saavutatakse esemete sellises kombinatsioonis, mis reaalsuses ei esine. Midagi on siin unenägude ja fantaasia maailmast. Sama näeme Lembit Karu töödes, kus veelgi olulisemal kohal on jutustav element, või Mall Metsa akvarellides. Vahest kõige intensiivsemalt on tunnetatud Ervin Õunapuu nägemusmaailm. Kunstnik kombineerib selliseid reaalseid ja ebarealseid objekte, mis iseenesest mõjuvad irriteerivalt: müstilised linnud, kummalise struktuuriga kivimid, kuivanud puud jne. Kunstniku looming viitab sugulusele sajandivahetuse sümbolismi ja sürrealismiga. Nagu näeme, on kunstnike looming erililmeline, kuid ühendava lülina tuleb arvesse subjektiivne suhtumine ainesse, mida, nagu öeldud, seostatakse üldse Tartu kunstiga. Ilmselt seepärast hakkas kriitika kohe rääkima nimetatud kunstnike tartulikkusest. 1978. aastal Tallinnas toimunud Tartu kunstinäituse puhul kirjutas A. Krikk: «Ka noorkunstnike looming kätkeb endas neid mõtte- ja tundenüansse, mida Tallinnas on ehttartulikuks peetud.» Tekib küsimus, miks kõik kriitikud otsivad visalt Tartu kuns-

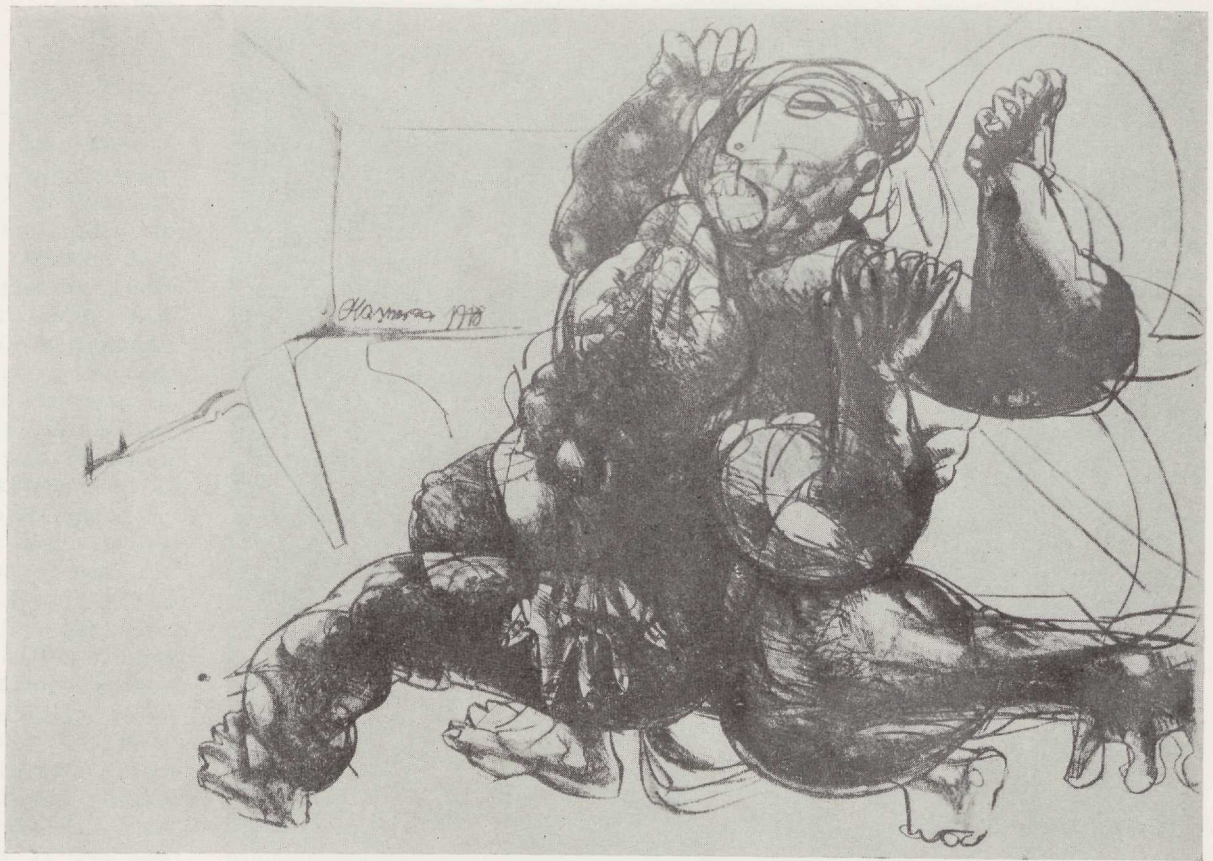


74. Miljard Kilk. Werneris. Oii. 1980.



75. Itmar Kruusamäe. Legend. Oii. 1980.

76. Andrus Kasemaa. Jooks. Negro. 1973.



77. Andrus Kasemaa. Linda rõõvimine. Negro. 1976.





78



79

78. Viljar Valdi. *Ulikooli tänav. Oli.* 1981.
79. Enn Tegova. *Arkeia. Oli.* 1981.

tile omast, seda, mis eristab siinset kunsti ülejäänud eesti kunstist? On ütlematagi selge, et ülejäänud eesti kunst on sisuliselt Tallinna kunst. Oleme jõudnud kahe linna kunsti vastandamiseni, millest pole vist pääsenud ükski Tartu kunstist kirjutanud kriitik. Meil on kaks arvestatavat kunstikeskust ning paratamatult tekib küsimus, mille poolest nendes viljeldav kunst teineteisest erineb. Seda enam, et kunstilmingud annavad selleks ka ise põhjust. Lühidalt võtab selle kokku lõik R. Varblase Tartu noortenäituse arvustusest: «Tallinna nooremale kunstile on tunnuslik romantiseerimata, mõistuspärane lähenemine argihetkele. Tartu omale tundub olevat lähedasem oma nägemusmaailma kujutamine, ka pealtnäha sarnase temaatika puhul on nende käsitluslaadis tubli annus lüürilisust.» Iseenesest pole paha, et need erinevused olemas on. Kaks eriilmelist kunsti rikastavad vastastikku täiendades kogu eesti kunsti üldpilti. Halb on aga see, kui vastandamine toimub kunstlikult, sest küsimus on eelkõige selles, kas me vastandame võrdseid üksusi. Tartu kunstile on ette heidetud teatud isetegevuslikku maiku. Paljud noored on tõepoolest ainult kunstikooli haridusega, enamus graafikutest ei oma spetsiaalset ettevalmistust graafika erialal, teine osa on autodidaktid. Lisada tuleb veel asjaolu, et Tartus on noortele tehtud rohkem hinnaalandust näitustele pääsemisel kui Tallinnas. Aga nagu öeldud, oleneb palju sellest, mida me võrdleme. Loomulikult ei tule kõne alla vastandamine eesti graafikas tooniandvate meistritega, kes on juba noore kunstniku staatusest välja jõudnud. Küll aga võiks võrrelda Tartu noori ja ülejäänuid, kes on meie kunsti tulnud eelmise kümnendi keskel. Siin avaldubki vahet kõige rohkem see eripära, mida võib veel tartulikuseks nimetada. Mujal on endiselt aktuaalne suund, mis lähtub 1970. aastate algul esile kerkinud põlvkonnast (Tolts, Keskküla, Tammik, Pääsuke), kellele on omane rõhutatult ebaisikuline suhtumine ainesse. Tartu kunstnikunaatuur on kuidagi suletum: orienteerutakse eelkõige subjektiivsele nägemisele. Pole grappe, konkreetseid ühendavaid taotlusi. Muidugi pole kõik siin loetletud Tartu noore kunsti omadused voorused. Liigne suletus, omaette nokitsemine, mis momendil võib tunduda värskena, ammandab end kiiresti. Mitte asjata pole kriitika Tartu kunstile ette heitnud teatud vaimset loidust. Hea kunst sünnib kuskil suletuse ja avatuse vahepeal, siis kui välismõjud sulatatakse orgaaniliselt isikupärasesse laadi. Kahe linna kunsti vastandamisvõimalustel peatusin pikemalt seepärast, et kohati tundub, nagu oleks Tartu graafika oma suletuse ja tagasihoidlikkuse tõttu jäänud kogu eesti noore kunsti üldpildis liigselt tagaplaanile. Head kunsti oleme hakanud üha rohkem seostama suurte pindade

80. Ervin Ounapuu. Purskkaev. Ofort, 1980.



81. Ervin Ounapuu. Maastik langeva katedraaliga. Ofort, 1980.





(graafiliste lehtede formaadid aina suurenevad) või keerukate tehniliste menetlustega. Kui siia lisada veel maal oma värvide lõovusega, siis pole midagi imestada, et vabariiklikel näitustel jääb intiimsem ja kammerlikum Tartu graafika tavaliselt varju. Seda kinnitab ka asjaolu, et Tartus toimunud nihked said märgatavaks alles Tartu ülevaatenäitusel, mis toimus Tallinnas 1978. aasta lõpu-
poole.

* * *

Tartu noores kunstis erandlikuma, kuid Eesti viimase aja kunstiga paremini haakuva liini moodustab grupp maalijaid. Siin ilmneb terav katkestus kohalike maalitraditsioonidega (harvad pole isegi sellel pinnal tekkinud konfliktid), kuid seda suurem on järjepidevus eesti uuema maaliga. Enn Tegova osales juba «Visarite» rühmituses, taas aktiveerus ta koos teiste noorte kunstnikega eelmise kümnendi keskel. Taotlustelt on ta lähemal 1970. aasta noortenäituse põlvkonnale. Tegova maalides on lugupidamist igapäevaste esemete vastu, teravdatud reaalsusetunnetust, mida rõhutab kontuuride täpne fikseerimine ja ühtlaselt kaetud värvipindade vastandamine. Tehiskeskkonna ja looduse vormide kontrastsus pakub Tegovale samasugust huvi nagu paljudele teistele noortele maalijatele.

Miljard Kilk ja Ilmar Kruusamäe esindavad nn. slaidimaali, mis andis esimest korda kõneainet 1975. aasta noortenäitusel. Ka käesolevas ülevaates sunnib materjal ennast vaatlema slaidimaali probleemistiku taustal. Slaidimaali algallikaks võib pidada hüperrealismi, mille mõjutusi võibki vahest kõige enam jälgida Kilgi ja Kruusamäe maalides. Kuna mõjutused ilmnevad sageli rohkem taotlustes kui resultaadis, siis on slaidimaal tekitanud rea probleeme. On ette heidetud liigset fotos või slaidis kinniolemist, slaidi valiku põhjendamatust, hüperrealismi motiivistiku mehaanilist ülevõtmist. Palju oleneb sellest, millest lähtuda. Hüperrealismi seisukohalt võiks pigem ette heita vähest fotos kinniolemist. Hüperrealismi eesmärgiks on saavutada mitte natuuri-, vaid fotolähedus. Foto vastab küll kõige täpsemalt reaalsusele, kuid hüperrealisti huvitab rohkem see, mille poolest foto vahetust nägemismuljest erineb. Kasutatakse fotole omast kadreerimise juhuslikkust, osa kunstnikke püüab saavutada värvifoto efekti, mille tarvis kujutatakse värve sibilikult erksamatena kui nad silmale paistavad, teine osa kunstnikke maalib monokroomselt, taotledes must-valge foto illusiooni, levinud on kõikvõimalike optiliste efektide maalimine. Meil on taotlused sageli suunatud rohkem natuuriillusiooni saavutamisele. Eriti torkab see silma M. Kilgi töodes. Foto või slaid mängivad aga siiski sedavõrd kaasa, et rääkida ei saa ka traditsiooni-

lisest illusionistlikust realismist. Slaidimaalis on palju lavastuslikkust, mis on maali ettevalmistava slaidi tarvis korraldatud. Pildistamisel on inimestel loomulik refleks poseerida ja kindlasti vaadata objektiivi. Kõik see kandub edasi maalile. Ka see asjaolu ei luba nähtust vaadelda stiilipuhta uusrealismina. Lavastuslikku maali esindab ka Aare Paap, kelle töödes slaidiefekt puudub ning kuigi ta võib fotot kasutada, pole see slaidimaali kriteeriumiks — tähtis on resultaat, mitte protsess. Kõik need märkused ei taha olla hinnangulised (kuigi vahel kostab hääli slaidi kasutamise vastu koos sellest tulenevate järeldustega), pigem püüavad need märkused nähtust liigitada, mille põhjal võiks rääkida ka arenguvõimalustest. Kriitika on neid võimalusi näinud peamiselt kahes suunas: täpsemale natuurikäsitlusele või slaidi kui lähtematerjali edasisele töötlemisele. Mõlemal juhul oleks slaid lihtsalt abivahend. Siiski peaks arvestama võimalust sammuks tagasi — lähemale fotolikkusele. Slaidimaal pole veel ammendanud hüperrealismile omaseid fotospetsiifilise visuaalse informatsiooni vahendamise võimalusi, kuigi mõned Kruusamäe või Viljar Valdi pildid on sellele üsna lähedal. Puudu jääb vajalikust tehnilisest meisterlikkusest, ilmselt pole ka hüperrealismi teoreetiline alus piisavalt hästi selgeks tehtud (sellest kõneleb motiivistiku otsene ülevõtmine), ning lõpuks on vajalikud tehnilised vahendid raskesti kättesaadavad.

Kui graafikute puhul võis rääkida liigest suletusest, siis siin on vastupidi tegemist avatud kunstnikunatuuriga. Kõik nimetatud maalijad on tegevad kunstikabineti juures, millest on kujunenud omamoodi ühendav keskus, mille organisatoorseks ja ideeliseks juhiks on Andrus Kasemaa. Noored maalijad on bravuuriselt murdnud end Tartu üldiselt konservatiivseks peetud kunsti ning esindavad seal 70. aastate noorte kunsti-taotlusi.

Nagu näeme, areneb Tartu noor kunst kahes paljuski vastandlikus suunas. Võib-olla peegeldabki selline dihhotoomia Tartu vaimuelu tervikuna: ühelt poolt enesesetõmbunud alalhoidlikkus, teiselt poolt arglikud katsed käia kaasas ajastu vaimuga, mis peab teostuma üle oma võimete ja varju hüpates.

Igal juhul on hinnaalanduste aeg möödas (seda kinnitasid ka 1980. aasta lõpul toimunud teise noortenäituse arvustused), noortelt oodatakse juba küpsemat kunstilist taset.

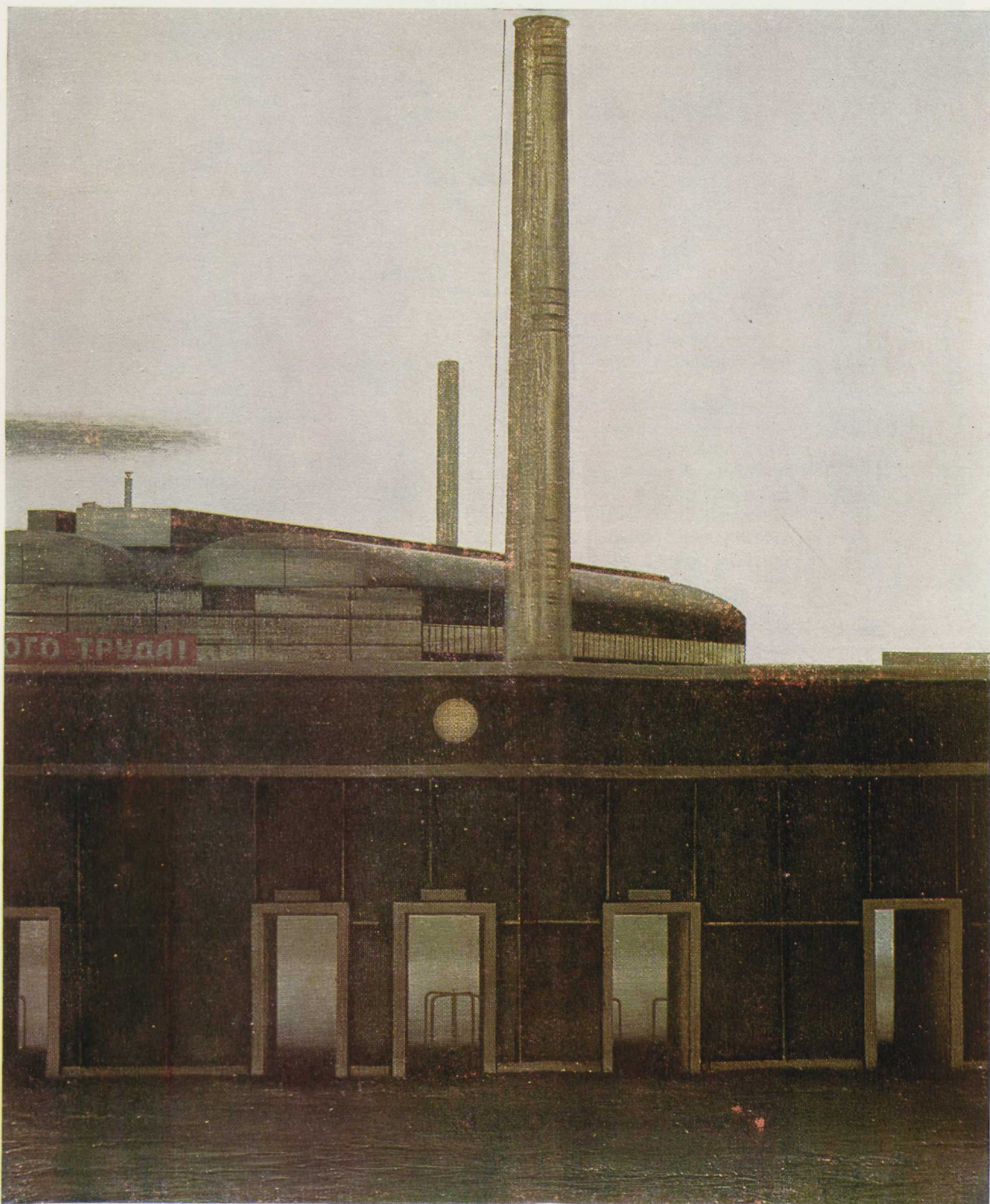
82. Inge Kudisiim. *Kõrb. Ofort. 1980.*

83. Lilli Mõtuste. *Tütarlaps kalaga. Pliiats. 1980.*

84. Lembit Karu. *Esimene päikesevarjutus I. Tušš. 1977.*

ESEMEHUVIST HÜPERREALISMINI

ALEKSEI KORZUHHIN

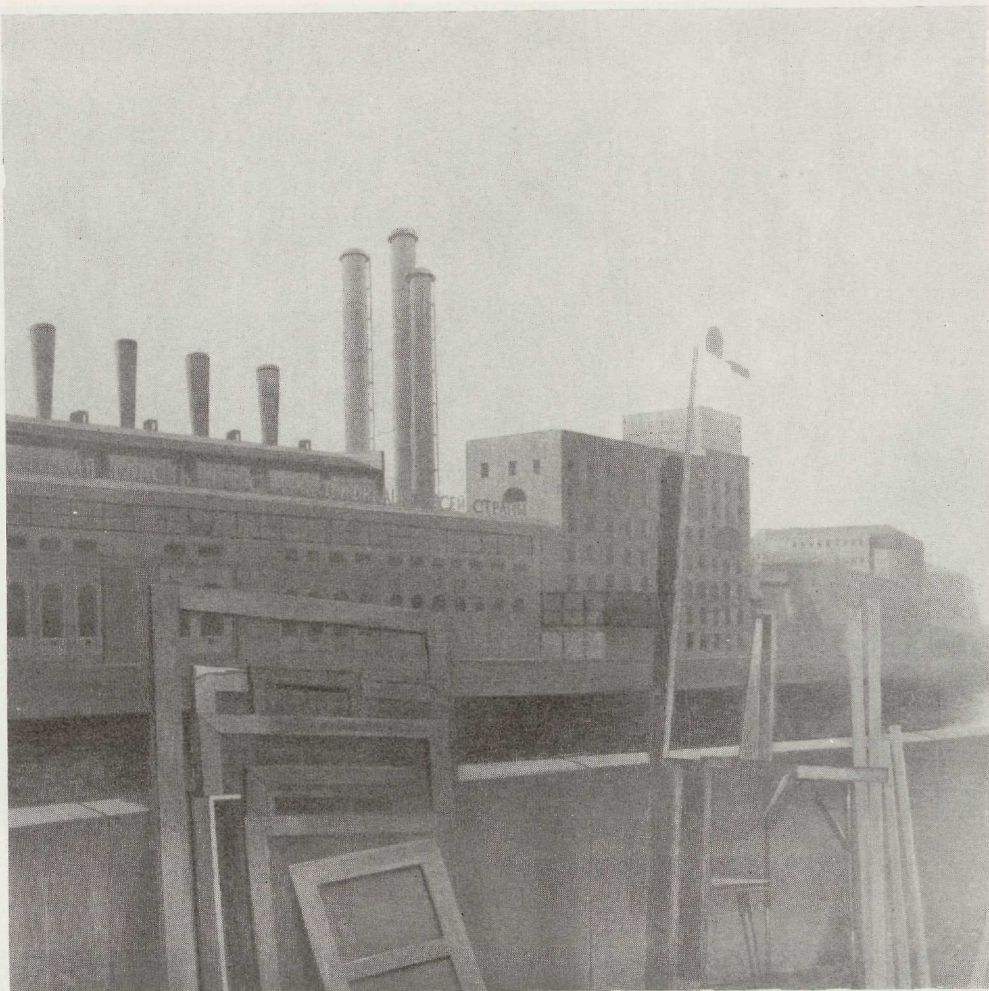


85. Andrei Volkov. Triptühon «Homnik». Keskmine osa «Läbipääs», Oü, 1978.

70. aastate lõpul olid kõik enam-vähem tähelepanelikud Moskva kunstielu, iseäranis noorte maaliloomingu jälgijad valmis ühinema arvamusega, et peaaegu ainsaks tõeliselt uueks, jõuliseks ja tähelepanu väärivaks suunaks, selle aastakümne «nähtuseks» on saamas hüperrealism. Siinkohal ei tule jutuks juba tüütuks muutunud terminoloogilised jagelemised, mis olid seotud ühest küljest täiesti mõistetava kartusega, et see liikumine assotsieerub üleliia lähedaselt oma ettekuulutajaga Läänes, teisest küljest noorte moskvalaste kunstiloomingu täiesti selge vormilise ja kontseptsioonilise erinevusega nende kaugete (ja üldjuhul lihtsalt tundmatute) ookeanitaguste kolleegide praktikast. Et aga elu ise ei loonudki sobivat määratlust, termin «hüperrealism» aga osutus omalt poolt harukordselt elujõuliseks enam-vähem monoliitse novaatorite rühma loominguks, siis jätkem kõik nii, nagu on, vähemalt kunstiteadlaste argoo tasemel (olid ju omal ajal niisama «ebasobivad» konkreetsete meetodite suhtes ka «impressio-nism» ja «kubism»!).

