MARKSISTLIK-LENINLIKU ESTEETIKA KÜSIMUSI

A-21851 II

NSV LIIDU TEADUSTE AKADEEMIA
FILOSOOFIA INSTITUUT

MARKSISTLIK-LENINLIKU ESTEETIKA KÜSIMUSI

EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1957

Originaali tiitel:

Академия наук СССР Институт философии

Вопросы марксистско-ленинской эстетики

Государственное издательство
политической литературы
Москва 1956

SISUKORD

Autoreilt 3
P. Trofimov. Marksistlik-leninlik esteetika kui teadus 5
V. Skaterštšikov. Kunst kui ühiskondliku teadvuse vorm . . . 30
V. Vanslov, P. Trofimov. Ilus ja ülev 56
I. Smoljaninov, J. Borev. Traagiline ja koomiline 97
V. Razumnõi, A. Baženova. Kunstiline kuju 138
V. Vanslov. Kunsti sisu ja vorm 168
V. Vanslov. Kunsti rahvalikkus 216
F. Matõtsin, V. Vanslov. Traditsioonid ja novaatorlus kunstis . . 242
P. Trofimov. Sotsialistlik realism on nõukogude kunsti loominguline meetod 270
P. Trofimov. Nõukogude kunsti ideeline ühtsus ja rahvuslik spetsiifika 308
P. Trofimov. Tänapäeva reaktsioonilise kodanliku kunsti ja esteetika põhisuundade kriitika 340

2

Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
42558

V

ВОПРОСЫ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

На эстонском языке

Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярнуское шоссе, 10

*

Toimetaja *E. Orgmäe.*
Tehniline toimetaja *L. Uuspõld.*
Korrektorid *M. Amon* ja *S. Aron.*

Ladumisele antud 4. V 1957. Trükkimisele antud 5. XI 1957. Paber 60×92,1/16. Trükipoognaid 23,25. Arvutuspoognaid 25,2. Trükiarv 3000 Tellimise nr. 1148.

Trükikoda „Pioneer", Tartu, Kastani 38.

Hind rbl. 7.80

7—1

AUTOREILT

Sotsialistliku ühiskonna kunstikultuuri arendamise seisukohalt on esteetika probleemide igakülgse uurimise ülesandel suur tähtsus. Ometi on siiamaani esteetika probleemide kohta ilmunud veel vähe raamatuid.

Käesolevasse kogumikku võetud artiklid esteetika küsimustes on kirjutatud NSV Liidu Teaduste Akadeemia Filosoofia Instituudi teaduslike töötajate ja kõrgemate õppeasutuste õppejõudude poolt. Käesolev teos ei pretendeeri kõigi marksistlik-leninliku esteetika tähtsamate probleemide süstemaatilisele esitamisele ja piirdub vaid rea põhiküsimuste valgustamisega. Paljud siinkohal vaadeldavad probleemid peavad alles kujunema spetsiaalsete monograafiliste uurimuste objektiks.

Reas artikleis on vaieldavaid seisukohti. Autorid loodavad, et nende seisukohtade ja üldse kogu raamatu arutamine aitab kaasa esteetika probleemide edaspidisele läbitöötamisele, ja võtavad lugejate kriitilised märkused tänuga vastu.

Autorite kollektiiv avaldab tänu filosoofiateaduste doktorile G. Glezermanile, kes abistas neid raamatu ettevalmistamisel ja redigeerimisel. Raamatu redigeerimisest võttis osa filosoofiateaduste kandidaat P. Trofimov.

P. TROFIMOV

MARKSISTLIK-LENINLIK ESTEETIKA KUI TEADUS

Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni võit seadis rööbiti meie maa majanduse sotsialistliku ümberkorraldamise ülesannetega täies ulatuses päevakorrale ka inimeste sotsialistliku kasvatamise ülesanded. Nende ülesannete täitmisel etendavad tähtsat ja austavat osa kunst ja kirjandus.

Ühelgi Oktoobrirevolutsioonile eelnenud ajastul ei olnud ega saanudki olla kunsti- ja kirjandustegelaste ees niisuguseid grandioosseid ülesandeid. Kunagi varem ei ole kirjandusel ja kunstil olnud nii palju nõudlikke ja ühtlasi arusaajaid, teadlikke ning heatahtlikke lugejaid, kuulajaid ja jälgijaid, nii palju kirjandus-, kunsti- ja muusikasõpru. Nõukogude kirjanikele, kunstnikele, heliloojatele, näitlejatele kuulub meie maal kogu rahva lugupidamine ja armastus. Kõigi nõukogude kunstitegelaste ülesandeks on kujundada kunsti vahendite abil inimeste teadvust kommunismi vaimus.

Kirjanduse ja kunsti osatähtsus on kasvanud eriti suureks tänapäeva tingimustes, kus nõukogude rahvas lahendab järkjärgulise sotsialismilt kommunismile ülemineku ülesandeid, kus rahvusvahelisel areenil areneb laialdaselt võistlus sotsialismi maailmasüsteemi ja kapitalismi vahel. Nõukogude kirjandus ja kunst etendavad väga tähtsat osa sotsialistliku riigi kindlustamisel, meie maa töötajate kasvatamisel nõukogude patriotismi ja internatsionalismi vaimus, leppimatu võitluse arendamisel inimeste teadvuses esinevate kapitalismi jäänuste vastu.

Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XX kongress rõhutas eriti, et kirjandust ning kunsti tuleb täielikumalt ja aktiivsemalt kasutada töötajate ja eeskätt noore põlvkonna kommunistlikul kasvatamisel.

Nõukogude rahva ideeline ja kultuuriline tase tõuseb pidevalt; koos sellega suurenevad ka tema nõudmised kunsti vastu. Kommunistlik partei kasvatab järjekindlalt parimate kunsti- ja kirjandusteoste najal nõukogude inimeste maitset, juhib nõukogude kunstikultuuri arenemist. Partei paneb tõsist rõhku ka kunstipraktika teaduslikule üldistamisele, mille ülesandeks on relvastada kunstitegelasi kunsti arenemise seaduspärasuste mõistmisega. Esteetikateooria, avastades kunsti arenemise seaduspärasused, etendab tähtsat osa nende ülesannete lahendamisel, mis partei on seadnud nõukogude kirjanduse ja kunsti ette.

Marksistlik-leninlik esteetika võtab teaduslikult kokku inimkonna kunsti arenemise ülemaailmse ja ajaloolise tähtsusega kogemused, aitab aktiivselt kaasa tänapäeva kõige eesrindlikuma kunsti — sotsialistliku realismi kunsti kasvule. Nõukogude esteetikateaduse ja sellele tugineva kunstikriitika ülesandeks on teaduslikult üldistada nõukogude kunstikultuuri ja välismaa eesrindliku realistliku kunsti saavutusi, avaldada mõju nende arenemisele, uurida rikkalikku klassikapärandit, aidata kaasa meie kunsti ja kirjanduse ideelisele ja kunstilisele kasvule.

1. Kaks põhisuunda marksismieelses esteetikas

Marksistlik-leninlik esteetika põhineb dialektilise ja ajaloolise materialismi kindlal vundamendil. Samuti nagu marksism-leninism tervikuna, ei seisa ka marksistlik esteetikateadus maailma tsivilisatsiooni arenemise peateest kõrval. Võttes üle ja arendades edasi kõike seda paremat, mida leidub endiste aegade maailmakultuuris, selle kirjandus- ja kunstikriitika ning teooria varasalvedes, avab ta ühtlasi uue ajastu esteetika ajaloos.

Esteetika põhiküsimuseks on kunstilise mõtlemise, kunsti vahekord tegelikkusega. Selle küsimuse ümber on esteetika[1] ajaloos alati toimunud ja toimub ka meie päevil äge võitlus materialismi ja idealismi esindajate vahel. See võitlus peegeldab põhiliste ajaloos tegutsevate klasside ja parteide võitlust.

Kõik idealistliku esteetika koolkonnad väidavad, et kunstiline teadvus on primaarne, maailm ja tema ilu aga sekun-

[1] Termini «esteetika» võttis esteetikateaduse tähenduses esimesena kirjanduses kasutusele XVIII sajandi saksa idealistlik filosoof A. Baumgarten, kes avaldas 1750.—1758. aastal kaheköitelise töö, pealkirjaga «Esteetika», s. t. teadus tajust (kreeka keelest: «aisthēsis» — aisting, meel). Tegelikult ei alga esteetika ajalugu muidugi selle termini tekkimisest, vaid palju varem.

daarne, teadvusest tulenev. Vastupidiselt sellele õpetab materialistlik esteetika, et reaalne maailm on primaarne, kunstiline mõtlemine ja kunst aga on sekundaarsed, et kunstiline mõtlemine ja kunst on objektiivselt eksisteeriva tegelikkuse peegeldamise omapärane vorm.

Eesrindlike, progressiivsete klasside ideoloogid püüavad tavaliselt lahendada esteetika küsimusi ja eeskätt esteetika põhiküsimust materialistlikult. See loob kõige avaramad võimalused tegelikkust tõetruult peegeldava realistliku kunsti arenemiseks. Reaktsioonilised jõud aga kaitsevad enamikul juhtumitel esteetikas idealismi, mis võimaldab neil kaitsta ja propageerida antirealistlikku kunsti. See kunst peegeldab tegelikkust moonutatud valguses, takistab töötajate teadlikkuse kasvu.

Inimkonna esteetiliste vaadete ajaloolise arenemise progress on lahutamatult seotud sellega, kuidas on arenenud õiged, materialistlikud seisukohad kunstiloomingu põhiküsimuste suhtes. Materialism rajas enesele esteetikas teed ägedas võitluses mitmesuguste idealistlike teooriate ja vaadete vastu.

Näiteks püüdsid juba muistse India filosoofid-materialistid seletada muusikat materialistlikult. Muistses india eeposes «Mahābhārata» leidub naiivseid, kuid sisuliselt õigeid materialistlikke seisukohti ilu küsimuses. Muistne autor, kui ta räägib näiteks täiuslikust ilust, ei kujutle seda tegelikust elust lahutatuna, vaid täiesti reaalse, maise inimese kujul, kellel on kaunid vormid.

Vana-Hiina filosoof Lao-tse pidas ilusa ja inetu kategooriaid reaalselt eksisteerivaks ning näitas nende suhtelist iseloomu ja vastastikust seost, teineteiseks üleminekut. Need materialistlike seisukohtade alged mõnedes esteetika küsimustes olid vastandiks igasugustele usulistele vaadetele ilu probleemi, kunsti mõtte ja ülesannete suhtes (budhism, brahmanism jt.).

Antiikses Kreekas näeme kahte leeri: ühelt poolt Herakleitose, hiljem aga Aristotelese põhiliselt õigete, materialistlike esteetiliste vaadete ja teiselt poolt Platoni objektiiv-idealistliku, müstilise esteetika näol.

Herakleitos õpetas, et ilusal on olemas objektiivsed alused, mis peituvad materiaalses tegelikkuses eneses, et ilu on vastandite harmoonia. Ta oli arvamisel, et näiteks maalikunstis luuakse reaalsete asjade kujutused valge ja musta, kollase ja punase värvi segamise tulemusel, muusikas aga tekib ühtne harmoonia kõrgete ja madalate, pikkade ja lühikeste helide ühinemisest. Aristoteles rääkis, et kunst jäljendab reaalset tegelikkust, selle ilu. Ta väitis, et kunstniku tegevus sarnaneb

looduse tegevusega. Kunst «viib osalt lõpule selle, mida loodus ei ole suuteline tegema, osalt jäljendab loodust».

Mis puutub Platonisse, siis tema väitis, et materiaalne maailm, loodus, on vaid tõelise maailma, ideede maailma ebatäiuslik vastuhelk; jäljendades materiaalse maailma ilu, jäljendab kunst vaid tõelise maailma varje. Platon oli realistliku kunsti vaenlane. Võitluses Platoni vastu töötas Aristoteles välja oma kunstiõpetuse materialistlikud küljed ja üldistas teoreetiliselt realistliku kunsti saavutusi, esmajoones vanade kreeklaste draama ja skulptuuri saavutusi.

Aristoteles astus suure sammu edasi niisuguse esteetika läbitöötamisel, mille põhi-idee järgi ei peitu kunstiteostes subjektiivne, vaid täiesti objektiivne, reaalsest tegelikkusest võetud sisu. V. I. Lenin ütleb, et Aristotelesel «pole kahtlust tunnetuse objektiivsuses. Naiivne usk mõistuse jõusse, tunnetuse jõusse, võimsusse, objektiivsesse tõesusse» [1].

Tuleb aga silmas pidada, et Aristoteles ei olnud ei filosoofias ega ka esteetikas täiesti järjekindel materialist. Kuigi Aristoteles kritiseeris sügavalt ja teravmeelselt näiteks Platoni ideedeteooriat ja jõudis idealismi kui niisuguse kriitikani, tunnistas ta ikkagi jumala olemasolu, käsitledes jumalat algse tõukejõuna ja primaarse vormina, mis seisab reaalsest, materiaalsest maailmast kõrgemal ja millest tulenevad niihästi üksikute asjade ja nähtuste kui ka üldse kogu mateeria iseärasused.

Aristoteles esitas seisukohti, mida hiljem kasutati selleks, et põhjendada kunsti vormi idealistlikku käsitust, mille kohaselt vorm eksisteerib omaette, sisust lahus.

Need seisukohad on vastuolus Aristotelese enese materialistlike vaadetega, mille järgi kunst on tegelikkuse jäljendamine, ja nad annavad tunnistust niihästi Aristotelese üldfilosoofiliste kui ka esteetiliste vaadete sisemisest ebajärjekindlusest. Aristotelese esteetika materialistlikke külgi arendasid edasi uuema aja eesrindlikud mõtlejad, tema idealismi ja metafüüsikat aga kasutasid idealistid.

Teise ja niisama kujuka näite materialismi ja idealismi pingelisest võitlusest esteetikas annab renessansiajastu.

Feodaalühiskonna valitsevate klasside esteetika oli täielikult religiooni teenistuses ja väljendas väljasurevate ühiskondlike jõudude huvisid.

Keskaegse idealismi ja teoloogia esindajad — Püha Augustinus, Aquino Thomas jt. — väitsid, et kunst on jumala meeleline avaldus, jumala peegeldus maailmas.

