

<https://doi.org/10.3176/hum.soc.sci.1968.4.04>

E. PIHLAK

NIKOLAI TRIIGI KUNSTILISTE TÕEKSPIDAMISTE KUJUNEMINE

Nikolai Triigi looming ja tegevus langevad käesoleva sajandi esimesel poolel esinenud eesti kunsti intensiivsesse arenemisjärku. Kaks esimest aastakümnet sellest teeb N. Triik kaasa pidevalt muutuva ja kujuneva kunstnikuna. Alles kolmandal aastakümnel on tema loomingus tunda vanameisterlikku rahunemist ning stabiliseerumist. Sealjuures ei ole nähtused ja püüdlused, mis Triigi juures esinevad, mitte ainult tema individuaalse kunstnikuisiksuse väljendused, vaid nendes kajastuvad ka kogu meie selleaegse kunsti põhilised arenemistendentsid. Triik on neid kunstnikke, kelle looming tihedalt seostus ajajärgu vaimse ja poliitilise eluga.

Juba Triigi esimene õpingute periood Peterburis Stieglitzi kunstikoolis (1901—1905) langeb ühiskondliku ja poliitilise elu väga intensiivsesse ajajärku, ulatudes 1905. aasta revolutsiooni keerisesse. Tänu sellele hakkasid ühiskondlikud probleemid Triigi ning tema kaaslaste tähelepanu paeluma kiiremini ja rohkem, kui see ehk mõnes teistsuguses olukorras või keskkonnas tõenäoline oleks olnud. Võttes aktiivselt osa õpilasrahutustest, harjuti juba õige noorelt kollektiivselt võitlema, ühiseid eesmärke püstitama ja austama. Ühtekuuluvustunne jäi iseloomulikuks sel ajal kujunenud kunstnike põlvkonnale ka hilisematel aastatel.

Triigi ja tema kaaslaste edasise kujunemise määrab nende väljaheitmine Stieglitzi kunstikoolist revolutsioonisündmustest osavõtu eest. Siit pärineb nende püsiv opositsiooniline hoiak ja julgus valitsevatele olukordadele vastu astuda, kui need ei sobi kokku nende paremate veendumuste ja tõekspidamistega. Triigi opositsiooniline meelsus leidis soodsat toetust Ants Laikmaa ateljees Tallinnas, kuhu kunstnik lühikeseks ajaks tuli 1905. aasta sügisel peale Stieglitzi koolist lahkumist. Koos õpetajaga võtab ta osa tööliste koosolekutest, teeb kaastööd vendade Lilienbachide väljaannetele, aitab valmistada tööliste lipukavandeid ja joonistab poliitilisi karikatuure. Laikmaa on ka Triigi kontaktivijaks teiste kohalike kultuuritegelastega, sealhulgas «Noor-Eesti» kirjandusliku rühmitusega. Viimases leiab Triik endale lähedase intellektuaalse toe.

Laikmaa ateljees õppides liituvad Triigi üldised, 1905. aasta revolutsioonile iseloomulikud demokraatia- ja vabaduspüüdlused rahvusliku kunsti arendamise mõttega. Rahvusliku ilme ja sisuga kunstilooming ning talle vajalike eluõiguste loomine kodumaal on peamisi stiimuleid, mis innustab Triiki alates 1905. aastast kuni Esimese maailmasõjani.

Esiajgu võtab Triik rahvusliku kunsti osaks mõtted, mida A. Laikmaa ja K. Raud olid arendanud oma esimestes artiklites. Eriti määrav on Laikmaa osa, kellelega Triik on pidevalt otseses kokkupuutes. Laikmaa selleaegsetele kunstivaadetele on vast kõige iseloomulikum 1903. aastal «Teatajas» ilmunud üleskute, kus ta kirjutab: «Rahva käes on ained, jätised (s. o. säilmed — E. P.) vanast Eesti kunstist, selle iselaadist, — neid tuleb korjata, alal hoida, enne kui need täitsa kadunud on, ja nende

peal võib mõndagi uuesti üles ehitada. Rahvale tuleb kunsti näidata, kunsti keelel teda kõita ja äratada ilule ja edule — headusele.»¹

Rahvakunsti väärtust ja loomingulist rikkust käsitöö seisukohalt ülistab 1904. ja 1905. aastal korduvalt ka K. Raud. Eriti kaasakiskuvalt teeb ta seda oma artiklis «Kunst eesti käsitöös», kus ta ütleb:

«Loodame siis, et kord jälle meie töös rahvuslik algupärasus aset võtab.

Mitte vana aja moodi ei soovita meie tagasi, vaid vana aja vaimu töötegemises, mis selge Eesti iseloomise vaim oli.»²

Nendele ideedele lisanduvad Triigil nooreestilised püüdlused otsida kontakti Euroopa kunsti ja kultuuriga laiemas ulatuses. Olles küll innustatud rahvusliku kunsti arendamise mõttest kodumaal, on Triik olukordade kitsusest, oma professionaalsete oskuste täiendamise vajadusest ja kaasaja kunsti nägemise tarbest aetuna sunnitud esialgu Eestist siiski lahkuma. Aastail 1906—1908 jõuab ta vaheldumisi viibida Soomes, Prantsusmaal ja Norras. Kunstielult oli nendest paikadest kahtlematult kõige intensiivsem Pariis.

Triigi viibimine Pariisis langeb aastatele, kus kunstiajaloo kõige uuemaks nähtuseks oli «fauves'ide» teoste näitustele ilmumine eesotsas Matisse'i lõuenditega ning kubismi algmete idanema hakkamine Picasso ja Braque'i loomingus. Need selle aja kohta kõige äärmuslikumad voolud ei näi siiski Triigi tähelepanu paeluvat ja tema loomingut märgatavalt mõjutavat. Kunstniku huviorbiit piirdub eelkõige postimpressionistide loominguga, kelledest talle eriti suurt huvi pakuvad van Gogh ja Gauguin. Seda kinnitavad eelkõige Triigi oma tööd, mille põhiline vormiprintsiip baseerub rea aastate vältel Gauguini juugendlikul kontuuri- ja siluetimõju rõhutamisel ning van Goghi värvide ekspressiivsusel. Väljendusrikkale siluetele ja rütmile rajatud vormikäsitluses näib Triigile eeskuju andvat ka F. Hodler, kes otsese mõjutajana talle kindlasti isegi palju lähemal seisab kui Gauguin.

