

<https://doi.org/10.3176/hum.soc.sci.1967.3.04>

E. PIHLAK

NÕUKOGUDE EESTI MAALI ARENGUPROBLEEMIDEST

Nõukogude Eesti kunsti arenemisteed jälgides märkame, et igas tema harus olnud oma mõõna- ja tõsuperioodid. On olnud ajajärke, kus graafika tegi järske kvalitatiiivseid hüppeid, või jälle aastaid, mil tarbekunst oma menuga varjutas teised kunstiharud. Välisnäituste puhul ongi eesti kunsti esindanud peamiselt kaks mainitut. Viimastel aastatel näib üksikute kunstiharude omavahelistes suhetes toimuvat teatud ümbergrupeerumine, mille tulemusena maal on senisest tugevamalt esirinda nihkumas.

Eriti selgelt võis seda protsessi jälgida seoses Balti liiduvabariikide ühise näitusega Moskvast 1966. aastal. Eesti maal äratas seal seekord rohkem huvi kui ühelgi teisel varasemal näitusel. Näituse kohta ilmunud retsensioonid tunnistavad, et meie maal on jõudnud praegu oma arenemise kõige huvitavasse staadiumi.¹

Millest siis säärane järsk pööre, mis meie maali Läti ja Leedu maali kõrval tähelepanu tulipunkti nihutas? Püüdes sellele seletust otsida, tuleb kummalisel kombel tunnistada, et õieti polegi eesti maalis viimaste aastate jooksul toimunud mingit järsku murrangut. Meil on siin tegemist pigem protsessiga, mis algas juba aastaid tagasi ning on kulgenud läbi mitmekesiste katsetuste ja otsingute. Alged, mis on tekkinud pikema aja vältel, on nüüdseks jõudnud vaid rohkem küpseda ja välja areneda.

Suur tähtsus selles protsessis on olnud traditsioonidel. Pilku tagasi heites näeme, et meie maali areng on mõningate joonte poolest olnud küllaltki järjekindel. Juba 40-ndatel aastatel luuakse parimad tööd, tuginedes eelnenud kunstiperioodi elulähedastele realistlikele saavutustele, mis olid seotud peamiselt inimese rahuliku tööõõmu ja puhkuse kujutamise ja looduse keskel või otseselt maastiku poetiseeritud jäädvustamisega. Omad traditsioonid olid ka peene meeoleoluvarjundiga psühholoogilisel portreel.

Vahetult sellest alustabki oma teed Nõukogude Eesti maal, püüdes siit leida esimest tuge sotsialistliku realismi loomingulise meetodi omaksvõtmisel ja rakendamisel. Murrangu ja uue temaatika toob meie kunsti Suur Isamaasõda Nõukogude Liidu tagalasing rindel loodud tööde näol. Aga kui jätta kõrvale otsene sõjateemade ja -sündmustekajastus, siis näeme, et kodumaale tagasisaabunud kunstnikke köidavad sõja möödudes jälle rannakülad, meri, maastikud vanade talutarede, metsatukkade ja põllulappidega, mis on fooniks inimese tegevusele. Sünnivad Richard Sagritsa ja Richard Uutmaa maalid, mis annavad ilmekalt edasi mere ja ranna teravate tuultega karget õhkkonda. Valmivad Johannes Võerahansu teosed, kus näeme rannanaisi oma igapäevaste toimetuste juures. Ka Lepo Mikko kujutab mitmeid episoode maaelust, ja sama teevad paljud teisedki. Keskne koht mitmel taolisel teosel kuulub tööinimesele, kelle kujus kunstnikud sageli kehastavad rahva loovat jõudu, väärikust ja elutarkust. Vanad kalurid, töökad

¹ В. Ракитин, Картина — жанр философский. «Творчество», 1966, № 5, lk. 6; Д. Шмаринов, Искусство советских прибалтийских республик. «Искусство», 1966, № 5, lk. 5—10; О. Никулина, Яркое, многообещающее искусство. «Искусство», 1966, № 6, lk. 9—10.

naised ja talumehed, nagu me neid kohtame Voldemar Välja, Roman Treumani jt. maalidel, on oma aja kunstiloomingus tüüpilisteks kujudeks. Nende kaudu otsivad kunstnikud teadlikult tööpoeesiat, rõõmu inimese igapäevasest tegevusest.

Tunduvalt hõredamalt kujutati esialgu uusehitusi ja tööstusmotive, üldse teemasid, mis kajastavad kaasaja elu uusi, arenevaid jooni. Sellelaadseid katsetusi näeme vaid üksikjuhtudena, nagu näiteks Adamson-Ericu kolmikmaal «Ehitus- ja taastamistööd Kiviõlis», seda oli tunda ka omaaegsetes Balti jaama seinamaalides ja Evald Okka kompositsioonides. Üheks esimeseks uue ja ehitava elu paatose väljenduseks on 1947. aastal valminud «Estonia» teatri laemaal, mille loomisest võtsid osa Elmar Kits, Evald Okas ja Richard Sagrits. Tervikuna on selle ajajärgu kunstiteostes ometi veel selgelt tunda 30-ndate aastate maali kunstiliste kujude ja väljendusviiside edasielamist, millele on püütud anda esmajooned uut sisulist suunitlust.

Säärane oli olukord meie maalil 40-ndate aastate lõpul, kui ilmusid ÜK(b)P Keskkomitee otsused ideoloogilistes küsimustes, mis tugevalt mõjutasid kogu meie kunsti edaspidist arenemist. Saavutuste esiletoomise kõrval hakatakse nüüd teravalt kritiseerima meie maalikunsti puudusi. Märgitakse ära kaasaegse temaatika vähesust, ajaloolis-revolutsioonilise võitluse ebaühtsust kajastamist, paljude teoste sihitut etüüdlikkust jne. Samad puudused esinesid ka meie kunstis, takistades ja aeglustades selle arenemist. Nende esinemine räägib sellest, et kunstnikud ei olnud veel täies ulatuses aru saanud sotsialistliku realismi meetodi olemusest. Ometi ei kulgenud puuduste ületamine meie maalikunstis 40-ndate aastate lõpul ja 50-ndate alguses kaugeltki normaalset rada. See oli suurel määral tingitud isikukultuse negatiivsest mõjust kultuurielule. Pärast kõnesolevate otsuste avaldamist kannatavad kaasaegsetel või ajaloolis-revolutsioonilise mineviku teemadel valminud esimesed suuremad kompositsioonid otsuste väära tõlgendamise tõttu kirjeldava illustratiivsuse, tahtliku tegelikkuse ilustamise, kunstilise kuivuse ja emotsionaalse vaesuse all. Elavamad kunstilist väljenduslaadi tembeldati kas formalismiks või individualistlikuks kallakuks.