Sellel põhjal võib öelda, et hoolimata terve reast paralleelidest hüperrealistlike fenomenidega, ei olnud selle suuna geneetilistel lätetel mitte midagi ühist foto- ja hüperrealismile eelnenud popkunsti, opkunsti ning kõikvõimalike dokumentaaltehnikate harrastamisega. Asi pole selles, et analoogilised tegurid oleksid Moskvast 60. ja 70. aastate piiril täiesti puudunud, vaid selles, et Moskva hüperrealismi juured olid kvalitatiivselt teistsugused. Ta kasvas välja niinimetatud veštšismist (*вещизм*; eesti keeles võiks selle vasteks olla ehk «esemehuvi»), mis andis endast küllaltki hääl-kalt märku just 60. aastate lõpul. Veelgi enam: Moskva hüperrealistide põlvkond tegi XX sajandi alguse avangardistide astmelist arengut meenutava kohusetruudusega oma kujunemises tingimata läbi «esemehuvilise» staadiumi kui eelneva, arendava ja häälstava õpipoisiea. Haarates endasse nokitsemiseni ulatuva tähelepanu detailide vastu, faktuuri sileduse, ruumi rõhutamise, kummalise maailma kõrvalnägemise võime ning küllalt olulise tunnuseks armastuse igasuguse süželistest momentidest vaba «kiretuse» (äärmuslikus väljenduses isegi ebalüürilise, ebaromantilisuse) vastu, sai hüperrealismist uus ja ühtlasi oma eelkäijat eitav aste.

Millest siis lähtus ja mida kujutas endast esemehuvi? Tundub, et tema esimeseks püüdluseks oli teha lõpp radikaalselt erinevale eelmisele etapile — 50. aastate lõpu ja 60. aastate alguse «karmile stiilile». Erinevalt suhetest tulevase hüperrealismiga, kujunes siin mitte külgetõmbe, vaid eemaletõukamise, revideerimise ja vabanemise situatsioon. Monumentaalsete plakatlike, kriiskavate ja



86. Andrei Volkov. Triptühhon «Öö». Vasakpoolne osa «Tööstusmaastik». Oli. 1980.

87. Andrei Volkov. Öhtu. Oli. 1978.





88. Aleksandr Petrov. *Minu sõbrad*. Õli. 1978–1979.

89. Aleksandr Petrov. *Mosfilm*. Õli. 1978.



emotsionaalselt pingsate teoste asemel hakati looma rõhutatult kammerlikke, ajuti intiimseid, imepeeni ja pisikesi (nagu Andrei Volkovi varased tööd), vaimult analüütilisi etüüde kõikvõimalikest kunstnike vahetult ümbritsevatest piasiasjadest.

Kuid oma programmi ammandanud «karm stiil» oli liialt tugev ja autori-teetne, et juba «esemehuviliste» esimene põlvkond oleks võinud jõuda hüperrealismini; nagu alati oli tarvis aastaid ja veel ühe grupi hoolimatut põlgust traditsioonide vastu. Kuivõrd järjekindl ja sujuv oli kogu oma sisemise radikaalsuse juures see kirjeldatav nihe, seda võib näha kõige vanema ja seepärast ülejäänud hüperrealistidest mõnevõrra eraldi seisva **Valeri Balabanovi** puhul; «esemehuviline» staadium on tema juures kõige pikem, ammandav ja terviklik, seda on võimalik osaliselt näha kõige uuemates hüperrealistlikes teostes. Ta on justnagu üleminekukuju.

Kuid jälgigem tema viimaseid töid. Näiteks «kappide» sarja 70. aastate keskpaigast: see on omalaadne muuseumieksponaatide kogum, alates antikvaarsetest esemetest kuni autoportreeni hispaania grandina ühel arvukatest riitulistest... Hoolimata teatud sürrealismianusest on siin olemas selge orientatsioon asja enese iseseisvale, kontekstivälisele tähendusele; asi aga on võetud võimalikult isoleeritult, eraldi ülejäänutest ja tervikust (jumal hoidku, muidu võiks tekkida üldine mõte!). Siit aga tulenevad ka tehnika iseärasused: piiritult täpne, retrospektiivne, peaaegu juveliiritöö. See pole enam natüürmort: kvantiteet on üle kasvanud kvaliteediks, andes meile «esemehuvi» kui üldidee; asjad on välja langenud kasuliku või siis tähendusrikka vastastikuse toime orbiidist. Siit on jäänud vaid samm selleni, et kuulutada just asjad maailmalitsetjaks, millest hüperrealistid hiljem edasi läksid, tunnustades maailma enese üle valitsevaks ja kunstniku kiretuks suveräänseks kõrvalseisjaks.

Balabanov mõistis, et «maailmasaladuste» dešifreerimise võti seisneb mingisuguses unikaalses, muuseumitolmust vabas tehnilises meetodis. Oma otsingutes on ta kord peegelpildi fenomeniga kokku puutunud (triptühhon «Naerutuba», 1977—1978), kuid traditsiooniline romantiline mütolgiseeriv nartsissism, autoportreeilisus takistasid ka sedapuhku täielikult objektiivsele seisukohale asumast. Lisaks sellele, jätkates samal ajal tööd teleprogrammi «Vremja» peakunstnikuna, ei saanud ega tahtnud Balabanov lahti öelda sotsiaalsest tellimusest, olgugi see siis läbinisti parodeerivas kitsilikus laadis (näiteks «aktuaalses» maal «Olümpialinn Moskva», 1978). Sageli kannavad need maalid telereportaaži «poetika», dokumentaaljustuse, vastset «kuulsuselt» võetud

intervjuu pitsarit (nagu tema portreediptühhoni «Poja portree» puhul, 1979—1980). Retro ja hüperrealistliku dokumentaalsuse (muud selle suuna omadused võtab Balabanov omaks ikkagi mingisuguse kartusega) poolikuks ilminguks sai triptühhon «Moskva» (1979), kus linna turistikud kaunidused on jäädvustatud häireolukorra ja ülevuse kõige «ajaloolisematel» hetkedel... Kunstnik armastab parodeerivat allteksti, vihjeid postkaartidele ja kinkealbumite kaanepiltidele; eelarvamusteta registreeriv pilk, nn. teadlik tuimus maalimisel, nagu seda taotleb **Aleksandr Petrov**, on jäänud Balabanovile võõraks.

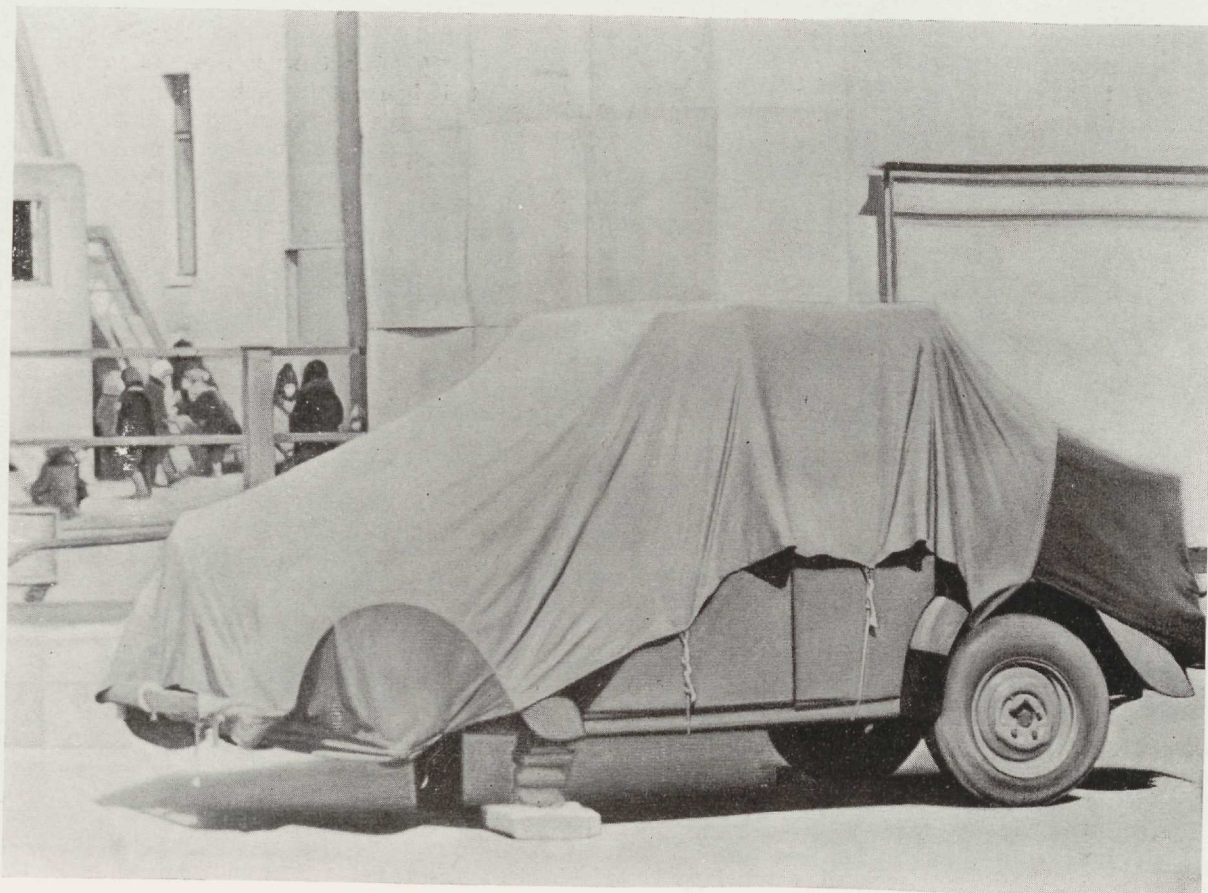
Petrov, hariduselt kujunduskunstnik (oleme nüüd jõudnud Stroganovi kooli lõpetanute juurde; just sellel koolil oli suur osa hüperrealismi stimuleerimisel), ei püüelnud enam «faktograafia» poole, kuulutades ühena esimestest välja nimetatud suunale tüüpilise oma isikliku kredo. Heitnud kõrvale teaduse kujutada abstrakteid ideid ja välismaailma üldse (tema «komandeeringumaalid», nagu näiteks 1977. aastast pärit «Helmintoloogid» jätavad ootamatult viletsa mulje), on Petrov 60. aastate lõpust alates keskendunud tema ümber juhuslikult kujunenud olmeinterjööride piinlikult täpsele jäädvustamisele, pretendeerimata vähimalgi määral sünteesile, erilistele rakurssidele, «tähtsate» osade esiletõomisele ning sootuks vihjamata omaenese vaimsetele impulssidele. Selline hingetus polnud Petrovile lihtsalt mingiks probleemiks. Kogu oma tehnilise meisterlikkuse juures, mis tekitab teistes kunstnikes isegi kadedust, maalib ta otsekui «elust tükke välja rebides» ega muretse sugugi nende mõtete pärast, mis võiksid seejuures tekkida vaatajate peas. Siit tulenebki tema varasemate interjööride täielik kiretus, isegi labasus. Niisugustest võiks nimetada «Naine tassiga akna taustal» (1978; Petrov on mõneti ironiliselt kommenteerinud, et aken huvitas teda modellist enam), «Isa» (1969), «Interjäär (Uks kööki)» (1970), «Ukselink» (1971), «Korter», «Raadiovastuvõtja», «Autoportree», «Sõjaväeautojuht» (kõik 1972), «Asjade maailm» (1974). On iseloomulik, et isegi tema teostes harva ette tulev vaba maastik on taandatud eht hüperrealistliku slaidismi elementaarseks saatetaustaks.

Petrov tugineb avalikult ja julgelt juba varem teda huvitavatest motiividest tehtud diapositiividele ning «maalib neid ümber» mõnikord üksteise peale. Ilma foto sellise abi ja toetuseta poleks Moskva hüperrealism kui nähtus sündinudki. Kuid vaevalt küll on Petrov läbinisti fotorealist; rääkimata juba tardivusest täiendama tema fotoobjektiivis sattunud juhuslikke ja ebataielikke fragmente (vt. näit. tema «Mosfilmi» 1978. a. naturaalfotoga naiskunstnikust redeltrepil maalimas dekoratsioone: pilku segavad detailid on kõrvale heide-

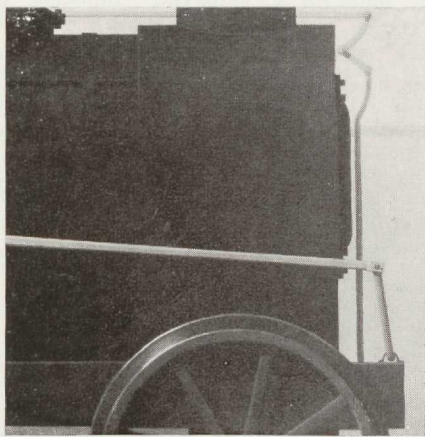
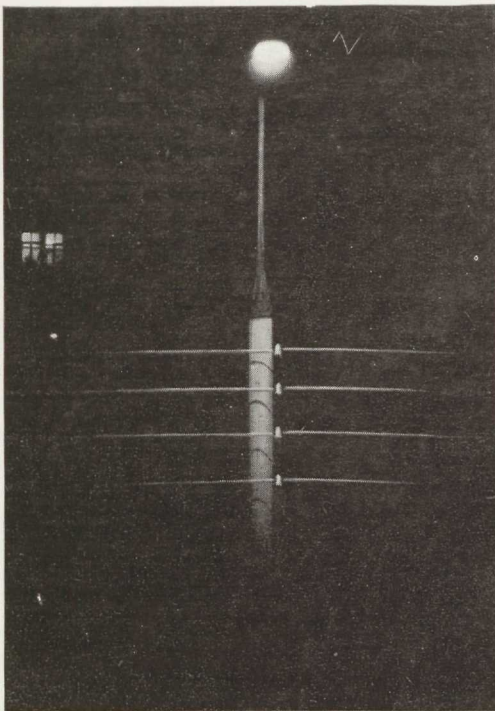
tud, taustale on aga ilmunud fragmente teiselt diapositiivilt), on autorit aastatega üha enam hakanud veetlema kunsti tegemine isiklikult talle huvitavast, kallist ja sisemiselt lähedast. Seejuures on ta kohati valmis mõningaseks sentimentaalsuseks, programilisuseks ning isegi süzeeliseks tellimuseks, mille tüüpiliseks näiteks võiks olla traditsionalistide poolt soodsalt vastu võetud «Minu sõbrad» (1977—1978; tegelikult Moskva hüperrealistide trio — Amaspüri, Volkovi ja Petrovi — grupiautoportree, kus on didaktilise sirgjoonelisusega demonstreeritud elava, paradoksaalse ja teravalt groteskse reaalsuse kogu erinevust mõnevõrra külmast ja stabiilsest maalist alustatud lõuendil). Ajakirjade konventsionaalse illustratiivsuse noote kõlab ka triptühhoni «Kosmos» (1979) ja ootamatult «ökoloogilises» maal «Tiir» (1980), kus mees sihib justnagu tohutu elusa looduse maailma — võib-olla ka mitte elavasse, vaid taustale maalitud palaganidekoratsiooni. Siit tulenebki teine erinevus fotorealismist kui dogmast: toimuva teatraliseerimine, laimalt võttes — mitte selge, vaid aimatava tegevuse element. Olgu tardunud totra naeratusega tselluloidnukk «Vanja aknal» (1978), olgu siravad kirjad «Kosmeetikakabineti» (1979) mattklaasil või parodeeritud ajakirjaväljalõiked madrusekajuti seinal maal «Illuminator» (1980) — ikkagi on kvalitatiivne ülekaal aktiivsusemomentide, liikumise, tunglemise pool. Ning vastukaaluks rahulikele interjööridele maalitakse «Lilled. Enne pidupäeva» (1978), kus esiplaanil on sagiv inimhulk tänaval (mis sest, et läbi klaasi), «Sild» (1979) liikuva rongiga, ««Otsingu» rühm» (1980), kus õhtune maapind on näidatud helikopteri kabiinist, jne. Ja see tunglemine on pärit just sealtamast, kust on pärit nähtavasti kõige primitiivsem — soov mitte anda tervenisti järele slaidile, soov tasakesi, heatahtlikult ja tagasihoidlikult, aga siiski nähtavalt maailma ümber luua... Kuigi Petrov käib mööda maailma, fotoaparaat, mitte eskiisiraamat käes, ta siiski käib ega ole nõjatunud aknalauale, nii et tema hüperrealistlik «aken maailma» peab tahes-tahmata endasse haarama selle spontaanse dünaamilisuse jooni. Pealegi lisab ta oma teadvuses esteetiliste mõtterännakute ajal väljakujunenud jooned, sest ainuüksi foto oleks lõppkokkuvõttes EBATODE. Just sellepärast, hoolimata Petrovi niisuguste maalide nagu «Reisija» (1977) kogu visuaalsest sarnasusest ja sugulusest Richard Estesi ja tema mõttekaaslaste omadega, tuleb iga kord enesele aru anda niisuguste ühtelangemiseni juhtunud teede erilaadsusest, lisaks silmas pidada, et Petrov ei ole taandatav üheainsa «ismi» alla. **Andrei Volkov** paistab Petroviga võrreldes mitte intellektuaalsem (seda võib pigem öelda Amaspüri kohta), vaid täp-



90. Jevgeni Amaspür. Hommikutüht. Öli. 1978.
91. Jevgeni Amaspür. Kevad Moskvas. Öli. 1980.



94. Mihhail Borissov. Ükskord varasei kevad-
hommikul tui taas minu juarde Vermeer.
Öli. 1980.



93. Jevgeni Amaspür. Tüdruk ja vedur. Oli, 1975.



semini väljendades — emotsionaalselt peenem. Tema möödapäasmatu «esemehuviline» faas, mis ei ole sugugi vähem täpselt välja peetud kui Petrovil ning mis langes temaga ajalisel ühte, oli turduvalt isikupärasem, s. t. palju vähem «objektivistliku» värvinguga. Volkovisse on igaveseks jäänud väike annus romantismi, mis ei takista sugugi hüperrealismile niivõrd tüüpilist jahedat võõrandumist objektist, monokroomsust ja tehnika «steriilsust». Kujutatava esemega omaette jäänud, «kuulatas» kunstnik rohkem ennast kui eset. See omalaadne egotsentrislus sulges üsnagi suurel määral tee tekkida võivatele retrospektiivsetele tendentsidele, mis olid «esemehuvilistele» tervikuna vägagi iseloomulikud. Algul Volkovile antud hüüdnimi «väike hollandlane» ei jäänud hiljem talle püsima, sest liialt tugev on mängu ja fantaasia element. Pisikesed tragöödiakesed veeklaasis on autori iroonilise enesehinnangu kohaselt tema esmaseks kreedoks. Keerulise emotsionaalse, nimetagem seda vahelduseks kõlbeline, kollisiooni väljendamiseks piisas täiesti kahest viinaklaasist väljaspool ümbritsevat ruumi ja müra. Volkovil valitseb alati ja kõikjal vaikus, kuid mitte laborivaikus, nagu võib esimesel põgusal pilgul näida, vaid seesama vaikus, mida me vahel tunneme omaenese ajus.

«Esemehuvi» loogiliseks tulemuseks nimetab Volkov autoportreed koos perekonnaga «Toas» (1975), ja nii see tööpoolest on. Ent programmilise impulsi ammendatus ei tähendanud tema jaoks seda, et ta oleks täielikult unustanud pingsa tähelepanu eseme, olukorra ja interjööri vastu selle sõna kõige laiemas mõttes. Volkovi järgi on maal koht, kuhu on hoole ja armastusega pandud inimesele vajalikud esemed. Volkov maalib seda vähest, mida ta suudab käsitada, mõndes ühtlasi maailma. Maa kui planeedi lõpmatust. Maailmakunstis mitu sajandit tagasi sündinud «tuntavad väärtused» on kunstnikule tohutu tähtsusega. Nii ongi tema toas kõik hoole ja armastusega läbi katsutud, kõigel on mitte ainult paljas pilk, vaid ka tema puudutuse jäljed. Just sellepärast, mitte üldtuntud romantilise eneseimetluse pärast on Volkovi maalide hulgas üsna palju mitmesuguseid autoportreesid. Autor ei ole siin kaasosaline, vaid see, keda kirjanduses nimetatakse jutustajaks, resonööriks — ühesõnaga kõrvaline isik.