Just Pariisi-aastatel hakkab Triik kujunema kunstnikuks, kellena me teda oma kunstiajaloo põhiliselt tunneme. Puhtvisuaalsete kunstimuljete kõrval on talle kindlasti olulist mõju avaldanud ka õpingud Pariisi ametlikus kunstikoolis — Ecole des Beaux Arts —, kus ta tunduvat täiendab oma professionaalsete oskuste pagasit. Eriti märgatavad on edusammud joonistuses, milles ta oma Stieglitzi-aegsete kaaskunstnikega võrreldes on väga tugev. Stieglitzi koolist pärinevad puudujäägid näib ta ületavat kiiremini kui ükski teine seal õppimist alustanud eestlane. Triigi arenemine neil aastail on üldse kiire.

Pariisis kogetu kõrval aitab Triiki sel ajal temaatiliselt ja ideeliselt palju suunata ka Põhjamaade kultuur, mis oli «Noor-Eesti» kirjanike ja kunstnike ühiseks huviojektiks. 1907. ja 1908. aasta suve veedab Triik Norras, kuhu umbes samal ajal siirdusid ka teised Pariisis viibinud eestlased, nende hulgas J. Koort, K. Mägi, R. Nyman ja A. Tassa. Mõnigi teine eesti kunstnik viibis Norras kauem kui Triik, kuid sealse kunsti vahetud mõjutused olid viimasele kõige tugevamad.

Norra kunsti mõjud võttis Triik vastu eelkõige kahe kunstniku, E. Munchi ja G. Munthe loominguga kaudu. Esimeselt leiab toetust Triigi juba Pariisis arenema hakanud värvide ekspressiivsust ja vormi sünteesi taotlev suund. Samuti näib Munch innustavat Triiki kui psühholoogilise portree autorit. Valmivad ju Triigil just neil aastail esimesed sisemiselt tihedad ja pingsad portreed «Konrad Mägi» (1908) ja «Juhan Liiv» (1909). Oma mõju on tal ka Triigi nende aastate romantilise loodustunde väljakujunemisele, mis hästi on jälgitav maalides «Dekoratiivne Norra maastik» (1908), «Maja järve kaldal» (1907) ja ka mõnes teises töös. Välistelt vormi- ja maalivõtelt näivad mõningad Triigi tööd («Dekoratiivne Norra maastik»; J. Mäesepa portree, 1910) Munchi lausa järele aimavat. Siiski ei lange Triik lõpuni tema mõju alla. Kõrvutades nende kahe kunstniku väliselt küllaltki sarnaseid töid, võib tähele panna, et emotsionaalsest küljest jääb Triik tunduvat ratsionaalsemaks ja vähem närviliselt tund-

¹ Hans L a i p m a n, Üleskutse. «Teataja» 17. nov. 1903.

² Kr. R a u d, Kunst Eesti käsitöös. «Linda» 1904, nr. 34, lk. 672.

likuks. Eriti portreedes torkab silma Triigi kainem lähenemine modellile. Triigile on ka võõrad Munchi loomingu hüsteeriliselt traagilised noodid. Ometi elab Munchi mõju kaudsel kujul Triigi töödes edasi küllaltki pika rea aastaid.

Ajaliselt lühema, kuid väga kindlapiirilise lõigu moodustavad Triigi loomingus G. Munthe mõjutusi kandvad teosed. Munthelt saadud loomingulised impulsid etendavad Triigi kunstis tähtsat osa just aastail 1908 kuni 1911. Selle meistri 90-ndatel aastatel loodud töödega Norras tutvudes oli Triigil võimalus näha rahvakunsti traditsioonide elustamist kaasaegses kunstiloomingus. Neis kohtus ta taas ideedega, mida kodumaal oli propageerinud Kristjan Raud ja Ants Laikmaa. Munthe loomingus olid need mõtted tegeliku ja kunstiliselt õnnestunud rakenduse leidnud.

Norra kunstis esinev rahvakunsti traditsioonide kasutamine ja stiliseerimine kaasaegses vormis mõjutab Triiki sedavõrd, et pärast 1908. aasta suve ei näi Pariis oma kunstieluga teda enam tagasi ahvatlevat. Peale Norrat sõidab ta kohe Peterburi, kus leiab oma huvisuundadele soodsa arenemisvõimaluse N. Roerichi kompositsiooniklassis Kunstide Edendamise Seltsi Kunstikoolis. Selle õppeasutuse valikul kujunesid määravaks ilmselt kunstilised huvid. Roerichi kunstis köidavad teda samad jooned, mis Munthegi omas. Analooiliselt neile kunstnikele on Triigi märkmikud täis muistsete sõjakäikude teemaliste kompositsioonide kavandeid ja kunagi kohatud ning ta loomingulist fantaasiat ergutanud seda laadi kunstiteoste kirjeldusi.³

Triigi 1908.—1910. aastal loodud kompositsioonides võib kohati leida Munthelt ja Roerichilt vahetult üle võetud elemente, mis seisnevad nii üksikkujude kui ka teose üldises ülesehituses, värvi- ja vormirütmis ning stiliseerimisvõtetes. Kuigi Triigi tööde temaatika pärineb eesti muistenditest ja eeposest «Kalevipoeg», võib sellele vaatamata tema töödes kohata rohkeid skandinaavialikke elemente. Osalt seletub see kindlasti asjaoluga, et meie oma rahvakunsti tunti sel ajal veel väga vähe ja lünklikult, puudusid süstemaatilised kogud, kus temaga lähemalt oleks võinud tutvuda. Paratamatult tuli anda meie muistsetele kangelastele ja selleaegsele keskkonnale mõneti võõrapärane kuju, mis aga siiski oluliselt ei vähendanud nende teoste kunstilist ja ideelist kõlajõudu.