Palju väärarvamusi esineb ka kunstipärandi ümberhindamisel. Kodanusaegsed kunstikogemused hüljatakse peaaegu kõik, kaasa arvatud ka see, mis neis on progressiivset. Sellest tingituna seisid mitmedki kunstnikud nõututena suurte ja vastutusrikaste ülesannete ees, mis ajajärk kunstile esitas. Püüti alustada täiesti otsast peale või mehhaaniliselt kopeerida vene nõukogude kunsti eeskujusid, mille orgaanilist arenemisprotsessi ei olnud ise kaasa tehtud. Heideti kõrvale isegi need esimesed nõukogude aastate maali saavutused, milles tegelikult oli palju arenemisvõimelist.

Et säärane järsk traditsioonide murdmine löi meie maalil alt ära orgaanilise baasi, sai peagi selgeks. Pärast isikukultuse likvideerimist toimub 50-ndate aastate teisel poolel traditsioonide läbikaalutum ümberhindamine. Ühtlasi on see ka ajajärguks, kus meie kunsti tuleb palju uusi ja värskeid puhanguid ning kujuneb välja tema järjekindlam arenemissuund. Sellal toimub otsustav murrang vanemate kunstnike loomingus, kes lõplikult leiavad ühise tee nõukogude kunsti ja sotsialistliku realismi meetodiga. Nüüd annavad ka noored, nõukogude aastail kunstikooli lõpetanud kunstnikud oma esimesed kunstiküpsemad tööd. Sisuliselt ja üldiste eesmärkide poolest areneb nende kahe eri kunstnikupõlvkonna looming tihedalt käsikäes, kuid maalimislaadis on märgata mõnevõrra erinevat vormikeelt.

Üksikute vanemate ja keskmise põlvkonna kunstnike puhul tekib esimesel pilgul mulje, nagu pöördusid nad tagasi eksirännakutelt varasema loomisviisi juurde. Tegelikult jätkavad nad sellest siiski vaid arenemisvõimelisemat külge ja iga vanema kunstniku kodanlus- ja nõukogudeaegse loomingu vahel on tõsine kvalitatiivne erinevus. Ainult alates 50-ndate aastate teisest poolest toimub nende areng loomulikumalt, varasema ajajärgu saavutustega seostatumalt. Nende varasematest loomingutraditsioonidest annab end tavaliselt kõige tugevamalt tunda peenekoeline, hea maalikultuuri ja maitsega teostusmaneer, mis suurt rõhku paneb õhu, valguse ja värvireflekside väljatoomisele. Iga kujutatava objekti puhul toonitatakse tugevalt tema maalilis-visuaalset külge, kusjuures kujutatavale lähenetakse küllaltki intiimse vaatlusviisi kaudu.

Nooremaid maalijaid aga köidab algusest peale suurem monumentaalsuse ja vormi-

üldistuse taotlus. Koloriidis eelistatakse tumedamaid ja raskepärasemaid värvikooskõlaid või -kontraste. Ruumi ühtse sügavusmulje ja esemete plastilisuse asemel toonitatakse meelsamini suurte vormide ja pindade siluetimõju teatud stiliseerituse astmes. Et nooremad kunstnikud nii innukalt monumentaalsuse probleemide poole pöördusid, oli suurel määral tingitud ajanõuetest. Just sel ajal, kui nad hakkasid tundma oma võimete kandejõudu, kerkisid meie kunstis esirinda monumentaalmaali probleemid. Kõiki monumentaalkunsti liike propageeriti õige ulatuslikult, kirjanduses ilmus rohkesti artikleid, mis sisaldasid arutlusi monumentaalkunsti spetsiifikast ja tema vahetõttudest teiste kunsti liikidega, näiteks tahvelmaaliga. Hästi võtab selleaegsed arutlused monumentaalkunsti üle kokku B. Bernštein, kes kirjutab: «Kunst, mis sündis ja arenes seoses arhitektuuriga, on ise muutunud sünteetiliseks. Ta võtab arhitektuurilt vältimatult üle suure üldistava iseloomu. Monumentaalkunsti objektideks on ülevalt kaunid kujundid, esmajoones grandioossed ja heroilised karakterid. Need karakterid ja kujud on nii oma sisult kui ka vormilt äärmuseni üldistatud, sümboliks tihendatud. Ükski teine kunst ei suuda saavutada nii suurt sünteetilist võimsust, nagu on omane monumentaalse maalkunsti parimatele teostele.»²

Vaatamata monumentaalkunsti aktuaalsusele ja tema vastu tekkinud elavale huvile, ei arene see suund meil siiski nii kaugele kui näiteks paljude vene nõukogude maalijate või naaberkunstnike lätlaste loominguks. L. Muuga loob küll sel ajal oma suure kolmikmaali «Protest sõja vastu» (1959) ja I. Kimmil valmib maal «Sepad» (1959), kuid üleliidulises ulatuses ja võrrelduna eriti samade aastate läti ja leedu maaliga jäi meie kunstnike looming tunduvalt intiimsemaks ja kammerlikumaks. Eriti teravalt paistab see silma 50-ndate aastate lõpul ja 60-ndate alguses, kus monumentaalsusetootlus kulmineerub ja tahvelmaal kaotab palju oma spetsiifilistest omadustest.

Esimest korda hakati sellest eesti kunsti omapärasest arenemissuunast laiemalt rääkima seoses Balti vabariikide temaatilise maali näitusega Tallinnas 1959. aastal. Juba esimeses muljeteavalduses näituse kohta öeldakse: «Nii näiteks eesti kunsti osakonnas paistab ühise iseloomuliku joonena silma teatud määral kammerlikum, intiimsem iseloom. Temaatika pole eriti avar, vahetult meie ellu tungimist ei näe me kuigi palju, kuid enamikus töodes tunneb tõsist süvenemist ainstikku, taotlust seda sügavalt lahti mõtestada. See joon, mis määrab väljapaneku üldise meeldiva mulje, väärib meie arvates tunnustamist ja edasiarendamist.»³

Umbes sama kordab ka näituse arutelul eesti osakonna kohta kunstiteadlane L. Soonpää, öeldes: «Eesti temaatilistes maalides üldiselt kõlama jääv intiimsus ja kammerlikkus on osaliselt tingitud rahvuse temperamendi iseloomust. Kuid ka sellest, et meie kunstnikud pole veel küllaldaselt sukeldunud ellu. Valitavad teemad tuleb läbi mõelda sügavamalt, teha endale selgeks, mida tahetakse öelda ja kas võetud temaatika teenib rahva huvisid. Seejuures on subjektiivne suhtumine enesestmõistetav, kuid objektiivseks nõudmiseks jääb igal juhul meie elu mitmekülgne kujutamine.»⁴

Need mõtteavaldused selle näituse kohta mõjustasid tugevalt eesti maali edasist arengut. Mõisteid «kammerlik» ja «intiimne» käsitleti nii positiivselt kui ka negatiivselt, kusjuures nende negatiivseks küljeks loeti eelkõige sisulist kitsust ja piiratust. Samal ajal püüdis meie maal koos temaatika avardamisega vabaneda ka oma rahulikult vaatlevast käsitlusest ja otsida mehisemaid ning jõulisemaid väljendusvorme.