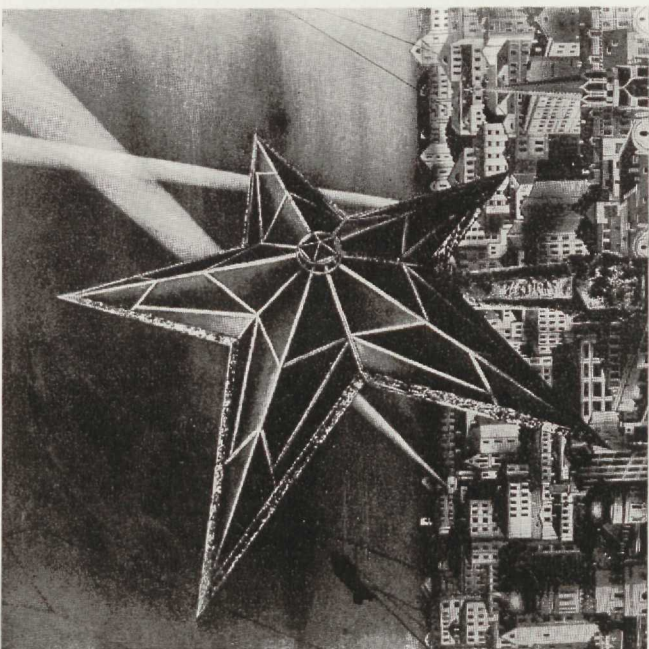
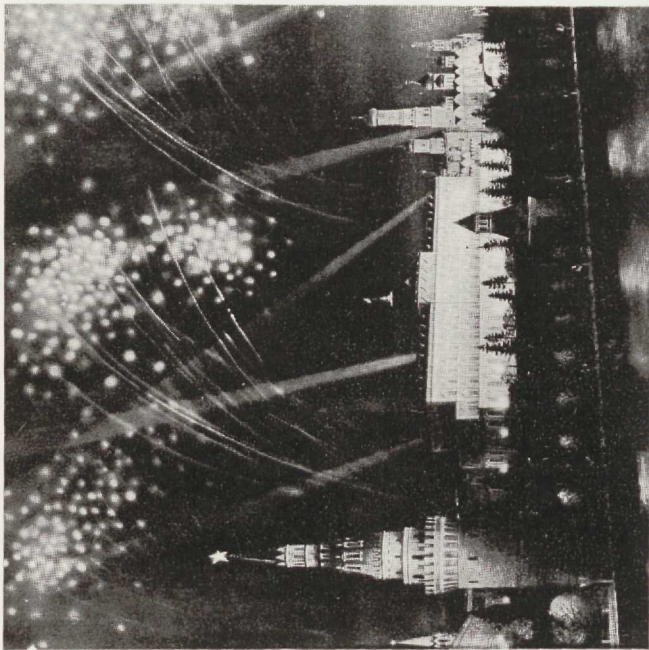
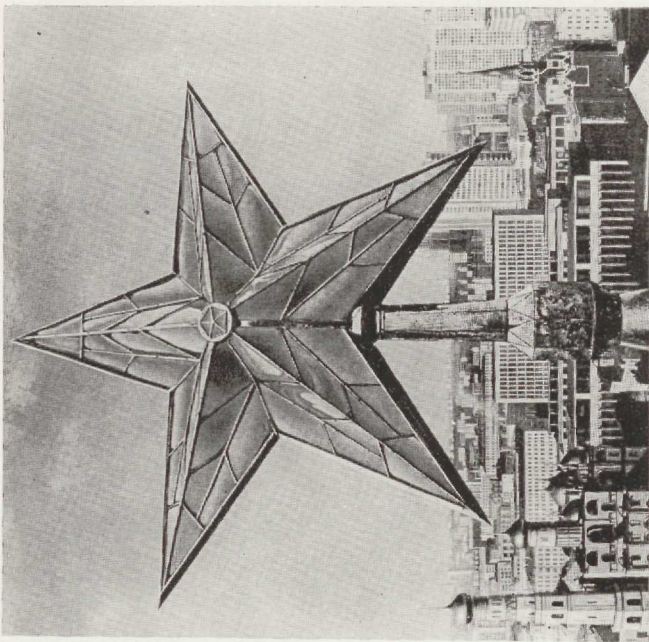
Volkov armastab väga maalida aknaid, vaateid aknast, ruumist nähtud maastikke jms. See on kontseptuaalne, läbi mõeldud: siin ühinevad kaks erisugust ruumi ning lisaks sellele tunnetab autor oma «minimõistmise» piire (Volkov ei püüa kõigest eksisteerivast aru saada). Viimasel ajal ilmunud linnavaated pretendeerivad sellepärast kõige vähem linna esitamisele tervikuna, urbanismi kujundina, kuigi «Läbikäigus» ja

«Õhtus», 1978, samuti «Tööstusmaastikus», 1980, võivad tüütult korduvad korstnad rääkida vastupidisest; need on ikka needsamad hubased, mis sest et mitte täiesti kodused nurgakesed, mida me oleme külluses varem näinud. Üksnes ärevustunnet, sisemist ebamugavust on lisandunud — kaitsmatuse pärast. Volkov tunneb end vabas looduses kõige kindlamini autos — sellesamas toakarbis, mis on sedapuhku ainult välja toodud. Auto ei ole sellepärast tehnilise tsivilisatsiooni metasümbol, vaid ikka seesama hoolikalt läikima löödud interjööri nipsasjake («Linnast väljas. Peatus teel», 1976; «Autos», 1977). Tahtmatult juhtunud «Avarii» (1977) on ehtne tragöödia, sest nüüd tuleb autost väljuda; näe, seal seisab haavunud autor, tardunud nagu peas...

Portree on Volkovi jaoks üldse väga raske, peaaegu et võimatu, sest keda veel õpid sa niivõrd üksikasjalikult tundma kui mitte iseennast? Kuid see autoportreelikus on «mikrokosmiline», sellest võib soovi korral välja lugeda üsnagi laia panoraami tänapäeva elust paljude selle tähtsate probleemide ja vaimsete seisunditega. Üksindus valu ja surma ees — «Operatsioonisaal» (1978); lõhestumine selle dostojevskilikus mõistmises — «Õhtu»; tusane nostalgia ja sünge argipäevakoidiku lõpmatus — triptühhon «Hommik» (1978); ja lõpuks mingite häguselt aimatavate, kuid veel väljakujunemata kunstiideaalide teostamatus — viimane triptühhon «Ei mingeid uudiseid» (1980). Uudiseid aga kunstnik just otsibki sellise pingsa ja küsiva, kuid äärmiselt vaoshoitud ärevusega sellest samast ateljeeaknast vana maja mansardkorrusel. Aknast on siin saanud tööpoolest peakangelane; ka Volkov ise — kas ta ei pea endki mingiks «aknaks» kuskilt sisemistest emotsionaalsetest sfääridest väljapoole?

Kui varem olid ajakohased väikesed hollandlased, siis nüüd on Volkov viisamisi lähenenud Malevitši «Mustale ruudule». Kui järele mõelda, siis pole see kuigi suur sensatsioon. Uus orientiir tekkis hüperrealismile omase absoluuditaotluse, lõpliku vormeli püüdluse tõttu. Asi pole värvidiapasooni äärmises ahendamises, vaid lahtiütlemises pisiasjadest suurte vormide ja mastaapide nimel (kuigi mitmete Volkovi triptühhonite ajalise venitatusmoment on siin samuti kadunud). Uudiseid ei ole, ja kõik, olgu see siis halb või hea... On ainult seisund — ilma valguse ja varjuta, ilma valguseta, ilma ruumis ujuva esemeta.

Viimane sellest plejaadist on **Jevgeni Amaspür**, kes, nagu juba öeldud, on selle suuna intellektuaalne juht. Ta on ainus, kes on vaevunud välja töötama enam-vähem harmoonilise teooria. Amaspür seedis «esemehuvi» läbi rohkem vaatlevalt kui praktikas, ja tema pärand rõhub teda seetõttu kõige vähem — viimasel



ajal on ta hakanud looma hulganisti hüperrealistlikke teoseid, mis on kindla teoreetilise aluse omandamise tulemus. See pole nagu Volkovil — mingeid probleeme ei ole — need on olemas, kuid juba valdavalt tehnilised, sest kunstnik on enesele kindlalt selgeks teinud esiteks oma kujundite sotsiaal-esteetilised adressaadid, teiseks väljendusvahendite valimise kriteeriumid ning kolmandaks kujutamisobjektide eneste valimise põhimõtted.

Amaspürile on põhiline tema kunsti kommunikatiivne funktsioon, selle keel, mis on otse orienteeritud tänapäeva vaataja aktsepteerimise ja teadvuse omandustele. Tal ei ole kalduvust veidi nõõgata vaataja lihtsameelsust, nagu teeb seda Volkov, ignoreerida seda nagu Petrov või siis tunda pahameelt konservatiivsuse pärast nagu Balabanov. Amaspür tahab ja võib olla lõpuni mõistetav, hoolimata näilikest paradoksaalsusest, teravusest ja ajuti vormi lõikavast paroodialikkusest. (Tema 1977. aastast pärit maal «Tummad» on selles mõttes äärmiselt tunnuslik kui uurimus tavalistest mõnevõrra erinevate inimeste vastastikuse mõistmise viisidest.) See eesmärk dikteeribki Amaspüri järgi vajalikud meetodid; kui valitud võtte ei jõua kohale, siis on lubatud tõsta häält isegi läbilõikavaks kisaks. Peaasi on vältida neutraalsust, ükskõiksust. Amaspür tahab olla kasulik ühiskonnale ja inimestele, rääkida avameelselt ja arusaadavalt. Kunstnik võtab hüperrealismilt omaks selle realistliku osa, suhtudes moodsasse «hüper»-lisandisse mõneti külmavereliselt. Aja poolt esitatud küsimustele tuleb vastata sellesamas keeles, laskumata retrospektiivsusse ja formalistlikkusse. Resultaat ei tohi olla spontaanne ja mõistuse poolt kontrollimata. Kunstnik ei tohi end sulgeda elevantiluust torni, vaid peab olema kahe jalaga ühiskonna elu keskel, tuues sellest välja kõige huvitavamaid objekte ja valades need kunstilise kujundi vormi. Maalikunst peab lakkama olemast elitaarne ja šifreeritud, ta ei tohi liialt paljastada oma intiimset külge — plastikat; kui kunstnik tegeleb ainult sellega, siis on ta igav. Oskus jätta triviaalne tähele panemata on aga kohustuslik.

Nagu me näeme, on see küllaltki range programm kõikvõimalike tabude ja teevitadega. Vaatame nüüd, kuidas seda teooriat praktikas ellu viiakse. Amaspüri esimesed maalid — «Tüdruk ja auruvedur» (1975), «Viska end heintesse, vahi taevasse» (1977), «Kas te olete kunagi näinud, kuidas hüpatakse künkalt künkale? Mina ka mitte, aga vaatame, kuidas seda tehakse» (1976) — juba näitavad teravdatud huvi eneseleidmise, ümbritsevas maailmas paikapanduse vastu. Kord on see lapsikuse ja tehniksismi kollisioon, kord «ökologism», kord sürrealism — nii-öelda puhtkirjanduslikud võtted, mis, nagu kombeks

õelda, on tingitud lünkadest professionaalses vilumuses, lihtsalt programmi ebaküpsusest. Kuid järk-järgult hakkas isoleeritud kangelane rahvahulka sisse sulama (1978. aastal küpses tsükli «Rahvahulgad» mõte), paistma teiste taustal — võrdluses, kontaktis, sotsiaalses kontekstis. Isegi Petrovi «Minu sõprade» süžee mõtles välja Amaspür.

Süžeelise alge lisandumine tuli kasuks, hoogustas hüperrealistlike tendentse Amaspüri loomingus, nii vastukäivana kui see varemõeldule ka ei kõla. Passiivselt reprodutseeriv alge etendab kujundikangas passiivset osa, samal ajal kui tunnetusimpulss sunnib kunstnikku tegevust mitte läbi mõtlema, vaid tõlgendada seda tõelisena, autori enese poolt läbielatud. Teiste sõnadega öeldes, situatsiooni konkretiseerimine ärgitas Amaspüri üha enam lähendama oma meetodit slaidiliku fotosilmaga. Ja kui see segapuder oli veel sihilik karikatuur, siis «Marlboro» (1977) figuuri dünaamilisus kuulutas juba ette tulevast pöördumist «sotsiaalse hüperrealismi» poole, milleks Amaspüri maalilooming tegelikult muutuski 70. aastate lõpul. Esimestest katsetustest anda elementaarset dünaamilisi stseene edasi mingisuguse «maalikunstiohjektiivvi» vahenditega (talle omase perspektiivi sfäärilisusega nagu 1978. aasta maal «Jalgball Tobolskis») läks ta kiiresti üle iroonilise narratiivsetele, programmistele omadustele. Amaspür ei näe mingit pattu selles, et tema pilte võib ümber jutustada — ja ta teeb seda ise kõigile soovijatele. Näiteks tema «Sääseke. XXI sajand» (1978. a. suvi) on pseudofuturoloogiline uurimus, kas tulevikus on võimalik kunstlikult sünteesida emotsioone ja valustresse, isegi niisuguse tühise asjani välja nagu seda on sääsehammustus...

Üldse on tegevuse momentaanne arusaadavus Amaspürile üsna suure tähtsusega (vrd. Volkovi ööpäevatsükleid, Petrovi ajast väljaspool seismist, Balabanovi historismi). Asi jõuab välja kuni mitte midagi tähendava kuurordis vedelemise edasiandmiseni maal «Täna, hästi. Aga teil?» (1980) või siis kõrgushüp-paja treeningu välfoto matkimiseni triptühhonis «Talvine staadion». Kuid selle keskmine osa «Ebaõnnestunud katse» (1979) on jällegi terve filosoofiline mõistujutt inimesest, kes tahtis sõna otseses mõttes hüpata kõrgemale oma enese peast. Amaspür austab inimesi, kes püüavad kvalitatiivselt tõusta kas või veidikenegi kõrgemale, kui neid asjaolud sunnivad. See triptühhon on tegelikult filmistsenaarium (Amaspür oli ju kunagi tegev filmi «Mitmepalgeline elukeskkond» kunstnikuna). Amaspüri puhul peab ka rääkima kaastundest tegelase vastu: seda on näiteks märgata niisuguses antropomorfses kujundis nagu on antud «Oma aja ära teeninus» (1979). Seejuures ei ole siin

kõige väiksematki vihjet omaenda egoistlike komplekside ekstrapoleerimisele — kõik on täielikult väljaspool, objektiivne, orienteeritud just sellele subjektile, kangelasele, sotsiaalsele ühikule. Sündmuse välkkiire haaramise tungi kõrvaltuletis-teks koos kunstniku disaineripaatoosiga on saanud samuti maalid, kus on kujutatud televiisoriekraani («Värvitel», 1976—1979) või siis teravmeelselt kavatsatud hokipalaviku edasiandmine, kus haaravat matši ennast on vaevalt näha üle tänava, trepikoda aga on samal ajal jäänud tühjaks («AKSK—NHL», 1979—1980).

Amaspüri hiline, oma «retrospektiivsuse» poolest peaaegu et parodiseeriv «uusese-mehuvi» oli tingitud tema püüdest mõtestada harjumusi, veidrusi, isegi inimelu idiootsust isiku jäljendi — eseme — kaudu. Ese mõistagi oli kõrvalseisev, ise mõjuv, kuidagi muuseumilik, välja lülitatud praktilistest, tarbijalikest kontaktidest isikuga. Kuhu «Endisi asju» (1978) — omamoodi «memento mori» meie tsivilisatsioonile, «Koidutäht» (1978) — parafras romantilisest utopiast harmoonia kättesaadavuse kohta üksnes väljaspool meie Maa piire, «Öö» (1979) oma üksiku põleva tänavalambiga — saaga argipäevaaskelduste tarbetusest, aga «Maja üle tee» (1978) — jutustus mingisugusest tänapäeva «ülespoodu majast» vanade aegade «mustade» romaanide vaimus. Viimase nukralt tühjades akendes, mis millegipärast assotsieeruvad Volkovi akendega, kuid on ainult nähtavad väljastpoolt, on hirm ja meeleheide, väljapääsmatus ja püüd kuidagi teatavaks teha oma «isekus». Ja näe, piinlev väikekodanlane on võtnud ja ära värvinud telliskivid akna ääres... Kõik see on naljakas ja nukker, kuigi maha maalitud diapositiivilt.

Amaspüri hüperrealistlike sümptomite kompleksi kuulub viimasel ajal ka värvikirevate oreoolide maalimine ümber kujutatavate esemete. Niisuguste tehniliste otsingute nimel, mis tema kavatsust mööda peavad rikastama nähtavat tajutavaga, on ta valmis ajutiselt isegi ohverdama maalide süžeelisuse ja dünaamika, kuid ainult mitte sotsiaalsuse ja esemelise konkreetsuse — sellest kõnelevad tema kõige uuemad maalid «Kevad Moskvas» (1980) ja «Loom linnas» (1980). Armetu «Opel-Kadett» värskete olümpia-plakatite keskel on heasüdamlik nõokimine paremaks muudetud nurgataguste linnatänavate üle, hüppeks valmistuva lõvi kiviskulptuur aga inimkunsti ja oskuse poolt allasurutud ehtsa elusa looduse sümbol. Amaspüri ilma sümboliteta on võimatu ette kujutada. Tema ja ta mõttekaaslaste niisugune erinevus meile ajakirjade ja Lääne näituste kaudu tuttavast hüperrealismist on veel üks tõend orgaanilisest kuuluvusest meie rahvuskultuuri.

Samas tahaks teha reservatsiooni, et kaugeltki kõigile noortele Moskva hüper-

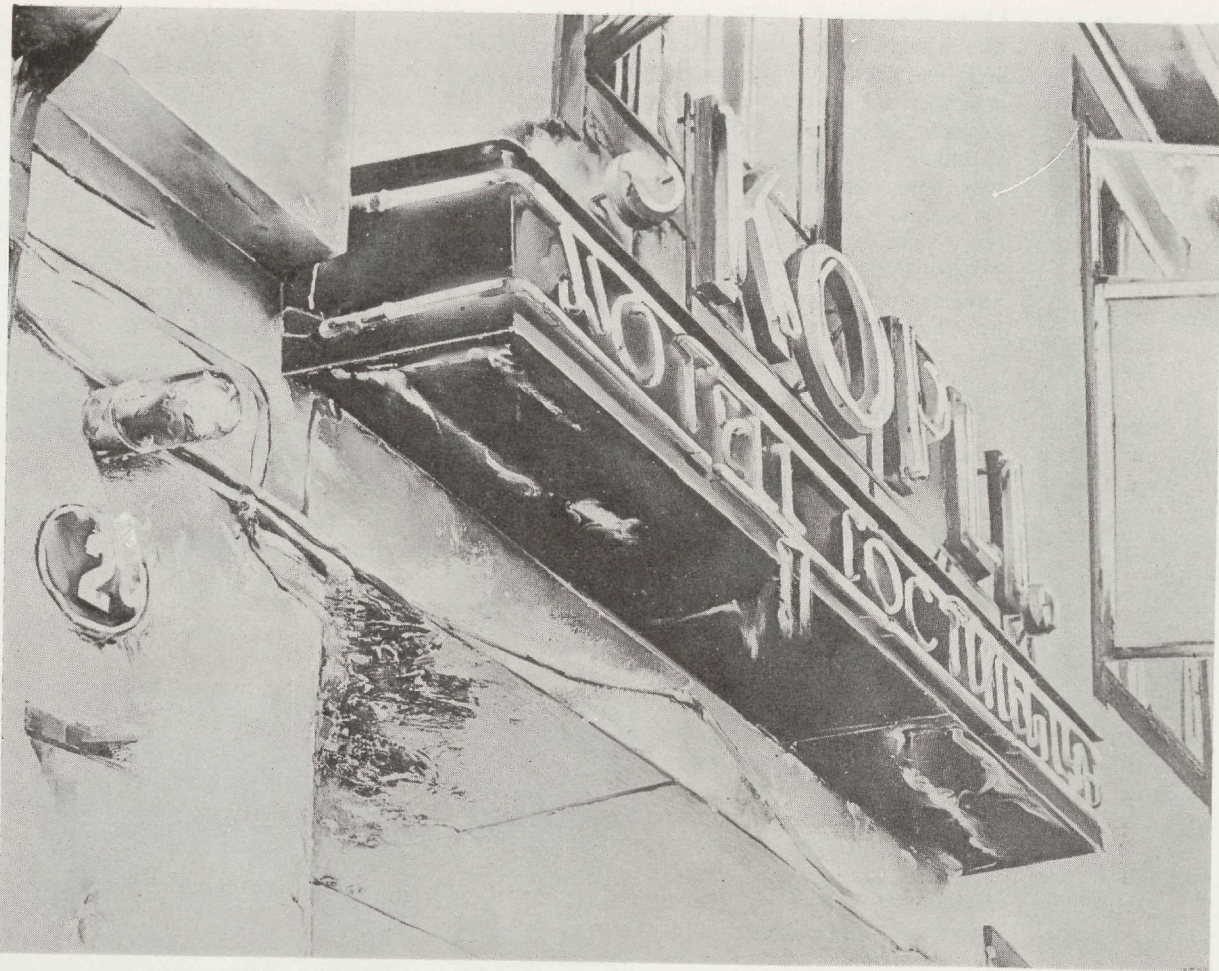
realistidele ei ole omane niisugune kal-lak: elegantset lakoonilise ning tühjust ja avarust armastava **Aleksei Tegini** puhul on sõltuvus välismaistest impulssidest mõnevõrra märgatavam; hiljuti üldis-sesse suunda lülitunud **Mihhail Borissovil** on selgesti näha austust hüperrealismi niisuguse vaieldava eelkäija ees nagu Vermeer van Delft. Individuaalsete ajalooliste ja plastiliste suunitluste ekstensiivne laienemine kõneleb suuna täieliku küpsuse kättejõudmisest. Aga niisuguste järjekindlate eklektikute nagu näiteks Tatjana Nazarenko liitumine vooluga on kurjakuulutav märk lähenevast loo-jangust...

Kuidas ka ei oleks, meie ees on tähelepanuväärne, terviklik ja kindel nähtus praeguses maalikunstis. Ta sünnitab kahtlemata (nagu omal ajal sündis ise «esemehuvist») midagi uut, enesele järg-lase, mis ei jäta unustuse hõlma 70. aastatel leitud väärtusi ja avastusi. Hüperrealism sünnitab koolkonna, traditsiooni ja nimed, omandab lõpuks teenitud, kuigi nagu tavaliselt hilinenud kuulsuse. Kuid need aastad jäävad meile meelde kui järjekordse novaatorite põlv-konna eneseleidmise aastakümme. Mis aga kinnitaks paremini kunsti kustuma-tut elulisust, kui noorte tulek kunsti koos oma originaalsete mõtetega?!

Tõlkinud Jüri Meriste

* Artikkel on kirjutatud almanahhile «Kunst».

95. Valeri Balabanov. Triptühhon «Moskva» a) vasakpoolne osa «Sõjaaegne Moskva». Oli. 1979; b) keskmine osa «Võidupäeva Moskva». Oli. 1979; c) parempoolne osa «Rahupäevade Moskva». Oli. 1979.

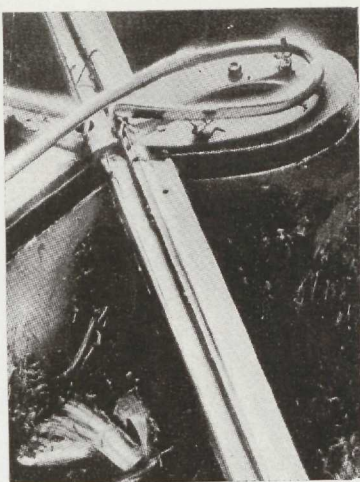


96. Jaan Elken, Katinini rajoonis. Oti, 1978.



97. Jaan Elken, Vitriinide pesemine. Oti, 1980.

JAAAN ELKENI MAALID

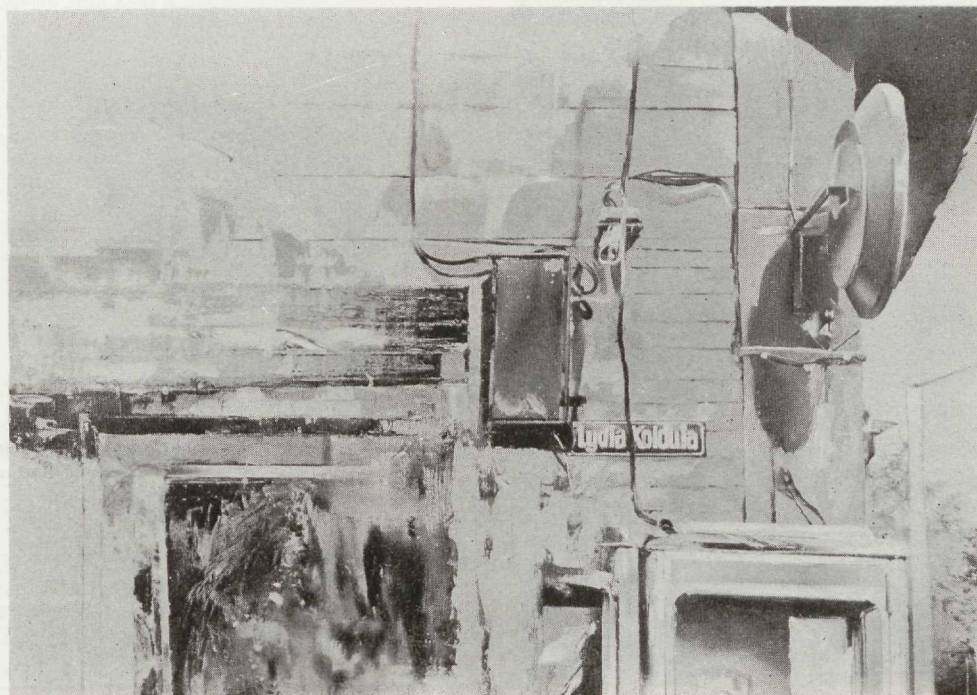


98. Jaan Elken. Roosa täht. Oli. 1980.

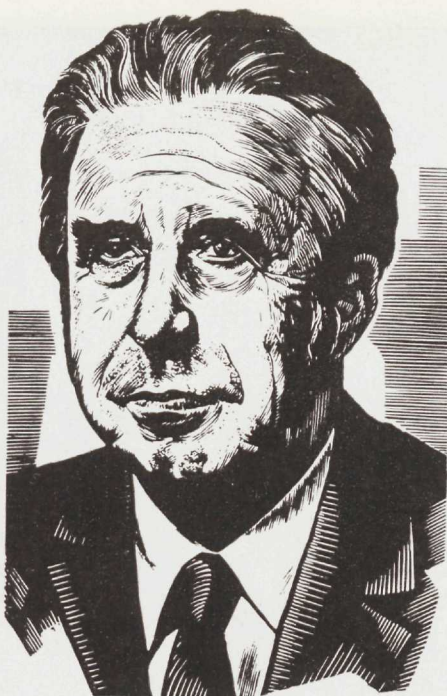
99. Jaan Elken. Alkirjata. Oli. 1979.