Et aastad 1909 ja 1910, kus Triik vaheldumisi viibis Peterburis ja kodumaal, tal rahvusromantilise meelestatuse tähe all kulgesid, kinnitab ka ta kirjutis II eesti kunstinäituse puhul. Triigi suhtumine meie rahvakunsti traditsioonidesse ja nende ideelisse järeilmõjusse kajastub vägagi selgesti järgmistes ridades: «Kunst on meid päästnud ja meile enestele alal hoidnud. Mis oleks meist saanud, mis oleksime meie, kui meie esivanemad mitte ei oleks loonud, ehk kui see loomisetöö kaduma oleks läinud? Lihtsates rahvajuttudes, rahva-viisides ja -kirjades on kannatuse tarkus kuni meie päevini ulatanud. Selles kannatuses karastame meie enestele mehisust ja terasust tulevaseks loomistööks.»⁴

Rööbiti oma kunstiloominguga — suurte dekoratiivsete pannookavanditega ja mitmete raamatuillustratsioonidega — püüab Triik rahvakunsti kaasajale lähendada ka tema otsese kogumise kaudu Eesti Rahva Muuseumi. 1909. aasta suvel toimub taoline kogumisretk Iisaku ümbrusesse, millest Triik osa võtab koos üliõpilase E. Pedakaga. Viimase aruandest selgub, et Triik on rahvakunsti probleemidega kokku puutunud varem ja tugineb analoogiatega otsimisel just Põhjalaade eeskujudele.⁵ Näeme, et Triik täiel määral jagab meie kunstnikkonna üldisi püüdlusi eesti kunsti rahvusliku suunitluse tugevdamisel.

Üheaegselt mõtetega kunsti rahvuslikust suunitlusest on Triigi tähelepanu sellest ajast peale pidevalt koondunud ka kunsti osatähtsuse küsimusele ühiskonnas. See on teine peamine probleem, mille ümber Triigi selleaegsed mõtteavaldused koonduvad. Meie oludes oli see eriti vajalik, kuna kunsti mõisteti siin veel vähe ja kunstnikul

³ N. Triigi käsikirjalised märkmed umbes aastaist 1909—1910. Ajutiselt E. Pihlaka valduses Tallinnas.

⁴ N. Triik, Mõni sõna II. Eesti kunstinäituse puhul. «Noor-Eesti» 1910/1911, lk. 84.

⁵ Eesti NSV Riiklik Etnograafia Muuseum. Topograafiline arhiiv. Iisaku. Ainelise vanavara korjamine Iisaku kihelkonnas. E. Pedaka aruanne. 1909.

oli kodumaal raske leida töötamisvõimalust, isegi oma elukutse tõsiselt võtmist. Nii püüabki Triik pidevalt oma sõnavõttudes ja kirjutistes selgitada kunsti suurt mõju ühiskondlikus elus. «Noor-Eestis» ilmunud artiklis, millest eespool juttu oli, kirjutab ta:

«Kunst, iludus ei ole mitte isikline asi, vaid üldine tarvidus ja kunstnik on kasulik kultuuritegelane. Kui meie kõik kõige vaimustusega, kõige oma nõu ja jõuga loomistöö kasuks töötame, siis on võimalik suur rahvakunst, mis meid ühendab, meid noorteks ja tugevateks teeb ja avarale, kaunile tulevikule vastu viib.

Ja lõpuks, kui halvalt külm ja ükskõikne meie seltskond praegu kunsti ja iluduse küsimuste vastu paraku on, kuid sellegipärast peab uskuma, et ka meie iludust tunneme, et see ka meile tarviduseks on.»⁶

Triik ei kujuta inimese arenemist ilma kunstita. Oma tulisuses püüab ta kunstile ajaloos isegi suuremat osatähtsust anda kui see vast tegelikult on olnud. Ta kirjutab:

«Kunst on inimesele alati- seks kaaslaseks olnud.

Vanal hallil ajal, keset hädaohtusid, elas, võitles ja kaitses ennast alg-inimene. Tema esimene kõige tarvilikum asi oli tema sõjariist. Ta armastas seda, unistas selle kallal, ehtis seda.

Nähtuste chaos ümbritses inimest. Inimene vaatas, kuulatas ümbritsevasse loodusesse, püüdis temast aru saada ja lõi enesele ilmavaate. Tema ilmavaate Sümboliks oli tema kunst, tema ebajumalad ja laulud.... Oma kunsti sisse pani inimene omad kõige sügavamad tundmused, oma üleelamised.

Inimene suri, tema kunst jäi. Kunsti läbi lõi ta oma tuleviku...»⁷

Umbes analoogilist mõtet kordab Triik ka oma teises samasse aega kuuluvas kirjutises:

«Oma arenemise kõrgematel astmetel on kunst igal ajal inimese vaimupüüete avaldajaks olnud, kes meid ümbritseva pimeduse ja silmapaistvusetuse äramõistmiseks ning võitu nende üle nähtavale toob.

Pimedusest ja silmapaistvusetusest on inimese vaim kunsti, uue eluolu, uue elutõsiduse loonud, mis surematusele lähedal seisab....

Kunst laiendab ja rikastab eluolu.... Meie tulevik seisab vaimu loomevõimu käes.»⁸



Kapitalismi kuldvasikas. 1906.

⁶ Lk. 84–85.

⁷ Sealsamas, lk. 82.

⁸ N. Triik, Kunstinäituse puhul. «Päevaleht» 12. det. 1909.



Ajakirja «Noor-Eesti» kaanekujundus. 1910.