Eelkõige oli siiski märgata temaatilist ümbergrupeerumist. Ikka rohkem hakkasid kunstnikke huvitama industriaalsed motiivid, mis seni meie kunstis olid peaaegu täiesti puudunud või vaid väga nõrgalt esinenud. See oli vastukaja tegelikkusele, kus kiiresti arenev tööstus ja kerkivad uusehitused ei saanud jätta kunstnikke ükskõikseks. Samal ajal aga otsiti taoliste teemade kaudu väljendust ka tänapäeva inimese spetsiifilisele elutunnetusele, mida kiiresti arenev tehnika ja tööstus on omajagu mõjutanud. Tööstusmil-

² B. Bernštein, Monumentaalkunst päevakorda. «Sirp ja Vasar» 11. apr. 1959.

³ Vastastikused muljed. Intervjuu A. Gudaitise, I. Zarini ja L. Muugaga. «Sirp ja Vasar» 13. nov. 1959.

⁴ Kajastada meie elurütmi. Kunstiteadlase L. Soonpää ettekandest. «Sirp ja Vasar» 4. dets. 1959.

jões, mida varem sageli peeti ebakunstiliseks, avastati nüüd üha uusi väärtusi, mis kujutavat kunsti rikastas rohkete uute vormirütmide ja värvivõimalustega. Siit kasvas välja uus aspekt inimese tegevuse ja tema vahekordade näitamiseks igapäevases töös ja elus. Meie varasem temaatiline maal oli inimese töö sidunud maa ja loodusega, nüüd hakkas see tava liigagi kõrvale jääma. Selle tagajärjel on kolhoosi tänapäeva siiani meie maalikunstis suhteliselt nõrgalt kajastatud. Järjekindlamalt esindab seda temaatikat praegu vaid L. Mikko.

Inimese enda tegevuse kujutamisele hakkas ikka rohkem kõrvale jääma konkreetse tööprotsessi kirjeldamine või temaga seotud füüsilise pingutuse näitamine. Inimene muutus palju laiemas mõttes osaliseks industriaalse keskkonnas, muutus seda juhtivaks ja organiseerivaks jõuks. Aina enam hakatakse esile tooma inimese vaimset pinget ja suuremat tähelepanu pöörama inimeste omavahelistele suhetele ning kollektiivile. Erutavaks probleemiks kujunes inimese keeruline vahekord teda ümbritseva tehnikaga. Selles mõttes on kõigiti karakterseid juba eespool meenutatud I. Kimmi «Sepad», K. Polli «Tehas «Võit»» (1963—1964) ja I. Malini põlevkivirajooni kujutatavasse sarja kuuluvad «Mees juhtimispuhli juures», «Punased torud» ja «Remondilukksepp A. Debotško» (kõik 1963). Neile kunstnikele ei ole tehase interjööri masinatega ainult maaliline värvikas vaatepilt kiirelt pubitseva elutempoga. Oma teostega püüavad nad vaatajat sügavamalt mõtlema panna meie tehnikasajandi olemuse üle. Kõrvuti nendega on palju uut tänapäeva tööstusteema käsitluste andnud ka N. Kormašov, kelle arvukates kompositsioonides («Raudbetoon», 1965; «Ehitus», 1965 jt.) on ehitus ja tööpinge õhkkond edasi antud juba õige laiaplaanilise üldistusena. Kormašov otsib kujutatavates motiivides tehnikat ja ehituste monumentaalset, ülevat ilu, olles meie maalikunstis tõeliseks raudbetooni poeediks. Tema poesia on karm ja napisõnaline, kusjuures maalija püüab saavutada selget, suurejooneliselt lihtsat välendusjõudu.

Temaatiline avarumine ja kaldumine monumentaalsete ning dekoratiivsete vormide poole toimub meil siiski tihedas kontaktis nende joontega, mida eespool nimetati intiimseteks ja kammerlikeks. Tähelepanuväärne on, et ka industriaalsete motiivide käsitlemisel jääb kunstnikel püsima elav huvi inimese psühholoogia vastu. Probleemide asetused on tihti küllaltki komplitseeritud, nagu seda esineb näiteks Malini mõtisklustes inimese osat tehnikat ja masinate keskkonnas. Palju komplitseeritud on samuti N. Kormašovi maalide probleemistikus. Sageli vajavad taolised maalid süvenenud ja keskendunud vaatlemist, aega järelemõtlemiseks ning suurte rohkearvuliste teostega näitustel lähevad nad tavaliselt kaduma, sest jõulisemad, esimesel hetkel tugevalt mõjuvad ja vaatajat ekspressiivselt haaravad teosed varjutavad nad nagu ära. Kuid peagi hakkab selguma, et isegi monumentaalse suuna valitsusajal on meie maalide väliselt tagasihoidlikul, kuid sisuliselt siiski küllaltki kaalukal peenel mõtte- ja tundekeel ka oma positiivsed väärtused. Üleliidulises ulatuses hakati juba 60-ndate aastate alguses üha sagedamini tähelepanu juhtima sellele, et monumentaliseerumise protsess maalikunstis hakkab kohati ebaõigesse äärmusse kalduma, mis meie kunsti vaesustab. Hakkas kujunema oht, et monumentaalmaali peaesmärgiks püstitatakse ainult puhtdekoratiivse mõju taotlus, jättes kõrvale sügavamad mõttelised ja emotsionaalsed komponendid. J. Voikova kirjutab seoses sellega, et vaatamata kunstilise keele vormide mitmekesisusele, ei tohi monumentaalkunsti teosed olla ainult «värviliseks plekiks», ilma igasuguse mõttega. Samal ajal aga kaldub osa arhitektide seoses arhitektuurilise planeeringu uute lahendustega monumentaalkunsti teostes nägema ainult dekoratiivseid algmeid.⁵