100. Jaan Elken. Koiduta ja Leineri tänava nurgal. Oli. 1978.



MÕNED KÜSIMUSED PROFESSOR PAUL LUHTEINILE



101. Paul Luhtein. Autoportree. Puugravüür. 1979.

Teie kunstnikuks kujunemine sai alguse Riigi Kunsttööstuskoolis aastail 1924—1930. Kuidas hindate selle kooli osa eesti graafikute, sealhulgas raamatukunstnike ettevalmistamisel?

Kunsttööstuskoolis õpetati kõiki graafikatehnikaid (välja arvatud metsotinto ja reservaaž), ka vajalike materjalidega oldi hästi varustatud. Kui välja arvata litograafia, mida õpetas A. Stieren, andis kõiki graafilisi tehnikaid graafikaateljee juhataja G. Reindorff. Õppejõuna väga nõudlik, ei surunud ta oma arvamusi siiski liiga peale. Väga pieteeditundeline, ei teinud ta isegi korrektuuri õpilase töö peale, vaid eraldi lehele. Reindorff oli õpilastele eeskujuks ka oma loominguga, tema ornamentaalne, peen käsituslaad jättis paratamatult jäljed mitmete õpilaste tolleaegsetele töödele. Graafiliste tehnikate omandamise hea tase Kunsttööstuskoolis aitas paljuski kaasa eesti graafika hilisemale arengule. Raamatust kui tervikust tol ajal veel siiski arusaamist ei olnud, siduvust arvestamata loodi eraldi nii illustratsioonid, vinjetid kui kaanepildid. Nii oli otseselt raamatukunstist kui sellisest raske rääkida. Ka ei olnud võimalust koolis õppida kirjakunsti põhitõdesid.

Millised on olnud need eeskujud, mis mõjustasid Teie arengut nii Kunsttööstuskooli päevil kui Leipzigi perioodil kolmekümnendate aastate algul?

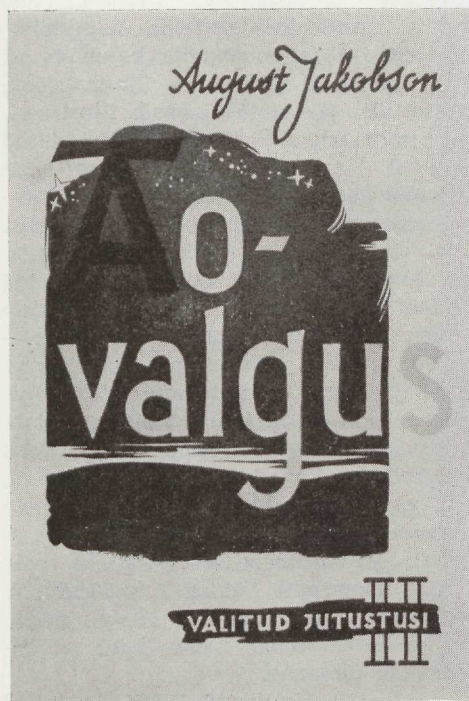
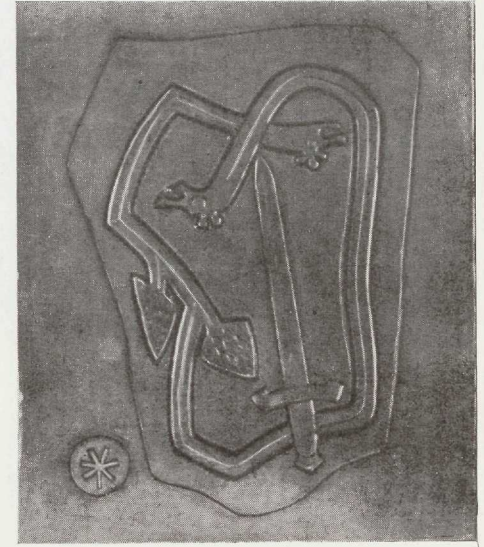
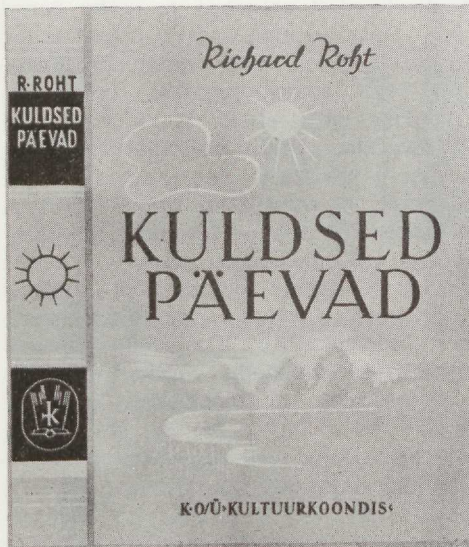
Kunsttööstuskooli päevilt kahtlemata G. Reindorff, kellelt omandasin vilumuse graafikatehnikates, huvi detaili filigraansuse ja ilmekuse vastu. Leipzigris, Graafiliste Kunstide ja Raamatukunsti Akadeemias end täiendades kujunes suuremaks autoriteediks tuntud kirjakunstnik prof. W. Tiemann, kes õpetas nägema raamatut kui funktsionaalset ja



102	105	108	111
103	106	109	112
104	107	110	113

102. Paul Luhtein. Üldlaulupeo plakat. 1933.
 103. Paul Luhtein. Kohvipakend. 1938.
 104. Paul Luhtein. Näituseplakat. 1929.
 105. Paul Luhtein. Näituseplakat. 1950.
 106. Paul Luhtein. Raamatu ümbrispaaber. 1939.
 107. Paul Luhtein. Raamatu kaanekujundus. 1946.
 108. Paul Luhtein. Rinnamärk. 1950.
 109. Paul Luhtein. Initsiaale.
 110. Paul Luhtein. Rinnamärk. 1956.
 111. Paul Luhtein. Raamatukujundus. 1973.
 112. Paul Luhtein. Nahkkõide «Kalevipoeg kunstis». Kujundus. 1963.
 113. Paul Luhtein. Näituseplakat. 1962.





EX-LIBRIS



EX LIBRIS



PAUL KEERDO



kunstilist tervikut, kui sõnalise ja kujutava kunsti ning trükitehnika sünteesi. Kirjakompositsiooni ja leheküljepiltide klassikaline selgus, kõige selle väljakasvamine kujundatava teose sisust, selle atmosfäärist — need väärtused on jäänud hea raamatukunsti aluseks. Sellest kõigest olen lähtunud oma loomingu ja seda püüdnud sisendada ka oma õpilastele. Leipzigi ajast on mõjukana meelde jäänud veel F. Masereeli näitus 1931. aastast, kelle esitatud tööde kompositsiooniline lahendus ja tuši kasutamise meisterlikkus kujundasid mõndagi minu vabagraafilistes töodes. Illustratsioonikunsti paljudele sisulistele ja vormilistele võimalustele avas silmad J. W. Goethe 100. surma-aastapäevale pühendatud suur näitus 1932. aastal. Ja lõpuks oli see meie oma Viiralt, kelle tolleaegse loomingu tehniline virtuositeet ja groteskne tüübistik on mind, nagu paljusid teisigi omaaegseid noori kunstnikke, väga paelunud — mitmetes vabagraafilistes lehtedes («Džäss» näiteks) on tema mõju tunda.

Teie olete olnud eesti kunstipärase bibliofiilse raamatu üks suuremaid entusiaste, viljakamaid loojaid. Millal ja millest tingituna tekkis see huvi?

Bibliofiilne kunstipärane raamat on rahva arenenud kunsti- ja raamatukultuuri üheks omapäraseks tunnustajaks. Eesti raamatugraafika tõhus arengukäik kolmekümnendatel aastatel viis paratamatult pidevamale loomingle selles vallas. Lõpliku tõuke andis 1937. a. toimunud suur Saksa raamatunäitus Tallinnas, millel kõrgetasemeline bibliofiilne raamat oli esindatud üsnagi arvukalt. Järgnevatel aastatel ilmus terve rida kauneid raamatuharuldusi, nii väikesel arvul trükituna kui käsitsi kirjutatuna. Kadunud M. Laarman oli üks viljakamaid, ka mina alustasin siis. Bibliofiilse raamatu loomisel jääb see rõõm, et on võimalik kõiki oma kavatsusi maksimaalsel määral teoks teha — siin ei sega teiste töö või tegematajätmine. Ise valid tekstile sobiva kirja, ise sobitad selle enda loodud illustratsioonidega või vinjettidega, ise leiad sobiva vahekorra enda loodud väliskujundusega. Nii kujuneb kas käsikirjaline raamat või trükis, milles kaanest kaaneni kõik on enese töö, enese teostus. Nii haakub üks raamatu komponent loogiliselt teisega, moodustades ettekavatsetud terviku, seostatud ansambli, milles võib tunnetada kirjanikku, ajastut ja kunstnikku. Eesti bibliofiilse kunstipärase raamatu tase tänapäeval on suhteliselt hea, bibliofiilide eneste ring asjatundlik. Kahtlemata vääriks meie arenev raamatukultuur ühe vastava aastaraamatu väljaandmist, midagi selles laadis, nagu on Saksa DV-s ilmuv «Marginalien».

Riikliku Kunstiinstituudi õppejõud, professor, graafikateedri juhataja, Teie osa eesti noorte raamatukunsti arendamisel on olnud suur. Millised on need kunstipedagoogilised põhimõtted, millest olete lähtunud oma õpetajategevuses?

Kuna olen järginud paljuski Leipzigi-päevilt omandatud realistlikke raamatukujunduse printsiipe, võib vastust leida osaliselt juba eespool. Jah, ka minu pedagoogiliste printsiipide lähtekohaks raamatu kujundamisel on olnud sisu primaat, s. t. lugupidamine kirjaniku teose vastu, kujunduse loogilisus ja selgus, valitud kirja loetavus, vastavus tekstile. See on õige ja sirge tee, mida mööda ka edaspidi peab minema. Oma õpilastelt, tulevastelt raamatugraafikutelt olen nõudnud tugevaid teadmisi kunstist ja kunstiajaloo. Üliõpilane peab illustreeritava või kujundatava kirjandusteose põhjalikult läbi töötama, sisse elama ajaloolisse tausta ja olustikku. Iga üliõpilasele olen püüdnud läheneda individuaalselt, edasi arendada ja rõhku panna neile tema joontele, milles näen erilist arenguvõimalust. Enne instituudi lõpetamist peab raamatugraafika eriala iga üliõpilane mitte ainult et kujundama ja illustreerima, vaid praktiliselt ka ise tegema vähemalt ühe raamatu. See tähendab, et raamat on kaanest kaaneni üliõpilase töö vili — kujundus, illustratsioonid, tüpograafiline teostus. Viimaste aastate lõpetajate hulgas on mitmeid väga hästi lõpetanud ja paljutootavalt oma kunstnikuteed alustanud raamatugraafikuid, nimetada võiks kas või V. Staniševskit, J. Tammsaart, M. Pärki.

Kuidas hinnata meie tänapäeva raamatugraafika olukorda?

Olemasolev raamatukunsti kollektiiv on meil küllaltki tugev ja omanäoline, järelekasv lootustandev. Üldiselt tundub — eriti kui võrrelda üleliidulise tasemega —, et raamatute kujundus on meil tugevamal järjel kui illustratsioon. Tõsisemalt ja ulatuslikumalt illustreeritud väljaandeid on vähe. Kirjastused annavad kunstnikele liiga vähe aega ettevalmistamiseks. Ometi nõuab illustratsioonisarja loomine pikka ja pingelist tööd, olenevalt muidugi kunstniku natuurist, kuid aastat-paari nõuaks selline töö kindlasti. Siis ilmselt saame arvestada ka suuremate tulemustega eesti illustratsioonivallas. Suuremat tähelepanu peaks pöörama ka lasteraamatute illustratsioonile — siin kipub valitsema standardsus, ühenäolisus. Ammune on Eesti trükikodades kirjade vähesuse probleem, mis väga valusalt annab tunda meie raamatu üldpildis, tuues siia liigset sarnasust ja ühetoonilisust. Näiteks pole Eestis momendil ühtegi untsiaalkirja komplekti. Probleeme on teisigi, nende kõikide lahendamine raske, kuid möödapääsmatu ülesanne.

Usutlenud REIN LOODUS

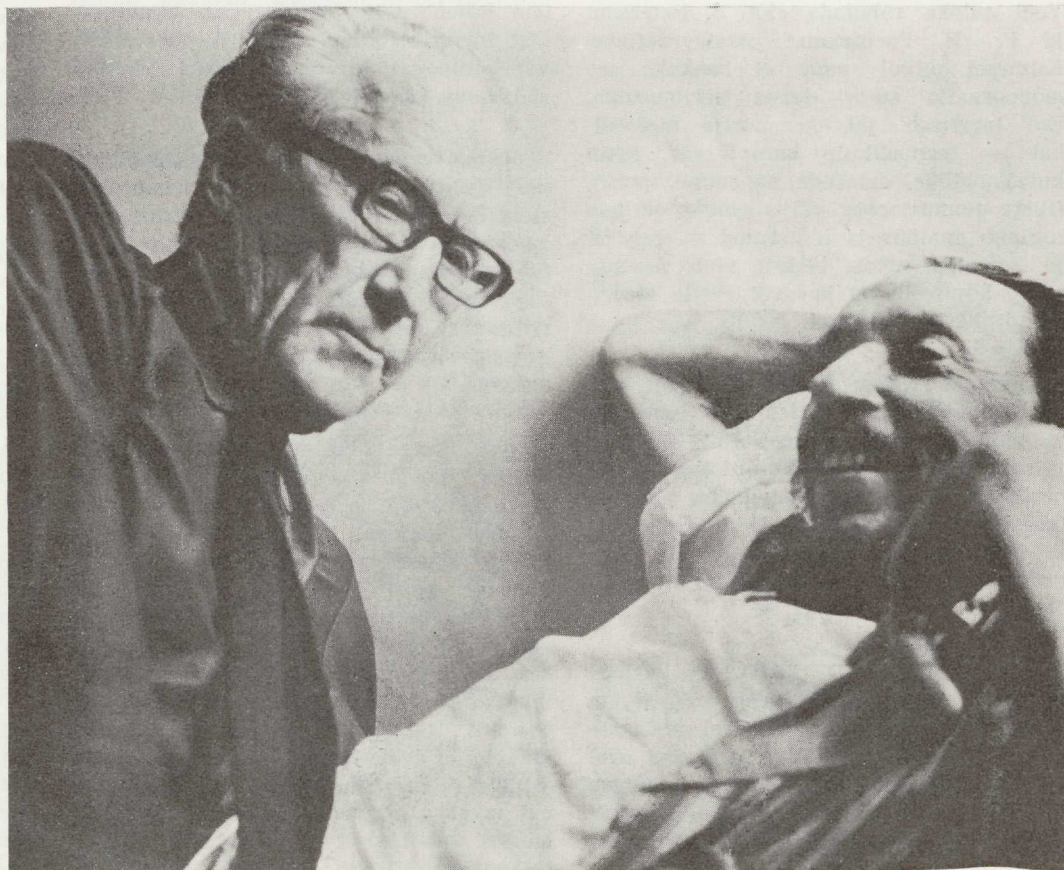
Villem Raam ja Eesti keskaegne arhitektuur

KAUR ALTOA

117. Villem Raam kolleegidega Riia toomkirikus 1971.



118. Villem Raam Ott Kangilaskiga.



Oleme uhked oma arhitektuurimälestistele, mis on huvi äratanud kogu Põhja-Euroopas. Selle kõrval väärub meenutada, et ka meie vanema kunstipärandi uurimine on saavutanud rahvusvahelise maine. Esimeseks pääsukeseks oli siin rootslase Helge Kjellini, Tartu Ülikooli kunstiajaloo professori tegevus a. 1922—1924. Märksa suuremaid jälgi on jätnud Sten Karling, kes töötas samal ametikohal aastail 1933—1941. Viimatimainitu osa meie kunstiajaloo ei piirdu üksnes teaduslike töödega; ilmselt ei ole juhus, et prof. Karlingi õpilaste hulka on kuulunud Armin Tuulse, Helmi Üprus ning 30. mail 1980. a. oma 70. juubelit tähistanud Villem Raam.

Villem Raami kui kunstiteadlase nimi hakkab trükisõnas esinema 30. aastate teisel poolel. Alates esimestest artiklitest on talle omane lai huvide ring — joon, mis tänini iseloomustab Villem Raami töid. Kaasaegse kunsti tutvustuste kõrval ilmuvad esimesed kirjutised põhilaks kujunenud keskaja arhitektuurist, sealhulgas meelisteemaks jäänud tsistertslaste probleemist. (Sai ju 1938. a. valminud magistritööna kavandatud «Kesk-aegne arhitektuur Eestis ja tsistertslaste mungaordu» ülikoolis kõrgeima auhinna.) Eraldi tahaks nimetada 1940—1941 ilmunud Jaan Koorti ja Ants Laikmaa käsitlusi — tööd, mis on jäänud lähteluseks nende kunstnike hilisemate uurijatele (muide, nimetatud Laikmaa-artikkel ning 1941. a. ilmunud Kr. Raua käsitus A. Tuulseltseltsi vääriskid historiograafilises plaanis eriartiklit). Veel tuleks rõhutada «Kr. J. Petersoni ja Fr. R. Faehlmanni ikonograafiat». Esimesel pilgul nagu ei haakuks see monograafia autori teiste uurimustega. Ent tarvitseb jälgida uurija meetoodikat — teaduslikult kaine (ent mitte kuiv) analüüs, detailide nägemine, spetsiaalsete tunnusjoonte väljatoomine, millele tugineb analüüs ja üldistused — see on ju seesama, mida hiljem võib nentida mõne kapiteeli või kas või Pirita vormiplaadi käsitluse puhul.

Nimetanud Villem Raami äärmiselt laia tegevusvälja, tuleb tõdeda, et tema elu ja töö vääriskid monograafiat. Seetõttu piirdume alljärgnevalt ainult ühe — küll olulisima — lõiguga, vaadeldes lühidalt toonase juubilaril panust Eesti kesk-aegse arhitektuuri uurimisse. Eelnevalt aga veel mõned daatumid V. Raami biograafiast.

Sündinud 30. mail 1910. a. Pärnus. 1930. a. lõpetas Rakvere Õpetajate Seminari ning töötas seejärel pedagoogina. 1932. a. astus Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonda. Ülikooliaega langeb ka täiendamine Stokholmi ülikoolis prof. J. Roosvali juures 1938. a. Ülikooli teoreetilise kursuse lõpetas 1939. aastal, millele järgnes viibimine stipendiaadina

Itaalias 1940. a. esimesel poolel. 1941. a. juulis määrati ta Eesti NSV Riikliku Kunstimuseumi direktoriks, millisel ametikohal oli kuni 1941. aastani. Taas kohtame Villem Raami kunstiajaloolaste ridades alles 1956. aastal, nüüd Teadusliku Restaureerimise Töökoja teadusliku töötajana. See asutus, teinud läbi mitmed modifikatsioonid (järgnevalt Vabariiklik Restaureerimisvalitsus, nüüd Kultuurimälestiste Riiklik Projekteerimise Instituut — KRPI) on jäänud V. Raami töökohaks tänini.

On tavatu, et Eestis on varasema arhitektuuripärandi uurimine koondunud praktiliselt täielikult restaureerimisorganisatsioonidele. Siit tuleneb ka uurimistööde spetsiifika — tänu sellele on võimalikud ulatuslikud väluurimised. Võrdluseks: praegu ühe aasta jooksul korraldatavate ehitusarheoloogiliste kaevamiste maht ületab tõenäoliselt kogu kodanliku Eesti ajal tehtu. Uurija vahetu osalemine välitöödel on siiski äärmiselt vajalik. Paraku on ju küll neid näiteid, kus kabinetilaua taga kogutud materjal osutub ülisügavast eruditsioonist hoolimata paikapidamatuks. Ent igal ajal olevat varjuküljed, nii ka siin. Uurimistööd sõltuvad reeglina konkreetsetest restaureerimiskavadest, sõltuvad tellija rahadest. Nii on sagedasti juhtunud, et tööd tuleb ootamatult, näiteks finantsilistel põhjustel katkestada ning uurija peab tegelema hakkama sootuks teiste probleemidega. Ilmselt see ongi üks peapõhjus, miks ainult väike osa tehtust realiseerub monograafiates või eriartiklites. Villem Raam pole siin sugugi erand — vist Pirita on ainus objekt (sedagi reservatsioonidega), kus labida võiks rahuliku südamega kõrvale panna.