Uute, feodalismivastaste ühiskondlike jõudude silmapaistev

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, 1947, lk. 304.

esindaja, itaalia kunstnik ja õpetlane Leonardo da Vinci astus välja usulise feodaalse ideoloogia ja kultuuri vastu, idealistliku esteetika vastu. Leonardo da Vinci kuulutas, et kõige kunsti-ilu allikaks on loodus, et looduse ilu ei eksisteeri jumala tõttu, vaid jumalast sõltumata, objektiivselt. Tõelise, realistliku kunsti arenemine, õpetas Leonardo da Vinci, on võimalik ainult siis, kui kunst jäljendab loodust ja tema ilu. Sealjuures ei ole see jäljendamine midagi passiivset; see on aktiivne, loov protsess, mis on seotud inimeste tunnete ja ideede väljendamisega kunstis. Leonardo da Vinci esteetika järgi on ilu ja tõde teineteisest lahutamatud. Leonardo da Vinci väitis, et kui kunst jäljendab loodust ja tema ilu, siis on selle jäljendamise aluseks kogemused ja teaduslik mõtlemine. Ta rõhutas kunsti tunnetuslikku tähtsust. Leonardo da Vinci esteetilistes vaadetes, mis arenesid teravas võitluses keskaja usulise esteetika vastu, olid sügavalt üldistatud renessansiaegse Itaalia eesrindliku kunsti saavutused, sealhulgas ka Leonardo da Vinci enese kunstilooming.

Samuti nagu Leonardo da Vinci, pidasid keskaja idealistliku, religioosse esteetika vastu leppimatut võitlust Cervantes, Lope de Vega, Shakespeare ja teised renessansiaja väljapaistvad kunstitegelased. Seades selle feodaalse esteetika idealistlikele vormelitele vastu realismi ja kunsti rahvalikkuse printsiibid, rõhutas Cervantes oma kuulsas romaanis «Don Quijote», et kunst «peab olema inimelu peegel, kõlbluse eeskuju ja tõe vorm». Lope de Vega kirjutas komöödia ja üldse kunsti tõelisest ülesandest:

> Komöödia, mis väärib oma nime,
> peab sihti teenima kui iga kunstki,
> ja kujutama tõelist inimest
> ning kajastama temas ajakombeid. [1]

Suur Shakespeare nõudis oma Hamleti suu läbi kunstitegelastelt, et «nad ei tohi eksida loomuliku lihtsuse vastu». Elu tõetruult peegeldades tuleb «voorusele ta õiget nägu, häbile ta õiget pilti ja ajajärgu kehastusele ta laadi ning kujundit näidata». [2] Oma sonettides rõhutab Shakespeare, et ilu ja tõde on teineteisega lahutamatult seotud. Kõrgeimaks kunsti seaduseks loeb ta tõde. «Tõde on minu seadus,» ütleb Shakespeare.

Lepitamatut võitlust idealismi vastu esteetikas pidas XVIII sajandi suur prantsuse filosoof-materialist Denis Diderot. Diderot tõestas, et kunst on elutõe reprodutseerimine kunstilistes kujudes, kunsti ülesandeks on faktide ja nähtuste olemuse,

---

[1] Tsitaat võetud raamatust: «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I, 1953, lk. 321.

[2] Shakespeare, «Hamlet», Tallinn 1946, lk. 79.

nende põhilise sisu ja põhjuste esiletoomine. Kuid elu reprodutseerimine ei eita sugugi kunstniku fantaasia vajalikkust. Kunstnik, nagu väidab Diderot, peab peegeldama oma teostes mitte ainult seda, mis faktiliselt eksisteerib või on eksisteerinud, vaid ka seda, mis on täiesti võimalik, usutav ega ole looduse seadustega vastuolus. Diderot nõuab, et kunstniku fantaasia, luulelend aitaksid täielikumalt ja mitmekülgsemalt peegeldada tegelikkust, objektiivset tõde.

Seades tegelikkuse nähtuste pinnapealsele, naturalistlikule reprodutseerimisele vastu tegelikkuse peegeldamise tüpiseerimise alusel, rääkis Diderot näiteks, et «ametnik Billard on tartüff, abt Griselle on tartüff, kuid ei ole Tartuffe (s. o. kirjaniku poolt loodud kuju, tüüp. — *P. T.*). Rahamees Toinard oli ihnus, kuid ta ei olnud Ihnus. Ihnus ja Tartuffe on loodud kogu maailma Toinard'ide ja Griselle'ide näo järgi ja neis kehastuvad kõigi Toinard'ide ja Griselle'ide üldised ja iseloomulikud jooned . . .»[1] Tegelikkuse nähtuste üldistamine, tüpiseerimine muudab seega Diderot' arvates kunsti võimsaks tunnetusjõuks.

Tõetruus kunstiteoses avaneb mitte üksnes reaalsuse objektiivne sisu, vaid ka kunstniku ellusuhtumine, tema iluideaal. Rõhutades objektiivse ja subjektiivse ühtsust kunstiteostes, märkis Diderot alati objektiivse juhtivat ja määravat osa selles ühtsuses.

Võitluses idealismi vastu saavutas eesrindlik marksismieelne materialistlik esteetika kunsti mõistmisel märkimisväärset edu ja esitas rea läbimõeldud seisukohti, mis üldistasid mõningaid kunsti arenemise iseärasusi.

Eesrindlik, materialistlik marksismieelne esteetika valgustas laialdaselt kunsti ühiskondlikku ümberkujundavat osa, kunsti ideelisust ja rahvalikkust.

Diderot nõudis näiteks kunstnikult, et ta oleks kõigepealt kodanik, et ta, peegeldades tõetruult elu, kasvataks oma teostega inimesi patriotismi, kõrgete moraalsete omaduste ja inimese austamise vaimus. «. . . Sinul tuli ülistada, jäädvustada suuri ja kauneid tegusid,» ütleb Diderot kunstniku poole pöördudes, «anda au õnnetule ja rüvetatud voorusele, piitsutada haljal oksal olevat ja lugupeetavat pahet, hirmutada türanne».[2]

Samuti nagu Diderot rõhutas ka suur XVIII sajandi saksa luuletaja Lessing kirjanduse ja kunsti kõrget kodanikumissiooni. Ta naeris välja hilise klassitsismi kangelaste elutuse ja ülespuhutuse, näitas nende võltsi ajaloolisust, paljastas võltsklassika tragöödiate eesmärgi — aristokraatia ja absolutismi

[1] Дени Дидро, Собрание сочинений, т. V, Academia, 1936, lk. 596.

[2] Дени Дидро, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, 1946, lk. 253.

kiitmise. Lessing kutsus dramaturge ülistama lihtsate inimeste õilsaid karaktereid, vaatamata nende inimeste päritolule.

Nõudmised, mida esitasid kunstile Diderot ja Lessing, kannavad endal kodanliku piiratuse pitserit. Sellest hoolimata etendasid need nõudmised ikkagi suurt progressiivset osa, sest nad olid sihitud feodaalse, klerikaalse ideoloogia vastu.

Kuid marksismieelsed materialistid, jäädes ajaloo seletamisel idealistideks, ei olnud suutelised andma kunstinähtustele järjekindlalt teaduslikku seletust. Piirdudes põhiliselt üksnes viitega kunsti sõltuvusele loodusest, ei suutnud marksismieelne esteetika seletada kunsti sügavat seost ühiskonna elu, ühiskondliku olemise arenemisega.

XVIII sajandi prantsuse materialistide teostes leiame näiteks üksikuid seisukohti, mis tõendavad, et need filosoofid püüdsid seletada mõningaid kunstinähtusi materiaalsete põhjustega. Kuid sellele vaatamata seletasid Holbach, Diderot ja Helvetius tavaliselt kunsti õitsengut ja allakäimist ikkagi juhuslike, subjektiivsete põhjustega, näiteks geniaalsete inimeste puudumisega või nende juhusliku esilekerkimisega ühel või teisel kunstialal. [1]

Marksismieelne esteetika ei suutnud avastada klassiühiskonna kunsti klassi-iseloomu Ta ei suutnud näidata, kuidas mitmesugused kunsti ja esteetika suunad ning voolud peegeldavad klasside ja ühiskondlike rühmade võitlust.

Kuid Lääne ja Venemaa eesrindlikel mõtlejatel leidub ühiskondlik-ajalooliste nähtuste, sealhulgas ka kunsti käsitamisel materialistlikke elemente. Näiteks jõudis N. Tšernõševski vahetult arusaamiseni, et inimeste kujutlused ilusast kajastavad nende kandjate klassiseisundit.

Eesrindlik marksismieelne esteetika, uurides tegelikkuse reprodutseerimist kunstis, ei suutnud läheneda sellele probleemile igakülgselt, dialektiliselt. Tegelikkuse kunstilise tajumise, peegeldamise protsessi käsitas ta põhijoontes metafüüsiliselt.

---

[1] Molière'i esilekerkimist dramaturgina seletab Helvetius näiteks järgmiselt: «Peaaegu samasugune juhus tingis Molière'i armastuse teatri vastu. Tema vanaisa armastas komöödiat ja viis teda sageli teatrisse. Nooruk elas sihitut elu. Seda märganud, küsis ta isa kord vihaselt, kas tema pojast tahetakse tõesti teha komödianti. «Annaks jumal,» vastas vanaisa, «et ta oleks niisama hea näitleja kui Montrose.» Need sõnad hämmastasid noort Molière'i. Oma amet muutus talle vastikuks, ja sellele juhuslikule vastusele võlgneb Prantsusmaa tänu oma väljapaistvaima komöödiate autori eest.» (Vt. К. А. Гельвеций, О человеке, его умственных способностях и его воспитании, Соцэкгиз, 1938, lk. 18.)

Igakülgselt dialektilist esteetika probleemide käsitlust (idealismi raamides) leiame esimest korda saksa klassikalise idealismi suurel esindajal Hegelil. Sellepärast hindasid Hegelit kõrgelt Marx ja Engels. Niisuguse käsitluse ajaloolist tähtsust nägid nad selles, et tähtsamaid kunsti probleeme vaadeldakse mitte staatiliselt, vaid arenemise olekus, mitte inimkonna ajaloost isoleeritult, vaid sellega tihedas seoses. Esteetiliste mõistete dialektika taga aimas Hegel sageli kunsti ajaloolise arenemise dialektikat [1]. Ta püüdis vaadelda maailmakunsti ajalugu eeskätt selle kunsti sisu arenemise ühtse seaduspärase protsessina; sisu arenemine oli tema arvates omakorda tingitud maailma ajaloo arenemisest. Sealjuures aga pidas Hegel maailma ajalugu maailmavaimu iseliikumiseks. Ta püüdis ka näidata, et kunsti vormi arenemine oleneb kunsti sisu arenemisest.

Hegelil leiame palju näiteid kunstinähtuste arenemise dialektika kohta: meelelise ja ratsionaalse, üldise ja individuaalse vastuolu kunstiteostes jne. Erilise tähtsusega on Hegeli dialektiline käsitlus draamakunsti (traagilise ja koomilise) vaatlemisel, mis toob kunstiliselt esile ühiskonna elu vastuolud ja nende võitluse. Draamakunsti spetsiifikat nägi Hegel kokkupõrgeterohkete situatsioonide ja tegevuse kujutamises.

Need dialektilised seisukohad aga ei leidnud Hegelil järjekindlat teaduslikku arendamist.

XIX sajandi väljapaistev saksa materialist Ludwig Feuerbach astus niihästi filosoofias kui ka esteetikas järsult välja Hegeli idealismi vastu. Jätkates varemate aegade materialismi paremaid traditsioone, taastas ta uuema aja filosoofide hulgas esimesena esteetiliste nähtuste seletamisel materialismi. Lähtudes tegelikkuse nähtuste seletamisel oma piiratud, kuid ikkagi materialistlikust antropoloogilisest printsiibist, näitas Feuerbach, et igasuguse tõelise kunsti kõrgeimaks objektiks on inimene. Maailmas pole midagi ilusamat ja ülevamat kui inimene, tema igapäevane elu, tema mured ja püüdlused. «Kunst tuleneb sellest tundest, et siinpoolne elu on tõeline

---

[1] Hegeli mitmekesised teadmised ajaloo alalt võimaldasid tal mitte üksnes dialektiliselt (idealismi raamides) analüüsida üksikuid kunstiküsimusi, vaid teha selles valdkonnas ka rea materialistlikke tähelepanekuid ja üldistusi. Näiteks rõhutas ja arendas Hegel korduvalt seisukohta, et kunstnik peab oma loomingu protsessis tuginema mitte oma fantaasia viljale, mitte väliamõeldistele, vaid elu, reaalse tegelikkuse põhjalikule uurimisele. «Kunstnik... peab selja pöörama lamedusele, niinimetatud ideaalsele, ja astuma reaalsuse valdkonda,» ütleb Hegel. «Idealistlik lähenemine kunstis ja poeesias on alati väga kahtlane, sest kunstnik peab materjali ammutama elu rikkustest, mitte aga abstraktsioonide rikkusest...» (Гегель, Соч., т. XII, lk. 289.)

elu,»[1] ütles Feuerbach. Aprioorne poeesia, millele ei eelne midagi elust võetut, mingeid väliseid muljeid, mingeid inimese vajadusi ja kannatusi, on niisama kõlbmatu nagu aprioorne filosoofia. Feuerbach õpetas, et kunst erineb põhimõtteliselt religioonist: religioon esitab tegelikkust moonutades «oma väljamõeldud olendeid t õ e l i s t e olendite pähe»[2], kunst aga ei sunni inimest pidama asjade ja nähtuste kunstilisi kujutusi reaalseteks, tegelikeks asjadeks ja nähtusteks. V. I. Lenin märkis oma konspektis Feuerbachi raamatu «Loengud religiooni olemusest» kohta, et sellel saksa materialisti mõttel on eriti viljakas tähtsus.

XIX sajandi esteetilise mõtte esindajad Venemaal — vene revolutsionäärid-demokraadid — pidasid Feuerbachi filosoofia materialistlikke seisukohti loovalt kasutades järjekindlat võitlust idealistliku esteetika vastu.

Idealistid lahutasid esteetilise teadvuse reaalsusest, isoleerisid kunsti tegelikust elust, redutseerides kunsti kas subjekti eneseväljendamise viisiks või absoluutse idee tunnetamise vormiks. Nad ignoreerisid kunsti tunnetuslikku ja ideelist kasvatavat osa. Vene revolutsioonilis-demokraatlik esteetika, mis oli kõrgeimaks etapiks kogu Marxi-eelse perioodi materialistliku esteetika ajaloos, kaitses visalt ja järjekindlalt kunsti, kunstilise mõtlemise lahutamatut sidet eluga. Selle esteetika esindajad hindasid kõrgelt kunsti osa tegelikkuse tunnetamises ja inimeste ideelises kasvatamises, põhjendasid teoreetiliselt realismi printsiipe.