Sellel taustal kujutab eesti maal, mis vaatamata teatavale monumentaliseerumisprotsessile on säilitanud palju tahvelmaalilikke jooni, endast küllaltki huvitavat probleemi. Mõned meiegi kunstnikud nägid nendes joontes teatavat ajast mahajäämist ja samastid kaasaegsuse mõiste puhtdekoratiivsete eesmärkidega. Ka meil esines 60-ndate aastate alguses seda, et õnnestunumate tööde kõrval püüti mõne teose kujude elutust ja ske-

⁵ И. Войкова, Монументальное искусство и его роль в формировании идеологии. Строительство коммунизма в СССР и задачи изобразительного искусства. Выпуск I. М., 1962, lk. 61—62.

maatilisust õigustada monumentaal- ja dekoratiivmaali spetsiifikaga, mis mõjutab omakorda tahvelmaali arengut. Kuid kunsti enda sisemine areng näitas peagi, et ka monumentaalse ja dekoratiivse kallakuga maaliteostest on mõjuvamad need, mis kannavad kindlat kunstilist ideed või emotsiooni ega eksisteeri lihtsalt mingi stiliseeritud värvi-laiguna. Viimasel juhul hakkaks maal täitma ainult ornamendi funktsioone ning kaotaks kui kujutava kunsti teos oma spetsiifika.

Tunduvalt aitasid meie arusaamu monumentaal- ja dekoratiivkunsti konkreetsest spetsiifikast laiendada niisugused teosed, nagu näiteks E. Kitse pannood «Muusika, Ballett, Kujutav kunst» (1962), «Päike» (1964) ja restoran «Tarvase» seinamaalid (1965) Tartus. Need ei ole rajatud tahvelmaalilikule konkreetsele üksikkujude käsitlusele, kuid nende kujude ja tegevuse kogusummana tekib ometi kindel meeleolu pidulikult poeetilise alltekstiga, mis võimaldab vaatajal mõista elu ja kunsti rikkust.

Valesti mõistetud monumentaal- ja dekoratiivkunsti spetsiifika ning sellega kaasunud kunstilise üldistuse aste olid suurimaid ohte meie temaatilise maali arengus, mis kippus põhjustama mõtte- ja emotsioonivaeseid lahendusi. Eriti vaesus inimkuju käsitlus, kaldudes mingi üldistatud, elutu skeemi poole. Kuid ka maalikunstis üldse töi monumentaliseeriv suund inimkuju käsitluse mõningaid muutatusi. Tähtsamale kohale kui kunagi varem nihkus inimese käsitlus kindlapiirilise, tugevalt rõhutatud tüüpiliste joontega karakterina. Monumentaalkunst oma laia haardega ja lakoonilise keelega ei jäta eriti palju ruumi psühholoogilistele nüanssidele, inimese tunde- ja mõtteilma komplitseeritud varjundite kujutamisele.

Kalduvust teravdatud karakteriseerimise poole on märgata ka portreeloomingus. Meie vabariigi kunstnike loomingust võib säärastena märkida N. Kormašovi G. Reindorffi portreed (1964), E. Põldroosi «Lüürilist poissi» (1964), V. Loigu P. Reeveere portreed (1961), E. Okka «Vana naist Hirošimast» (1963), K. Polli M. Maasiku portreed (1964) ja mitmeid teisi. Samal ajal elavad meie kunstnike loomingus tugevalt edasi ka eesti varasema peenekoelisema psühholoogilise portree traditsioonid. See kallak väljendub tüüpiliselt näiteks O. Terri «Vives» (1963), I. Malini J. Sauli portrees (1963), R. Sepa revolutsioonäär A. Grossi portrees (1962), E. Allsalu R. Sepa portrees (1962) ja mõne teisegi kunstniku loomingus. Jälgides kasvõi seda huvi, mida nende kunstnike portreed näitustel äratavad, ei saa me kuidagi öelda, et psühholoogilise, intiimse kallakuga portreed vastaksid meie ajastu iseloomule vähem kui teravdatud väljenduslikkusega karakterportreed. Oieti nende kahe tendentsi omavaheline läbipõimumine ongi see, mis meie portree on teinud tähelepandavaks ja sisuliselt rikkaks. Tihti on need kaks suunda läbi põimunud isegi ühes portrees ja eraldada saab neid vaid analüüsid. See ei võimaldagi meie portreeloomingut kahte eri gruppi jaotada ning oma üldilmelt jääb see looming küllaltki terviklikuks. Kasutades võrdluseks jällegi viimase Balti liiduvabariikide näituse kogemusi, võime kunstnike saavutustele selle žanri piirides anda üsna kõrge hinnangu. Moskva kunstiteadlane L. Zinger näiteks, kelle sulest ilmusid ajakirjanduses näituse sisutihedaid analüüsid, peatub kolme maa portreeloomingut jälgides esimeses järjekorras eesti osakonnal. Ta kirjutab: «Eesti ekspositsiooni tahaks nimetada portree peaks. Iga portreelõuend on siin omamoodi tähelepanuväärne ja huvitav. Enamiku nende tunnuseks on selgelt väljendatud intellektuaalne alus. Portree kangelane elab rikast ja keerukat vaimset elu... Süvenemine inimese vaimsesse maailma on tinginud enamiku eesti portreede spetsiifilise maalilise ülesehituse. Nende autoreid ei ahvatle värvide rikkus. Eesti portreelõuendid on tavaliselt monokromaatilised. Kuid sügav, peenelt gradeeritud tonaalsus koos seesmiselt dünaamilise, psühholoogiliselt väljendusrikka kompositsiooniga lubab vaadata otse kujutatava karakteri südamikku. Kuigi mitte alati ühekorruga.» Ka artikli järgnevas osas rõhutab autor eesti portree seesmist paindlikkust ja dünaamikat, millele ta vastandab läti portretistide staatilised, rangelt tasakaalustatud ning rahva karakteri püsivamaid jooni väljendavad teosed.⁶

Et meie portretistid taolise käsitluse ni jõudsid, selles on kindlasti oma teened ka meie kunsti nn. kammerlikel traditsioonidel, mille kohaselt ollakse harjunud haarama

⁶ Л. Зингер, Новое в портрете. «Творчество», 1966, № 5, lk. 18.

maalitavat mitte ainult laias üldplaanis, vaid vaatlema meeeldi ka lähemalt, detailidesse süvenedes, intiimsemalt. Kuna üldistamise ja lakonismiga on viimastel aastatel ilmselt liialdatud, siis mõjub eesti kunsti intiimne soojus sellele praegu soodsa kontrastina. Seda kinnitavad paljud teisedki keskajakirjanduses ilmunud hinnangud meie maali kohta.⁷