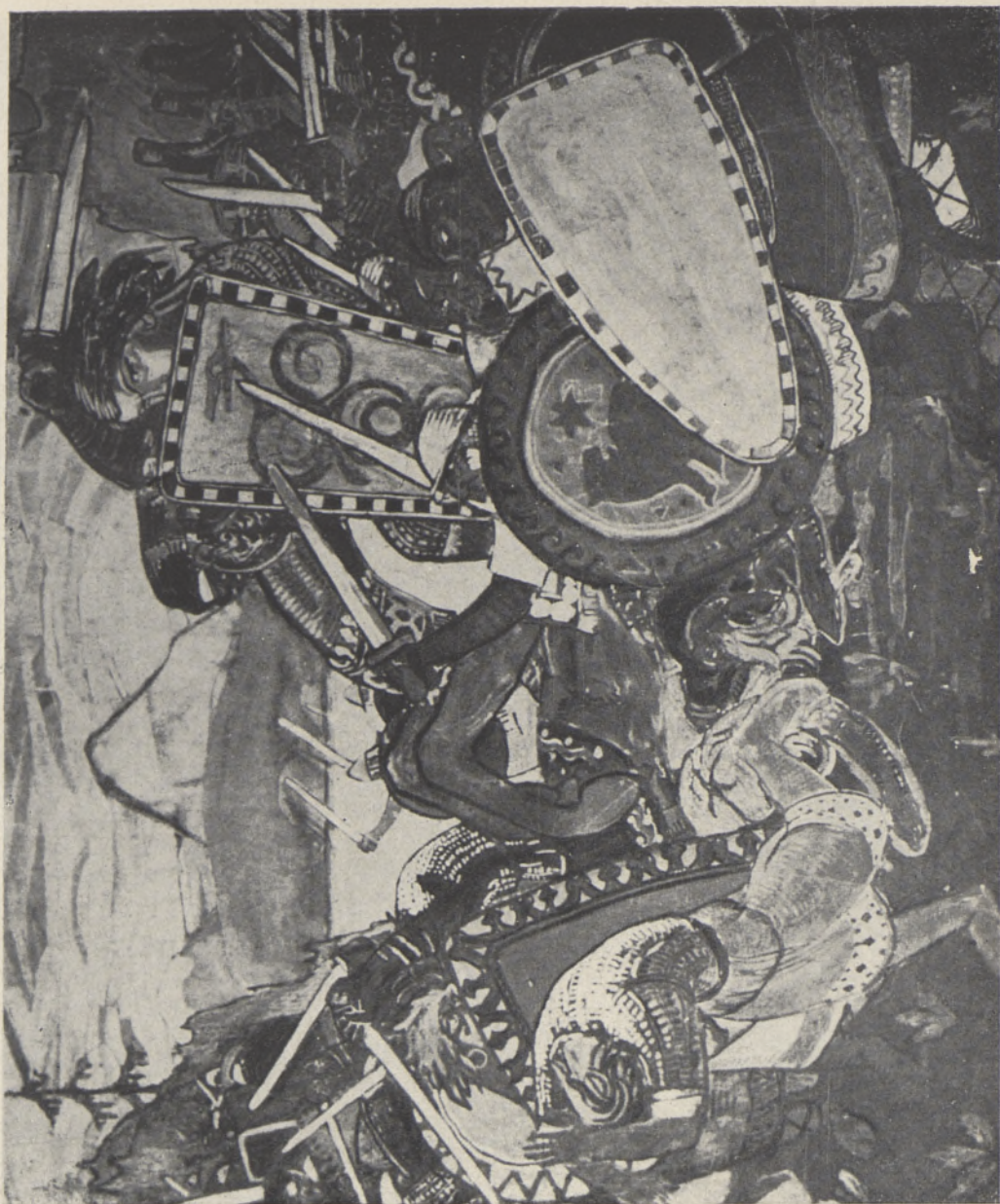
Umbes samasugune romantiline lähenemine kunstile, mis selle konkreetsetest ühiskondlikest ja sotsiaalsetest vahekordadest täiesti sõltumatuks teeb, on neil aastail iseloomulik ka teistele meie kunstnikele. K. Raud näiteks kirjutab: «Suured müstilised muinaslilled õitsevad meie südames. Rahva genius ootab ainult võimalust jälle tõusta ja sündida nagu Phenix. Eesti tulevik on ta minevikus, on ta kujutavas rahvuslises kunstis.»⁹

Palju sugulaslikku eelnevaga leidub kirjutises, mille autoriks tõenäoliselt on Aleksander Tassa. Sellest loeme: «Meie kunstnikkudele peab võimalust andma, et nad endid enestes leida võiksid, oma vaimu lämmatavate igapäevaste murede alt vabaks teha tchiksid. Siis lööb ka kunstnikul hing omad laiad tšivad ääretusesse lahti ning toob igavest tuld luuleilmast alla.»¹⁰

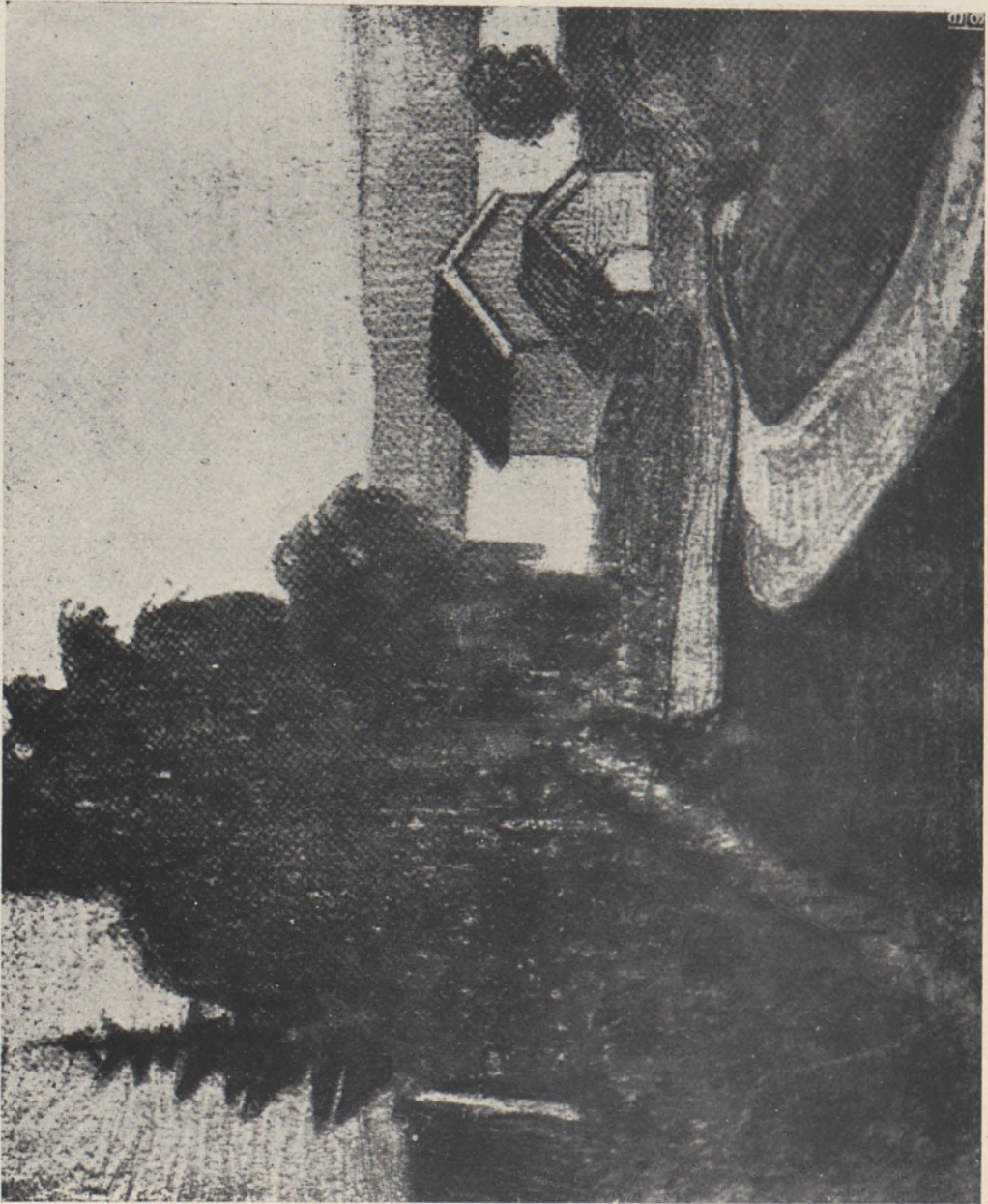
Ajajärgule iseloomulikult romantiliselt paatoslikust kunstiloomingu käsitusest tuleks eelkõige välja lugeda sügavat usku oma loomingu tähtsusesse ja vajalikkusesse. Suurel määral on taolise lähenemise tinginud meil valitsenud konkreetne ajalooline