Möödunud sajandi vene revolutsioonilis-demokraatlik esteetika pidas leppimatut võitlust kunstile ja rahvale vaenulike reaktsiooniliste, idealistlike kodanlike teooriate vastu.

Revolutsionäärid-demokraadid näitasid, et teooriad, mille sisuks on «puhas kunst», «kunst kunsti pärast», on oma olemuselt reaktsioonilised, rahvavastased; nad rõhutasid, et nende teooriate eesmärgiks on panna kunst reaktsiooni jõudude teenistusse, et need teooriad peavad silmas eesrindliku, revolutsioonilise, rahvaliku kunsti likvideerimist, et nad on lepitamatud realismiga, mis nõuab kunstnikelt tõetruud elu peegeldamist, aktiivset osavõttu oma loominguga võitlusest ühiskonna progressiivse arenemise eest.

Uhkeldades oma võitlusega ilu eest, tallavad «puhta kunsti» teoreetikud tegelikult ilu jalge alla, sest nad eitavad, et kunsti ilu tõeliseks allikaks on loodus ja inimeste elu. Vene revolutsioonilised demokraadid paljastasid «puhta kunsti» teooria

---

[1] Людвиг Фейербах, Избранные философские произведения, т. I, Госполитиздат, 1955, lk. 118.

[2] Людвиг Фейербах, Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, 1955, lk. 693.

sotsiaalsed ja ajaloolised juured, näidates, et see teooria on nende ühiskonnakihtide sünnitis, kellel puuduvad arenemisperspektiivid, kes on määratud hävingule. «Esseedes Gogoli perioodi vene kirjandusest» näitas suur vene mõtleja, revolutsionäär-demokraat N. Tšernõševski veenvalt, et õitsenguni võib jõuda ainult see kunst, millel on elav side ühiskonna vajadustega; see kunst aga, millel pole juuri elus, on nii sisult kui ka vormilt loid ja kahvatu. Tal ei saa olla mingit ajaloolist tähtsust ja ta on iseenesest tühine. Vene revolutsioonilised demokraadid, tuginedes oma filosoofiale, mis kujutas endast kõige järjekindlamat materialismi Marxi-eelsete materialistlike õpetuste hulgas, kritiseerisid igakülgselt ja põhjalikult idealistlikku ilukäsitust. N. Tšernõševski näitas oma väitekirjas «Kunsti esteetilised suhted tegelikkusega», et ilu on elu ise, niisugusena, nagu ta peab seda meie mõistete järgi olema. Ilu kujutluste allikat ei näe Tšernõševski mingis absoluutses idees, vaid reaalses tegelikkuses, elus eneses.

Vene revolutsiooniliste demokraatide materialistlikule esteetikale oli iseloomulik aktiivne, sihikindel iseloom. Revolutsionäärid-demokraadid võitlesid vene ühiskonna demokraatliku ümberkujundamise eest, rahva ideelise ja esteetilise kasvatamise ning valgustamise eest.

Oma järjekindla ja visa võitlusega realismi eest, materialistlike printsiipide eest avaldasid revolutsioonilised demokraadid suurt mõju nii vene kirjanduse, maailmakunsti ja muusika kui ka teiste rahvaste kunsti ja kirjanduse arengule.

Enamik eesrindliku marksismieelse esteetika esindajaid Läänes seisis rahvast kaugel. Suuremalt osalt väljendasid nad oma aja kohta progressiivsete, kuid ikkagi ekspluataatorlike klasside esteetilisi vaateid. See pani nende teooriatele kitsarinnalisuse ja piiratuse pitseri. See käib ühevõrra niihästi Lessingi, Diderot', Goethe kui ka teiste eesrindliku marksismieelse esteetika väljapaistvate esindajate kohta. Vene revolutsioonilis-demokraatliku esteetika esindajad olid rahvale lähemal kui nende eelkäijad ja kaasaegsed Läänes ja Venemaal. Kuid ka nemad ei suutnud teha oma vaateid miljonite inimeste ühisvaraks.

Alles siis, kui ajaloo areenile ilmus proletariaat — ainuke lõpuni revolutsiooniline klass —, kujunesid eeldused kõige eesrindlikumate ja täiesti teaduslike esteetiliste vaadete ulatuslikuks ja sügavaks tungimiseks rahvahulkadesse.

2. Marksistlik-leninliku esteetika tekkimine

Marksistlik-leninlik esteetika kasutab kriitiliselt ja arendab edasi kõike progressiivset, mis oli loodud marksismieelses esteetikas.

Ühtlasi kujutab marksistlik-leninliku esteetika tekkimine endast põhjalikku revolutsioonilist pööret esteetikaõpetuste ajaloos ja on vahetult seotud marksistliku teooria tekkimisega.

Pannud toime filosoofias põhjaliku revolutsioonilise pöörde — loonud ainsa teadusliku, dialektilis-materialistliku filosoofia —, rajasid Marx ja Engels esteetikale kindla metodoloogilise aluse, mille tulemusel esteetika muutus esmakordselt tõeliseks teaduseks.

Marksismi tekkimisega paljastati arvukad idealistlikud kodanlikud esteetikasüsteemid kui ebateaduslikud süsteemid. Marksismi rajajad tõestasid ümberlükkamatult niihästi objektiiv-idealistliku kui ka subjektiiv-idealistliku kunsti- ja esteetikaküsimuste tõlgitsemise paikapidamatust. Nad näitasid samuti vana materialismi piiratust, metafüüsilisust esteetiliste nähtuste käsitamisel, tema idealismi kunsti kui ühiskondliku teadvuse vormi seletamisel. Marx ja Engels paljastasid kodanlike esteetikute reaktsioonilised idealistlikud kujutlused, millede kohaselt inimeste kunstiline tegevus on esteetilise fantaasia mäng, absoluutse vaimu enesetunnetamise vorm jne. Kunsti hakati vaatlema tema tõelises ajaloolises arenemises, mis peegeldab ühiskonna elu arenemist, tema objektiivseid seaduspärasusi.

Marx ja Engels näitasid esimestena, et on vaja uurida neid reaalseid põhjusi, mis peituvad inimeste materiaalse elu iseärasustes ning tingivad kunsti ja inimeste esteetiliste võimete arenemise. Nad rõhutasid eriti töö, ühiskondliku praktika tähtsust, pidades seda kunsti tekkimise ja arenemise, inimese musikaalse kõrva ja plastilist vormi tajuva silma tekkimise allikaks. Marx ja Engels näitasid, et mitte üksnes tavalised viis meelt, vaid ka niinimetatud vaimsed meeled * tekivad eeskätt selle tulemusel, et inimene mõjutab praktiliselt loodust.

Esteetilised tunded ei ole bioloogilise, vaid sotsiaalse päritoluga. Nad on pikaajalise ajaloolise arengu produkt.

K. Marx ja F. Engels avastasid kunsti arenemise objektiivse seaduspärasuse. Nad tõestasid, et kunst kujutab endast erilist vormi, mille kaudu inimene peegeldab oma elu ja tegevuse reaalseid tingimusi. Oma teoses «Poliitilise ökonoomia kriitikast» kirjutas Marx: «Materiaalse elu tootmise viis tingib sotsiaalse, poliitilise ja vaimse elu protsessi üldse. Mitte ini-

* «Vaimsete meelte» all mõtleb Marx armastust, tahet jne. Tõlk.

meste teadvus ei määra nende olemist, vaid, vastupidi, nende ühiskondlik olemine määrab nende teadvuse.» [1] Marx tõestas, et teatud konkreetsele, ühiskonna majanduslikku baasi moodustavate tootmissuhete süsteemile vastavad teatud konkreetsed ühiskondliku teadvuse vormid — moraal, religioon, kunst jt., milledest igaüks omamoodi peegeldab baasi ja avaldab talle omakorda mõju. Marx ja Engels avastasid pealisehituse sõltuvuse ühiskonna majanduslikust baasist. Iga ajastu usuliste, filosoofiliste, esteetiliste ja teiste vaadete tekkimise ja kadumise seaduspärasused on objektiivse iseloomuga. Uus põlvkond leiab ellu astudes eest niisugused materiaalse elu tingimused ja kultuuri arenemise taseme, mis temast ei olene. Lähtudes juba eksisteerivatest ühiskonnaelu tingimustest ja ühiskonna arenemise reaalsetest vajadustest, kujundavad inimesed oma vaated ilu suhtes, kunsti ülesannete suhtes, arendavad kunsti vastavalt oma vaadetele.

Mitmesugustele ühiskondlik-majanduslikele formatsioonidele, nagu näitas Marx, vastab oma spetsiifiline vaimse tegevuse viis, sealhulgas ka kunstilooming. Eriti avaldub see kunstitegelaste loomingu iseärasustes. Võrreldes Raffaeli, Leonardo da Vinci ja Tiziani loomingut, näitavad Marx ja Engels, et «esimese kunstiteosed olenesid Rooma tookordsest õitsengust, mis toimus Firenze mõju all, Leonardo teosed — Firenze olukorrast, seejärel aga Tiziani teosed — Veneetsia arengust, millel oli hoopis teistsugune iseloom» [2]. Raffaeli looming, nagu märgivad Marx ja Engels, oli tingitud enne teda kunstis tehtud edusammudest, samuti tolle ajaloolise perioodi ühiskonna organisatsioonist. Nad rõhutavad, et kunstniku talendi arenemine oleneb ühiskonna nõudmistest, mis omakorda olenevad inimeste elutingimustest ja haridusest.

Tõstes esile majanduslike tingimuste määrava osa kunsti arenemises, ei ignoreeri Marx ja Engels ühtlasi ka kõigi teiste ühiskonnaelu tegurite tähtsust.

Rööbiti majanduslike põhjustega (need on kõige tähtsamad) etendavad suurt osa, nagu märgivad marksismi rajajad, mitmesugused pealisehituse küljed: klasside poliitika, filosoofia, usk jne. Marx ja Engels pidasid leppimatut võitlust ajaloolise materialismi vulgariseerijate vastu, kes püüdsid kõiki kunsti ajaloolise progressi mitmekesiseid põhjusi taandada ainuüksi majandusele. Nad vaidlesid vastu neile, kes püüdsid kunsti arenemist seada otsesesse sõltuvusse ühiskonna tootlike jõudude tasemest. Antiikühiskonna kunsti iseärasuste analüüsimise alu-

---

[1] К. Маркс, К критике политической экономии, Госполитиздат, 1953, lk. 7.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, Госполитиздат, 1955, lk. 392.

sel näitas Marx, et mõningail juhtumeil tootlike jõudude madal arengutase ei ole teatavate kunstivormide õitsengu seisukohalt lõppkokkuvõttes ebasoodne. «Kui seda mitte arvestada,» ütles ta, «võib jõuda XVIII sajandi prantslaste illusioonini, mille Lessing nii tabavalt välja naeris. Kuna mehaanikas jne. me oleme jõudnud antiikajast kaugemale, siis miks ei peaks me looma ka oma eepose? Ja «Iliase lugulaulu» asemel ilmubki «Henri lugulaul».» [1]

Antiikaja eepos ja kogu muistne kreeka kunst kujutavad endast ületamatut ning kordumatut nähtust kogu maailma kunsti ajaloos. Selle kunsti õitseng aga oli võimalik ainult ühiskonna suhteliselt madalal arenemisastmel, kus inimese võim looduse üle oli alles väga väike. Antiikaja kunsti pinnaks ja arsenaliks oli inimeste mütoloogiline suhtumine tegelikkusesse, mitte praktiline loodusjõudude alistamine, vaid nende alistamine naiivse antropomorfilise maailmavaate sfääris. Just sellepärast, nagu näitab Marx, kaobki antiikaja mütoloogiast olenenud kreeka kunst ja eeskätt eepos, vastavalt sellele, kuidas areneb inimese reaalne võim loodusjõudude üle. Marx rääkis, et arenev ühiskond, heites kõrvale igasuguse mütoloogilise suhtumise loodusesse, igasuguse looduse mütologiseerimise ja nõudes kunstnikult mütoloogiast sõltumatut fantaasiat, ei oleks saanud mingil tingimusel luua pinda kreeka kunstile.

Marx ja Engels töötasid oma dialektilis-materialistliku teooria baasil esmakordselt välja teaduslikud, objektiivsed kriteeriumid kunstiteoste hindamiseks, kritiseerisid subjektivismi, esteeditsemist ja igasugust muud meelevaldset kunsti tõlgitsemist, mis kõik idealistlikus esteetikas valitsesid.

Uurides suurte kirjanike, kunstnike ja teiste kunstitegelaste loomingut, tõid Marx ja Engels nende teostes eelkõige esile reaalse, konkreetse ajaloolise tegelikkuse teatud oluliste külgede peegeldamise. Nad näitasid, et ühe või teise kunstiteose väärtus ei olene kirjaniku või kunstniku subjektiivsetest kavatsustest, vaid selle teose objektiivsest sisust.

Analüüsides näiteks Aischylose «Oresteiat», antiikse tragöödia väljapaistvat teost, näitas Engels, et selle tragöödia ajalooline tähtsus seisab selles, et seal, kuigi mitte täiesti realistlikus vormis, on kunstiliselt peegeldatud patriarhaalse õiguse

---

[1] К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. I, 1955, lk. 261—262.

«Henri lugulaul» («La Henriade») — suure prantsuse filosoofi ja kirjaniku Voltaire'i teos, mis oli pühendatud kuningas Henri IV ülistamisele. Vormilt on see kirjutatud klassitsismi vaimus ja jäljendab antiikset, osalt aga ka keskaegset eepost. Ühtlasi on selles teoses selgesti näha uue kirjandusliku vormi — ajaloolise värssromaani — jooni, mis annab eepilisele stiilile teise kuju.

kujunemise epohhi olulisi külgi; patriarhaalne õigus aga oli eraomanduse ja riigi arenemisega seotud. Mõningate tegelikkuse oluliste külgede peegeldust näeb Engels ka niinimetatud hommikustes armastuslauludes (albades), milledes kunstiliselt kajastuvad teatavate feodaalühiskonna kihtide perekonnasuhted. Vene rahva geniaalse suurteose «Lugu Igori sõjaretkest» (XII sajand) kohta märgib Marx õigustatult, et selles peegeldub vene inimeste ühinemispüüd võitluses võõramaiste vallutajate vastu.