Seepärast ongi nii, et kui piirduda üksnes Villem Raami teaduslike publikatsioonide vaatlusega, sarnaneb pilt jäämäega, kus valdav osa jääb nähtamatuks. Seetõttu püüame järgnevalt vähemalt osaliseltki nimetada ka seda, mis ainult vilksamisi on lugejani jõudnud üldteostes või on jäänud üksnes arhiivikaante vahele.¹

Vahest kõige kompaktsema ülevaate Villem Raami töö ulatusest saab, kui võrrelda 1965. a. ilmunud «Eesti arhitektuuri ajaloo» ja 1975. a. ilmunud «Eesti kunsti ajaloo» vastavaid lõike. Esimene neist kajastab veel põhiliselt sõjaeelset uurimisseisu. Teises nimetatud väljaandes pärineb suur osa sellest, mis on uus (küll mitte kõik, siin pole sugugi tahetud liiga teha kolleegidele), Villem Raamil. Sügavam omapoolne Tallinna kesk-aegse arhitektuuri kontseptsioon on esitatud «Tallinna ajaloo». Nende kõrval tahaks tingimata nimetada ka populaarset venekeelset ülevaadet Eesti arhitektuurimälestistest. Mitmete meie ajalooliste ehitiste puhul on see siiani jää-

nud viimaseks sõnaks puhtteaduslikus plaanis. On veidi tragikoomiline, et meie lugejal puudub siiani analoogne väljaanne; selle lünga täitmiseks oleks kõige lihtsam tõlkida (kirjastamisõigusi silmas pidades) raamat ka eesti keelde. Pikka aega on Villem Raami üheks oluliseks uurimisvaldkonnaks olnud kindluste arhitektuur. Suurematest eriartiklitest saame nimetada ainult ühte — Kiiu vasallilinnusest. Töö on hea näide illustreerimaks autori meetoodikat; artikli tähtsus ei piirdu üksnes Baltikumi väike-seima linnuse rekonstruktsiooni ja dateeringu esitamisega. On siin ju esimest korda välja toodud kriteeriumid, mis võimaldavad märksa täpsemalt kui seni määratleda tulirelvadele kohaldatud kaitseehitisi. Iseloomulik on seegi, et joonealustes pannakse ajaliselt paika varem hoopis teisiti dateeritud rajatisi (Haljala ja Väike-Maarja kirikud, Laiuse linnuse üks torn, samuti Vao vasallilinnus). Kiiu kõrval on Villem Raam tegelnud teistegi vasallilinnustega (Järve, Purtse jt.), mis pole aga erikäsitleteni jõudnud.

Järgmine suur avastus on regulaarse, kahe teineteise vastas paikneva värvaga kastellitüübi olemasolu 13. sajandil — nagu on selgunud, on selline alukuju olnud Haapsalu ja Põltsamaa linnustel. Vastavate uurimistulemustega saab tutvuda aga üksnes KRPI arhiivis. Linnustega seoses veel üks oluline lisand: nimelt on Valjala-uringute raames (sellest allpool) esmakordselt nii ajaliselt kui ka geneetiliselt määratletud põhilisim ehitusperiood Kuressaare linnusel. Böömi päritoluga meisterkonna teotsemine just konvendihooone püstitamisel sunnib ettevaatlikult suhtuma senisesse seisukohta, mille kohaselt see linnusetüüp on seotud üksnes Preisi aladega.

Siiski on Villem Raami meelisteemaks ennekõike jäänud sakraalarhitektuur. Nimetame esmalt Saare-Lääne kirikuid. Ka siin on ainult väike osa uuritust jõudnud trükivalgust näha. Kõige õnnelikumas olukorras on Valjala kirik — ilmunud on kaks eriartiklit, tänu millele meie arhitektuuriajalugu on täienenud mitme olulise lisandusega. Kõigepealt — meil on nüüd suhteliselt täpne ettekujutus Eesti vanimast, vahetult pärast ristiusustamist rajatud kabelilaadsest kirikust. Teiseks kummutab autor seni ainuvalitsenud seisukohta, et Valjala polügonaalne koorilõpmik pärineb 15.—16. sajandist. Nihutades dateeringu enam kui sajandi võrra varasemaks ning, nagu juba eespool öeldud, pannes paika põhilise etapi Kuressaare konvendihooone ehitusloos, toob ta välja seni ainult vilksamisi mainitud kunstikontaktid: Böömi — Eesti. See on teema, mis Valjala — Kuressaarega pole sugugi ammendatud ning esialgsete põgusate tähelepanekute põh-

jal võib oluliselt täiendada pilti meie arhitektuuri kujunemisest.

Valjala-kirjutiste kõrval on ilmunud brošüür Kaarma kirikust, mis küll ei kajasta uurimiste viimast seisut. Ning töid ülejäänud Saare-Lääne objektide kallal võib lugeja üksnes aimata üldteoste nappidest ridadest. Siia kuulub Karja kirik — hoolimata mitmest varasemast erikäsitlemisest on selle üksmeelselt meie arhitektuuripärandi päriliks peetud ehitise «biograafias» veel paljugi lahust. V. Raam on nihutanud kiriku ehitusaja varasemaks ja tõstatanud küsimuse kontragootikast. Erialakirjanduses nii kodunenud Karja meistri nimetamisest on ta viimasel ajal hoopis loobunud. On selge, et iga selline otsustus, mis võib resultaadinna mahtuda vahest ainult poolde lausesse, tähendab vähemalt soliidse artikli mahuga argumentatsiooni; iseküsimus, kas selline artikkel on ilmunud, käsikirjas või esialgu üksnes uurija mõtteis.

Probleeme on teisigi. On selgunud, et seni üksnes möödaminnes mainitud Muhu kirik on üks olulisemaid lüüsilisid nii Saare-Lääne kui ka Tallinna arhitektuuri geneesis. Viimaste aastate käigus on selgunud, et Pühalepas on Muhule mitmeid lähedasi jooni — nii on pea peale pööratud kõik senised arvamused sellest ehitisest, mis veidigi leevendab hiidlaste väärtarhitektuuri vaegusest tingitud kompleksi. Olulist on lisandunud ka Haapsalu linnusekiriku kohta — eriti, mis puudutab selle kaitsefunktsiooni. Taas peame nentima, et kõik see uus on esialgu üksnes arhiivikaante vahel ning tänapäevane Saare-Lääne sakraalarhitektuuri ajalugu on veel kirjutamata. Ning on üksainus mees, kes on suuteline seda kirjutama.

Tallinna ehitistest tuleks esmajoones mainida toomkirikut, mille probleemide juurde on Villem Raam ikka ja jälle tagasi pöördunud. Esimene eriarikkel ilmus 1967. a. Sellele lisandus 1973. a. väikesemahuline monograafia, kus autor paljus kummutab iseenda poolt varem öeldut. Ent ega autor sellegi kontseptsiooniga praegu paljus nõus ei ole. Siin puutume kokku joonega, mis on nii omane Villem Raamile — olla iseendale oponendiks. Omadus, mida paljud on talle ette heitnud. Ent sellist töötamis-metoodikat lähemalt jälgides muutub just see joon vahest üheks kõige veetlevamaks küljeks tema töös. On mitu võimalust läheneda uuritavale objektile. Tavaliselt alustatakse lihtsalt empiiriliste andmete kogumisega — mehaaniliselt, ilma probleemideta. Alles piisava andmepagasiga asutakse järelduste ja üldistuste kallale. Villem Raami sellises maneeris töötamas on raske ette kujutada. Alguses on probleem. Mitte lihtsalt kohvipaksu pealt riisunud oletus, vaid senistele andmetele, tõenäosustele ja

vastuoludele tuginev tööhüpotees. Järgneb selle kontrollimine ning on täiesti seaduspärane, et esialgsed oletused võivad täiesti muutuda. Aga see annab aluse juba täpsemateks hüpoteesideks, tekivad uued küsimused. Ja nii edasi — ilmselt kuni lõpmatuseni. On peaaegu välistatud, et Villem Raam kavandaks väliuurimistel mõne šurfi või sondaaži lihtsalt vaatamaks, mis seal mulla või krohvi all on; reeglina on otsingute eesmärgiks leida vastused juba varem esitatud küsimustele. Siinjuures tahaks meenutada Paul Johansenit. Paljud tema oletused on hiljem osutunud paikapidamatuks. See ei takista aga lugemast neid töid tänapäeval, ning isegi tema väärikontseptsioonide taga on nauditavalt tuntav teadlase mõtteloogika. Ning kui loota sellele, et uurimistulemusi saab üldistada alles siis, kui kogu objekt on läbi uuritud, mahuks meie arhitektuuri ajaloo täielik bibliograafia ära tõenäoliselt ühele lehele.

Viimastel aastatel on Villem Raam olnud tegev ulatuslike uurimistöödega Pirital. Ka siin ei piirdu tulemused konkreetse ehitisega; Piritat on osutunud vägagi tähtsaks sõlmpunktiks Tallinna hiliskesk-aegses arhitektuuris ning viimase geneesi on hakanud paljus paistma sootuks uues valguses. Taas tunneme tulemusi esialgu üksikartiklite ja arhiivikaustade kaudu; täpsemalt loodame lugeda monograafiast, mille leping kirjastusega on sõlmitud. Tallinna puhul ei saa mainimata jätta veel ühte rajatist, mille kohta on pilt olnud vägagi kasin — naistsistertslaste Mihkli kloostrit. Esimene tervikülevaade sellest on esitatud «Tallinna ajaloo», nüüd on käsikirjas valminud juba mõnevõrra ulatuslikum käsitlus.

Ja lõpuks veel Põhja-Eesti kirikutest. Varasemaid arhitektuurikäsitleusi vaadates torkab silma, et erinevalt näiteks Saare-Lääne või Järvamaa koolkondi moodustavatest rajatistest on Põhja-Eestis rida üksikobjekte, mis ei allu mingisugustele üldistustele. Nüüd on ka siin pilt oluliselt muutunud. Esimene vastavateemaline töö — käsikiri Rakvere kirikust — läks küll omal ajal müstilistel asjaoludel kaduma. Hiljem on ilmunud erikäsitus Jõhvi kirikust. Täiesti uue dateeringu annab Villem Raam reale 14. saj. ehitistele — Keila, Lüganuse ja Jõhvi kirikutele, mille algkujuks on olnud nn. *Kastenbau* — ilma võlvide ja iseseisva kooriruumita saalruum. Eeskujuks on ilmselt olnud Tallinna kloostrikirikud; Tallinna päritolu on ka tollal levinud konsooltornid. Ka täiendab Jõhvi-uurimus ettekujutust meie kaitsekirikutest, viimase teema puhul ei saa jätta ka nime tamata Haljala kiriku ehitusloo täpsustamist.

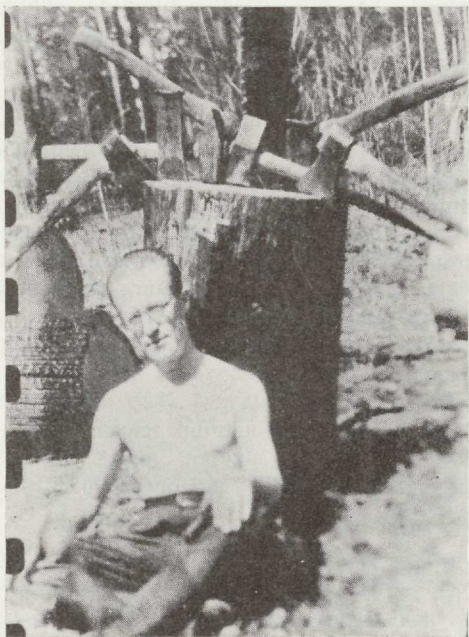
Põhja-Eestis on Villem Raamil erilised vahekorrad veel Padise kloostriga. Siin alustas ta oma restauraatori ametit, sel-

lega oli seotud ka magistratöö. 1958. a. ilmus kloostrist väike raamatuke, ent ka sellele ootaks asendajat sama autori sulest: uusi andmeid on lisanud väliuurimised, ka pilt võrdlusobjektide suhtes on oluliselt muutunud. Ei vaja vist rõhutamist, et ka uurija eruditsioon on sootuks muu kui 20 aastat tagasi...

Eelnevaga pole kaugeltki ammendatud Villem Raami uurimistemaatika. Võiks nimetada Eesti kunsti ajaloos esitatud nappi lõiku Lõuna-Eesti hiliskesk-aegsetest kirikutest, kus esmakordselt on välja toodud sealsed karakterjooned. Võiks nimetada ülevaadet Järvamaa kirikutest, mille mitmed põhiseisukohad kummutatakse loodetavasti lähemal ajal Villem Raami poolt...² Jääb ainult soovida, et eespoolnimetatud teemad võimalikult täielikult lugejani jõuaksid, mis tähendab mitmeid monograafiaid ning paljusid artikleid.

¹ Silmas on peetud eelkõige KRPI arhiivis olevaid materjale.

² Käesolev ülevaade oli juba tootmises, kui V. Raam esitas ettekande «Märkmeid Kesk-Eesti kirikute ehitusloost». Vt. «Eesti arhitektuuri ajaloo küsimusi». Tallinn, 1981, lk. 138–141.



119. Villem Raam 1954. a.

VILLEM RAAMI PUBLITSEERITUD TÖÖD 1935—1980

1935

Noored raamatukultuuri süvendama! — «Tänapäev» 1935, nr. 6, lk. 29—30.

1938

Kunstikool «Pallase» lõpetajate tööde näitus. 25. IX—9. X 38. — «Postimees», 5. okt. 1938.
Die Architektur der Zisterzienser in Eesti. — Konsthistorisk Tidskrift VII. 1938, lk. 106.

1939

Kaks uudist kunstisõpradele ja bibliofiilidele. P. Arumaa väljaandel P. Ariste poolt kogutud 3 muinasjuttu «Romenge paramiši» A. Bachi originaalillustratsioonidega ja Arkadi Laigo «Ex libris puugravüüris». — «Tänapäev» 1939, nr. 3, lk. 88.

Üks ebaõnnestunud teos. Eesti Ev. Lut. kirikud. — «Kunst ja Kirjandus» 1939, nr. 11, lk. 43—44.

K. Ü. «Pallase» 21. kunstinäitus. — «Päevaleht», 5. apr. 1939.

Uusi vaateid vanast Narvast. Sarapi «Vana Narva» — «Kunst ja Kirjandus» 1939, nr. 37, lk. 147—148.

Kunstikool «Pallase» lõpetajate tööde näitus. — «Postimees», 15. okt. 1939.
Anton Starkopf-Rea 50-aastane. Jooni eesti moodsa skulptuuri isast. — «Nädal Pildis» 1939, nr. 10, lk. 266—267.

50 aastat Anton Starkopf-Rea. — «Tänapäev» 1939, nr. 4, lk. 120.

Paul Cézanne 1839—1939. — «Tänapäev» 1939, nr. 2, lk. 56.

1940

Riiklik Kunstimuuseum tihedamasse kontakti laiemate rahvahulkadega. — «Komunist», 16. okt. 1940.

Kunsti osast avalikes asutuses. — «Esmaspäev», 7. sept. 1940.

Kunstimuuseumid sotsialistlikus riigis. — «Rahva Hääl», 14. dets. 1940.

Tartu kunstimuuseumi asutamise puhul. — «Kunst ja Kirjandus» 1940, nr. 9, lk. 34—35.

Pilk Tartu pealejõulustele kunstinäitustele. — «Tänapäev» 1940, nr. 2/3, lk. 64—65.

Tartu uus Eesti Kunstimuuseum. — «Nädal Pildis» 1940, nr. 11/12, lk. 286.

Eesti NSV Kunstimuuseumidest. — «Viisnurk» 1940, nr. 1, lk. 78—80.

Jaak Koort. — «Viisnurk» 1940, nr. 3, lk. 272—276.

1941

100 aastat Auguste Renoir'i sünnist. — «Sirp ja Vasar», 29. III 1941.

Ants Laikmaa loomingu arengujooni. — «Looming» 1941, nr. 4/5, lk. 562—576.

Kr. J. Petersoni ja Fr. R. Faehlmanni ikonograafia. Akadeemilise Kirjandusühingu Toimetused XV. Tartu 1941. 59 lk. + 16 illustr.

Kr. J. Petersoni ikonograafia. — «Sirp ja Vasar», 14. juuni 1941.

Constantin Meunier' kaks reljeefi Tallinnast. — «Viisnurk» 1941, nr. 5/6, lk. 503—505.

1956

Ühest külaskäigust. — «Sirp ja Vasar», 5. okt. 1956.

1957

Kunstnik Karl Burmani teoste näitus. Kataloog. Tallinn 1957, lk. 5—44 + ill. Tekst eesti ja vene k.

Juuli Suitsu mälestades. — «Nõukogude Naine» 1957, nr. 2, lk. 22.

Mälestusmärgid elavad ja ootavad. — «Nõukogude Naine» 1957, nr. 4, lk. 4—5.

Mõni sõna kunstinäituste kujundamisest. — «Sirp ja Vasar», 2. aug. 1957.

Padise klooster. — «Õhtuleht», 24. sept. 1957.

1958

Padise klooster. Tallinn 1958. 76 lk. + ill. Tekst eesti, vene ja inglise keeles.

Padise klooster. — Kalender-teatmik 1959. Tallinn 1958, lk. 133—135.

Suurtükitorn «Kiek in de Kōk». — Kalender-teatmik 1959. Tallinn 1958, lk. 130—132.

Kilde üleliidualiselt juubeli-kunstinäitusest ja arutelult. — «Sirp ja Vasar», 31. jaan. 1958.

Jaak Koort. — «Sirp ja Vasar», 7. nov. 1958.

1959

Eessõna raamatule: Evald Okas. Matkamuljeid Madalmailt 1958. Tallinn 1959, lk. 2—3.

Eessõna raamatule: Vana Tallinn. Tallinn 1959, lk. 5—8.

Tallinna vanadest linnakindlustustest. — Kalender-teatmik 1960. Tallinn 1959, lk. 133—137.

Omapärasemaid ehitusmälestisi. — Kalender-teatmik 1960. Tallinn 1959, lk. 145—147.

Mõned tähtsad ülesanded. — «Sirp ja Vasar», 22. V 1959.

Mõtteid ja seisukohti ehitusmälestiste restauraatorite konverentsilt Vilniuses. — «Sirp ja Vasar», 3. juuli 1959.

1960

Eessõna raamatule: Evald Okas. Graafilisi lehti Madalmaadest. Tallinn 1960, lk. 5—22. Tekst eesti ja vene keeles.

Ajame juttu... — «Nõukogude Naine» 1960, nr. 4, lk. 30—32.

Kunstipärandist ja Ants Laikmaa viiest vähetuntud maastikust. — «Kunst» 1960, nr. 1, lk. 75—78; 101—102. Resümee vene k.

Здесь будет музей. — «Советская Эстония», 3 июля 1960.

1961

Критические замечания к книге В. Вара «Проблема пространственной формы в средневековой архитектуре Латвии и Эстонии». — ENSV Teaduste Akadeemia Toimetised. Ühiskonnateaduste seeria.

1961, nr. 4, lk. 362—371. Koos O. Printsiaga. Kolm ja pool tuhat aastat kunsti (Mehhiko kunsti näituse puhul.) — «Kunst» 1961, nr. 3, lk. 23—32; 51—52. Resümee vene k.

1962

Tallinna Toompea minevikust. — Kalender 1963. Tallinn 1962, lk. 88—92.

Külas Lepo Mikko juures. — «Pioneer» 1962, nr. 3, lk. 8.

Vanameister Karl Burmani 80. sünnipäev. — «Sirp ja Vasar», 18. mai 1962.

Aastakümnete perspektiivis. — «Sirp ja Vasar», 12. okt. 1962.

Ehitusmälestiste hooldamisest Eestis. — «Ehitus ja Arhitektuur» 1962, nr. 4, lk. 26—30; 76. Resümee vene k.

1963

Novgorod — Vene ajaloolise ehituskunsti silmapaistev keskus. — Kalender 1964. Tallinn 1963, lk. 93—100.

Ellinor Piipuu. — «Nõukogude Naine» 1963, nr. 9, lk. 13, 18.

Ehitusmälestistest ja nende ravijatest. —

«Noorus» 1963, nr. 12, lk. 52—55.
Ott Kangilaski. — «Tõe Hää!» 1963,
nr. 20, lk. 2—3.

1964

Padise klooster. — Kodu-uurijate seminar-kokkutulek. Tallinn 1964, lk. 89—92.
Mõned sõnad Lepo Mikkost, monumentaalmaalist ja uuest keraamilisest pannoost. — «Nõukogude Naine» 1964, nr. 7, lk. 9—11.
Richard Kaljo 50-aastane. — «Kodumaa», 15. juuli 1964.
Baltikumi haruldused. — «Kommunismi-ehitaja», 15. aug. 1964.
Tallinna Toompea. — «Rahva Hää!», 8. okt. 1964.
Niguliste kirikust saab ateismi ja eesti vanema kunsti muuseum. — «Rahva Hää!», 16. dets. 1964.

1965

Tekstis kasutatud arhitektuurialaste oskussõnade seletus. — Eesti arhitektuuri ajalugu. Tallinn 1965, lk. 519—527.
Evald Okas. Kataloog. Tallinn 1965. 76 lk. Tekst eesti ja vene keeles. Linnused jutustavad. — «Rahva Hää!», 13. jaan. 1965.
Saaremaa — kuulsate ehitajate saar. Miks saarele ehitati kindluskirikuid. — «Rahva Hää!», 12. II 1965.
Kaks taasleititud Tallinna raidportaali. — «Kunst» 1965, nr. 1, lk. 37—43; 67—68. Resümee vene k.
Haapsalus leiti keskaegne linnamüür. — «Sirp ja Vasar», 10. sept. 1965.
Evald Okas ründab sajandi teist poolt. — «Sirp ja Vasar», 26. nov. 1965.
Mõned küsimused ja vastused. — «Kunst» 1965, nr. 2/3, lk. 3—4, 6, 9.

1966

Mõningaid uusi andmeid vanast dekoratiivsest seinamaal. — «Kunst» 1966, nr. 1, lk. 53—56.
Paar sõna kunsti kogumisest ja ühest erakogust, mida tahaks näha. — «Sirp ja Vasar», 13. mai 1966.
Kaks Eduard Wiiralti portreed Karl Pärsimäest. — «Kunst» 1966, nr. 3, lk. 36—38.
Ehituskunst. — Kodu-uurija käsiraamat. Tallinn 1966, lk. 135—439.

1967

Vive Tolle — Fortsetzerin der Traditionen der estnischen Grafik. — «Bildende Kunst» 1967, nr. 3, lk. 134—138.
Vive Tolle — eesti graafika traditsioonide jätkaja. — «Sirp ja Vasar», 23. juuni 1967.
Olga Terri personaalnäitust meenutades. — «Kunst» 1967, nr. 1, lk. 18—27.
Armin Tuulse 60-aastane. — «Sirp ja Vasar», 6. okt. 1967.
Armin Tuulse sai 60-aastaseks. — «Kunst» 1967, nr. 3, lk. 50—51.
Die Domkirche zu Tallinn und ihre baugeschichtliche Bedeutung. — «Konsthistorisk tidskrift» 1967, nr. 3/4, lk. 73—91. Ilmunud separaati.

1968

Adamson-Eric. Mõned küsimused Adamson-Ericule Eesti NSV Kunstnike Liidu juubeli puhul. — «Kunst» 1968, nr. 1, lk. 7—11.
Eerik Haamer 60-aastane. — «Sirp ja Vasar», 23. veebr. 1968.
Ühe kõrvalhoone ajaloost vanas Tallinnas. — «Ehitus ja Arhitektuur» 1968, nr. 1, lk. 31—36, 61. Resümee vene k.
Памятники зодчества Финляндии, их охрана и реставрация. — Материалы семинара по вопросам охраны и рес-

таврации памятников архитектуры. Таллин 1968, lk. 153—158.
Скульптор Эллинор Пийпуу. — «Творчество» 1964, nr. 9, lk. 12—13.