⁹ Kr. Raud, Mõtteid Eesti kunstnikkude ja kunstiõpilaste tööde näituse puhul. «Postimees» 16. apr. 1909.

¹⁰ T-a, Eesti kunstnikud Pariisi näitusel. «Postimees» 19. jaan. 1909.



Võitlus.
Tempera. 1910.



Norra maastik.
Pastell. 1908.



Soome maastik. Õli. 1914.



Kunstnik Ants Laikmaa portree. Õli. 1913.



E. Lüüsi portree. Oli. 1917.



V. Martna portree. Õli. 1910.

situatsioon. Meie noore kunstnikkonna peamiseks vastasleeriks kujunes rikastuv tõuslik linnakodanlus, kinnisvarade omanikud, kes suhtusid kunstiküsimustesse kas äärmise ükskõiksuse või koguni vaenulikkusega. Nad nägid tulevikuperspektiivi ainult kapitalistliku omandi suurendamises ja rajasid sellele oma šovinistlikud arusaamad rahvusest. Paljude verivärskelt rikastunute arvates oli kunst täiesti tarbetu ja üleaarne. Sellega ongi seletatav, miks meie kunstnikud oma sõnavõttudes nii järjekindlalt, puhuti koguni üle pingutades rääkisid kunsti tähtsusest.

Rahvakunsti traditsioonide elustamisega ei makstud lõivu mitte ainult ajastu romantilisele maitsele, vaid selle kaudu püüti kunstile rahva keskel ka laiemat kõlapinda leida. Kui idealistlikud ja kunsti olemust ning funktsioone idealiseerivad mõned meie kunstnike kirjutised kohati ongi, ei saa neist ometi välja lugeda esteetilist konseptsiooni, et kunst on määratud ainult vähestele valitutele. Vastupidi sellele püüavad Triik ja tema kaaslased kunsti võimalikult laialdaselt populariseerida, võimalikult laiadele rahvakihtidele lähedaseks teha. Seda tõendavad arvukad kirjutised, mis agiteerivad esimesi kunstinaütusi külastama ja kus antakse väga lihtsaid ja algelisi seletusi kunsti mõistmiseks. Seoses näitustega korraldatakse ka mitmed selgitavad kõneõhtud.

Ometi ei suutnud kõik need üritused selleaegsete ühiskondlike suhete juures kunstisse suhtumist muuta. Need, kelle käes oli majanduslik jõud ja võim ei hakanud rahvuslikku kunsti senisest märgatavalt rohkem toetama. Esimesteks ostjateks näitustel ei olnud majanduslikult kindlustatud kodanluse esindajad, vaid peamiselt noor intelligents ülikooli ringkondadest, haritlaskond. Kuid kokku võttes jäävad kunstnike tööttingimused kodumaa oludes kõigiti raskeiks ning nende võimed ei leia täit rakendust.

Koos 1905. aasta revolutsioonilaine languse ning järgnevate reaktsiooniaastatega hakkab kunstnikkonnas üha rohkem süvenema depressioon. Ikka rohkem saab selgeks, et ainuüksi vaimustuse ja heade kavatsustega ei saa tegelikkust muuta. Noored, kes veel mõned aastad tagasi olid olnud kunstiõpilased, hakkavad selgemini tunnetama oma kunstnikuvõimeid ning laiema tegevussfääri puudumine annab neile end nüüd eriti teravalt ja rõhuvalt tunda. Peale «Noor-Eesti» korraldatud III kunstinaütust tekib kunstnike keskel nagu järsk kainenemine.

Triik lahkub uuesti kodumaalt ja veedab aastad 1911—1913 peamiselt Berliinis. Kuna ta oma mõtteavaldustega nendel aastatel trükis ei esine ning isiklikud kirjad on äärmiselt napisõnalised, siis on tema tolelaegsete kunstivaadete jälgimine mitmeti raskendatud. Kuid otsustades tema loomingu järgi, on muudatused selles üsna järsud ja märgatavad. Esmalt hakkab silma pööre temaatikas, kus idealiseeritud muinasmaailma kujutamine taandub. Seni eeskujuks olnud norra kunstnikud ja maalija N. Roerich hakkavad tähelepanu orbiidist kõrvale nihkuma, samal ajal aga tugevneb saksa kunsti mõju. Triigi Berliinis viibimise ajal toimuvad seal esimesed ekspressionistide grupinaütused ja levivad nende graafikamapid. Triigile on vast kõige rohkem mõju avaldanud 1905. aastal Dresdenis loodud varaekspressionistide rühmituse «Die Brücke» tegevus.