Suurt Firenze poeeti Dantet nimetas Engels «viimseks keskaja ja ühtlasi esimeseks uue aja poeediks» selle eest, et tema loomingus kajastusid vana, keskaegse maailma lagunemise ja uue, kapitalistliku maailma sündimise ajaloolised protsessid.

Kõrgesti hinnates Cervantest, ei näinud Marx selle hispaania kirjaniku poolt loodud rüütli Don Quijote kujus mingi abstraktse õigluse ja humanismi idee kandjat (nii vaatlesid teda idealistliku esteetika esindajad), vaid «väljasurnud rüütliseisuse kuju, kelle voorused muutusid äsjatekkinud kodanlikus maailmas veidrusteks ning narrusteks» [1].

Marxi ja Engelsi poolt loodud õpetus klassidest ja klassivõitlusest andis võimaluse avastada kõigi klassiühiskonna ideoloogia vormide (sealhulgas ka kunsti) klassiolemuse, leida kõigi antagonistlike ühiskondlik-majanduslike formatsioonide kunsti arenemise sisemised põhjused, esile tuua valitsevate klasside ja rahva osa kunsti arenemises jne. Kunsti õitsengu seisukohalt on kõige soodsamaks tingimuseks see, et esiplaanile kerkib rahva ajalooline tegevus, tema võitlus oma aja ära elanud ühiskondlike institutsioonide vastu, võitlus vabaduse ja sõltumatuse eest.

Kunsti võimas tõus feodalismilt kapitalismile ülemineku ajastul — renessansiajastul — on eelkõige seletatav laiade töörahva hulkade võitlusega feodalismi ja kiriku despotismi vastu ning selle võitluse mõjuga kogu ühiskonna vaimuelule. Rahva võitlus kajastub ka väljapaistvate kunstitegelaste — poeetide ja kirjanike — loomingus. Seda märkides seob Engels möödunud sajandi saksa kirjanduse õitsengu saksa rahva võitlusega feodaalkorra vastu. Pidades silmas just seda sajandit, millal Saksamaa oli killustatud, majanduslikult ja poliitiliselt mahajäänud maa, rääkis Engels, et häbiväärne poliitiline ja sotsiaalne epohh Saksamaa ajaloos oli ühtaegu väljapaistvaks epohhiks saksa kirjanduses. «Iga selle epohhi suurepärane teos,» ütleb Engels, «on kantud kogu tolleaegse saksa ühiskonnakorra vastu suunatud protesti, pahameele vaimust. Goethe

[1] Tsitaat võetud raamatust «Воспоминания о Марксе и Энгельсе», Госполитиздат, 1956, lk. 65.

kirjutas «Götz von Berlichingeni», dramaatilise kiidulaulu revolutsionääri mälestuseks. Schiller kirjutas «Röövlid», ülistades õilsat noormeest, kes kuulutas avaliku sõja kogu seltskonnale.» [1] Iseloomustades möödunud sajandi hiilgavat inglise romaanikirjanike koolkonda (Dickens, Thackeray jt.), sidus Marx selle koolkonna edu võitlusega, mida kapitalistliku ühiskonna eesrindlikud jõud pidasid selles ühiskonnas töörahva raskete elutingimuste vastu. Klassivõitluse järsk teravnemine Inglismaal tšartismi ajajärgul avaldas märkimisväärset mõju Dickensi, Thackeray jt. teoste paljastavale paatosele. See võitlus aitas neil märgata oma aja tüüpilisi vastuolusid ja konflikte ning kujutada neid oma teostes.

Marxi ja Engelsi poolt arendatud esteetilised vaated olid teoreetiliseks põhjenduseks uue, proletaarse, revolutsioonilise kunsti printsiipidele. Marksismi rajajad rõhutasid, et on vaja loovalt kasutada endiste aegade kunsti suuri saavutusi. Nad näitasid ühtlasi, et proletariaadi kunst tekib uuel alusel, et ta on seotud proletariaadi klassivõitlusega, kapitalismi arenemise ja vältimatu hukkumise seaduste teadusliku mõistmisega, töölisklassi huvide teadliku kaitsmisega. Vastupidiselt mitmesugustele oportunistlikele väidetele, mille kohaselt kapitalismi ajal «võib vaevalt oodata, et areneb uus, proletaarne kunst, mis oleks kodanlikust kunstist kõrgemal» [2], näitab marksistlik esteetika, et proletaarse kunsti võrsed arenevad juba kapitalistliku ühiskonna rüpes. Proletaarne kunst näitab elavates kujudes kapitalismi ajalooliselt mööduvat iseloomu, tema vältimatut hävingut proletaarse revolutsiooni tules. Rääkides eesrindliku realistliku kunsti tendentslikkusest, märgib Engels 26. novembril 1885 M. Kautskyle kirjutatud kirjas, et «sotsialistlik tendentslik romaan täidab minu arvates täielikult oma ülesande, kujutades reaalseid suhteid tõetruult, purustades valitsevad tinglikud illusioonid nende (kodanlike. *P. T.*) suhete olemusest, kõigutades kodanliku maailma optimismi, külvates kahtlusi eksisteeriva muutumatuse vastu . . .» [3]

Marx ja Engels andsid hoobi igasugustele kodanlikele ja väikekodanlikele esteetidele, kes olid arvamisel, et kunsti ülesandeks ei ole revolutsiooniks üleskutsumine, vaid töörahva kasvatamine alandlikkuse ja kodanlusele alistumise vaimus. Nad paljastasid väikekodanlike ideoloogide vaated, kes püüdsid tõestada, et proletariaadi revolutsiooniline võitlus pole

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, 1929, lk. 7.

[2] К. Каутский, Размножение и развитие в природе и обществе, 1923, lk. 98.

[3] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1953, lk. 395.

oma olemuselt esteetiline ega saa sellepärast olla kunsti aineks. Marx ja Engels näitasid, et kõrgeimaks iluks kapitalistlikus ühiskonnas on proletariaadi kangelasliku vabadusvõitluse ilu.

Proletariaadi klassivõitluse ja teadusliku kommunismi ideede otsesel mõjul, real juhtumeil aga ka Marxi ja Engelsi vahetul mõjul peegeldus rea XIX sajandi eesrindlike kirjanike loomingus tööliste revolutsiooniline võitlus kapitalistliku ekspluateerimise vastu (Heine), kerkis esile rühm proletaarseid poeete (Weerth, Herwegh, Pottier jt.), kes propageerisid marksismi ideid. Kõige väljapaistvamaks nende poeetide hulgas pidas Engels Georg Weerthi, kes lõi oma surematud «Lancashire'i laulud». Ta näitas neis lauludes proletariaadi rasket elu kapitalismi tingimustes ja väljendas veendumust, et töölisklass suudab tõusta teadusliku kommunismi ideede mõistmiseni, enda kui kapitalismi hauakaevaja ajaloolise osa mõistmiseni. Eugène Pottier lõi revolutsioonilaulu «Internatsionaal», mis sai hiljem kõigi kommunistlike parteide hümniks. Internatsionaali sõnade: «Ei vabadust saa taeva väega, ei anna tsaar, ei hiiglane, vaid oma võimsa, julge käega me vägivalla võidame» kohta ütles N. S. Hruštšov Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei Keskkomitee aruandekõnes partei XX kongressile, et nad peegeldavad marksistlikult, õigesti rahvahulkade revolutsioonilist, loovat osa, kollektiivi osa.

Marxi ja Engelsi poolt rajatud marksistliku esteetika aluseid arendasid edasi ja populariseerisid laialdaselt nende õpilased ja järelkäijad — P. Lafargue, F. Mehring ja eriti Plehhanov. Need marksistid analüüsisid oma teostes uusi kunsti ja kirjanduse nähtusi, mida tekitas ühelt poolt pärast Pariisi Kommuuni kodanlikus kultuuris ja kunstis alanud allakäimine ja laostumine ning teiselt poolt uue, proletaarse kirjanduse ja kunsti kasv.

Oma parimates töödes, mis olid pühendatud esteetika küsimustele, jätkas Plehhanov suurte vene revolutsiooniliste demokraatide traditsioone, kes võitlesid selle eest, et kirjandus ja kunst teeniksid rahva huvisid. Ta paljastas leppimatult esteetikas idealismi ja kaitses materialismi, lahendas marksismi positsioonidelt küsimuse kunsti osast ja tähtsusest ühiskonna elus.

Uue ajastu marksistliku esteetika arenemises pärast Marxi ja Engelsit avavad V. I. Lenini tööd filosoofia ja kirjanduse küsimustes.

V. I. Lenini teosed, kommunistliku partei otsused, tema väljapaistvate tegelaste esinemised arendasid edasi marksistliku esteetika printsiipe, mille töötasid välja Marx ja Engels. Tuginedes Marxi ja Engelsi töödele, sõnastas V. I. Lenin uutes ajaloolistes tingimustes täiesti täpselt kunsti parteilisuse print-

siibi, näidates, et kunst ja kirjandus ei saa klassiühiskonnas olla parteitud, seista klassidest ja klassivõitlusest eemal.

Lenin rõhutas, et parteilisus tuleneb marksismi filosoofiast, Marxi ja Engelsi poolt loodud materialismist, «kohustades sündmuse igasuguse hinnangu puhul otseselt ja avalikult asuma kindla ühiskondliku rühma seisukohale» [1]. Lenin näitas, et parteilisuse printsiip tähendab töölisklassi ja tema eelväe — kommunistliku partei — avalikku ja teadlikku teenimist proletaarse kunsti ja kirjanduse tegelaste poolt. Leninlik parteilisuse printsiip, mis arendab ja konkretiseerib marksismi õpetust proletaarse kunsti aktiivsest osast töölisklassi võitluses oma vabanemise eest, sotsialismi eest, kujutab endast Lenini hiiglasuurt panust esteetika varasalve.

Lenin rõhutas eriti mõtet, et ei ole lubatav proletariaadi kirjandust ja kunsti šabloonselt samastada teiste proletaarse partei töö ja tegevuse osadega, ja näitas, et kunstis tuleb tagada kirjanike individuaalsetele kalduvustele ja isiklikule algatusvõimele suur vabadus ning avarad arenemisvõimalused. Tõeline kunstiloomingu vabadus on võimalik ainult siis, kui kunstnik on rahva, tema ajalooliste taotluste ja võitluse teenistuses. Kunstiloomingu maksimaalne vabadus on võimalik, nagu märkis Lenin, alles sotsialismi ajal, kus kunst teenib kümneid miljoneid töötajaid, kes moodustavad oma maa jõu ja tuleviku. Lenin sidus proletaarse kunsti kommunistliku parteilisuse printsiibi lahutamatult kunsti rahvalikkusega, näidates, et kommunistlik parteilisus on rahva nõuete ja püüdluste kõige täielikum ja lõpuleviidud avaldus.

V. I. Lenin näitas geniaalselt kätte teed vaba proletaarse kirjanduse ja kunsti arenguks, selle kirjanduse ja kunsti arenguks, mida innustavad teadusliku kommunismi ideed ja mida viljastavad töörahva revolutsioonilise võitluse kogemused. Lenin rajas sotsialistliku realismi kunsti teoreetilised alused, näitas, et seda kunsti iseloomustab sügav elutõde ja kommunistlik ideelisus. Niisuguse kunsti eeskujuna tõstis Lenin esile M. Gorki teoseid.

Kirjanduse ja kunsti parteilisuse printsiip on lahutamatult seotud dialektilise materialismi peegeldusteooriaga, mida Lenin geniaalselt arendas oma surematus teoses «Materialism ja empiriokritiitsism». See teooria moodustab kõigi esteetikaprobleemide käsitlemise filosoofilise aluse. Sellele teooriale tuginedes käsitleb marksistlik esteetika kunsti kui tegelikkuse kunstilist peegeldust ja peab kunstiloomingu allikaks objektiivset reaalsust tema olulistes, otsustavates avaldustes. Kunsti-

[1] V. I. Lenin, Teosed, 1. kd., lk. 363.

teose väärtust hinnatakse eeskätt selle põhjal, kui tõetruult on selles teoses kunstiliselt kujutatud elu olulisi ja otsustavaid külgi, kuivõrd kujutatavad sündmused on seotud ühiskonna arenemisprotsessis esilekerkivate küsimustega. Mida tõepärasemalt kunstnik elu peegeldab, seda suurem on tema teoste ühiskondlik väärtus, nende ideeline ja kasvatav tähtsus.

Lenin arendas oma peegeldusteooriat halastamatus võitluses imperialismi ajastu teadusevastase filosoofia — mahhismi ja selle sugulasvoolude vastu; need teadusevastased õpetused on kunstis ja esteetikas tänapäeval esinevate formalistlike ja naturalistlike voolude filosoofiliseks aluseks. Lenini peegeldusteooria võimaldas paljastada dekadentlike kunstivoolude klassijuured ja gnoseoloogilised alused.

Tuginedes peegeldusteooria printsiipidele, andis Lenin L. Tolstoid käsitlevates artiklites selle geniaalse kirjaniku loomingu iseärasuste sügava teadusliku analüüsi. Lenin näitas, et Tolstoi, nagu ka teiste realistlike kunstnike suurus seisab selles, et nad peegeldasid oma teostes elavas, konkreetsekujulises vormis mitte üksnes oma klassi elu, vaid ka terve epohhi olulisemaid jooni. Ta hindas esimesena õigesti L. Tolstoi loomingut, nimetades suurt kirjanikku esimese Vene revolutsiooni peegliks. Lenin andis hoobi Tolstoi loomingu subjektivistlikule, kodanlik-liberaalsele käsitusele; veel rohkem, ta andis hoobi ka kogu idealistlikule, moraliseerivale, eelarvamuslikule kirjandus- ja kunstikriitikale üldse. Lenini artiklid Tolstoi kohta on sügavalt teadusliku kirjanduskriitika klassikaline musternäide. Lenin andis tõelise teadusliku analüüsi ja sügava hinnangu ka reale teistele väljapaistvatele maailmakunsti ajaloo nähtustele.