1969

Kiiu vasallilinnus. — Tõid kunstiajaloo alalt I. TRÜ toimetised, vihik nr. 229. Tartu 1969, lk. 53—77. Resümee vene ja saksa k.
Päevakorras oli Kesk-Aasia kunst. — «Sirp ja Vasar», 31. okt. 1969.

1970

Meie ühisvara. — «Tööraha Lipp», 19. mai 1970.
Цветовая гамма Эвальда Окаса. — «Культура и жизнь» 1969, nr. 4, lk. 44.
Jõhvi kiriku mõningatest ehitusajaloolistest probleemidest. — «Ehitus ja Arhitektuur» 1970, nr. 3, lk. 29—38. Resümee vene k.
Põltsamaa keskaegsest kirikuhoonest. — «Ehitus ja Arhitektuur» 1970, nr. 3, lk. 47—49, 62. Resümee vene k.

1971

Richard Sagrits. Kataloog. Tallinn 1971, lk. 5—14, ill.
Lepo Mikko looming. — «Kunst» 1971, nr. 2, lk. 19—27.
Kaarma kirik. Ehitus ja sisustus. Tallinn 1971. 21 lk.
Richard Sagritsa näituse puhul. — «Sirp ja Vasar», 5. veebr. 1971.
Ott Kangilaski 60 aastat. — «Sirp ja Vasar», 11. juuni 1971.

1972

Eessõna teosele: B. Mäemets, Kivi kivi peale. Tallinn 1972, lk. 3.
Leo Gensi juubeliks. — «Sirp ja Vasar», 23. juuni 1972;
Järvamaa keskaeg arhitektuuriajaloolase pilguga. — Paide rajoonis. Tartu 1972, lk. 124—149.
Kas mäletate oma nooruspäevade Põltsamaa lossi? — «Punalipp», 31. okt. 1972.

1973

Toomkirik. Tallinn 1973, 39 lk.
Eessõna raamatule: Пилар А. Таллин, Москва 1971, 20 lk.

1974

Väike juubelikiri Boris Bernšteinile. — «Sirp ja Vasar», 15. nov. 1974.
Архитектурные памятники Эстонии. Ленинград 1974. 280 lk.
Философия и образность. У полотн эст. живописца Л. Микко. «Искусство» 1972, nr. 12, lk. 70—72.

1975

Eestlaste muistne ehituskunst. Arhitektuur 13. sajandi teisest veerandist kuni 14. sajandi keskpaigani. Arhitektuur 14. sajandi keskelt kuni 16. sajandi teise veerandini. — Eesti kunsti ajalugu kahes köites. I köide 1. Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19. sajandi keskpaigani. Tallinn 1975, lk. 9—13, 21—71 + 152 ill.
Evald Okas. Kataloog. Tallinn 1975. 28 lk. + ill. Resümee vene ja inglise keeles.
Pirita kloostri algasid uuesti väljakavamised. — «Kodumaa», 31. XII 1975.
Gootika. — Nõukogude Eesti. Entsüklopeediline teatmeteos. Tallinn 1975, lk. 207—209. 2. trükk. 1978, lk. 251—253.
Несколько слов о прошлом эстонского искусства. — «Декоративное искусство СССР» 1975, nr. 2, lk. 26—27.

1976

Arhitektuur ja kunst. (ptk. III — Hansalinnana 13. sajandist 1561. aastani). — Tallinna ajalugu 1860-ndate aastateni. Tallinn 1976, lk. 166—200.
Mõningaid uusi probleeme Valjala kiriku ehitusloost. — Restaureerimisalaste artiklite kogumik. Tallinn 1976, lk. 72—82.
Gooti puuskulptuur Eestis. Tallinn 1976. 125 lk. Resümee vene, inglise ja saksa keeles.

1977

Suri Armin Tuulse. — «Sirp ja Vasar», 23. dets. 1977.

1978

Valjala kiriku koorilõpmiku ajalisest määrangust ja Kuressaare piiskopilinnuse meisterkonnast. — Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 2. Tallinn 1978, lk. 233—263.
Toompea linnuse ja lossi ehitusloolisest minevikust. Строительная биография Таллинского замка и дворца Тоомпеа. — Tallinn. Toompea linnus ja loss. Tallinn 1978, lk. 30—67 + ill.
Mis toimub Pirita kloostri. — «Sirp ja Vasar», 14. juuli 1978.
Pirita kloostri varemed. — «Ehitus ja Arhitektuur» 1978, nr. 2, lk. 26—37.

1979

Pirita kloostri varemete minevikust ja tulevikust. — Teine elu. Kultuuriväärtuste restaureerimisest. Tallinn 1979, lk. 7—17. Resümee vene ja inglise keeles.
Tallinn. Lühientsüklopeedia. Tallinn 1979.
Готика. — Советская Эстония. Энциклопедический справочник. Таллин 1979, lk. 263—266.

1980

Kaks fragmentaarset vormiplaati Pirita kloostri. — Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 3. Tallinn 1980, lk. 65—77. Resümee vene ja saksa k.
Vanema kunsti uuematest leidudest. — «Kunst» 1980 nr. 1, lk. 48—53. Resümee vene ja inglise keeles.
Muinsuskaitsest ja arhitektuuripärandist. — VEKSA kalender 1980. Tallinn 1980, lk. 102—119.

1981

Märkmeid Kesk-Eesti kirikute ehitusloost. — Eesti arhitektuuri ajaloo küsimusi. Arhitektuuriajaloo sektsiooni I sügisseminar. Tallinn, 1981, lk. 138—141.
К вопросу об архитектурных контактах между Таллином и островом Сааремаа в средние века. — Искусство Прибалтики. Статьи и исследования. Таллин 1981, lk. 7—38.
Soon 550, but still going strong — Estonian Panorama. Tallinn 1981, lk. 108—113.

1982

Evald Okas [Monograafia]. Tallinn 1981.
Märkus: Nimestikku pole lülitatud Eesti Nõukogude Entsüklopeedias ilmunud artiklid. Bibliograafia enne aastat 1940 ei ole täielik.

Koostanud Kaur Alttoa

AUNIMETUSED, AUTASUD

ENSV rahvakunstiniku aunimetuse pälvis maalikunstnik Enn Põldroos, ENSV teenelise kunstniku aunimetuse graafikud Hugo Hiibus ja Heinrich Valk, skulptor Georgi Markelov, tarbekunstnik Luule Kormasova, kinokunstnik Rein Raamat, ENSV teenelise kunsti tegelase aunimetuse kunstiteadlane Inge Teder.

Kristjan Raua nimeline vabariiklik kunsti aastapreemia määrati 1978. a. loomingu eest Leo Rohlinile — dekoratiivse keraamilise pannoo (Juhtivate Töötajate ja Spetsialistide Kvalifikatsiooni Tõstmise Instituudi seinal) ja Anu Rauale vaiba «Kodutuled», Evald Okasele maali «Kunstnik ja linn» ja Ülo Öunale skulptuurportreede «Voldemar Panso», «Tiit Pääsuke» ja «Kaljo Põllu» eest; 1979. a. loomingu eest Aleksander Kaasikule ja Rein Luubile (Jaan Sihveri monument Viljandis), Evi Pihlakule (monograafia «Konrad Mägi»), Ellinor Piipuule (lasteteemalised keraamilised skulptuurid «Lasteaasta 1979», «Puto roosiga» ja «Lendav puto») ja autorite kollektiivile (peakujundaja Ado Eigi) Kirovi-nim. näidiskalurikolhoosi polikliiniku kompleksse sisekujunduse eest.

Kunstiteaduse ja -kriitika 1979. aasta-preemia määrati Jüri Hainile artiklite «Üks vanamoodne arvustus» («Sirp ja Vasar», nr. 48, 30. XI 79), «E. Põldroosi maalid Moskvas» («Sirp ja Vasar», nr. 3, 10. I 79), mapi «Tallinna 4. graafikatriennaal» ja Voldemar Ermile artiklite «Sada aastat Eesti monumentaalmaali sünnist» («Sirp ja Vasar», nr. 34, 24. VIII 79) ja «Veelkord Köleri ema ja isa portreest» («Sirp ja Vasar», nr. 45, 7. XI 79) eest.

ENSV Kunstnike Liidu Noortekoondise 1979. aasta preemia määrati maali ja Saskia Kasemaale, graafikutele Villu Järmutile ja Jüri Kaarmale, skulptor Anu Põdrale, tarbekunstnike Irja Kändlerile (keraamika), Kai Luigale (tekstiil), Merike Christensenile (keraamika), kunstiteadlasele Eha Komissarovile.

Ajalehe «Sirp ja Vasar» 1979. a. kunsti- ja kirjanduspreemia määrati kunstiteadlasele Ene Lambile (artikkel «Eesti maalist», «Sirp ja Vasar», nr. 33, kus esitatakse põhimõttelisi hinnanguid eesti maali arengule 60. ja 70. aastail) ja skulptor Hille Palmile (laste teema kunstiliselt kõrgetasemelise viljelemise eest skulptuurides «Tüdruk iguuaniga» ja «Väike Johannes»).

NSVL Kultuuriministeeriumi, ÜLKNÜ Keskkomitee ja NSVL Kunstnike Liidu diplomid esinemise eest üleliidulisel kunstinäitusel «Meie maa noorus» said graafikud Silvi Liiva, Marju Mutsu ja Kaisa Puustak ning skulptorid Ellen Kolk ja Aime Kuulbusch.

NSVL Kunstnike Liidu diplomid said maalikunstnik Tiiu Pallo-Vaik («Ilmarise» tehase lukksepa Rein Asbergi portree»), Enn Põldroos

(«Inimene ja masin»), Tiit Pääsuke («Tehas. Konstruktioonid»), Olev Subbi («Tüdruk lahtise akna all» ja «Hilissuvi»), Toomas Vint («Maja»), graafik Olev Soans (Nõukogude Liidu, Ungari, Tšehhi ja Poola ühisest näitusest osavõtu eest), skulptor Mare Mikof («E. Tinni portree»), kunstiteadlased Mart Eller, Leo Gens, Kaalu Kirme, Rein Loodus, Evi Pihlak, Irina Solomõkova, Lehti Viiroja, Volde- mar Erm, Vaike Tiik, Tuui Koort ja Virve Hinnov («Eesti kunsti ajalugu» I k., II), kunstiteadlane Villem Raam («Gooti puuskulptuur Eestis»).

Rahvusvahelisel noorte maalijate näitus- konkurssil Sofias esinemise eest määrati III preemia maalikunstnik Ando Keskkülale («Õhtu», «Ateljee» ja «Vaade linnale»).

Balti vabariikide akvarellinäitusel Riias esinemise eest said diplomid Valli Lember-Bogatkina, Tiiu Pallo-Vaik ja Illimar Paul.

NÄITUSETEGEVUS 1979. AASTAL TALLINNA KUNSTIHOONES

7. II — 26. II oli avatud Suure Isamaa- sõja kunstnike-veteranide teoste näitus. Eksponeeriti 92 teost 22 autorilt.

5. III — 19. III oli avatud tarbegrافیka valiknäitus. Esines 46 autorit 180 eksponaadiga.

23. III — 1. IV olid avatud näitused «Maali aastapreemia—78», kus esines 35 autorit ja «Graafika aastapreemia—78», kus esines 22 tööga 13 autorit.

11. IV — 9. V oli avatud Tallinna kunst- nike teoste kevadnäitus. Esines 90 auto- rit 146 tööga.

11. V — 25. V oli avatud Enn Põldroosi maalde näitus. Eksponeeritud oli 63 maali.

6. IX — 24. IX oli avatud Vabariiklik akvarellinäitus, kus esines 70 autorit 172 tööga.

3. X — 25. X oli avatud maalikunstnik Voldemar Väli ja tarbekunstnik Lilian Linnaksi teoste näitus. Voldemar Väli esines 57, Lilian Linnaks 307 tööga.

KUNSTISALONGIS

Jaauaris — Hillar Jaanuse maalid ja Tõnu Aru plakatid ja raamatukujundus; jaauaris—vebruaris — Mari Roosvalti maalid ja Rimtautas-Vincentas Gibavi- čiuse graafika; veebruaris—märtsis — Jüri Palmi graafika ja Jaak Adamsoni maalid; märtsis — Varmo Pirgi maalid ja Helle Janson'i teatritööd; aprillis — Illimar Pauli tüsijoonistused «Ühe reisi pildid». Vladimir Taigeri ja Ülo Emmuse plakatid: aprillis—mais — Valerian Loigu maalid; mais—juunis — Georgi Markelovi skulptuurid ja Lydia Nirk- Soosaare maalid; juunis — Arseni Mõl- deri skulptuurid; juunis—juulis — Kri- stiina Kaasiku maalid ja Eha Henningu klaas; juulis—augustis — Autoriplakat —79 ja Veevi Pajupuu tekstiilid; augus- tis — Tiiu Pallo-Vaigu maalid ja Jüri Kaarma graafika; augustis—septemb- ris — NGK «Linda» kunstnike (5) nahateosed ja Evi Tihemetsa graafika; septembris—oktoobris — Jaan Jensen'i mälestusnäitus ja Ede Kurreli metallehis- töö; oktoobris — Ellinor Piipuu aiakeraa-

mika ja Aino Lehise nahkehistöö; novembris — Evi Mardna keraamika ja Andres Toltsi maalid, Maasike Maasika tekstiilid; detsembris — keraamika, port- selani ja nahkehistööde näitusmüük.

ENSV Kunstifondi rändnäi- tused toimusid 1979. a. 34 punktis. Eksponeeriti maali, graafikat, akvarelli, skulptuuri ja tarbekunsti. Personaalnäi- tustega esinesid Aili ja Toomas Vint, Saima Sõmer, Enno Ootsing, Vive Tolli, Tiiu Pallo-Vaik, Jaak Adamson, Volde- mar Välti, Luulik Kokamägi, Ellinor Piipuu, Ede Kurrel, Olev Soans, Ilmar Torn, Evald Okas, Leonhard Lapin, Ado Lill, Gita Teearu.

OSAVÖTT NÄITUSTEST VÄLJASPOOL VABARIIKI

Nõukogude Liidu piires:

Alma-Atas toimunud näitusest «Maa ja inimesed» võtsid osa O. Eelma, S. Liiva, K. Puustak, V. Vinn, M. Üksine.

Riias toimus graafikute Leonhard Lapini, Raul Meeli, Jüri Okase ja Tõnis Vindi teoste näitus.

Vilniuses toimunud Balti vabariikide roorte kunstnike näitusest «Noorus» võt- tis osa 31 autorit 90 tööga (maal, graa- fika, skulptuur).

Riias toimunud näitusest «Balti akva- rell» võttis osa 22 autorit 51 tööga.

Välisriikides: Rahvusvahelisest keraamikanäitusest Faenzas võttis osa H. Videvik.

EESTI NSV RIIKLIKUS KUNSTIMUSEUMIS

Alaline ekspositsioon:

Kogu 1979. a. vältel oli avatud näitus «Vanad meistrid».

1. I — 12. XI oli avatud eesti kunsti ekspositsioon. See suleti seoses muu- seumi 60. aastapäevale pühendatud näi- tusega. Aastaringelt oli avatud skulp- tuuriaed.

1. I — 15. V oli avatud näitus «Must- peade vennaskonna hõbe» III korruse intarsiatuas.

21. V — 12. XI samas «Vene portse- lan».

Näitused:

21. I suleti 1978. a. detsembris avatud Silvia Raudvee klaasikunsti näitus. Ilmub kataloog.

15. I lõppes muuseumi restauraatori Eerik Põllu restaureeritud teoste näitus.

17. I — 18. II eksponeeriti kahes saalis Mare Vindi graafikat. Ilmus buklett.

26. I, kunstniku sünniaastapäeval, avati Günther Reindorffi 90. juubelile pühen- datud näitus, mis jäi avatuks 18. märtsi- ni. Toimus mälestusõhtu, kus oma kok- kupuustest vanameistriga rääkisid sõb- rad, tuttavad ja õpilased. Ilmus buklett.

21. II — 16. III oli avatud Ilmar Malini joonistuste näitus «Volens Nolens».

19. III — 16. IV oli publikul võimalus tutvuda vanavene maalikunstiga erako- gudest. Näitus sai teoks Moskva A. Rubl- jovi nim. muuseumi vahendusel. Ekspo- neeritud oli 27 teost 7 omanikult, ilmus kataloog.

22. III — 23. IV oli avatud Luulik Kokamäe maalde näitus. Ilmus nimekiri. 18. IV — 10. VI eksponeeriti Kristian Raua folkloori-ainelisi teoseid. Ilmus buk- lett.

27. IV — 3. VI oli avatud Kaljo Põllu graafika näitus. Välja oli pandud 132 teost kunstniku viimaste aastate loomingu-
st. Ilmus kataloog.

8. VI — 1. VII oli avatud Riikliku Ermitaaži kogudest pärinev saksa 18. saj. maastikumaali näitus. 49 maali 23 kunstnikult andis ülevaate tolle perioodi maastikumaali erinevatest suundadest Ermitaaži materjalide põhjal.

13. VI — 17. IX eksponeeriti kahes saalis Lääne-Euroopa 16.—18. saj. kunsti muuseumi kogudest.

6. VII — 5. VIII oli avatud Paul Burmani maalide näitus. Eksponeeritud oli 101 teost, ilmus nimestik.

10. VII — 3. IX eksponeeriti Nõukogude Eesti maalikunsti lühiülevaadet.

7. IX — 8. X oli avatud skulptor Edgar Viiese skulptuuride näitus. Ilmus buklett.

21. IX — 10. XI tutvustati A. Prometi ja A. Grinevi teoseid. Ilmuvad bukletid.

12. X — 10. XI oli viies saalis eksponeeritud Avo Keerendi graafikat. 70 teosest koosnev väljapanek oli koostatud põhiliselt kunstniku viimaste aastate loomingust. Ilmus nimestik.

16. XI avati muuseumi 60. aastapäevale pühendatud kolmeosaline näitus viimase 10 aasta tulmetest. Eksponeeriti Nõukogude Eesti maalikunsti, eesti maali ja graafikat. Ilmus tulmete nimestik 1969—1979. a. Toimus juubelile pühendatud konverents. Näitus jätkus järgmisel aastal.

Näitused Kohtla-Järve filiaalis:

Kuni 30. jaanuarini oli Kohtla-Järve kultuuripalees «Oktoober» võimalik näha eelmisel aastal avatud näitust «Põlevkivimaa kunstis».

31. I — 15. II olid eksponeeritud Heli Sestakovi pastellid.

16. II — 15. III oli avatud fotonäitus.

7. III — 8. IV oli võimalik tutvuda ekspositsiooniga «Nõukogude Eesti kunsti suurmeisterid». Eksponeeritud oli 52 teost 16 autorilt.

12. IV — 14. V tutvustati eesti nõukogude maalikunsti, eksponeeriti 41 teost 14 autorilt.

15. V — 14. VI oli avatud Luulik Kokamäe maale tutvustav näitus. Toimus kohtumise kunstnikuga.

15. VI — 6. VIII eksponeeriti Nõukogude Eesti vaipu. Kohtuti kunstnikega.

9. VIII — 20. IX oli avatud Paul Burmani maalide näitus.

21. IX — 24. X tutvustati ülevaadet vabariiklikust noorte kunstnike näitusest.

25. X — 22. XI eksponeeriti Kohtla-Järve kunstniku Peeter Somelari õli-
maale.

23. XI — 19. XII olid eksponeeritud Aleksander Igonini maalid.

20. XII — 31. XII oli avatud Leili Pure akvarellide näitus.

Väljaspool muuseumi:

26. IX — 7. X eksponeeriti Pärnu Koduloomuuseumis Avo Keerendi viimaste aastate graafikat.

20. IV — 2. V oli Pärnu Koduloomuuseumis, 11. VII — 2. VIII Rakvere Koduloomuuseumis Mare Vindi graafikanäitus.

19. VII — 10. VIII oli Haapsalu kultuurimajas linna juubelipidustuste raames avatud näitus «Läänemaa Nõukogude Eesti maalikunstis».

31. X avati Riiklikus Plaanikomitees valiknäitus Nõukogude Eesti maalikunstist.

Originaalteostest rändnäitused olid 1979. a. vältel avatud 28 paigas. Näitused olid koostatud järgmistel teemadel: «Nõukogude Eesti graafika» — koos erinevat komplekti, «A. H.-Tammsaare eesti graafikas», «Loodus eesti graafikas», «Lapsed eesti graafikas», «E. Ootingu, M. Üksise ja K. Puustaku graafika», «P. Ulase ja C. Klari graafika», «P. Ulase ja H. Eelma graafika», «M. Mutsu ja S. Liiva graafika», «V. Tolli teosed», «E. Tihemetsa graafika», «K. Põllu graafika».

Väljaspool vabariiki:

Tallinna, Schwerini ja Toruni ühisel graafikanäitusel oli eksponeeritud 43 Tallinna-teemalist graafilist lehte 43 autorilt, peamiselt 1970. aastate loomingust. Näitust eksponeeriti oktoobris Schwerini Riiklikus Muuseumis seoses SDV 30. aastapäevaga. Edasi läks kogu ekspositsioon Poola Rahvavabariiki, Torunisse.

Lektoorium:

Jätkus eelmisel aastal alanud vene kunsti ajaloole pühendatud sari. Tutvustati 18. saj. portreekunsti (S. Simson), Peterburi arhitektuuri (A. Kallaste), Karl Brüllovi ja A. Ivanovi loomingut (M. Miljan), romantismi ja varerealismi (T. Abel), peredvižnikute loomingut (M. Toom), Peterburi Kunstide Akadeemias toimunud muutusi 19.—20. saj. vahetusel (R. Reidna), Valentin Serovi ja M. Vrubelit (H. Risthein), avangardistlikke rühmitusi vene kunstis 1900.—1917. a. (J. Kuuskemaa).

Ameerika kunsti käsitleva sarja raames räägiti sealsest abstraktsionismist (M. Levin), popkunstist (E. Komissarov) ja postpopkunstist (J. Kangilaski).

Algas tsükkel «Prantsuse kunst Davidist Manet'ni», kus toimus neli esimest loengut: «J.-L. David ja tema koolkond» (I. Teder), «Romantiline neoklassitsism» (T. Abel), «E. Delacroix ja Th. Gericault» (H. Risthein), «Barbizoni koolkond ja C. Corot» (J. Kuuskemaa).

Jätkusid Tallinna Riikliku Konservatooriumi kontserdid koostöös muuseumiga Kadrioru lossi kuppelsaalis.