Teatava kontrasti valitsevas kunstipildis moodustab ka eesti maali peenelõogiline, nõansseeritud, tihti kahvatutele pooltoonidele rajatud teostus. Rõhutasime eespool, et taoline maalimisviis oli omane just vanemasse põlvkonda kuuluvatele kunstnikele ja et noorem generatsioon läks mõnevõrra teist teed. See kahe pooluse olemasolu on märgatav selgelt, kui vaadata eesti kunsti ainult vabariigi piirides. Suurtel vabariikidevahelistel näitustel hakkame aga huvitaval kombel märkama, et niisugused tööd, nagu näiteks L. Muuga «Orkester» ja N. Kormašovi «Raubetoon», on teostatud tundlikult lähimaalitud faktuuriga ja peenelt valitud tonaalsusega. Siit võime järeldada, et meie impressionistlik maalikool on teatavat positiivset mõju avaldanud ka põhiliselt teist teed läinud kunstnikele ning soodustanud nende teoste maalilist rikastumist. Kui esialgu see nn. impressionistlik kallak oli seotud elu passiivselt vaatleva kujutamise, siis nüüdseks on ta viinud sisemisele dünaamikale, on muutunud emotsionaalselt rikkaks, aktiivseks ning tekitanud uue sisulise kvaliteedi. Kui mõned aastad tagasi näis, et taoline maaliline käsitluslaad toob endaga paratamatult kaasa teatava sisulise piiratuse ja ühekülgsuse, siis nüüd on ilmne, et see oletus ei pidanud paika.

Traditsioonide jätkamine meie maalikunsti ei tähenda enam vanas kinniolemist, 30-ndate ja 40-ndate aastate paremate kunstisaavutuste mehhaanilist kordamist, mida veel mõned aastad tagasi tunda oli. Isegi maastikumaalis ja natüürmordis, kus vanad ainele lähenemise ja maalimise tavad kõige tugevamini edasi elavad, on järsku tunda uue kvaliteedi tekkimist. Juba eespool meenutasime tööstusmaastiku kui uue žanri sündi, aga isegi puht looduse kujutamises on märgata kaasaegset elutunnetust. Kõige ilmekamalt demonstreerib seda vast L. Mikko looming. Me võime tema teostes ära tunda eesti varasema maali mõjutusi, kuid ialgi ei paigutaks me tema töid ajalisel varasemas perioodi, kui nad tegelikult on loodud. Umbes sama võiksime öelda Adamson-Ericu, J. Uiga ja mitmete teiste kunstnike maastike ning natüürmortide kohta. Kõige tugevamini on rahulikult vaatlevat kallakut tunda nendes žanrides, kus kujutatava edasiandmisel on peamiseks eesmärgiks maaliliselt paindlik, elavalt edasiantud visuaalne külg. Kuid ikka rohkem on hakanud selguma, et ka natüürmordilt ja maastikult ei oota me ainult kunstipärast värvikat kirjeldust, vaid soovime siingi näha mõtte- ja tunde-rikkamat allteksti.

Taolisi töid, mis sisaldavad endas traditsioonide pinnal tekkinud uut kvaliteeti, ei ole meie kunsti muidugi veel ülikülluses, pigem on need vaid üksikud õnnestumised, mille kiiluvees ujub veel palju halli ja ilmetut. Kuid just need üksikud õnnestumised näitavad, et meie maali arenguteedel on perspektiivi. See, mis veel mõni aeg tagasi paistis sihitu rabelemisena, kus iga kunstnik näis nagu eesmärgitult eri suunas minevat, on nüüd siiski omandanud säärase kuju, mis räägib lõppeesmärkide ühisest suunilusest. Erinevad suunad ja katsetused peaaegu diametraalselt vastupidiste maaliliste võtetega on aidanud vastastikku üksteist rikastada. Tahvelmaalilik intiimsem lähenemine on aidanud kunstniku pilku muuta süvenenumaks ja analüüsivamaks, elu laiahaardelise kujutamise poole pürgiv monumentaalsemalt lakooniline suund on toonud meie kunsti teemade avarust ja mitmekülgsust.

Sellest kõigest võime järeldada, et sotsialistliku realismi kui loomismetodi ühtsus tulebki otsida eelkõige ideelises suuniluses, kunsti terves, optimistlikus elutunnetuses, sidemes maa ja rahva eluga, kuid käsitluses ja kunstilistes väljendusvormides on võimalik kasutada paljusid erinevaid teid. Seepärast oleks ekslik mingit kindlat teemale lähenemise aspekti või mingit ühelaadset maalimisviisi pidada kaasaegseks, teisi mitte. Nagu elu ise on oma avaldusvormidelt mitmekesine, nii kajastub ta ka kunsti erinevate

⁷ Näit. Д. Шмариннов, Искусство советских прибалтийских республик. «Искусство», 1966, № 5, lk. 7.

kunstiliste lahenduste kaudu. Kunstilise tunnetuse ja väljenduslaadi mitmekesisuses ning avaruses peitubki arengu üks tõelisi perspektiive, mis võimaldab kunstil eluga kõige vahetumalt sammu pidada. Ka meie maalikunsti üks peamisi voorusi tänapäeval peitub kunstnikuisiksuste mitmekülguses ja selles, et üheaegselt on püütud tungida nii sügavusse kui laiusse. Edasisele arengule peaks saavutatatu olema võimalusterohkeks baasiks.

*Eesti NSV Teaduste Akadeemia
Ajaloos Instituut*

Saabus toimetusse
17. X 1966

Э. ПИХЛАК

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ В СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ

Резюме

Исследуя пути развития эстонского советского искусства, можно отметить периоды, когда в тех или иных видах его, например, в графике или прикладном искусстве, происходили качественные скачки. В настоящее время соотношение между отдельными видами искусства изменяется, в результате чего на первый план больше, чем когда-либо выдвигается живопись. Особенно наглядно свидетельствовала об этом процессе выставка прибалтийских республик 1966 года в Москве.

Пытаясь объяснить это явление, нужно признать, что в действительности в эстонской живописи за последние годы внезапного перелома не произошло. Скорее мы имеем дело с процессом, протекавшим годами, проявляясь в различных поисках и экспериментах. Большую роль в этом процессе играли традиции. Уже в 40-е годы лучшие работы были созданы на базе реалистических достижений предшествующего периода, связанных прежде всего с изображением радости мирного труда и отдыха человека на лоне природы. Свои традиции были и у психологического портрета, передающего тончайшие нюансы настроений. Именно отсюда начала свой путь эстонская советская живопись. В нашем искусстве было много произведений, изображавших жизнь прибрежных деревень, море, природу с интимными перелесками и полянами, где протекала повседневная деятельность человека. Значительно реже изображались новостройки, производство и вообще темы, непосредственно связанные с новыми развивающимися чертами современной жизни.