Lähtudes Marxi ja Engelsi õpetusest, mille järgi klassiühiskonna ideoloogia on klassi-ideoloogia, töötas Lenin välja teesi selle kohta, et kodanliku rahvuse raamides on kaks rahvuslikku kultuuri — ekspluataatorlike klasside kultuur ja ekspluateeritavate klasside kultuur. Ta rõhutas, et töölisklass peab kriitiliselt ära kasutama vanast kultuurist kõike seda, mis on väärtuslik, mis on proletariaadile tähtis ja vajalik uue, sotsialistliku kultuuri ja kunsti loomiseks. Lenin õpetas, et proletaarne kultuur ja kunst peavad olema nende saavutuste seaduspäraseks edasiarendamiseks, mida inimkond on kätte võitnud kõigis sotsialismile eelnenud ekspluataatorlikes ühiskondlik-majanduslikes formatsioonides. Ta paljastas «proletkultlaste» vulgarisaatorlikud, subjektiiv-idealistlikud vaated, kes väitsid, et nõukogude kunst ei saa kriitiliselt ära kasutada minevikus (orjanduslikus, feodaalses ja kodanlikus ühiskonnas) loodud kunsti. Koos kogu parteiga kasvatas Lenin uue, proletaarse kunstikultuuri kaadrit, suunas tema tegevust NSV Lii-

dus sotsialismi ehitamise üldistele rööbastele. Lenin formuleeris partei poliitika põhiprintsiibid kunsti alal.

Lenini poolt esteetika valdkonnas esitatud ideid arendavad ja rikastavad kommunistlik partei ning tema väljapaistvad tegelased. Nende ideede silmapaistvateks propageerijateks olid V. Vorovski, S. Šaumjan, A. Lunatšarski [1], M. Gorki jt. Tuginedes Lenini geniaalsetele ideedele, valgustasid nad oma töödes põhjalikult kunstiküsimusi üldse ja nõukogude kunsti küsimusi eriti. Partei väljapaistvate tegelaste tööd ja kirjanduse ning kunsti küsimusi käsitlevad partei dokumendid annavad läbimõeldud ja harmoonilise vaadete süsteemi kunstikultuuri ülesannete suhtes, põhjendavad igakülgselt sotsialistliku realismi meetodit kui nõukogude kunsti põhimeetodit, arendavad leninliku parteilisuse printsiibi ja peegeldusteooria baasil marksismi-leninismi õpetust kunsti tunnetuslikust ja ühiskondlikust ümberkujundavast osast.

Realistlik kunst on võimas tegelikkuse, tema tähtsamate külgede ja seaduspärasuste tunnetamise vahend. Partei resolutsioonid ja otsused kirjanduse ja kunsti küsimustes kutsuvad nõukogude kunstnikke, kirjanikke ja dramaturge aktiivselt tungima kõigisse nõukogude ühiskonna elu külgedesse, hoolikalt uurima rahva vaimseid nõudmisi, looma eredaid, kunstiliselt täisväärtuslikke teoseid, mis igakülgselt kujutaksid nõukogude inimesi, kõigi NSV Liidu rahvaste elu selle lakkamatus edasiliikumises.

Nõukogude kunsti tunnetuslik ja ühiskondlik ümberkujundav, kasvatav osa on omavahel lahutamatult seotud. Partei otsustes, tema juhtijate sõnavõttudes rõhutatakse kõigiti nõukogude kunsti väga tähtsat osa partei poliitika propageerimises, nõukogude inimese kommunistlikus kasvatamises. Neis otsustes öeldakse, et nõukogude kunsti ülesandeks on aktiivselt propageerida Nõukogude riigi poliitikat, mis on nõukogude korra eluliseks aluseks, kaitsta, ülistada kõike eesrindlikku, kõike seda, millele kuulub tulevik. Partei seab kunsti- ja kirjandustegelastele väga vastutusrikkad ülesanded — aidata Nõukogude riigil kasvatada nõukogude noorsugu, kasvatada temas vaprust, elurõõmu, ustavust kodumaa vastu ja usku meie ürituse võidusse, et meie noored ei kardaks takistusi ja saaksid jagu kõigist raskustest.

Valelikule, silmakirjalikule kodanlikule loosungile, mille järgi kirjandus ja kunst olevat ühiskonnast «sõltumatud», valelikele kontseptsioonidele, mille sisuks on «kunst kunsti pärast»,

[1] Sel perioodil, millal Lunatšarski pööras selja mahhismile, kirjutas ta rea väärtuslikke töid, ehkki kõik neis ei olnud teooria seisukohalt laitmatu. Kritiseerides Lunatšarskit vigade pärast, hindas Lenin teda ikkagi kui andekat nõukogude kultuuri ehitajat.

vastandavad nõukogude kirjanikud, kunstnikud ja heliloojad kõrge ideaali — töötajate huvide, rahva huvide teenimise.

Marksistlik-leninlik esteetika areneb ka välismaal — rahvademokraatiamaades ja kapitalistlikes riikides. Kommunistlike ja töölisparteide tegelased, eesrindlikud kirjandus- ja kunstitegelased lahendavad oma raamatutes, artiklites ja sõnavõttudes aktuaalseid esteetika probleeme.

3. Marksistlik-leninliku esteetika objekt ja põhilised jooned

Esteetika kujutab endast erilist teadust, millel on oma objekt.

Marksistlik-leninlik esteetika on teadus tegelikkuse kunstilise omandamise olemusest ja põhilistest seadustest.

Tegelikkuse kunstilise omandamise all mõistetakse ümbritseva maailma esteetilist-kujulist tunnetamist ja tema aktiivset mõjutamist inimeste poolt, samuti ka inimeste kasvatamist kunsti vahendite abil. Esteetiline tegelikkusse suhtumine on lahutamatult seotud esteetiliste emotsioonidega ja mitmesuguste nähtuste esteetilise hindamisega (ilusa ja inetu, üleva ja madala, traagilise ja koomilise jne. emotsioonid ning hinnangud), samuti teatud kunstilist väärtust omavate asjade loomisega (kunstiteosed, kunstiliselt kujundatud tarbeesemed jne.).

Kõik inimesed hindavad tegelikkuse nähtusi esteetika seisukohalt ühel või teisel viisil. Just sellepärast ütles Tšernõševski, defineerides kunsti sfääri kui esteetilise (kunstilise) tunnetamise vormi, et see tunnetus «hõlmab kõike, mis tegelikkuses (looduses ja elus) huvitab inimest — mitte kui õpetlast, vaid lihtsalt kui inimest; see, mis äratab elus üldist huvi, ongi kunsti sisu» [1].

Esteetiline tegelikkusse suhtumine ei eksisteeri omaette, vaid ühtsuses kõigi nende mitmekesiste vahekordadega, mis inimestel on maailmaga, üksteisega jne. Inimesed, luues oma tööga esemeid, millel on eeskätt utilitaarne otstarve, realiseerivad ühtlasi kaudselt, mõnikord aga ka otseselt teatavaid ilunorme, ilmutavad oma esteetilist maitset. Tegelikkuse kunstiline omandamine väljendub ka niinimetatud tarbekunsti teostes, kunstkäsitöödes jne., mille tulemusel kunst juurdub otseselt igapäevases elus, muutub tema osaks.

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1950, lk. 152.

Maailma kunstilise omandamise kõrgeimaks vormiks on tõetruu, kõrgelt ideeline kunst kui inimeste loova tegevuse eriline vorm.

Kunst loob kunstilisi kujusid, mis etendavad aktiivset osa ühiskondlikus elus, klasside ja parteide võitluses. Need kujud kasvatavad inimesi ühtede või teiste ühiskondlike ideaalide vaimus. Peegeldades peamiselt inimeste elu, väljendavad kunstilised kujud inimese mõtteid ja tundeid.

Marksistlik-leninliku esteetika peamiseks ülesandeks on kunsti kui vaimukultuuri spetsiifilise nähtuse, kui ühiskondliku teadvuse erilise vormi igakülgne uurimine. Esteetika uurib kunsti arenemise seaduspärasusi, kunsti vastastikusi seoseid teiste ühiskondliku teadvuse vormidega. Esteetika uurib kunsti seost ühiskonna poliitiliste ja moraalsete vaadetega, mis kunstiteoste ideelises sisus etendavad määratu suurt osa.

Mõned arvavad, et esteetika ülesandeks ei ole kunsti kui terviku uurimine, vaid ainult looduse, töö ja kunstiteoste ilu probleemid. Mis puutub kunsti arenemise seaduspärasustesse, siis nende uurimisega pidavat tegelema eriline teadus — üldine kunstiteooria.

Seda laadi seisukoha pooldajad ignoreerivad seda silmanähtavat tõde, et ilusat ei ole võimalik õigesti tunnetada, kui ei uurita kunsti kui ühiskondlikku nähtust. Ettepanekud luua esteetika kõrval spetsiaalne teadus — «üldine kunstiteooria» — viivad välja marksistlik-leninliku esteetika lahutamisele üldse kunsti ja eriti nõukogude kunsti aktuaalsetest ülesannetest.

Esteetika kui teaduse objekti spetsiifika selgitamine on tihedasti seotud kunsti iseärasuste mõistmisega.

Üks neid iseärasusi seisab selles, et kunst täidab oma funktsioone tunnetuses ja ühiskondlikus kasvatustöös eriliste, spetsiifiliste vahendite abil, mis erinevad teaduse, filosoofia, moraali jne. vahenditest, nimelt kunstiliste kujude loomise vahendite abil. Selle asjaolu mittemõistmine põhjustab esteetika objekti samastamist dialektilise ja ajaloolise materialismi objektiga, kunsti osatähtsuse piiramist üldiste ideede, filosoofiliste tõdede jne. lihtsa illustreerimisega.

Asjaolu, et esteetika uurib kunstilise, esteetilise maailmatunnetuse olemust ja põhilisi seadusi, eraldab esteetikat niihästi filosoofiast kui ka psühholoogiast. Esteetika objekti samastamine psühholoogia objektiga, mida võib märgata eeskätt mõningate subjektiiv-idealistliku esteetika koolkondade esindajate juures, põhineb sellel, et kunsti, kunstilist mõtlemist käsitatakse subjekti enesetunnetamise, tema «mina» avaldumise vahendina.

Kui marksistlik-leninlik esteetika erineb filosoofiast selle

poolest, et esteetika uurib maailma kunstilise tunnetamise spetsiifikat (erinevalt abstraktsest loogilisest spetsiifikast), siis psühholoogiast ja eeskätt kunstilise loomingu psühholoogiast erineb ta uuritavate probleemide gnoseoloogilise käsitluse poolest. Psühholoogia ei lahenda küsimusi, millel on teadusliku esteetika seisukohalt esmajärguline tähtsus. Psühholoogia ei uuri kunstilise loomingu tunnetuslikku tähtsust, tema ühiskondlikku kasvatavat osa, ei sea üles kunstilise tunnetuse tulemuste tõesuse või ekslikkuse küsimust.

Esteetika kui erilise teaduse objekti spetsiifikat rõhutades aga ei tohi unustada tema seost teiste teadustega, kaasa arvatud filosoofia ja psühholoogia.

Esteetika probleeme ei saa käsitleda lahus marksistlikust filosoofiast ega ka psühholoogiast, väljaspool nende probleemide sõltuvust ühiskondlikust elust ja klassivõitlusest. Esteetika lahutamine teaduslikust psühholoogiast muudab esteetika sisu vaeseks, võtab võimaluse kasutada psühholoogia saavutusi esteetiliste emotsioonide tunnetamise, kunstilise loomingu protsessi jne. valdkonnas.

Uurides kunsti arenemise põhilisi seadusi, on marksistlik-leninlik esteetika tihedasti seotud temaga piirnevate teadustega: kunstiajalooga, kirjandusteadusega jne. Kuid ta ei lange nende teadustega ühte, ei sula neis ära. Kui näiteks kunstiajalugu uurib üksikasjaliselt kõigi kunstivormide arenemise teid ja iseloomu eri ajajärkudel ja eri maades, kirjandusteadus (see kirjandusteaduse osa, mis uurib kirjandusteooria küsimusi) aga tegeleb ainuüksi kirjanduse arenemise seaduspärasuste vaatlemisega, siis esteetika uurib kunsti arenemise põhilisi seaduspärasusi, mis on omased kõigile kunstiliikidele.

Sellepärast ei ole õige, kui esteetikasse püütakse võtta ka kunstiajalugu, kirjandusteooriat ja teisi teadusi, mis uurivad üksikuid kunstiliike.

Marksistlik-leninlikul esteetikal on oma ülesanded, mida ei saa täielikult lahendada üksikud kunstiga tegelevad teadused. Nendeks ülesanneteks on kunstiloomingu põhiliste seaduste uurimine, niisuguste seaduste uurimine, nagu kunsti tekkimise ja arenemise, kunstilise kuju loomise, kunsti vormi ja sisu vahekorra, kunstiloomingu spetsiifika jne. seaduspärasused. Ülesanne uurida neid seaduspärasusi ja neid erilisi vorme, kuidas need seaduspärasused avalduvad mitmesugustel ajaloojärkudel ja mitmesugustes kunstiliikides, on kunsti olemuse tunnetamise seisukohalt niisama tähtis nagu kirjanduse, maalikunsti, skulptuuri, muusika jne. spetsiaalsete seaduspärasuste uurimine. Veel enam, neid spetsiaalseid, konkreetseid seaduspärasusi ei ole võimalik õigesti ja sügavalt uurida, kui ei tugineta marksistlik-leninliku esteetika printsiipidele, sest mark-

sistlik-leninlik esteetika on nendega võrreldes üldine kunstiteooria, mis relvastab kunstiküsimusi uurivaid teadusi kunstinähtuste uurimise meetodiga. Sellest tuleneb marksistlik-leninliku esteetika määratu suur tähtsus spetsiaalsetele kunstiga tegelevatele teadustele, kirjandus- ja kunstikriitikale ning kunstile enesele.

Ühtlasi on üksikute kunstiga tegelevate teaduste andmed marksistlik-leninlikule esteetikale selleks baasiks, mille alusel ta saab viljakalt areneda, üldistades neid andmeid. Esteetika lahutamine üksikute kunstiliikidega tegelevatest teadustest (kunstiteadus, kirjandusteadus jt.) põhjustab paratamatult esteetikas skolastikat.

Kunsti arenemise seaduspärasused, avaldudes spetsiifiliselt üksikute kirjanike, kunstnike, heliloojate loomingus, on objektiivse iseloomuga. Kunsti arenemise objektiivsetest seadustest taganemine, nende ignoreerimine põhjustab paratamatult loomingulisi nurjumisi, teeb kahju kunstiteoste sisule ja vormile.