Aastaringelt töötas J. Jenseni Memoriaaltuba Väandras.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Näitused statsionaaris:

27. XII 1978 avatud Konrad Mäe maalide näitus suleti 4. II 1979.

8. II — 25. II toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kujutava kunsti kaugõppekursuse XV lennu lõpetajate ja varasematel aastatel lõpetanute tööde näitus. Eksponeeriti 49 õlimaalil, akvarellil, pastelli, joonistust ja estampil 7 lõpetajalt ja 21 lõpetanult. Ilmub näituse kataloog.

9. II — 3. IV oli avatud graafikute M. Mutsu, N. Neidre, K. Puustaku, M. Vindi, T. Vindi ja M. Üksise teoste näitus. Ekspositsioonis oli M. Mutsult 17, N. Neidrelt 18, K. Puustakult 17, M. Vindilt 18, T. Vindilt 24 ja M. Üksiselt 20 tööd. Näitusega jätkati eesti noorema põlve kunstnike loomingut tutvustamist. Ilmus kataloog.

2. III — 15. IV tutvustati Jaan Grünbergi loomingut. Eksponeeriti 16 õli-
maali ja 45 monotüüpiat aastatest 1929—1944. Näitusega tähistati kunstniku 90. sünniaastapäeva. Ilmub kataloog.

7. IV — 6. V oli avatud armeenia maalikunsti grupinäitus. Armeenia Kaasaegse Kunsti Muuseumi poolt koostatud ekspositsioon tutvustas 27 tänapäeva armeenia maalikunstniku loomingut 68 tööga aastaist 1967—1978. Ilmus kataloog.

20. IV — 3. VI toimus Rein Marani fotonäitus «Hõimude hällimail». Eksponeeriti 191 fotot eestlastest, soomlastest, ungarlastest, laplastest, mandsidest ja nganassaanidest. Näitust illustreeris rahvalaulude lindistus. Kahel korral vaadati muuseumi lektoriumis R. Marani loodusfilme ja kohtuti autoriga. Ilmus fotode mapp ja nimistu.

11. V — 24. VI oli avatud vabariiklik metallikunsti näitus. Eksponeeriti 404 üksikeset 36 autorilt. Näitusega jätkati vabariigi tarbekunstnike loomingut tutvustamist erialade kaupa. Ilmus buklett.

8. VI — 5. VIII oli prof. Anton Starkopfi skulptuuride näitus. Eksponeeriti 49 TKM-i ja ASM-i kogudesse kuuluvat teost aastaist 1919—1966 (pronks, puu, marmor, graniit, keraamika).

29. VI — 5. VIII eksponeeriti eesti 1930-ndate aastate graafikat Tartu Kunstimuuseumi kogudest. Näitusega jätkati muuseumi kogude tutvustamist. Näitusel oli väljas 16 graafiku 108 tööd.

10. VIII — 16. IX toimus vabariiklik noorte kunstnike teoste näitus. Eksponeeriti 66 maali, 8 akvarelli ja pastelli, 68 graafilist lehte ja joonistust ning 13 skulptuuri, kokku 155 teost 91 autorilt. Ilmus kataloog.

21. IX — 28. X oli avatud Tartu XXV kunstinäitus. Eksponeeriti 93 maali, 26 graafilist lehte ja joonistust ning 8 skulptuuri, kokku 127 tööd 53 autorilt. Ilmub kataloog.

2. XI — 2. XII toimus Moskva kunstniku Valeri Volkovi esimene personaalnäitus, kus oli eksponeeritud 56 maali aastaist 1960—1979.

6. XI — 9. XII oli avatud Valdur Ohaka tööde näitus. Eksponeeriti kunstniku loomingut seni vahetuntud osa — 19 akvarelli ja 42 minimaali ajavahemikust 1969—1979. Ilmub kataloog.

7. XII avati Tartu VI tarbekunstinäitus. Eksponeeriti 86 keraamilist eset 9 autorilt, 21 tekstiili 7 autorilt, 57 nahkeset 9 autorilt ja 43 metalliteost 4 autorilt, kokku 207 eset 29 autorilt. Ilmub kataloog. Näitus jätkus 1980. a.

14. XII avati Mare Mikofi skulptuuride näitus. Eksponeeriti 14 skulptuuri aastaist 1972—79. Ilmus buklett. Näitus jätkus 1980. a.

Väljaspool muuseumi:

12. III — 8. IV oli avatud Armeenia NSV-s Leninakanis Kunstiala Töötajate Majas Tartu noorte kunstnike teoste näitus. Eksponeeriti 35 maali, 16 joonistust ja graafilist lehte 12 autorilt aastaist 1975—79. Ilmus kataloog.

20. III — 2. IV eksponeeriti Kohtla-Järve Põlevkivimuuseumis valikut kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetajate ja lõpetanute tööde näitusest. Esitati 51 teost.

2.—19. IV oli Põlva rajoonis Veriora soovhoosi keskuses avatud Kaljo Põllu graafilise sarja «Kodalased» näitus, millest eksponeeriti 14 lehte. Kunstinädala raames toimus 12. aprillil majandirahva kohtumine kunstnikuga.

5. IV — 13. VI toimus Viljandi teatris «Ugala» Ed. Maaseri akvarellide näitus, eksponeeriti 15 akvarelli aastaist 1965—1978.

6. IV — 23. IV tutvustati Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis valikut graafikute grupinäitusest, esitati 25 teost 5 autorilt.

9. IV — 15. V oli avatud Armeenia NSV Kaasaegse Kunsti Muuseumis Jerevanis Tartu noorte kunstnike teoste näitus. Eksponeeriti 51 teost 12 autorilt.

10. V — 13. VI tutvustati L. Hanseni Majamuuseumis Elvas valikut Jaan Grünbergi loomingust. Näitusel oli 15 teost.

14. V — 20. VI toimus Kaunase Kunstiühenduse klubis armeenia maalijate grupinäitus. Väljapanekus oli 77 teost 27 kunstnikult.

29. VI — 1. VIII eksponeeriti Valga Koduloomuuseumis valikut Jaan Grünbergi loomingust, kokku 10 teost.

1. IX — 18. IX oli avatud Moskvas graafikute a/ü näitusesaalides Ülo Soosteri taieste näitus. Eksponeeriti 235 maali, graafilist lehte ja joonistust. Näitusega tähistati kunstniku 55. sünniaastapäeva. Ilmus buklett.

5. IX — 2. X toimus Tartu Kunstikoolis kujutava kunsti kaugõppekursuslaste tööde näitus, tutvustati 28 tööd 7 õpilaselt.

15. IX — 3. X tutvustati Võru Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis valikut kujutava kunsti kaugõppekursuse lõpetajate ja lõpetanute tööde näitusest. Eksponeeriti 33 õlimaali, akvarelli ja joonistust.

26. XI — 18. XII toimus TRÜ kohvikus Moskva kunstniku Valeri Volkovi joonistuste näitus. Eksponeeriti 24 joonistust aastaist 1966—76.

21. XII — 31. XII oli avatud Viljandi Kultuurharidustöö koolis Valeri Volkovi joonistuste väljapanek, mis koosnes 10 joonistusest.

21. XII — 31. XII tutvustati Viljandi teatris «Ugala» valikut Valdur Ohaka personaalnäitusest. Eksponeeriti 24 maali.

Originaalteostest rändnäitusi

eksponeeriti 1979. a. 18. punktis. Tutvustati 8 näitust, mis olid komplekteeritud järgmiselt: «Eesti nõukogude graafika I», «Eesti nõukogude graafika II», «Noored graafikud», «Valik eksliibriseid ja raamatuillustratsioone», «V. Tolli ja A. Keerendi teoste näitus», «H. Eelma ja K. Põllu teoste näitus», «E. Okase teoste näitus», «Tartu Lastekunstikooli õpilastööde näitus».

Lektoorium: jätkus 1978. a. alanud loengute tsükkel «Maaližanrid läbi aegade». Käsitleti järgmisi žanreid: natüürmort (E. Preem), olustikumaal (E. Asu-Ounas), portreemaal (M. Raup), maastikumaal (M. Nõmmela). 1979. a. oktoobris alustati uut lektooriumi «Tartu Kunst. Sajandid», mis oli mõeldud Tartu 950. aastapäeva tähistamiseks. Esinesid külalislektorid järgmiste loengutega: «Tartu esiaja keskusena» (V. Trummal), «Keskaegne Tartu» (K. Althoa) ja «Tartu 17. ja 18. saj.» (N. Raid). Loengute tsükkel jätkus 1980. aastal.

KUNSTINÄDAL-79

22. kunstinädalal toimus 12.—22. aprillil 1979. a. pearõhuga Põlva rajoonis, kuid näitused, loengud, konsultatsioonid ja vestlused toimusid ka mujal vabariigis, ka kohtades, kus varem kunstinädalaid on korraldatud. Üldse korraldati 65 kunstinäitust (sellest 12 Põlva raj.), viidi läbi 49 kohtumist (sellest 20 Põlva raj.). Kunstinädalala üritustest võttis osa 88 kunstnikku ja kunstiteadlast (neist 38 Põlva raj.). Suurematest üritustest tuleb märkida Tallinna ja Tartu traditsioonilisi kevadnäitusi, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi näitust «ERKI disain» ja selle baasil toimunud teaduslikku konverentsi, mitmete käitiste ja tootmiskoondiste kohtumisi kunstnikega, kunstnike esinemisi koolides ja maarajoonides.

1980. A. JUUBILARID

Juubeleid tähistasid: 2. jaanuaril kunstnik-kujundaja Virve Aben — 50; 4. jaanuaril tarbekunstnik Friedrich Reigo — 60; 16. jaanuaril tarbekunstnik Leesi Erm — 70; 19. veebruaril skulptor Ernst Kirs — 60 ja maalikunstnik Albert Anni — 60; 1. märtsil maalikunstnik Ilmar Kimm — 60; 4. märtsil kunstnik-kujundaja Maimu Plees — 60 ja tarbekunstnik Oivi Vare — 50; 7. märtsil maalikunstnik Olev Subbi — 50; 25. märtsil skulptor Elfriede Maran — 75; 18. aprillil graafik Henno Arrak — 50; 22. aprillil maalikunstnik Priidu Aavik — 75; 5. mail maalikunstnik Agnes Mikk — 70; 10. mail skulptor Erna Viitol — 60; 11. mail tarbekunstnik Elgi Reemets — 70; 15. mail kunstiteadlane Voldemar Erm — 75; 30. mail kunstiteadlane Villem Raam — 70; 31. mail tarbekunstnik Ingi Vaher — 50; 10. juunil graafik Leopold Ennosaar — 60 ja tarbekunstnik Haivi Raadik — 50; 14. juunil kunstiteadlased Milvi Alas — 50 ja Boris Enst — 60; 18. juunil graafik Siima Skop — 60; 4. juulil graafik Endel Palmiste — 50; 18. juulil tarbekunstnik Ellen Hansen — 70; 27. juulil skulptor Aulin Rimm — 50; 1. augustil maalikunstnik Lembit Sarapuu — 50; 3. augustil teatrikunstnik Imbi Lind — 50 ja maalikunstnik Agu Pihelga — 70; 14. augustil maalikunstnik August Kivinnukk — 75; 7. septembril skulptor Paul Horma — 75; 20. oktoobril maalikunstnik Alice Stein-Anvelt — 80; 25. oktoobril graafik Raoul Kernumees — 75; 13. novembril graafik Maret Olvet — 50; 27. novembril maalikunstnik Ilmar Ojalo — 70; 18. detsembril graafik Avo Keerend — 60; 19. detsembril graafik Ludvig Kruusmaa — 60; 21. detsembril tarbekunstnik Pilvi Ojamaa — 50; 27. detsembril skulptor Roman Timotheus — 85.

1979

18. aprillil suri ENSV teeneline kunstnik graafik Märt Laarman (sünd. 22. 02. 1896), 28. aprillil suri tarbekunstnik Harry Tertsius (sünd. 4. 02. 1915), 19. juunil suri graafik Paul Kamm (sünd. 29. 12. 1917), 6. oktoobril suri ENSV teeneline kunstitegelane, kunstiteadlane Leo Soonpää (sünd. 18. 02. 1903), 12. novembril suri maalikunstnik Helve Viidalepp (sünd. 20. 12. 1921).

С выставки «Строим коммунизм» (с. 1—4).

В 1977 году в Кельне состоялись XXIX Генеральная ассамблея и XII конгресс Международной Ассоциации художественных критиков, где в качестве одного из основных вопросов обсуждалась проблема реалистического искусства. Как известно, повышенный интерес к вопросам реализма возник в начале 70-х годов, когда термин «реализм» все больше терял свою конкретность. Основные доклады сделали представитель Советского Союза профессор, доктор искусствоведческих наук Вадим Полевой и известный французский критик и теоретик искусства Пьер Рестани. Доклад В. Полевого публикуется целиком, доклад П. Рестани, вызвавший много возражений, кратко резюмируется. (с. 5)

Вадим Полевой. Реализм в 70-е годы. Актуализация проблемы реализма в 70-е годы — явление объективное и требует от искусствоведения оценки и анализа. Художественные течения 1970-х годов, заострившие вопрос о границах реализма, образуют «конгломерат реализма», который объединяет как традиционный реализм, так и неоавангардизм. Используемое в данной работе понятие реализма также не является однозначным, а включает в себя ряд аспектов: от понимания реализма как эстетической категории до определения элементарного натуралистического подхода к изображению. Реализм определяется как идейная программа и как система приемов и средств, направленная на достоверное изображение действительности. Ни одному из понятий нельзя придать абсолютного значения, они взаимосвязаны. Проблема координации этих понятий впервые возникла в европейской живописи в середине прошлого столетия. Характерными чертами явления, названного «возрождением реализма» в 1970-х годах, следует назвать следующие: признание роли и значения реализма как в искусстве прошлого, так и современности; отказ от понимания истории искусства как истории модернизма; явное оживление традиционного опыта реалистического творчества; достаточная заметная роль течения «новая вещественность», возникшего в 1920-х годах, что особенно чувствуется в современном искусстве ФРГ и ГДР; значение возникновения гиперреализма, политизация искусства в поисках достижения максимальной социальной действительности и ее значение; 70-е годы знаменуют новый этап в истории развития социалистического реализма. Возникновение явления реализма 70-х годов имеет, кроме ситуационных, и более глубокие причины — существует закономерность, согласно которой искусство всякой новой эпохи решает вопросы, казавшиеся ранее неразрешимыми, в художественной форме, обладающей реалистическим началом. Таким образом возрождение реализма в 70-е годы можно рассматривать как одну из неизбежных фаз большого историко-художественного процесса. (с. 6—11)

Проблемы современного реализма. По материалам доклада П. Рестани. (с. 12—14)

Эви Никлак. Особый этап в эстонской живописи. Эстонская живопись конца 1940-х — начала 1950-х годов не снискала большого внимания в современных работах по искусству. Оппозиционное отношение возникло еще в 1960-х годах. Проблемы названного периода уже не касаются современного искусства, что позволяет более спокойно и в разных аспектах рассмотреть происходившее. Для работ этих лет характерна оптимистическая жизненная позиция, картина современности была такой, какой ее хотело видеть само время. Адекватное изображение действительной исторической ситуации отсутствует, заметна также неограниченность развития по сравнению с художественным творчеством до и после расематриваемого периода. Сильное влияние на изобразительное искусство имела художественная литература. В большинстве работ подчеркивалась социально-воспитательная функция, одним из способов выражения которой были поиски идеального героя. В жанре портрета сказывалось влияние теории бесконфликтности. В более крупных композициях бросается в глаза момент инсценированности. Оптимистическое настроение царит и в жанре пейзажа, предпочтению отдается пейзажу, изображающему простор полей с машинами и людьми. Особую группу среди тематических композиций образуют работы, основанные на историческом материале. Этот этап в эстонском искусстве, несомненно, является особым, однако было бы неверно считать эти годы непричастными к общей тенденции

развития. Искусство этих лет представляет для нас интерес как один из возможных вариантов развития реализма. (с. 15—24)

Леонхард Лапин. Архитектура Советской Эстонии в 1944—1957 гг. После Великой Отечественной войны главной целью архитектуры становится служение широкому массам народа, одним из первых шагов на этом пути было восстановление разрушенных войной зданий. Был выдвинут тезис о социалистическом реализме в архитектуре, что в значительной степени означало признание форм, свойственных классицизму. Эстонская архитектура 1920—1930 гг. испытывала сильное влияние классицизма, в период функционализма классицизм можно также выделить как самостоятельное направление. Таким образом, для многих архитекторов (Э. Куузик, А. Маттеус, А. Котли, А. Вольберг), работавших еще в период буржуазной республики, оказалось не трудно принять концепции социалистического реализма. Новой чертой становится пышность декора. Особое значение приобрели новые проекты городской застройки, в которых большое внимание уделялось оформлению центральной части и главных улиц города. Наиболее важными проектами были проекты нового городского центра в Таллине и его культурного центра, были разработаны планы городских центров и для других городов, причем их основным принципом было восстановление исторической застройки и учет высотности зданий Старого города. К сожалению, эти проекты не были осуществлены. Быстро развивалось индивидуальное строительство, взявшее за основу национально-романтический тип жилища с высокой двускатной крышей, распространенный в art nouveau начала века. Архитектура послевоенного периода казалась чуждой лишь на фоне архитектуры 1960-х годов, на нынешнем этапе ее можно рассматривать уже как более органичную часть общей картины развития эстонской архитектуры. (с. 25—31)

Анте Юске. Молодое искусство Тарту. К концу 1960-х годов центр художественной жизни окончательно переместился из Тарту в Таллин, определяющим в искусстве становится поколение молодых, получивших образование в 60-е годы, что принесло с собой и новое качество. В Тарту творческая активность молодых заметно оживилась во 2-й половине 70-х годов. В искусстве молодых художников Тарту можно проследить два направления как в жанрах, так и в творческих устремлениях. Для графиков (И. Кудисийм, И. Эрма, А. Касемаа, И. Хирв, М. Вайтмаа, Л. Мьютусте, М. Мьютусте) характерна более поэтическая и выразительная манера, преобладает рисунок карандашом и тушью. Большую роль играет мир фантастических картин (Э. Ыунапуу, Л. Кару, М. Метс). В Тарту несколько в стороне стоит творчество молодых художников-живописцев, напоминающих по своей манере фотореалистов, но стремящихся, с помощью фотографии достичь лишь достоверности изображения природы, зато оно больше связано с эстонским искусством последних лет в целом. К названной группе относятся Э. Тегова, М. Кильк, И. Круузамяе, подобные же стремления — у А. Пааби и В. Вальди. Своего рода центром стал кабинет искусства ТГУ, организационным и идейным руководителем которого является А. Касемаа. (с. 32—39)

Алексей Корзухин. От «вещизма» к гиперреализму. К концу 70-х годов новым и значительным направлением этого десятилетия стал гиперреализм (концептуально отличается от американского гиперреализма, но как термин применяется к молодым московским художникам). Корни гиперреализма художников-москвичей уходят в т. н. «вещизм», получивший распространение в конце 60-х годов. «Вещизм» стремился стать радикально отличающимся стилем от предшествовавшего ему «сурового стиля» 50-х годов и подчеркнул подробно начал изучать мелочи, окружающие художников. Наиболее продолжительным был названный период у Валерия Балабанова, стоящего несколько особняком среди остальных гиперреалистов. Александр Петров занимается, главным образом, изображением случайно образовавшихся вокруг него бытовых интерьеров, стремясь при этом к бесстрастности и отсутствию особого смысла. А. Петров использует слайды, заснятые с интересующих его мотивов, которые он «докомпоновывает» в своих картинах. Подобный прием вообще свойствен московским гиперреалистам. Андрей Волков — более эмоционален, менее объективен. А. Волков много рисует окна, которые имеют для него концептуальное значение. Интеллектуальный вождь этого направления — Евгений Амаспюр. Для Амаспюра важна коммуникативная функция искусства, истоки сюжета и мгновенная понятность. Из художников, примкнувших к гиперреалистическому направлению, следует еще назвать Алексея Тегина и Михаила Борисова. (с. 40—47)

Несколько вопросов проф. Паулю Лухтейну. Интервью Рейна Лоодуса. Как Вы оцениваете роль бывшего Таллинского художественно-промышленного училища в подготовке эстонских графиков, в том числе и художников-оформителей книги?

— В художественно-промышленном училище обучение всем видам графической техники, за исключением литографии, велось под руководством Г. Рейндорфа. Достаточно высокий уровень овладения техникой во многом способствовал дальнейшему развитию эстонской графики.

Кто был для Вас примером во время учебы?

— В художественно-промышленном училище — Г. Рейндорф, во время пребывания в Лейпциге — известный специалист по шрифту проф. В. Тимани, который научил меня видеть книгу как единое целое. Классическая ясность композиции шрифта и заставок, вытекающая из содержания книги, всегда была основой хорошего оформления книги, из этого я исходил в своем творчестве.

Чем вызван Ваш интерес к созданию художественно оформленных библиофильских книг?

— К этому неизбежно привело успешное развитие эстонской книжной графики в 1930-х годах. Одним из наиболее плодотворных создателей библиофильских книг был М. Лаарман. Радость создания библиофильской книги заключается в том, что все задуманное можно осуществить в максимальной мере.

Каковы художественно-педагогические принципы, которыми Вы руководствуетесь в своей преподавательской деятельности?

— Исходной точкой служит примат содержания книги, разборчивость избранного шрифта и соответствие тексту. Студент должен всесторонне изучить исторический фон и быть оформляемой книги.

Как Вы оцениваете состояние современной книжной графики?

Оформление книг находится на более высоком уровне, чем их иллюстрирование. Для подготовки к нему художникам предоставляется слишком мало времени. Однообразные иллюстрации к книгам для детей. На общем уровне оформления книг сказывается отсутствие достаточного количества шрифтов в типографиях. (с. 50—52)

Клар Алттоа. Виллем Раам и эстонская средневековая архитектура. Исследования эстонского художественного наследия более ранних периодов получили международное признание. В этом есть заслуга и Виллема Раама, которому в 1980 г. исполнилось 70 лет. Имя В. Раама как искусствоведа начало фигурировать в публикациях во 2-й половине 1930-х годов. Основным предметом исследования стала средневековая архитектура, а наиболее излюбленной темой — строительные проблемы цистерцианского ордена. Постоянно появлялись и его работы по современному искусству. В течение длительного времени В. Раам изучал крепостное зодчество /замки вассалов в Кийу, Ярве, Пуртсе; укрепленные замки в Пылтсамаа, Хаапсалу, Курессааре/. Однако больше всего В. Раам занимался церковной архитектурой, особенно церквями Сяаре-Ляэнского епископства. Из таллинских церквей В. Раам в первую очередь изучал Домскую церковь, наиболее значительной работой последних лет стало исследование монастыря в Пярита, который является важной вехой в таллинской поздней средневековой архитектуре. Благодаря В. Рааму церкви Западной и Северной Эстонии получили новую датировку. В. Раама отличает то, что он никогда не начинает исследования только со сбора эмпирических данных, для него прежде всего существует проблема, гипотеза. (с. 53—57)

Май Левин. Натюрморт Ганса ван Эссена в Таллине. Осенью 1979 года в Таллинский Государственный художественный музей принесила к экспертизу картину, которая относилась к т. н. натюрморту с завтраком. По мнению искусствоведов, монограмма V, H и E обнаруженная на картине, принадлежит Гансу ван Эссену. В настоящее время его работы стали редкостью (репродукции двух из них датированных 1620 и 1610 гг. натюрмортов, напечатаны в книге И. Бергстрёма). С картиной найденной в Таллине, их объединяет тщательная реалистическая манера и цельность композиции. Таким образом, натюрморт представляет интерес не только с точки зрения художественного творчества, но и творчества художника в целом. Об истории картины повела этикетка, относящаяся к прошлому столетию согласно которой картина была приобретена неким русским военным служащим в 1814 г. в Гамбурге. В Эстонию картина попала в послевоенный период. (с. 63—65)

From the exhibition (pp. 1—5).