Когда в конце 40-х годов были опубликованы решения Центрального Комитета ВКП(б) по идеологическим вопросам, осуждались и скучность современной тематики эстонской живописи, недостаточное отражение историко-революционной борьбы. Но преодоление недостатков в нашей живописи в конце 40-х и начале 50-х годов шло отнюдь не гладким путем. Первые крупные композиции на современные или историко-революционные темы страдали описательной иллюстративностью, художественной сухостью и эмоциональной бедностью. Много ошибок было допущено и при переоценке художественного наследия. Старые художественные традиции отвергались почти полностью, без попытки выделить в них прогрессивное зерно. Скоро стало ясно, что такой решительный отказ от традиций лишил нашу живопись органической базы.

Во второй половине 50-х годов традиции переоценивались более продуманно. Вообще в этот период в наше искусство приходит много нового и свежего. Отдельные художники старшего и среднего поколений, как может показаться на первый взгляд, как бы делают шаг назад, возвращаясь к старой творческой манере. В действительности же они продолжают лишь прогрессивную сторону своих методов. Общее в работах художников этого поколения — богатство оттенков и высокая культура живописи; особое внимание уделяют они воздуху, свету и передаче рефлексов цвета. Подчеркивая живописную, визуальную сторону, они подходят к изображаемому с позиций интимного созерцания.

Художников младшего поколения с самого начала отличает стремление к большей монументальности. Именно в этот период, когда творчески возмужали художники, получившие образование при Советской власти, в нашем искусстве на первый план выдвинулись проблемы монументального искусства. Были сделаны попытки использовать свойственные монументальному искусству лаконичность формы и обобщенность характеров и в станковой живописи.

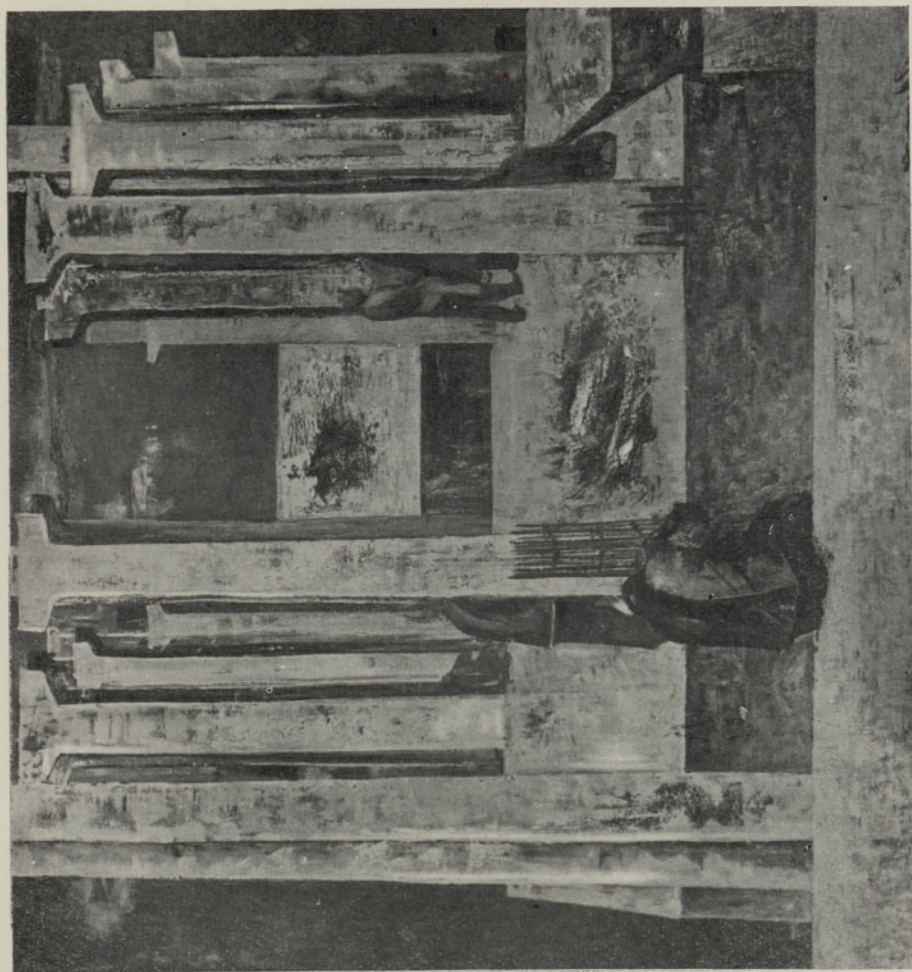
Несмотря на актуальность монументального искусства это направление не развивается у нас столь же успешно, как в творчестве художников соседних республик.