Milleni viib näiteks niisuguse objektiivse kunstiseaduse nagu ühelt poolt kunstiteose vormi ja teiselt poolt kunstiteose sisu iseloomu ning iseärasuste vastavuse seaduse rikkumine mõningate kunstnike poolt? See viib välja selleni, et isegi andekad kunstnikud loovad sääraseid teoseid, mis ei saa olla täisväärtuslikuks rahva ideelis-esteetilise kasvatamise vahendiks.

Kunsti objektiivsete seaduste ignoreerimine niihästi esteetikas kui ka üksikuid kunstiliike uurivates spetsiaalsetes teadustes, samuti ka kirjandus- ja kunstikriitikas viib välja subjektivismile, esteeditsemisele, teadusliku tõe moonutamisele.

Marksistlik-leninlik esteetika on lahutamatult seotud kirjandus- ja kunstikriitikaga. Analüüsides kunstiteoseid, üksikute kirjanike, kunstnike jne. loomingut, hinnates nende väärtuslikke külgi ja puudusi, arendab kirjandus- ja kunstikriitika esteetikat.

Ka selles suhtes jätkab ja arendab marksistlik-leninlik esteetika suurte vene revolutsionääride-demokraatide kuulsusrikkaid traditsioone, kes vaatlesid esteetikat ning kirjandus- ja kunstikriitikat nende omavahelises lahutamatus, orgaanilises seoses. Belinski, kes eraldas esteetika kui «kauni seaduste süstemaatilise ja harmoonilise ühtsuse» [1] kunstikriitikast kui «liikuvast esteetikast», tõestas, et esteetika ja kriitika vahel valitseb samasugune suhe nagu üldise teooria ja selle praktilise rakendamise vahel, kusjuures praktiline rakendamine omakorda rikastab üldist teooriat. Belinski võitles leppimatult idealistliku normatiivsuse vastu esteetikas ja kunstikriitikas.

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, Гослитиздат, 1948, lk. 224.

Ta märkis õigesti, et «esteetika ei tohi arutleda kunstist kui millestki eeldatavast, kui mingist ideaalist, mida saab realiseerida ainult tema teooria järgi: ei, ta peab võtma kunsti kui objekti, mis on eksisteerinud ammu enne esteetikat ja mille olemasolule esteetika ise võlgneb tänu oma olemasolu eest» [1]. Marksistlik-leninliku esteetika ja kunstikriitika ülesandeks on anda õige hinnang uutele nähtustele kirjanduses ja kunstis, abistada kunstitegelasi teoreetiliselt ja praktiliselt.

Marksismi-leninismi rajajate teostes on hiilgavalt ja sügavalt põhjendatud teadusliku esteetika seisukohti arendava kirjandus- ja kunstikriitika printsiibid. Uurides niisuguste suurte kirjanike nagu Shakespeare'i, Balzaci, Tolstoi, Gorki jt. kunstilist loomingut, hinnates nende loomingu väärtusi ja puudusi, arendasid marksismi-leninismi rajajad teadusliku esteetika printsiipe.

Partei otsused ideoloogilistes küsimustes arendavad edasi teaduslikke seisukohti marksistliku esteetika ja kirjandus- ning kunstikriitika ühtsusest. Partei relvastab nõukogude kunstitegelasi selge ja konkreetse loomingulise programmiga, määrab kindlaks nõukogude kunsti ja kirjanduskriitika edasised ülesanded võitluses kunstiteoste ideelisuse ja kõrge kunstimeisterlikkuse eest. Lähteseisukohaks partei otsustele on teaduslikud kriteeriumid, nagu: nõukogude kunsti kunstilisus, elutõde ja kõrge ideelisus, rahvalikkus ja parteilisus, ideelise sisu ja sellele vastava kunstilise vormi ühtsus. Partei rõhutab, et nõukogude kunsti, kunstikriitika ja marksistlik-leninliku esteetika ülesandeks on rahva ideeline ja esteetiline kasvatamine, inimestes hea kunstimaitse arendamine, minevikupärandi mõistmine ning kriitilise hindamise oskuse arendamine.

Marksistlik-leninliku esteetika erinevus marksistlik-leninlikust kunstikriitikast ei ole absoluutne. Ei ole õige arvata, et esteetika kujutab endast ainult teooriat, kirjandus- ja kunstikriitika aga ainult praktikat, mis esteetikateooriat tegelikkuses rakendab. Üldisi esteetika seisukohti arendatakse sageli üksikute kunsti- ja kirjandusteoste analüüsimise käigus, nende teoste kriitilist analüüsi aga võidakse teostada ja teostataksegi kõige laiaulatuslikumate esteetiliste üldistuste ja järelduste tegemise protsessis.

Marksistlik-leninliku esteetika ja kriitika hinnangud on põhimõtteliselt erinevad idealistliku normatiivse esteetika ja kriitika hinnanguist, sest idealistlik normatiivne esteetika ja kriitika on tegelnud ja tegelevad siiamaani peastvõetud, elust ja elavast praktikast lahutatud ilunormide viljatu konstrueerimi-

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, Гослитиздат, 1948, lk. 484.

sega. Marksistlik-leninliku esteetika ja kriitika hinnangutes on teaduslikult kokku võetud inimkonna kunstilise praktika andmed, väljendatud kõige progressiivsemad kunsti tendentsid.

Marksistlik-leninlikule esteetikale ja kirjandus- ning kunstikriitikale on idealistliku esteetika normativism ja subjektivism võõras. Ühtlasi peavad marksistlik-leninlik esteetika ja kirjandus- ning kunstikriitika leppimatut võitlust objektivistliku kunsti- ja kirjandusnähtustesse suhtumise vastu kõigis selle avaldumise vormides. Marksismi-leninismi klassikud on alati otsustavalt võidelnud teaduses ja kunstis esineva igasuguse objektivismi vastu.

Marksistlik-leninliku esteetika parteilisus ei ole sugugi vastuolus tema objektiivsusega. Vastupidi, tema parteilisus ja objektiivsus on teineteisega lahutamatult seotud, sest proletariaadi kui kõige eesrindlikuma, ajalooliselt progressiivse klassi parteilisus, selle klassi parteilisus, kelle esteetilisi vaateid väljendab marksistlik-leninlik esteetika, langeb täielikult ühte objektiivse, teadusliku tegelikkusekäsitlusega. Just selles mõttes tuleb mõista Lenini sõnu selle kohta, et dialektilise materialismi esindaja, proletariaadi ideoloog, on objektivistist järjekindlam. Ta viib oma «objektivismi» (objektiivsust) ellu sügavalt ja põhjalikumalt kui ükskõik milline kodanlik objektivist, kes tegelikult propageerib kodanlikku subjektivismi, kaitstes oma klassi huvisid.

Marksistlik-leninlik esteetika võitleb otsustavalt niihästi igasuguse relativismi vastu, mis eitab objektiivseid kriteeriume kunstis ja esteetikas, kui ka esteetilise ideaali idealistliku käsitamise vastu, mille kohaselt esteetiline ideaal seisvat reaalsest maailmast kõrgemal. Marksistlik-leninlik esteetika näitab, et esteetilise ideaali juured peituvad ühiskonna arenemises, eesrindliku, progressiivse kunsti arenemise tasemes.

Uurides maailma kunsti arenemise objektiivseid seaduspärasusi, väljendab marksistlik-leninlik esteetika teaduslikult sedasama esteetilist ideaali, mille elemendid eksisteerivad elus endas, kunstis endas.

Marksistlik-leninlik esteetika kritiseerib kodanliku kunsti ja esteetika reaktsioonilisi teooriaid ja suundi, aitab aktiivselt kaasa kõige eesrindlikuma kunsti — sotsialistliku realismi kunsti arenemisele.

Marksistlik-leninlik esteetika võitleb inimkonna kõige kõrgemate ideaalide eest: rahu, rahvademokraatia ja sotsialismi eest, ta võitleb selle eest, et kasvatada nõukogude inimestes elujulgust, teovõimet, kindlat usku kommunismi võidusse.

V. SKATERŠTŠIKOV

KUNST KUI ÜHISKONDLIKU TEADVUSE VORM

1. Kunsti spetsiifika ja kunsti osatähtsus ühiskonna elus

Marksism-leninism vaatleb ühiskonna vaimset elu kui ühiskonna materiaalse elu sünnitust, kui tegelikkuse peegeldust, millel on võime avaldada aktiivset tagasimõju ühiskondlikule olemisele. Poliitilised ja õiguslikud vaated, moraal, filosoofia, kunst ja teadus, s. o. mitmesugused ühiskondliku teadvuse vormid peegeldavad oma spetsiifiliste vahenditega objektiivset tegelikkust ja mõjutavad teda.

Kunst täidab mitmekesiseid ühiskondlikke funktsioone. Peegeldades objektiivse tegelikkuse nähtusi kunstilistes kujudes, aitab kunst inimesel maailma tunnetada. Kunsti poolt loodud kujud väljendavad inimeste mõtteid ja tundeid, ühiskonna poliitilisi, filosoofilisi, moraalseid, esteetilisi ja teisi vaateid. Kunstis väljendub kujukalt inimeste kunstilise loomingu võime, kunst on võimsaks vahendiks elu tunnetamisel, inimeste ideelisel, poliitilisel, moraalsel ja kunstilisel kasvatamisel.

Idealistlik esteetika moonutab kunsti olemust, tõlgitseb väära kunsti ühiskondlikku tähtsust, püüab teha nii, et kunst ei saaks ühiskonna arenemist progressiivselt mõjutada. Enamikul juhtudel eitavad idealistid kunsti osatähtsust maailma tunnetamises ja inimeste ideelises kasvatamises.

Vulgaarmaterialistlik esteetika alahindab omakorda kunsti spetsiifilist, esteetilist olemust ja piirab kunsti tähtsust kas lihtsalt sotsiaalsete ideede illustreerimisega või elunähtuste mehaanilise reprodutseerimisega.

Ainult siis, kui kunsti vaadeldakse tema ühiskondlike funktsioonide ühtsuses, kui kunsti käsitletakse tegelikkuse peegel-

damise ja tegelikkuse mõjutamise omapärase vormina, on võimalik kunsti arenemist teaduslikult seletada.

Juba kunsti tekkimise analüüsimine kinnitab materialismi seisukohta, mille järgi kunst on ühiskondliku olemise peegeldus.

Kunst tekkis kauges minevikus, ürgkogukondliku korra tingimustes kui üks tegelikkuse tunnetamise ja muutmise vahendeid. Oma tekkimise eest võlgneb kunst tänu tööle, ja ta on kogu oma arenemise jooksul säilitanud tööga kas otsesema või kaudsema sideme. Töö protsessis tunnetasid inimesed üha sügavamini neid ümbritsevat maailma, asjade ja nähtuste omadusi, astusid teatud kindlatesse ühiskondlikesse suhetesse üksteisega. Need suhted muutusid edaspidi peamiseks kunstilise kujutamise objektiks. Kunstilised kujud said inimesele tegelikkuse tunnetamise ja selle tunnetamise resultaatide fikseerimise vormiks. Juba paleoliitikumi hilisemal astmel leiame loomade ja inimeste kujutamist joonistes ja skulptuuris. On põhjust arvata, et sel ajajärgul tekkisid ka muusika ja tants.

Kunsti tekkimine oli ühelt poolt seotud vajadusega väljendada, fikseerida, teha ühiskonnale arusaadavaks inimese tunnetustegevuse resultaate. Peale selle täitis kunst ka looduse ja inimese otsese mõjutamise ülesandeid. Ürginimesed näiteks olid arvamisel, et jahti kujutades nad aitavad ühtlasi kaasa jahi kordaminekule. Nii juhtus ka tegelikult, kuid muidugi mitte nende kujutuste salapäraste omaduste, vaid selle tunnetusliku ja kasvatava osa tõttu, mida kunst juba tol ajal etendas. Inimesed said kunstist kasulikke andmeid, kunst kasvatas julgust, osavust, vaprust. Kunst ühendas inimesi, oli omapäraseks vahendiks nende vastastikuses suhtlemises, aitas kujundada kollektiivil teatud kindlat suhtumist ühtedesse või teistesse elunähtustesse.

Tegelikkuse peegeldamine konkreetsetes kujudes soodustas inimeses tärganud esteetilise tunde rahuldamist ja arenemist.

Loomariigist eraldudes tunnetas ühiskondlik inimene tegelikkust eeskätt töös, aktiivse praktilise tegevuse protsessis. Inimese töö erineb põhjalikult loomade tegevusest, kuigi ka loomad loodust omamoodi mõjutavad. See erinevus seisab kõigepealt selles, et inimesed valmistavad ja kasutavad tööprotsessis tootmisriistu, astuvad teatavatesse, paratamatutesse, nende tahtest sõltumatutesse tootmissuhetesse (sest tootmisel on alati ühiskondlik iseloom), realiseerivad töös oma teadlikku eesmärki. Sealjuures, nagu ütleb Marx, loovad inimesed «ka ilu seaduste järgi». «Ilu seaduste järgi» loomise all mõtles Marx oma varasemates teostes inimese võimet toota vastavalt iga liigi mõõdupuule ja alati läheneda asjale vastava mõõdupuuga.

Ainult inimene on võimeline looma teadlikult asju, mille vorm maksimaalselt vastab nende otstarbele; paljud niisugustest asjadest pakuvad inimesele esteetilist naudingut.

Kunsti tekkimine ja täiustumine sai võimsaks stiimuliks tööprotsessis tekkinud esteetilise tunde arenemisel. Peegeldades kunstilistes kujudes tõetruult looduse vormi-, värvi- ja helidekõllust, inimeste elu rikkalikke konkreetseid avaldusi, tõi kunst üha täielikumalt ja sügavamalt esile tegelikkuse ilu mitmekesisuse. Inimest ümbritsev tegelikkus, mida ta omandab töö protsessis, on kunstiteoste vormi ja sisu aluseks ning allikaks. Püüdes väljendada sisu täiuslikus kunstilises vormis, töötlevad kunstitegelased loodusest saadavat materjali, selgitades tema omadusi ning arendades sellega inimese esteetilist tunnet. Kunst aitab rikastada inimese subjektiivseid meelelisi tajumisi, aitab kaasa musikaalse kõrva omandamisele, vormi ilu tajuva silma kujundamisele.