Olles oma maailma- ja kunstivaatelt häälestatud konservatiivse kodanluse ja tema agressiivse poliitika vastu, asuvad paljud ekspressionistid kaasaegset ühiskonda paljastama ja talle hävingut ette kuulutama. Sageli esinevateks motiivideks on kapitalistlik suurlinn oma antihumanistliku näoga. Triiki köidabki kaasaegses saksa kunstis kõige rohkem ühiskonnakriitiline ja sotsiaalne külg, mis annab vastuse nendele probleemidele, millega tal endal kodumaal tuli korduvalt kokku puutuda.

Berliinis olemise ajal kogeb Triik isiklikult väga teravalt ühiskondlike suhete ebavõrdsust. Ta kirjutab Berliinist lausa ahastava sisuga kirju. Ühes neist räägib ta:

«Ma pean saama oma andes väljaareneda, pean saama isiklikult kasvada. Võib olla see on ettekujutus, kuid ma ei saa teisiti, mitte midagi ei suuda seda ettekujutust muuta: meie, kui rahva ja sellega ka ühes iga üksiku iseolemise, elu, edenemine rippub sellest misvõrt meie oma püüdmistele, tegudele vaimset luukeret, iseolemist luua jeksame ja seda alles hoida suudame. Kunstil on selles suur ja vastutav osa. Ma olen

seda korra läbielanud, ära tunnud ja teadmata kui kaugele minu väike jõud ulatab, tunnen oma kohuse ja õiguse olema, kõike oma jõudu ja tahtmist kokku võttes, püüda sellel põllul looja olla....

Ma ei tea kui kaugele minu anne ja võime ulatama saavad, kuid ühte tean, et ma teen ennast salgavalt, kõike oma jõudu mõõda kõige otsekohesemalt tööd ja hea ja kasuliku asja pärast ja arvan et ma siinjuures toetust oma kaasinimestelt võiks saada.»¹¹

Triigi loomingus kajastuvad taolised meeleolud joonistuste sarjas, mis on loodud ajavahemikul 1911—1921. Sellesse kuuluvad «Kaks maailma» (1911—1912), «Märter» (1913), «Suurlinn» (1913), «Katastroof» (1917), «Ulguv koer» (1921) jt. Need on sageli sarkastiliselt kibedad eneseväljendused, mis räägivad teravast konfliktist ümbritseva keskkonnaga, mõistavad hukka sotsiaalset ebavõrdsust ja ennustavad vana maailma kokkuvarisemist. Triigi varasemate joonistuste juugendlik tasakaal ja harmoonia on neis asendunud pingelisema vormikäsitlusega, vabama ja katkendlikuma ülesehitusega. Joone- ja pinnamõju kõrval on oluline osa rahutul valgusel ja varjul.

Taoline ekspressiivne suund areneb eelkõige kunstniku joonistustes. Samal ajal loodud portreed aga, kui jätta kõrvale Berliinis valminud A. Laikmaa, M. Martna ja mõned teised portreed, on üldiselt tunduvalt kainenema ja rahulikuma iseloomuga. Võib öelda, et sajandi teise aastakümne ekspressiivsus Triigi loomingus hakkab aastatega ikka rohkem ja rohkem taanduma. Domineerivaks muutub natuuri läbikaalutud, mehine ja jõuline edasiandmine, mis portreedes oli juba varem valitsenud.

Teatud kainenemist on märgata ka Triigi sajandi teisest aastakümnest pärinevates kirjutistes kunsti kohta. Need ei kujuta endast mingit süsteemi viidud tervikut, vaid piirduvad peamiselt katkendlike ülestähendustega märkmikulehtedel. Ometi annavad nad ka säärastena ettekujutuse probleemide ringist, mis kunstnikku neil aastatel köitis. Kuna Triik 1913. aasta sügisest peale asus õppejõu kohale loomisel olevasse Riigi Kunsttööstuskooli, siis puudutab osa neist märkmeist praktilisi kunstihariduse küsimusi. Nende kõrval on endiselt olulisel kohal kunstniku ja ühiskonna vahekord. Korrates taas mõtet kunstniku töö vajadusest ühiskonnas, kirjutab Triik:

«Meie kultuura vaesel kodumaal ei tunta kunsti kui äratundmise võimalust, kui lõpmata tähtsat faktorit isiku arenemises, kunsti kasvatuslist mõju ühiskonnas. Ei anta ka kuidagi aru omale kunsti tähtsusest, kunsti kasvatuslisest mõjust ühiselus, ei aimata ka sugugi kõiki neid lugemata hulka võimalusi ja teesi mille kaudu kunsti elusse võiks kutsuda ka kitsamates oludes ja kõige vaesesmas ümbruses....

Kunst on seltskondlik nähtus ja vajadus ja toob seltskonnale kasu ja selle tõttu peab ennast terve seltskond asjaga huvitama ja teda omaks tunnistama.»¹²

Osa märkmete puhul võib arvata, et nad on maha kirjutatud mõnest kunstiküsimusi käsitlevast raamatust. Eestikeelsete mõtteavalduste hulka seguneb siin ja seal saksakeelseid sõnu ja tsitaate. Väljakirjutatu näib segamini olevat kunstniku oma mõttekäikudega. Nende hindamisel tuleks arvestada seda, et kunstnik märkis endale välja just need kohad raamatutest, mis tema oma mõttekäikudega kokku langesid, kust ta oma mõtetele toetust leidis.

Varasemate artiklitega võrreldes on nüüd peaaegu täiesti kõrvale jäänud kunsti rahvusliku traditsiooni probleemid. Esimese maailmasõja aastatel ei paku minevikuainelised kompositsioonid Triigile enam olulist huvi. Ka rahvusliku vormi probleemid on tema teoreetilistes mõttekäikudes omandanud teisejärgulise tähtsuse. Mõnevõrra puudutab ta neid vaid seoses õppetööga Riigi Kunsttööstuskoolis, kus ta õpilastele antavates kompositsiooniülesannetes püüab kasutada rahvakunsti pärandit.¹³

Triigi lähenemises kunstile sel ajal on üldiselt vähem romantikat kui varasematel aastatel. Domineerib arusaam kunstist kui maailma tunnetamise vahendist. Sellega

¹¹ N. Triigi kiri J. Luigale 20. IX 1912. KM KO (= Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseum, käsikirjade osakond), f. 179, m. 6:6.