I. Kimm. Puuriija. 1962.



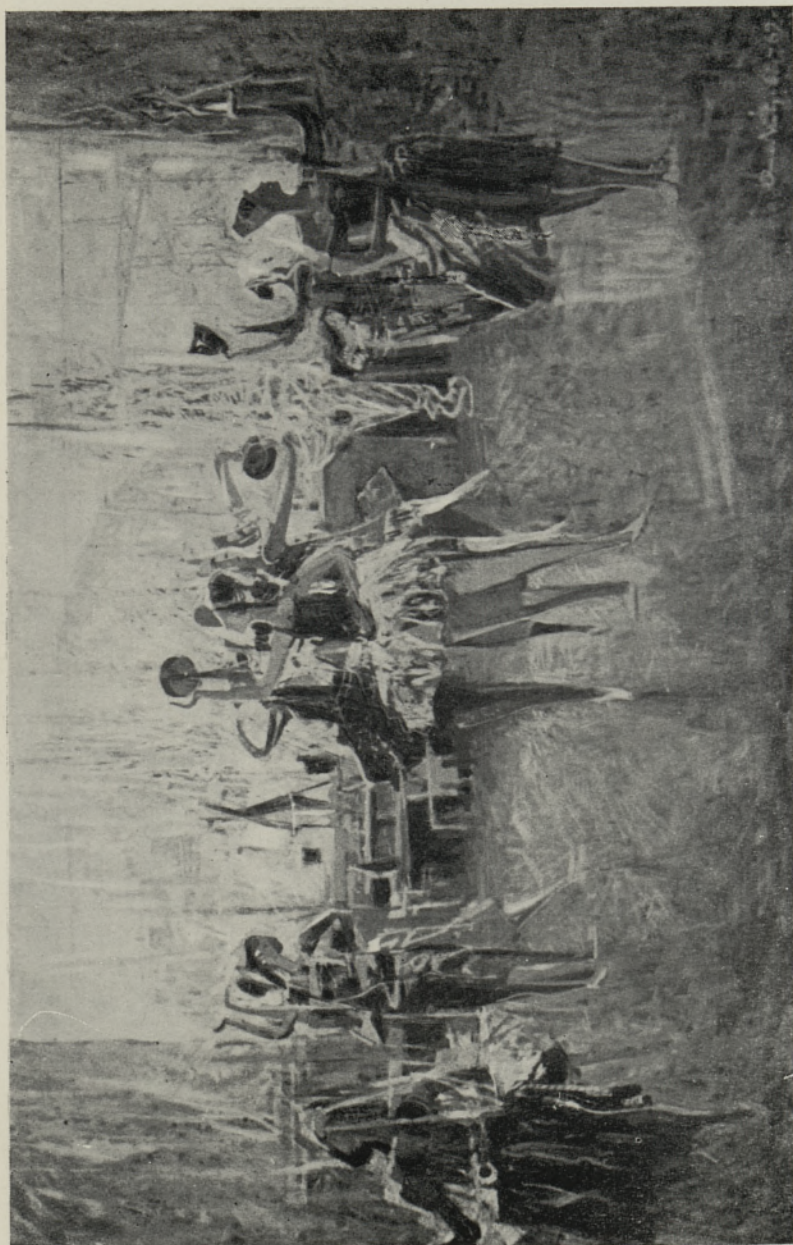
K. Polli. Tehas «Võit». 1963–1964.



N. Kormašov. Raudbetoon. 1965.



L. Mikko. Lume eel. 1962.



E. Kits, Kolmikmaali «Muusika, Ballett, Kujutatav kunst» keskosa. 1961—1962.



O. Terri. Vive. 1963.



I. Malin. P. Vabbe portree. 1962.



Adamson-Eric. Lilled. 1962.



E. Okas. Vana naine Hirošimast. 1964.

Например, в связи с тематической выставкой живописи прибалтийских республик в Таллине (1959 г.) особое внимание было обращено на несколько интимный и камерный уклон в творчестве художников Советской Эстонии. Эти свойства имеют как свои положительные, так и отрицательные стороны. Положительное — это высокая культура живописи, отрицательное — известная узость и ограниченность содержания.

В то же время наших художников начинают все больше интересовать индустриальные мотивы, активная современная жизнь. Вместо изображения отдельного трудового процесса они стремятся теперь передать деятельность человека, окруженного машинами и техникой, в более широком и творческом решении. В этом плане много качественно нового создали такие художники, как И. Кимм, К. Полли, Н. Кормашов, И. Малин. Однако расширение тематики и обращение к декоративным формам идет у нас в тесном контакте с теми чертами, которые названы выше интимностью и камерностью. Становилось все яснее, что внешняя скромность полотен наших художников в сочетании с богатством передаваемых оттенков мыслей и чувств имеет свои положительные качества. Особенно заметным это стало в 60-е годы, когда уже в общесоюзном масштабе заговорили о том, что излишняя ориентация на монументальное искусство отчасти обеднила станковую живопись. И именно на этом фоне особенно обращает на себя внимание творчество эстонских художников Э. Китса и Л. Микко.

Результатом неправильного понимания специфики монументального и декоративного искусства стало обеднение образа человека в сторону излишнего обобщения и безжизненного схематизма. Свойственные монументальному искусству широкие обобщения и лаконичность средств выражения не оставляли достаточно места для психологических нюансов, для передачи сложнейших оттенков человеческих мыслей и чувств. Обусловленное косвенным влиянием монументального искусства стремление к изображению обобщенной личности с заостренным характером стало проявляться и в нашем портретном искусстве. Больших успехов достигли здесь Н. Кормашов, Э. Пылдроос, В. Лойк, Э. Окас и другие. В то же время продолжают жить традиции психологического портрета. Это направление представляют О. Терри, И. Малин, Р. Сепп, Э. Аллсалу. Переплетение этих двух тенденций и придает нашему портретному искусству интересный и богатый по содержанию характер. Особенно высоко работы наших портретистов были оценены в связи с художественной выставкой прибалтийских республик в Москве в 1966 году.

Работ, знаменующих собой появление нового качества, выросшего на основе старых традиций, в нашем искусстве еще не много. Но именно они свидетельствуют о том, что пути развития нашей живописи перспективны. Различные направления и поиски с подчас диаметрально противоположными художественными приемами взаимно обогащали друг друга. Интимность станковой живописи помогала художнику глубже анализировать жизнь, а использование лаконичных средств выражения, характерных для монументальной формы, принесло в наше искусство расширение тематики и разнообразие.

*Институт истории
Академии наук Эстонской ССР*

Поступила в редакцию
17/X 1966

E. PIHLAK

ÜBER DIE ENTWICKLUNGSPROBLEME DER SOWJETESTNISCHEN MALEREI

Zusammenfassung

Der Entwicklungsgang der sowjetestnischen Kunst weist Perioden auf, wo in dem einen oder dem anderen Kunstzweig, z. B. in der Graphik oder der angewandten Kunst, ein plötzlicher qualitativer Sprung vor sich gegangen ist. Gegenwärtig vollzieht sich scheinbar eine Umgruppierung der einzelnen Kunstzweige, wobei die Malerei mehr als bisher in den Vordergrund tritt. Besonders deutlich kann dieser Vorgang in Verbindung mit der gemeinsamen Ausstellung der Baltischen Republiken in Moskau in 1966 verfolgt werden.

Wollen wir diese Erscheinung erklären, so müssen wir konstatieren, daß es in der estnischen Malerei während der letzten Jahre eigentlich keine plötzliche Umwälzung gab. Vielmehr haben wir es hier mit einem Prozeß zu tun, der im Laufe vieler Jahre eine Reihe von Experimenten und Bewährungsproben durchmachte. Große Bedeutung kam in diesem Prozeß den Traditionen zu. Die besten Arbeiten entstanden bereits in den vierziger Jahren; sie stützten sich auf die lebensnahen realistischen Errungenschaften der vorangegangenen Periode, die meistens mit der Darstellung der friedlichen Arbeitsfreude und der Ruhestunden des Menschen inmitten der Natur verbunden waren. Eigene Traditionen besaß auch das fein nuancierte psychologische Porträt. Diesen Weg schlug unmittelbar auch die sowjetestnische Malerei ein; sie schuf zahlreiche Werke, die den Schauplatz des Alltagslebens der Menschen — das Leben in Stranddörfern, alte Bauernhäuser, das Meer, intime Landschaften mit Äckern am Waldrand — darstellten. Viel weniger befaßte man sich mit der Schilderung von Neubauten und Industriemotiven, wie überhaupt mit Themen, welche die neuen Charakterzüge des heutigen Tages widerspiegeln.