Kuigi tegelikkuse esteetilise omandamise moment etendas juba inimeste tootmistegevuses olulist osa, tõstis kunst esteetilise tunde uuele, kõrgemale, kvalitatiivselt omapärasele astmele. Kunst laiendas elunähtuste esteetilise tajumise ringi. Avades konkreetsetes kujudes tegelikkuse värvide, helide ja vormide mitmekesisuse, näidates välismaailma ja inimese ilu, tegi kunst esteetilise tunde rahuldamise, inimese kunstimaitse äratamise ja arendamise üheks oma ülesandeks.

Ühiskonna klassideks jagunemise tulemusel seostus ühiskondliku elu nähtuste esteetiline hindamine üha rohkem nende poliitilise ning moraalse hindamisega. Valitsevad klassid püüdsid kehastada oma poliitilisi ja kõlbelisi ideaale kunstilistes kujudes, teha need ideaalid ilmekamaks, konkreetsemaks ja esteetiliselt meeldivaks, rõhutud klasside elu ja tegevust aga kujutasid nad esteetiliselt näotuna. Rõhutud massid seadsid valitsevate klasside esteetilisele ideaalile vastu omapoolse esteetilise hinnangu ühiskonna elu nähtuste kohta. Selle hinnangu aluseks olid rahva lootused ja ootused, tema unistus vabast tööst, õnnelikust, vabast elust. Niiviisi tekkisid vastandlikud, omavahel võitlevad esteetilised vaated, mis peegeldasid konkreetsete klasside kujutlusi ilust, tegelikkuse kunstilise tunnetamise olemusest ja ülesannetest.

Juba kunsti arenemise varastel astmetel kujunesid välja inimeste kunstilise tegevuse põhilised valdkonnad, millest hiljem said iseseisvad kunsti liigid.

Idealistlik esteetika — näiteks Hegel ja tema järelkäijad — peab kunsti liike eri astmeteks inimkonna kunstilises arenemises, jagab nad kõrgemateks ja madalamateks ning rõhutab seega kunsti «madalamate» liikide piiratud võimet elunähtuste, inimese mõtete ja tundmuste edasiandmisel. Näiteks oli Hegel

arvamisel, et arhitektuur on muusika ja poeesiaga võrreldes madalam kunsti liik, kusjuures selle põhjuseks pidas ta arhitektuuri jämedat materiaalsust. Kunsti arenemine ise lükkab säärase seisukoha ümber, sest kunsti üksikud liigid ei eita, vaid täiendavad üksteist, andes kõik kokku sügava elutunnetuse.

Juba ammu hakati kunsti liike jagama nende materjali, väljendusvahendite järgi ja inimese mõjutamise viiside järgi. Seda seisukohta jagavad tänapäevalgi mõned õpetlased. Näiteks kirjutab prantsuse teadlane-marksist A. Lefebvre oma «Sissejuhatuses esteetikasse», et «mitmesugused kunsti vormid tulenevad m e e l t e s t» ja selgitab edasi: «esialgu on kunsti liike niisama palju kui mitmesuguseid meelelise tegevuse liike» [1]. See moment etendab kahtlemata teatud osa kunsti jagunemisel liikideks. Kuid kõigi kunsti liikide taandamine mitmesugustele meelelise tegevuse liikidele ei võta arvesse kunsti kui elu peegeldamise vormi spetsiifikat ega seleta sellepärast kunsti vormi iseärasusi, lähtudes tema objekti ja sisu iseärasustest.

Kunsti liikideks jagunemise aluseks on tegelikkuse mitmekesisus ja mitmesugused tegelikkuse kunstilise peegeldamise viisid.

Tunnistades sõna kui elunähtuste, inimese mõtete ja tunnete väljendamise ning edasiandmise vahendi jõudu, me näeme ühtlasi, et on ka selliseid tunnete varjundeid, mida saab kõige täielikumalt ja sügavamalt väljendada ainult muusikas. Nimelt seda pidas silmas P. Tšaikovski, kui ta ütles, et seal, kus sõnad on jõuetud, kerkib oma täies jõus esile veelgi ilmekam keel, s. o. muusika [2]. Maalikunstil on kirjandusega võrreldes kitsamad võimalused kõigi nähtuse arenemise etappide edasiandmiseks, kuid kirjanduslik käsitlus ei suuda iialgi täielikult asendada elavaid kujutusi, mida annab kujutav kunst.

Kui meenutame vene rahvabõliinades esinevaid kujusid, siis aitavad neid suurel määral meie kujutluses visuaalselt reprodutseerida nendest loodud maalid. Kes ei meenutaks vägilastest mõteldes V. Vasnetsovi kuulsaid maale «Vägilased» või «Sangar teelahkmel»? Mingi sõnaline kirjeldus ei saa anda niisugust kuju tajumise terviklikkust, nagu seda annavad need maalid. Kuid eepose tegelaste elukäik, nende iseloomude kujunemine on meile tuntud eeskätt muinasjuttudest ja bõliinadest.

Kunstilise mõtlemise arenemise protsessis kujunes mitu kunstiliste kujude loomise viisi, ja vastavalt sellele kujunesid ka erinevused üksikute kunstiliikide või nende liikide rühmade

[1] А. Лефевр, Введение в эстетику, Издательство иностранной литературы, 1954, lk. 39.

[2] П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, Academia, 1934, lk. 205.

vahel. Ühed kunstiliigid reprodutseerivad näiteks elu selle nähtavates kujudes (maalikunst, skulptuur), teised loovad kujusid, millel tavaliselt ei ole otsest kujutavat iseloomu (muusika). Sealjuures aga on kõigi kunstiliikide poolt loodavate kunstiliste kujude allikaks ühed või teised reaalse elu küljed.

Mitmesuguste kunstiliikide teoseid tajub inimene oma mitmesuguste meeleorganitega (peamiselt nägemise ja kuulmisega) ja nad pakuvad inimesele mitmekesist esteetilist naudingut. Esteetilise tunde mitmekülgsus on tingitud inimpraktika rikkalikust sisust. Marx märgib esteetilise tunde mitmekesiste avaldustena nii värvitunnet kui ka vormi, heli jne. ilu tajumist. On selge, et ilukirjandus ei saa täielikult rahuldada esteetilist värvitunnet, samuti nagu inimkõne, keele ilu tajumine ei toimu hoopiski kujutava kunsti kaudu.

Ebaõige oleks kunstiliikide vahel vahet teha ainult mingi ühe tunnuse järgi (ruumilised või ajalised, nägemist või kuulmist mõjutavad jne.). Niisugune klassifitseerimine oleks ühekülgne. Konkreetne kunsti liik erineb ühtedest liikidest ja tal on sarnasust teistega mitte mingisuguse ühe tunnuse, vaid terve rea omaduste poolest. Kunsti liikideks jaotamise aluseks võib olla niihästi erinevus kujutamise objektis ja erinevus kujutamise vormides kui ka erinevus kasutatavas materjalis ja selle kunstilise töötlemise seadustes. Näiteks ühendatakse skulptuur, mis materjali poolest seisab lähemal arhitektuurile, elu kunstilise peegeldamise põhimõtete ja kunstilise kuju tüübi seisukohalt ühte gruppi maalikunstiga jne.

Mitmesugused kunsti liigid ei ole üksteisele vaenulikud ega eita üksteist, vaid nad mõjutavad, täiendavad üksteist ning arenevad väga tihedas omavahelises seoses. Kõik nad kokku annavad pildi objektiivsest tegelikkusest, nagu seda tajub, tunneb, mõistab ühiskonnas elav inimene.

Koos inimpraktika ja inimeste kunstilise tegevuse arenemisega arenevad, muutuvad ja tekivad uued kunsti liigid (näiteks kino).

Side mitmesuguste kunstiloomingu alade vahel, üksikute kunstiliikide vahel on alati säilinud (ja säilib siiamaani) niihästi otseselt — kunsti sünteesi näol arhitektuuris, teatris, kinos, tarbekunstis — kui ka kaudselt: näiteks kirjanduse, maalikunsti, muusika vastastikuse toime ja vastastikuse mõju kujul. See side avaldub konkreetsete ajaloojärkude kõigi kunstiliikide ühtses esteetilises aluses, mis väljendub näiteks meetodi ja stiililiste iseärasuste ühtsuses.

Asjaolu, et kunsti vormis leiavad inimeste kujutlused tegelikkusest materiaalse väljenduse mitte ainult sõnas, vaid ka marmoris, värvides, puidus, metallis jne., lubab mõningaid kunstiliike (arhitektuur, tarbekunst, skulptuur jne.) arvata

mitte ainult vaimse, vaid osalt ka materiaalse kultuuri hulka. Sellele vaatamata jääb täiel määral jõusse seisukoht, et kunst on ühiskondliku teadvuse vorm, sest kunstniku lõppeesmärgiks on elu peegeldavate kunstiliste kujude loomine. Ei ole juhuslik, et Marx iseloomustas kunsti kui üht «vaimse tootmise» ala.

Kunst, samuti nagu teisedki ühiskondliku teadvuse vormid, peegeldab objektiivset tegelikkust. Kuid selle peegeldamise sisu ja vormi suhtes on kunstil oma spetsiifilised jooned.

Peegeldades tegelikkust — loodust ja ühiskonna elu, pöörab kunst peamiselt tähelepanu ühiskonnas elavale inimesele, tema tegevusele, tema hingeelule. See on andnud paljudele väljapaistvatele filosoofidele ja realistlikele kunstnikele alust väita, et kunsti tõeliseks sisuks on ühiskonna elu (Tšernõševski), et kunsti peaeesmärk on ütelda tõtt inimese hinge kohta (L. Tolstoi), et ilukirjandust tuleb nimetada «*inimeseteaduseks*» (Gorki). Kõik need seisukohad ei eita muidugi seda, et tegelikkus (sealhulgas niihästi elus kui ka eluta loodus) on kunstilise peegelduse allikas ja objekt, nad rõhutavad vaid, et kunstnik tunneb esmajoones huvi ühiskonna elu, selle mitmekesiste nähtuste vastu.

Ühiskonna elu kunstniku loova tegevuse ajajärgul, eelmiste põlvkondade elu — kõik see annab konkreetseid fakte, mida ta kasutab materjalina kunstiliste üldistuste tegemisel.

Juba esimesed kunstiteosed kujutasid inimesi ümbritsevaid asju ja nähtusi. Muinasjuttude fantastilised kujud pole midagi muud kui looduse ja ühiskonnaelu nähtuste ümbertöötamise tulemus, nende nähtuste ebateadlik kunstiline peegeldus rahva teadvuses. Paljude antiikaja jumalate ja kangelaste kujudes olid jäädvustatud tähtsamad ajaloolised sündmused, mis leidsid aset ürgkogukondlikult korralt orjanduslikule korrale ülemineku ajajärgul. Meie esivanemate heroilisi tegusid kajastavad bõliinad, «Lugu Igori sõjaretkest». Gorki märkis, et rahvaluule, rahva sõnaloomingu, mütoloogia hiiglasuur väärtus seisab selles, et siin peegeldub laiaulatuslikes kunstilistes üldistustes loodus, inimese võitlus loodusjõududega, sotsiaalne elu. [1]

Kunsti arenemine klassiühiskonnas võimaldab üha teravamalt ja otsesemalt väljendada kunstilistes kujudes sotsiaalseid vastuolusid. Rahva elu ja võitlus, tema rikkalik vaimuelu, lepitamatud kontrastid rõhututeks ja rõhujateks jagunenud ühiskonnas — kõik see leidis kõige kujukamat kajastust XIX—XX sajandi realistlikus kunstis.

Kunsti ajalugu kinnitab täielikult Tšernõševski seisukohta,

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, Гослитиздат, 1953, lk. 299.

et «kunsti peamine tähtsus, mis on eranditult kõigile kunstiteostele omane, seisab looduse ja elu reprodutseerimises» [1].

Inimeste majanduslikud suhted avanevad kunstis tavaliselt mitte niivõrd nende suhete otsese kujutamise tulemusel, kuivõrd ideoloogia poliitilises, juriidilises, moraalses, usulises vormis peegeldatuina. Dante «Jumalikus komöödias», mis Belinski sõnade järgi oli «keskaja elu täielik peegeldus», ei piirdu autor oma tüüpilisuselt ja ereduselt suurepäraste piltide esitamisega oma aja ja eelmiste ajajärkude inimeste elust, vaid ta toob esile ka nende poliitilised ja moraalsed printsiibid, nende vaated usu, inimese elu olemuse jne. kohta. Puškini värssromaan «Jevgeni Onegin» hõlmas niivõrd täielikult paljusid tolle aja vene ühiskonna elu külgi — alates majanduslikest suhetest ja igapäevasest elust ning lõpetades poliitiliste, moraalsete ja kunstiliste vaadetega —, et seda teost nimetati õigusega «vene elu entsüklopeediaks». Gorki proosateosed ja näidendid, eriti niisugused teosed nagu epopöa «Klim Samgini elu», näidendid «Väikekodanlased», «Vaenlased», «Suvitajad», «Jegor Bulõtšov ja teised», «Dostigajev ja teised» annavad Venemaa elu kohta laiaulatusliku pildi, kus igakülgselt peegeldub ühiskonna vaimuelu ja äge ideoloogiline võitlus poliitika, filosoofia, eetika ja kunsti valdkonnas.

Kuigi kunstnik peegeldab vastuolulisi, vastandlikke vaateid, mis on vajalik pildi loomiseks teatud konkreetse epohhi elust, ei tähenda see sugugi, nagu peaks ta jääma ise erapooletuks; vastupidi, see eeldab, et ta seisab ise konkreetsete sotsiaalsete jõudude positsioonil ja propageerib, kaitseb konkreetseid ideesid. Tšernõševski rõhutas, et kunst ei piirdu üksnes elu reprodutseerimisega, vaid seletab ka elu ning annab oma otsuse elunähtuste kohta. Kunstnik peegeldab oma teoses tegelikkust mõtestatult ja tundeküllaselt, andes oma mõtteid ja tundeid edasi elunähtuste kujutamise kaudu. Muidugi ei paku kunstnik alati konkreetset lahendust neile eluliselt küpsekssaanud küsimustele, mida ta üles seab, kuid ei tohi unustada, et kunst võtab oma ajajärgu ideoloogilisest võitlusest osa juba nende küsimuste ülesseadmisega, ühiskonna materiaalses ja vaimuelus võitlevate tendentside esiletoomisega.