¹² N. Triigi käsikirjalised märkmed umbes aastaist 1914—1919. Ajutiselt E. Pihlaka valduses Tallinnas.

¹³ Sealsamas.

seoses on iseloomulik järgmine mõtteavaldus: «Meil ollakse veel suurel määral arvamisel nagu oleks kunst lõbu asi, maitse asi, mis kulukas ja seega siis ka ainult rikkastele ja laiskadele võimalik ja tarvilik. See on absurd ja kõlab nagu võllanali meie tööpõnevas ajajärkus. Kunst on midagi muud, kunst on äratundmine, otsimine ja kindlaks tegemine nendest jõududest ja seadustest, mis meie olemise määravad.»¹⁴

Neist märkmetest näeme, et Triigi vaated kunstit jäädavalt küllaltki asjalikule ja realistlikule pinnale. XX sajandi kunstis levima hakkavad ideed, mis räägivad kunsti praktiliste eesmärkide kadumisest, kunsti ümberkasvamisest abstraktseks vaimseks suhtlemisvahendiks inimeste vahel, ei leia Triigi mõttekäikudes mingit vastukaja. Vastupidi sellele rõhutab ta just kunsti praktilist tähtsust elus, paneb pearõhu elu seaduspärasuste tunnetamisele ja kajastamisele kunstis. Samuti ei haara Triiki sel ajal futuristide, kubistide ja teiste rühmituste esindajate poolt propageeritavad kunsti väljendusvahendite reformeerimise katsed. On iseloomulik, et Triigi mõtteavaldused koonduvad enamasti ikka kunsti ideelise külje, ühiskondliku osa ning tähtsuse ümber. Kunsti väljendusliku külje, kunstiteose vormilise lahenduse kohta pole Triik meile pärandanud peaaegu mitte ühtki kirjapandud mõtet. Kunsti seda külge puudutavad probleemid kajastuvad vaid tema loomingulises praktikas.

Isegi 20-ndate aastate piiril, kui kunsti vormiprobleemid seoses uute voolude ilmumisega eriti teravalt tulipunkti nihkuvad, ei reageeri Triik neile ühegi kirjutisega. Olles 1919. aastast peale Haridusministeeriumis kunstitoimkonna juhataja, seega meie kunsti-elus küllaltki juhtival positsioonil, võtab ta peale oma loomingulise tegevuse kunsti-elust osa peamiselt organisatoorsest laadi küsimuste lahendamisega. Nii näiteks esines ta kujutatavate kunstnike päeval 10. augustil 1919 referaadiga kunsti edendamise probleemidest. Seekord arutas ta peamiselt üldise kunstikultuuri tõstmise võimalusi meie oludes ja väljendas järjekordselt arvamust kunsti suurest osast ja tähtsusest ühiskonnas.¹⁵ Triigi loomingu järgi otsustades jääb ta eesti 20-ndate aastate kunsti küllaltki kirjus üldpildis vägagi kaineks ja asjalikuks, eelistades väljendusvormis realistlikku elulähedust. Ta tööde hulgas domineerib tõetruu psühholoogilise kallakuga portree ja maastikumaal.

20-ndate aastate alguse võime lugeda ajaks, kus Triik kui kunstnik on saavutanud oma väljakujunenud ilme. Edasine looming ei too sellesse enam murrangulisi muutusi. Siit peale puuduvad ka kirjalikud dokumendid, kus Triik oleks väljendanud oma arvamusi kunsti kohta, kuigi ta kunstikooli «Pallas» pedagoogina võttis aktiivselt osa kunstielust. Tema veendumusi kunsti kohta on võimalik jälgida vaid õppemeetodi, osalt ka tema õpilaste suusõnaliste mälestuste kaudu. Kuid see ei mahu käesoleva artikli piiridesse ning vääriks omaette uurimust.

Kõige domineerivama joonena Triigi kunstiliste tõekspidamiste kujunemises võiksime märkida tema erksat reageerimist kaasaegsetele kunstiprobleemidele, võitlevat hoiakut rahvusliku kunsti eluõiguse eest ja siirast usku kunsti suurde osatähtsusesse ühiskonnas. Nagu iseenesest tulenes sellest demokraatlik veendumus kunsti vajadusest laiaelele rahvahulkadele ja kinnipidamine kunsti realistlikest traditsioonidest.

Eesti NSV Teaduste Akadeemia
Ajaloos Instituut

Saabus toimetusse
25. III 1968

¹⁴ Sealsamas.

¹⁵ ORRKA (= Oktoobrirevolutsiooni ja Sotsialistliku Ülesehitustöö Ajaloo Riiklik Keskarhiiv), f. 1108, nim. 5, s.-ü. 16, l. 5.

Э. ПИХЛАК

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЗГЛЯДОВ НИКОЛАЯ ТРИЙКА

Резюме

Творческая деятельность Николая Трийка относится к периоду интенсивного развития эстонского искусства — первой половине нашего столетия. Художественные искания Трийка были не только выражением его творческой индивидуальности, в них отразились основные тенденции развития искусства и общественные проблемы.

Время учебы Н. Трийка в художественном училище Штиглица в Петербурге и в ателье Антса Лайкмаа в Таллине совпало с революционными событиями 1905 года. Лозунги демократии и свободы, провозглашенные революцией, в понимании художника тесно переплетаются с размышлениями о необходимости развития национального искусства. Национальные по форме и содержанию художественное творчество и создание необходимых для него условий на родине — один из основных стимулов, вдохновлявших Н. Трийка в его деятельности, начиная с 1905 года и до первой мировой войны. Однако ограниченность местных условий, необходимость продолжить профессиональное образование и желание познакомиться с современным искусством заставляют его на время покинуть Эстонию. 1906—1908 годы он проводит в Финляндии, Франции, Норвегии.