Als am Ende der vierziger Jahre die Beschlüsse des Zentralkomitees der KPdSU(B) in ideologischen Fragen erschienen, wurde auch die estnische Malerei wegen des Mangels an zeitgenössischer Thematik und wegen ungenügender Widerspiegelung des gesellschaftlich-revolutionären Kampfes verurteilt. Doch kann die Art und Weise, wie man diese Mängel am Ende der vierziger und am Anfang der fünfziger Jahre zu überwinden suchte, keineswegs als normal gelten. Die ersten größeren Kompositionen zeitgenössischer oder geschichtlich-revolutionärer Thematik sind beschreibend-illustrativen, konventionellen und wenig emotionalen Charakters.

Falsche Auffassungen gab es auch bei der Einschätzung des Kunsterbes. Frühere Künstlertraditionen wurden fast ganz verworfen, ohne den Versuch, ihren progressiven Kern herauszuschälen. Bald wurde es klar, daß so ein jäher Bruch mit allen Traditionen unsere Malerei ihrer organischen Grundlage beraubte.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre werden die Traditionen mit mehr Bedacht eingeschätzt. Zugleich ist es die Periode, wo in unserer Kunst viele neue frische Winde wehen. Bei einigen Künstlern der älteren und mittleren Generation trägt man auf den ersten Blick den Eindruck davon, als kehrten sie zu ihrem früheren Schaffenscharakter zurück. In Wirklichkeit aber wurde bloß seine entwicklungsfähigere Seite wieder aufgenommen. In den Werken der Künstler dieser Generation sehen wir als gemeinsamen Zug eine feindetaillierte Art des Malens, wo auf die Hervorhebung von Luft, Licht und Farbreflexen besonders viel Gewicht gelegt wird. Das Malerisch-Visuelle wird stark betont und das Dargestellte wird unter einem recht intimen Gesichtspunkt behandelt.

Was die jüngeren Maler von Anfang an fesselt, ist das Monumentale, die größere Verallgemeinerung der Form. Probleme des Monumentalen rückten in unserer Kunst gerade zu dem Zeitpunkt in den Vordergrund, als die in der sowjetischen Periode ausgebildeten Künstler zu vollem Bewußtsein ihrer Fähigkeiten kamen. Den der Monumentalkunst eigenen Lakonismus der Form sowie die Verallgemeinerung der Charaktere versuchte man auch in der Tafelmalerei zu verwenden.

Trotz der Aktualität der Monumentalkunst, entwickelt sich diese Richtung bei uns doch nicht so weit wie im Schaffen der Künstler vieler anderer Nachbarrepubliken. So kommt z. B. 1959 in Tallinn in Verbindung mit der Ausstellung thematischer Gemälde der Baltischen Republiken eine gewisse intime kamerale Tendenz der sowjetestnischen Malerei zum Vorschein, was sowohl positive als auch negative Seiten hatte. Positiv war das in den betreffenden Arbeiten zum Vorschein kommende hohe Können, negativ ihre inhaltliche Beschränktheit.

Nach dieser Ausstellung begannen unsere Künstler, sich immer mehr für Industriemotive, für das aktive zeitgenössische Leben zu interessieren. Anstatt der Beschreibung eines einzelnen Arbeitsprozesses wußte man jetzt in einem weiteren schöpferischen Sinne die Tätigkeit des Menschen inmitten der technischen Mechanismen wiederzugeben. Unter anderen Künstlern haben hier I. Kimm, K. Polli, N. Kormaschow und I. Malin qualitativ

Neues geschaffen. Diese thematische Erweiterung und das Streben nach dekorativen Formen bleiben bei uns aber stets in engem Kontakt mit den Zügen, die wir oben als intim und kameral bezeichnet haben. Es zeigte sich, daß die äußerlich zurückhaltende, innerlich aber recht feindetaillierte Gedanken- und Gefühlswelt unserer Malerei positiven Wert hatte. Besonders klar wurde das in den sechziger Jahren, als man auch im Allunionsmaßstab zur Einsicht kam, daß das Streben nach übertrieben Monumentalem unsere Tafelmalerei zum Teil ärmer gemacht hatte. In diesem Sinne trat das Schaffen der estnischen Künstler E. Kits und L. Mikko hervor.

Dadurch, daß das Spezifische der Monumental- und Dekorativkunst falsch verstanden wurde, wurde besonders die Darstellung des Menschen schematisch und leblos. Die Monumentalkunst ließ durch ihren weiten Umfang und durch ihre lakonische Ausdrucksweise nicht viel Raum für psychologische Details, für die Schilderung komplizierter Nuancen der Gedanken- und Gefühlswelt des Menschen. Als indirekte Einwirkung des Monumentalbildes neigte man auch in unserer Porträtmalerei zur Darstellung scharf verallgemeinerter Charaktere. Gutes sehen wir in dieser Richtung bei N. Kormaschow, E. Pöldroos, V. Loik, E. Okas u. a. Gleichzeitig leben auch die alten Traditionen des feindetaillierten psychologischen Porträts in unserer Kunst weiter, — so bei O. Terri, I. Malin, R. Sepp, E. Allsalu. Die gegenseitige Verflechtung dieser beiden Tendenzen ist es gerade, was unser Porträt auf der gegenwärtigen Etappe beachtenswert und inhaltsreich macht. Besonders hoch wurde unser Porträt z. B. in Verbindung mit der 1966 in Moskau stattgefundenen Kunstausstellung der Baltischen Republiken eingeschätzt.

Solche Arbeiten, die eine aus den Traditionen herausgewachsene neue Qualität darstellen, gibt es in unserer Malerei noch nicht viel, doch bezeugen die einzelnen Erfolge, daß dieser Entwicklungsweg gut perspektivisch ist. Experimente in fast diametral entgegengesetzten Richtungen haben zur gegenseitigen Bereicherung verholfen. Die intimere Behandlung des Tafelgemäldes läßt den Künstler tiefer analysieren, das Streben nach weitgreifend und lakonisch Monumentalem bereichert die Thematik der Malerei und macht sie vielseitiger.

*Institut für Geschichtswissenschaft
der Akademie der Wissenschaften der Estnischen SSR*

Eingegangen
am 17. Okt. 1966