In 1977, the 29th general assembly and 12th congress of the AICA took place in Cologne. One of the main problems discussed was the problem of realistic art. As is generally known, at the beginning of the seventies there arose a greater interest in the problems connected with realism, and the term "realism" began gradually to lose its concreteness. The main reports were made by Vadim Polevoi, professor and doctor of art history from the Soviet Union and Pierre Restany, well-known art critic and theorist from France. V. Polevoi's report is given in this issue in whole, and P. Restany's which evoked a lot of objections, is presented in a short summary.

Vadim Polevoi. Realism in the 70s. The rising interest in the realism during the 1970s is quite an objective phenomenon demanding evaluation and analysis by art historians. The art movements of the seventies, which acutely raised the question about the limits of realism, constitute a "conglomerate of realism" where the traditional realism as well as neoavantgarism are associated. The concept of realism used in the present work has also more than one meaning, including the notion of realism understood as an aesthetic category as well as the designation of an elementary closeness to the nature of the object depicted. Realism is defined as an ideological programme and as a system of methods and means directed towards a truthful representation of actuality. Neither of them can be considered absolute, both meanings are interconnected. The problem of coordination of those concepts arose for the first time in European painting in the middle of the last century. As one of the special traits of the phenomenon called the renaissance of realism of the seventies, one can mention the acknowledgement of the importance and the role of realism in the art of both the past and the present. One abandoned treating art history as the history of modernism; the traditional experience of realistic creation was obviously enlivened; the new practicality of the twenties played quite a significant part, as one can now feel it especially in the art of the German Federal Republic and the German Democratic Republic; the formation of hyperrealism was a fact of great importance and so was the attempt to make art a political phenomenon of maximal social impact; the seventies likewise mark a new stage in the development of socialist realism. The formation of the realism of the seventies has both situational and deeper causes: namely, there exists a legitimacy, according to which the art of every new epoch is able to solve the unsolvable problems of the previous periods with the help of an art possessing realistic rudiments. So one can evaluate the rebirth of realism in the seventies as an inevitable phase of the historical development of art. (pp. 6—11).

Pierre Restany. Problems of Present-day Realism. Summary. (pp. 12—14).

Evi Pihlak. An Exceptional Stage in Estonian Painting. The Estonian painting of the end of the 1940s and the beginning of the 1950s has not been given due attention. Opposition sprang up already in the 1960s. The circle of problems of the mentioned years does no more reach the contemporary art, and this fact enables us to look at the past more calmly and evaluate it in different aspects. The works of those years are characterized by an optimistic attitude towards life: the picture of life corresponds to the ideals of those years. There was no adequate conformity to the historical situation; the development of art was conspicuously unorganic, in comparison with the process of the previous and succeeding years. The influence of literature upon art was strong. In the majority of works the social-pedagogical function was stressed, one of its expressions being the search for the ideal hero. In portraits, the influence of the theory of conflictlessness became evident. The big compositions were of a strikingly theatrical nature. An optimistic mood governed in landscape-painting, the preferred type of landscape showing spacious views with cornfields, machinery and men. Historical paintings made up a special group among the thematic compositions. The described stage in Estonian art is doubtlessly exceptional, but it is wrong to consider it staying apart from the general tendencies of development. The art of that time is also of interest as one of the variants of realism. (pp. 15—24).

Leonhard Lapin. Soviet Estonian Architecture in 1944—1957. After the Great Patriotic War one set as the main aim of architecture the servicing of masses of people; the first practical step towards that object was the restoration of buildings damaged in the war. The thesis of socialist realism in architecture was set up, and this meant in greater part the adoption of classicist means of expression. The Estonian architecture of 1920—1930 likewise reveals a strong classicist influences, and during the period of functionalism one can also find, as an independent line, a recurrence to classicism. Thus, it was not difficult for a number of architects (E. Kuusik, A. Matteus, A. Kotli, A. Volberg) who had been working during the bourgeois period, to adopt the concepts of socialist realism. As a new line, exuberant decor was added. A special significance was attributed to the new town building projects where special attention was paid to the outlay of town centres and main streets. The most important designs were those of the new centre of Tallinn and the cultural centre of Tallinn; the master plans of town centres were drawn up for other cities as well, in which the main principles were the restoration of historical buildings and the consideration of the height of buildings in the old part of town. Unfortunately, those projects were not realized. The construction of one-family houses developed impetuously, the preferred type of house containing elements of the art nouveau of the early 20th century. The post-war architecture affected as a foreign substance only against the background of the architecture of the 1960s; at the present stage, one can see it as an organic process in the general picture of the development of Estonian architecture. (pp. 25—31).

Ants Juske. The Young Art of Tartu. By the end of the 1960s the art centre had once and for all moved from Tartu to Tallinn; in art life the determinant part was played by the young artists who had studied in the sixties and brought along a new quantity to Soviet Estonian art. In Tartu, the young artists became more active in their creative work in the second half of the 1970s. Here one might observe two lines both in the genres of art and in different pursuits. The graphic artists (I. Kudisim, I. Erma, A. Kasemaa, I. Hirv, M. Vaitmaa, K. Mõtuste, M. Mõtuste) are characterized by a more poetic and visionary manner of expression, the leading forms being drawings in pencil and india ink. A great role is enacted by the world of phantasy (E. Ounapuu, L. Karu, M. Mets). More exceptional in Tartu, but more connected with the Estonian art of the recent years are the works of the group of young painters; in their manner, they resemble photorealists, but for the most part they strive for truthfulness with the help of photography. This group includes E. Tegova, M. Kilk, I. Krusamäe, and the same strivings are also shared by A. Paap and V. Valdi. The art studies of Tartu State University has become an art centre in its own way, the organizational and ideological leader being Andrus Kasemaa. (pp. 32—39).

Aleksei Korzukhin. From the Interest in Things to Hyperrealism. By the end of the 1970s, hyperrealism had become the new and significant trend of the decade (differing by its conception from American hyperrealism, but used as a term adopted for young Moscow artists). The roots of the Moscow hyperrealism go back to the so-called interest in things (вещизм) that was spread at the end of the 1960s. This trend, aspired to differ radically from the previous "severe style" of the 1950s, devoting special attention to the trifles surrounding the artists. That phase was the longest in the case of Valeri Balabanov, who therefore stands somewhat aside from the other hyperrealists. Aleksandr Petrov deals mainly with the perpetuation of casual, prosaic interiors. He is trying to depict them objectively without any concealed purpose. A. Petrov makes use of slides depicting motifs that interest him, which he "unites" in the process of painting. This method is characteristic of Moscow hyperrealists in general. Andrei Volkov is more emotional and less objective. He paints lots of windows that have a conceptual meaning for him. The intellectual leader of that trend is Yevgeni Amaspür. For him the communicative function of art, the plot and the instantaneous grasp are the most essential factors. Among the artists adhering to the hyperrealistic manner one has also to mention Aleksei Tegin and Mikhail Borissov (pp. 40—47).

Some Questions to Professor Paul Luhtein. Interviewed by Rein Loodus. How do you estimate the role of the former School of Industrial Art in the preparation of Estonian

graphic artists, including book designers? In the School of Industrial Art one taught all the graphic techniques except lithography, and all were instructed by G. Reindorff. The high level of acquiring technical mastery contributed to the later development of the Estonian graphic art. Who have been your paragons during your studies? Studying at the School of Industrial Art it was G. Reindorff, in Leipzig — W. Tiemann, the well-known professor of the art of lettering, who taught me to regard the book as an integral whole. The classical clarity of the letter compositions and of the design of pages and their organic connection with the contents of the book have remained the foundations of good book-designing, from which I have proceeded in my work. What was the reason of your interest in making artistic bibliophilistic books? The impetuous development of Estonian book-designing in the 1930s has led me inevitably in that direction. One of the most productive makers of bibliophilistic books was M. Laarman. The enjoyment derived from making a bibliophilistic book is due to the fact that in this way one can maximally realize one's intentions. Which are your art pedagogical principles from which you proceed in your pedagogical work? The starting points have been the primacy of the contents of the book, the legibility of the letters and their conformity to the text. The student has to know thoroughly the background and the mode of life of the period described in the book for which he intends to make the design. How do you estimate the state of contemporary books design? The book design is now better than the illustration. The artists are given too little time to make due preparations for illustrations. The illustrations of the children's book are too uniform. In the general picture there is felt the problem of the shortage of different print types in our printing-shops. (pp. 50—52).

Kaur Altoa. Villem Raam and Estonian Mediaeval Architecture. The study of the older Estonian art heritage has gained international significance. Here, a special part has been enacted by Villem Raam, who celebrated his 70th birthday in 1980. The name of Villem Raam as art historian began to appear in print in the second half of the 1930s. His main subject was mediaeval architecture, including his favourite theme, the architectural problems of the Cistercian Order. Articles about contemporary art have continually appeared as well. For a long time V. Raam has been engaged in the study of the architecture of castles (Kiu, Järve, and Purse vassal castles, Põltsamaa, Haapsalu, Kuressaare castles). However, ecclesiastic architecture constituted an area covered by him with particular intensity, especially that of Western Estonia and the West Estonian islands, of the ecclesiastic erections in Tallinn, the Dome church (the episcopal cathedral) was an object of his special studies first of all, and in recent years it has been the research into the Bridgetine Monastery, which appears to have been of special significance in the development of the later mediaeval architecture of Tallinn. V. Raam has also given new datings of the churches of the Western and Northern Estonia. The most characteristic line of V. Raam is that he never starts his studies by simply collecting empirical data; for him the most important point is a problem, a hypothesis. (pp. 53—57).

Mai Levin. The Still Life by Hans van Essen in Tallinn. In the autumn of 1979, a painting belonging to the so-called breakfast still lifes, was brought to the Tallinn State Art Museum for getting an expert opinion. By the decision of the museum's art historians, the letters H and E found in the painting designate the author — Hans van Essen. By today, as is generally known, his works have become rare (two of them, dating from 1620 and 1610, are reproduced in the book by I. Bergström). The painstaking realism of the manner of treatment and the wholeness of the composition connect them with the Tallinn painting. So the still life is of interest not only from the point of view of its artistic quality, but also from the point of view of the lifework of the artist. The history of the painting is illustrated by the label dating from the last century, according to which a Russian military man bought it in Hamburg in 1814. The painting got to Estonia after the revolution. (pp. 63—65).



120. Hans van Essen. Natüürmort homaariga.

1979. aasta sügisel tõi tallinlane Virve Maavere ENSV Riiklikku Kunstimuseumi ekspertiisiks maali. Küll paiguti irdunud värvikihiga ja mustunud, oli maal siiski suhteliselt heas seisukorras ja tundus olevat üsna eakas ning kahtlemata meistrikäega tehtud. See oli õli maal puul, suurusega 60,8×91,8 cm, mis kuulus nn. einevaikelude hulka. Pruunil taustal läikles veinikain vaskjahutis; ažuurses korvis helendasid korralikult kokku pandud salvärtikud ja särahtasid hõbetaldrikud; lastud jäneseid ja linnud andsid põhjust oletada, et meister võis ka jahitrofeede maalimises vilunud olla. Maali kompositsiooniliseks ja koloristlikuks dominandiks oli aga suur helepunane homaar. Kõik see oli paigutatud mingi suurejoonelise lihtsusega; esemed olid kujutatud asjaliku selgusega, seejuures peene maalilise tunnetusega. Maali juurde kuulus möödunud sajandist pärinev nahkne etikett, millele oli kirjutatud: «Депортъ въ Гамбургъ 1814 г.». Oli teose autoriks äkki prantsuse meister François Desportes (1661—1743) — peisažist, animalist, peamiselt aga leidlikult ja toretsevalt ülesehitatud, dekoratiivsete, ehtbaroklike natüürmortide autor? Maali lihtne realism ning sume pruun koloriit sundisid selle oletuse sedamaid kõrvale jätma. Pigem võis tegu olla mõne 17. sajandi esimese poole hollandi natüürmortistiga. Pealegi oli maali vasakus alumises nurgas nähtav monogramm, milles võis eristada tähti V ja E. Tärkas mõte, et vahest on autoriks Amsterdami meister Elias Vonck (1605—1652), kelle alaks oli jahivaik-

elu lastud lindudega (kaks sellist natüürmorti asuvad Moskva Puškini-nimelises Kujutava Kunsti Muuseumis). Kuid puudus vajalik võrdlusmaterjal kindlama seisukoha võtmiseks.

Konsulteerimisel Riikliku Ermitaaži töötajatega ei tekkinud viimastel kahtlust, et tegemist on 17. sajandi hollandi meistri originaaliga. Monogrammist lugesid nemand aga välja tähed V ja H ning atribueerisid töö selle põhjal provisoorselt Pauwels van Hillegaert (Hilligaard) juniorile. Too maalija ja gravöör elas Amsterdams aastail 1631—1658 ning oli sealse ratsastseenide, ajaloo- ja lahingumaalija Pauwels van Hillegaerti (Hilligaert, 1595—1640) noorem poeg. 1651. aastal abiellus ta marinist Simon de Vliegeri tütre Corneliaga. Paraku pole varalahnunud Pauwels van Hillegaert noorema töid sugugi teada peale loomagravüüride, mis olevat signeeritud: PVH f. Võib oletada, et ta — toleaege kombe kohaselt — kunstis oma isa jälgedes käis.

Igatahes ei rahuldanud natüürmordi atribueerimine praktiliselt tundmatule Pauwels van Hillegaertile. Sedamööda, kuidas restauraatorite poolt kinnitatud ja puhastatud maal algupärase sära tagasi võitis, pääses üha rohkem mõjule teose maaliline võlu, Caravaggio-järgsele ajastule iseloomulik heletumeduse kontrastus. Detailid — näiteks artišokid ja viinamarjakobar hämaruses paremal — muutusid selgemaks. Selgemaks muutus ka veendumus, et autorit peaks otsima siiski enam-vähem tuntud natüürmordimaalijate hulgast. Monogramm, mis

ühendas tähed V, H ja E, juhtiski Hans van Esseni juurde.

Hans van Essen sündis 1589. (või 1587.) aastal Antverpenis, tema elukäiku võib jälgida Amsterdamis alates 1611. aastast; seal ta abiellus 1614. aastal ning teistkordselt 1636. aastal. Viimast korda mainitakse teda 1648. aastal. Pole võimalu, et ta on samane Van Esiga, keda on mainitud Antverpenis olevana kahel korral: 1601. aastal (kui Simon Haecki õpilast) ja 1609. aastal (kui Püha Luukase gildi vastset liiget, s. t. meistrit).¹ Esimese naise — Marritge Sybrandsi — surma puhul 1633. aastal vaatasid tema pilte üle maalijad François Venant ja Isaac Isaacz, kes täheldasid nende hulgas palju osalt lõpetamata natüürmorte, aga ka figuraalseid pilte, piiblistseene. Ka teistes inventarimis- tuis tulevad Hans van Esseni pildid sageli ette. Praegu on nad aga üpris haruldasteks muutunud.²

Hollandi natüürmordi uurija I. Bergström toob oma raamatus ära kaks Hans van Esseni natüürmorti.³ Neist üks on juba ammu olnud Rootsi kogudes (varem R. Montgomery-Cederhielmi kogus Segersjös, 1956. aastast Gösta Stenmani kogus Stokholmis), omab täielikku signatuuri (HVEssen) ning on dateeritud umbes 1620. aastaga või sellele vahetult järgnevatega. Sellel horisontaalselt väljavenitatud formaadiga einevaikelul on kesksel kohal homaar lual. Vasakul on saiad kokkupandud salvatikutel, läiklev hõbepokaal, portselanvaagnad sidrunitega; homaari taga silmame veinikannu ja viinamarjakorvi; paremal on korv pooliku juusturattaga ja klaaspokaal; esiplaanil, valgel linal, asetseb hõbetaldrik sellel peegelduva portselankausikesega ning äärelle toetatud noaga. Mitmed detailid — homaar, salvatikud, korv — on Stokholmi ja meie natüürmortidel ühised. Peamisteks ühendavateks joonteks on aga käsitluslaadi selge, hoolikas realism, mis oma detailsuse juures siiski jõuliselt mõjub, ning esemeterohke kompositsiooni ülevaatlikkus ja terviklikkus, kusjuures mõlemas töös on dominantiks punane merivähk. Stokholmi natüürmort mõjub rikkalikumalt ja pidulikumalt, meie oma — ülesehituselt kompaktsemana.

I. Bergström tutvustab ka Hans van Esseni teist, varasemat natüürmorti (dr. M. M. van Valkenburgi kogu, Laren, Holland), mille ta paigutab umbes aastasse 1610. Varasema dateeringu poolt kõneleb eelkõige kõrgem vaatepunkt, mis on iseloomulik einevaikeludele nende alguses arengufaasis. Umbes samasuguste proportsioonidega maal nagu Tallinna oma kujutab kalu, vähke, austreid, poolikuid juusturattaid ja kivisaukeraamilist veinikannu; vasakul avaneb sügav, järsu- perspektiiviline vaade teise ruumi, mis tekitab assotsiatsioone XVI sajandi teise poole köögistseenidega Pieter Aertseni

ja selle järgijate loomingus. Teos on signeeritud kahe monogrammiga.

Teist monogrammi tuleb lugeda HVE, mis on lähedane meie maali omale.

I. Bergström peab Lareni maali ülemine- kufaasi näiteks 16. sajandi kunsti ning 17. sajandi alguse iseseisva natüürmordi vahel, Hans van Essenit ennast aga temaga ühealase Clara Peetersi kõrval esimeseks flaami (Antverpeni) einevaikelude maalijaks, kes Põhja-Madalmaadesse töötama asus. Seal viljeldi eine- vaikelu ennegi, näiteks Haarlemis, kus teotsesid Nicolaes Gillis, Floris van Dijck, Floris van Schooten ja Roelof Koets. Hollandlastele on üldiselt iseloomulik esemete isoleeritud esitamine, reastamine üksteise kõrvale, sellal kui flaamlased kalduvad kompaktsema, põimituma kompositsiooni, teatud massiiv- suse ja rustikaalsema esemetevaliku poole, milles avaldub seos 16. sajandi köögistseenidega.

Kui Peeters ei avaldanud erilist mõju hollandi einevaikelu arengule, siis Hans van Essenis näeb I. Bergström selle ala ühe silmapaistvama meistri Jan Jansz den Uyli (1595/96—1640) võimalikku lähtepunkti. Just Hans van Esseni Stokholmi natüürmort selle energilise pintlikäsitluse, jõulise modelleeringu ja kompositsioonilise tasakaalustatusega luba- vat kõnelda tema olulisest mõjust Den Uylile.⁴

Niisiis pakub Kunstimuseumi poolt omandatud natüürmort suurt huvi mitte ainult kunstilise kvaliteedi poolest, vaid ka žanri arengu seisukohalt. Olles üks väheseid (neljas?) seni teadaolevaid Hans van Esseni teoseid, täiendab see üsna oluliselt pilti kunstnikust. Nagu öeldud, seisab teos nii üksikdetailide kui ka käsitluse poolest lähedal Stokholmi natüürmordile. Märkimisväärne komposit- siooniline ja maaliline terviklikkus viib järeldusele, et Tallinna natüürmort võib olla maalitud veidi hiljem kui Stokholmi oma, sest tolle terviklikkuse suunas areng ju toimuski.

«Natüürmort homaariga» on toredaks avastuseks teiseski suhtes. Nimelt leidis restauraator A. Jurjev ajakirjast «Старые годы» parun N. Wrangelli artikli «Ühe maja ajalugu»,⁵ mis jutustab Marienhofist — mõisast Jamburgi maa- konnas Peterburi lähedal, mille Delfi- nilt, Rootsi konsulilt Narvas omandas 19. sajandi algaastail kindral Dmitri Petrovitš Rezvoi. Rezvoide suguvõsale kuulus mõis 1912. aastani. Kirjeldades mõisa sisustust, kõneleb autor muuhulgas ka söögitoas rippuvaist piltidest, millised olid D. P. Rezvoile kinkinud tema sõb- rad. Nood olid toonud pildid kaasa Vene vägede sõjaretkelt Pariisi. Pildid olevat moodustanud lausa hollandi ja saksa 18. sajandi lõpu ja 19. sajandi alguse loo- mamaalijate ajaloo (tõsi küll, enamiku autorsus paistis olevat ebatäpne). Nad olevat olnud varustatud etikettidega, mil- lel autorite ja vahel ka kinkijate nimed:

«Д. Фалькенбургъ подарок Д. Д. Шепелева в Варшаве 1815 г.», «А. Фергювен в Любеке 1815 г.» ... ja «Депортъ въ Гамбурге 1814 г.». Ajakirja lk. 24/25 vahel võis näha ka reproduktsiooni meie maalist. Niisiis omandati see kellegi vene sõjaväelase poolt 1814. aastal Hamburgis kui Desportes'i töö, kingiti D. M. Rezvoile, kelle järglaste käes ta oligi peaaegu sajandi. Revolutsioonijärg- sel ajal sattus töö ilmselt Eestisse. Rez- voi kogus oli üldse üle 40 natüürmordi; muuhulgas on nimistust mainitud Abra- ham Hondiust, Jan Baptist Weenixit, Jan Fyti jt. Nende maalide saatusest ei ole esialgu midagi teada.

ENSV Riikliku Kunstimuseumi maali- kollektsioonis on Hans van Esseni «Natüürmort homaariga» toredaks näi- teks hollandi vaikelust ja väärkaks partneriks Jan Davidsz de Heemile atribueeritud teosele «Madonna puuvilja- pärja keskel».

¹ Dr. Alfred von Wurzbach, Niederländi- sches Künstler-Lexikon, Wien und Leipzig 1906, I, S. 496.

² Thieme-Becker, Künstler-Lexikon XI, Leipzig 1915, S. 44.

³ Ingvar Bergström, Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century, London 1956, p. 106—109.

⁴ Ingvar Bergström, *op. cit.*, p. 153.

⁵ Баронъ Н. Врангель, История одного дома, «Старые годы», апрель 1913, стр. 3—30.



121. Hans von Essen, Natüürmort, Umb. 1620.

122. Hans von Essen, Natüürmort, Umb. 1610.