Наиболее значительным в отношении творчества был период пребывания Н. Трийка в Париже. Внимание художника прежде всего привлекло творчество постимпрессионистов, среди которых особый интерес представляли для него Ван Гог и Гоген. Развитию Н. Трийка в тематическом и идейном плане значительно способствовало знакомство с культурой северных стран, которая вообще была тогда объектом интереса для художников и писателей «Молодой Эстонии». Летом в 1907 и 1909 годах Н. Трийк живет в Норвегии, затем переезжает в Петербург. Здесь, в классе композиции школы Общества Поощрения художеств, которым руководил Н. Рерих, он находит подтверждение и поддержку стремлениям, зародившимся еще в Норвегии.

Взгляды Н. Трийка на искусство того периода отражены в его отчете о II эстонской художественной выставке, опубликованном в журнале общества «Молодая Эстония». Наряду с размышлениями о национальной направленности искусства с этого времени художник все большее внимание обращает на роль искусства в общественной жизни. В условиях Эстонии это было неизбежным, так как просто понимания искусства было недостаточно.

В 1911—1913 годах Н. Трийк жил в Берлине. Это было время организации там первых групповых выставок экспрессионистов и распространения их графических альбомов. На Н. Трийка наибольшее влияние имело, пожалуй, творчество группы ранних экспрессионистов «Die Brücke», созданной в Дрездене в 1905 году.

Осенью 1913 года Н. Трийк стал преподавателем формирующейся Государственной художественно-промышленной школы в Таллине. С 1921 года он был одним из ведущих педагогов художественной школы «Паллас». Высказывания художника в дальнейшем поэтому очень часто касались практических вопросов художественного воспитания. По сравнению с более ранними статьями традиционные проблемы национального искусства в это время им почти не затрагивались. В отношении Н. Трийка к искусству теперь гораздо меньше романтики, чем раньше. Доминирует у него отношение к искусству как к средству познания жизни.

В итоге можно сказать, что главным в художественном мировоззрении Н. Трийка всегда оставались вера и убежденность в большом общественном значении искусства, его боевая позиция в борьбе за национальное искусство. От романтического отношения к искусству он пришел к мысли о том, что искусство есть форма общественного сознания.

*Институт истории
Академии наук Эстонской ССР*

Поступила в редакцию
25/III 1968

E. PIHLAK

GESTALTUNG DER KÜNSTLERISCHEN AUFFASSUNGEN VON NIKOLAI TRIIK

Zusammenfassung

Der Schaffensweg Nikolai Triikis gehört in die Periode der intensiven Entwicklung der estnischen Kunst, — in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts. Sein künstlerisches Suchen widerspiegelt nicht bloß seine schöpferische Individualität, sondern auch die damaligen Grundtendenzen der Kunst und die damals aktuellen sozialen Probleme.

Das Studium N. Triikis in der Kunstschule Stieglitz in Petersburg und in Ants Laikmaas Atelier in Tallinn fällt mit den revolutionären Ereignissen von 1905 zusammen. Die von der Revolution verkündeten demokratischen Freiheitslosungen verflochten sich für den Künstler mit Betrachtungen über die Notwendigkeit der Entwicklung einer nationalen Kunst. Ein der Form und dem Inhalt nach nationales künstlerisches Schaffen und die Herstellung der dafür nötigen Verhältnisse in der Heimat — das war einer der wichtigsten Beweggründe, welche N. Triik in seiner Tätigkeit von 1905 an und bis zum ersten Weltkrieg anspornten. Die Beschränktheit der örtlichen Möglichkeiten, die Notwendigkeit, die Fachbildung fortzusetzen und der Wunsch, die zeitgenössische Kunst kennenzulernen, veranlassen ihn, Estland zeitweilig zu verlassen. 1906—1908 weilt er in Finnland, Frankreich und Norwegen.

Triikis Pariser Periode war für sein Schaffen am bedeutungsvollsten. Seine Aufmerksamkeit fesselten vor allem die Postimpressionisten, ganz besonders Van Gogh und Gauguin. In thematischer und ideeller Hinsicht wurde Triikis Entwicklung sehr merklich durch die Bekanntschaft mit der Kultur der nördlichen Länder gefördert, welche zu jener Zeit überhaupt das Interesse der Künstler und Schriftsteller des «Jungen Estlands» fesselte. Den Sommer der Jahre 1907 und 1909 verbringt Triik in Norwegen, dann zieht er nach Petersburg. Hier, in der von N. Röhrich geleiteten Kompositionsklasse der Schule der Gesellschaft für Förderung der Kunst, findet er die Bestätigung seiner bereits in Norwegen entstandenen Bestrebungen.

Triikis Auffassungen über die Kunst dieser Periode finden sich in seinem Bericht anlässlich der II. estnischen Kunstausstellung, veröffentlicht in der Zeitschrift des Vereins «Junges Estland». Neben Betrachtungen über die nationalen Ziele der Kunst wendet Triik seit dieser Zeit dem Anteil der Kunst am sozialen Leben immer größere Aufmerksamkeit zu. In den estnischen Verhältnissen war das unvermeidlich, da lediglich Kunstverständnis nicht ausreichte.

1911 bis 1913 wohnte Triik in Berlin. Es war die Zeit, als die ersten gemeinsamen Ausstellungen der Expressionisten dort organisiert und ihre graphischen Alben verbreitet wurden. Die in Dresden 1905 entstandene Gruppe früher Expressionisten, «Die Brücke», wird wohl auf Triik den meisten Einfluß ausgeübt haben.

Im Herbst 1913 wurde Triik Lehrer an der damals gegründeten staatlichen Kunstgewerbeschule in Tallinn. Seit 1921 war er einer der führenden Pädagogen der Kunstschule «Pallas». Infolgedessen berührten die Äußerungen des Künstlers seit dieser Zeit nicht selten praktische Fragen der künstlerischen Erziehung. Im Vergleich zu seinen früheren Artikeln befaßte er sich jetzt fast gar nicht mit traditionellen Problemen der nationalen Kunst. Triikis Verhältnis zu Fragen der Kunst wird viel weniger romantisch als früher: er faßt nunmehr die Kunst meist als ein Mittel der Lebenserkenntnis auf.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Glaube an die große soziale Rolle der Kunst stets den wichtigsten Charakterzug der Anschauungen Triikis bildete. Auch kämpfte er unentwegt um die nationale Kunst. Von der romantischen Auffassung ausgehend gelangte er zur Einsicht, daß die Kunst eine Form des gesellschaftlichen Bewußtseins ist.

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

Eingegangen
am 25. März 1968