Ilukirjanduses (proosa, luule, dramaturgia), samuti ka mõnedes sõna kasutavates sünteetilistes kunstiliikides (teater, kino), peegelduvad ühiskonna poliitilised, moraalsed ja teised ideed otseselt teoste kangelaste sõnalistes väljendustes, autori jutustuses jne. Teistes kunstiliikides ei ole niisugune peegeldamine võimalik; poliitilised, moraalsed, usulised, filosoofilised

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 188.

vaated väljenduvad seal ainult inimeste tegude või tunnete kujutamise kaudu, milledes avanevad nende vaimuelu, moraalne ilme, filosoofilised kontseptsioonid [1].

Surikovi maalid «Bojaaritar Morozova» ja «Streletside hukkamise hommik» peegeldavad näiteks väga teravat sotsiaalset ja ideelis-poliitilist võitlust Peetri-eelsel ja Peetri ajastul, Pukirjovi maal «Ebavõrdne abielu» aga paljastab vana ühiskonna ofitsiaalse moraali silmakirjalikku ja inimvaenulikku olemust.

Kunsti liikide mitmekesisuse tõttu suureneb kunsti võime peegeldada mitte ainult oma ajastu olemist, vaid ka teadvust, mitte ainult majanduslikke nähtusi, vaid ka nende väljendumist filosoofias, poliitikas, religioonis, moraalis. Isegi niisugused kunstiliigid nagu muusika ja arhitektuur, mis tavaliselt ei sea endale eesmärgiks konkreetse elu faktide reprodutseerimist, väljendavad vastavates vormides konkreetse ajaloolise epohhi inimeste tundeid, mõtteid, ideid. Allmaaraudtee arhitektuuris väljendub nõukogude inimese maailmatunnetus niisama sügavalt kui näiteks Majakovski luules või Muhhina ja Šadri skulptuurides.

Seega võlgneb kunst kogu oma rikkaliku sisu eest tänu inimkonna ühiskondlikule elule, mis leiab kunstis oma kajastuse.

Kunsti iseloomustavaks iseärasuseks on elu tunnetamine kunstiliste kujude kaudu. Selle poolest erineb kunst eeskätt teadusest ja niisugustest ühiskondliku teadvuse vormidest nagu filosoofia, moraal, õiguslik ideoloogia jne. Teaduslike mõistete, seaduste, vormelite sisuks on objektiivse maailma nähtuste olemus (seesmised sidemed, seaduspärasused). Sealjuures abstraheerub teadus tavaliselt üksikust, konkreetsest ja tunneb esmajoones huvi selle üldise vastu, mis on uuritavate nähtuste aluseks, ning väljendab seda üldist abstraktsete teoreetiliste teeside, vormelite jne. kujul.

Kunstiline kuju väljendab üldistust üksiku fakti, nähtuse reprodutseerimise kaudu. Realistlik kunstiline kuju, mis on alati konkreetne, meeleliselt tajutav, sageli piltlik, ei ole sellele vaatamata ainult ühe või teise reaalse fakti otsese vaatlemise tulemus. Realistlikus kunstilises kujus kehastub nähtuste olemus, selline kuju on teadliku üldistamise resultaat. Reprodutseerides konkreetseid elunähtusi, peegeldab kunst selekteerimise ja üldistamise abil tegelikkuse olulisi külgi, toob esile tegelikkuse arenemise seaduspärasused.

---

[1] Muidugi on niisugune peegeldamise viis põhiline ka neis kunsti liikides, mille materjaliks on sõna, kuid seal täiendab teda võimalus ideid otseselt sõnas väljendada.

Kunst, samuti nagu teaduski, on asendamatuks vahendiks elu tunnetamisel. Paljud kunsti liigid (kirjandus, maalikunst, skulptuur, teater, kino) annavad inimesele teadmisi mitmekesiste elu-, looduse- ja ühiskonnanähtuste, inimeste elu-olu, kommete, tegude, inimeste välisilme, neid ümbritsevate asjade ja nähtuste kohta. Õppides tundma neid kunstiteoseid, mis peegeldavad elu selle otsesel kujul, täiendavad ja süvendavad inimesed oma teadmisi maailma kohta. Õigesti reprodutseeritud pildid elust ja loodusest sisaldavad rikkalikku materjali mõtisklusteks, elamusteks, järeldusteks. Nende piltide loomine on kunstniku hiiglasuur teene. Lenin kirjutas, et L. Tolstoi andis oma kunstiteostes niisuguseid pilte mõisniku ja talupoja elust, «mis kuuluvad maailmakirjanduse parimate teoste hulka» [1]. Ta märkis, et Tolstoi on «geniaalne kunstnik, kes on andnud... võrratuid pilte vene elust» [2].

Kõik kunsti liigid ja žanrid aga ei loo konkreetseid pilte tegelikkusest. See ei ole näiteks arhitektuuri või tarbekunsti, samuti rea muusikažanride ülesandeks. Kuid ka neile kunstiliikidele, mis kujutavad otseselt elu, ei ole otsene elu kujutamine iseseisvaks eesmärgiks. Kunst selgitab välja kujutatavate nähtuste olemuse ja inimese ideelis-emotsionaalse suhtumise nendesse nähtustesse.

Balzaci kui kunstniku jõud seisab selles, et tema jutustused ja romaanid annavad, nagu märkis Engels, palju põhjalikumaid teadmisi tolleaegse ühiskonna majanduslikest üksikasjadest kui paljud majandusteadlaste raamatud. Veelgi tähtsam on see, et selle suure realisti teostes on esile toodud konkreetse ajaloojärgu prantsuse ühiskonna olulised küljed, «üha tugevam tõusva kodanluse surve aadliühiskonnale...» [3].

XIX sajandi vene realistid, kasutades oma suurt kunstimeisterlikkust, tõid jõuliselt esile tolleaegsete Venemaal võitlevate sotsiaalsete jõudude olemuse, näitasid rahva tõelist osa ajalooprotsessis. Puškini tragöödia «Boris Godunov», Mussorgski samanimeline muusikaline draama, Surikovi ajaloolised maalid, Repini geniaalsed pildid «Burlakid» ja «Ristikäik», L. Tolstoi võrratu epopöa «Sõda ja rahu» annavad ühelt poolt realistlikke pilte möödunud sajandi vene ühiskonna elust, teiselt poolt aga toovad esile mitmeid selle ühiskonna ajaloolise arenemise olulisi iseärasusi. Sellepärast on teadlased korduvalt kasutanud ja kasutavad ka tulevikus neid ja paljusid teisi vene kriitilise realismi teoseid kui dokumente, milledes on sügavalt ja kujukalt väljendatud ülisuure tähtsusega aja-

[1] V. I. Lenin, Teosed, 16. kd., lk. 304.
[2] V. I. Lenin, Teosed, 15. kd., lk. 180.
[3] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, lk. 405.

looliste sündmuste olemus. Nõukogude kunsti paremates teostes kajastuvad sotsialistliku ühiskonna arenemise liikumapanevad jõud. Majakovski poeem «Hästi!» näitab lugejale näiteks sotsialistliku ühiskonna argipäevade heroismi, valgustab suurt eesmärki, mille nimel nõukogude inimesed töötavad, võitlevad ja võidavad. Niisuguste teoste nagu N. Ostrovski romaani «Kuidas karastus teras» või filmide «Soomuslaev «Potjomkin»», «Tšapajev», «Valitsuse liige» kolossaalse tunnetusliku tähtsuse ja suure mõjujõu saladus peitub eeskätt selles, et nad toovad meie silme ette need tõukejõud ja stiimulid, millest oleneb uut, kommunistlikku maailma ehitava inimese tegevus.

Ühiskonnaelu nähtuste olemus avatakse kunstiteostes mitte ainult ühe või teise ühiskonnaklassi olukorra kujutamise, vaid ka tema mõtete ja tunnete, soovide ja lootuste otsese edasiandmise abil. Töörahva hulkade tunnete ja meeleolude, püüdluste ja ideede peegeldamine on rahva teadlikkuse arenemist soodustava realistliku demokraatliku kunsti tähtsaim väärtuslik joon.

Kunst võimaldab õppida sügavalt tundma inimese psühholoogiat, on elu õpikuks, aitab mõista inimeste käitumise tõukejõude.

Juba sellest järeldub, et kunstis on tegelikkuse peegeldamine ja tegelikkuse mõjutamine lahutamatult seotud. Selles suhtes sarnaneb kunst teiste ühiskondliku teadvuse vormidega, mis ühelt poolt omamoodi peegeldavad tegelikkust ja teiselt poolt avaldavad tegelikkusele aktiivset mõju. Selle mõju üldine seadus, mille avastasid marksismi-leninismi rajajad, seisab selles, et ideed, vaated ja teooriad, mis õigesti peegeldavad ühiskonna materiaalse elu vajadusi, muutuvad pärast seda, kui nad on vallutanud rahvahulgad, võimsaks materiaalseks jõuks, omandavad organiseeriva, mobiliseeriva ja ümberkujundava tähtsuse ühiskonna arenemises. Mis puutub väljasurevate klasside huvisid teenivatesse ideedesse, siis need pidurdavad ühiskonna arenemist.

Kunsti tähtsaim ühiskondlik funktsioon seisab ühiskonna ideelises ja esteetilises kasvatamises. Seda funktsiooni täidab kunst tihedas koostöös poliitika, moraali, õiguse, filosoofiaga, mis samuti kasvatavad oma vahendite abil inimesi. Kunst kui ühiskonna ideelise kasvatamise vahend propageerib poliitilisi, moraalseid, filosoofilisi, esteetilisi ja teisi ideid, mis peegeldavad konkreetse klassi, konkreetse epohhi huvisid.

Kunsti spetsiifika ja kunsti jõud seisab selles, et ta kindlustab, kaitseb ja levitab neid ideid ühiskonnas, sealjuures aga neid mitte niivõrd deklareerides, loogiliselt põhjendades ja formuleerides, kuivõrd aidates inimestel enestel neid ideid kunsti poolt antavast elulisest materjalist tuletada. Esteetilise

väljendusvormi tõttu võtavad inimesed kunsti poolt propageeritavaid ideid mitte ainult lihtsalt vastu, vaid elavad neid ka sügavalt läbi.

Peegeldades nähtuste olulisi jooni mitmekesiste elu faktide ja sündmuste kujutamise kaudu, mõjutab kunstiline kuju mitte ainult inimese mõistust, vaid ka tundeid. Muidugi ei ole emotsionaalse mõju avaldamise võime ainuüksi kunstiliste kujude omadus; ühel või teisel määral avaldab niisugust mõju iga mõte, sealhulgas ka teaduslik idee. Kunstis aga on emotsionaalsel küljel eriti suur tähtsus, sest siin on tunnete mõjutamine peamiseks inimeste kasvatamise vahendiks. Kunsti poolt inimesele avaldatava mõju emotsionaalsele olemusele on iseloomulik, et see puudutab eeskätt inimeste tundeid ja mõjutab emotsioonide sfääri kaudu nende teadvust ning tahet. Ratsionaalse ja emotsionaalse momendi orgaaniline ühtsus kunstis tingib kunsti mõju laiadele rahvahulkadele, aitab kaasa nende mõtete, tahte ja tunnete ühendamisele.

Kunst saab olla kasvatusvahendiks eeskätt sellepärast, et kunstiteostes peegelduvad elu nähtused, kerkib esile nende mõte ja tähendus, väljenduvad teatud ideed, mõtted ja tunded. Kunstis peegeldatud elu faktid ja nähtused avaldavad suurt mõju inimeste teadvusele, aitavad neil elu sügavamalt mõista, kutsuvad esile püüde järgida neile südamelähedaste kunstiteose kangelaste eeskuju. Oma kõnes kirjanduse ja kunsti küsimustes Jananis sm. Mao Tse-dung märkis, et kuigi Fadejevi «Kaotuses» on kujutatud ainult üht väikest partisanisalka, on see teos avaldanud suurt mõju mitte üksnes vene, vaid ka hiina lugejatele, sest kunstnik on selles teoses osanud esitada oma kangelasi tüüpiliste, üldistatud kujudena. «Kuigi inimkonna ühiskondlik elu on ainsaks kirjandus- ja kunstiloomingu allikaks, kuigi see elu on ise oma sisult kirjandusest ja kunstist võrratult elavam ja rikkalikum, ei rahuldu rahvas ainuüksi temaga ja nõuab kirjandust ning kunsti. Mispärast? Sellepärast, et kuigi niihästi elu kui ka kirjandus ja kunst on ilusad, kuid kirjandus- ja kunstiteostes peegeldatud elu võib ja peabki näima ülevamana, kujukamana, kontsentreeritumana, tüüpilisemana ja ideaalsemana, järelikult ka ulatuslikumana kui argipäevane tegelikkus» [1].

Oma spetsiifiliste vahenditega sunnib kunst inimesi teatud ideesid mõistusega vastu võtma; veel rohkem, ta sunnib neid ka läbi elama, palavalt armastama või vihkama. Nende ideede kandjaid näitab kunst kas kaunitena või näotutena, avab elukonfliktid kas traagilisel või koomilisel taustal. Kunstiteos ei

[1] Мао Цзе-дун, Избранные произведения, т. 4, Издательство иностранной литературы, 1953, lk. 143.

piirdu sellega, et ta lihtsalt reprodutseerib seda, mis tegelikkuses on esteetiliselt meeldiv, vaid ta kasutab seda esteetiliselt meeldivat ka positiivse poliitilise ja moraalse ideaali väljendamiseks. Klassikalise kunsti positiivsete kangelaste kujud on alati meeldivad, hingeliselt kaunid. Need kangelased saavad eeskujuks paljudele inimestele; see on suurel määral seotud nende positiivsete esteetiliste emotsioonidega, mida nad esile kutsuvad. Esile tuua ja näidata kunstilistes kujudes seda, mis on antud klassi jaoks moraalselt positiivne, — see on üks tähtsamaid kunsti spetsiifilisi ülesandeid.

Kunsti poolt ühiskonnale avaldatava kõlbelise mõju aktiivne iseloom oleneb eeskätt sellest, mida nimelt hinnatakse ilusana, millist elulaadi, millist käitumisviisi seab kunst eeskujuks. Kujutades valitsevate klasside esindajaid õilsatena, mehistena, kohusetundlikena jne., kasvatas feodaalühiskonna ametlik kunst inimesi feodaalide kummardamise vaimus. Antagonistlikus ühiskonnas on üheks progressiivse rahvaliku kunsti ideeliseks ülesandeks, mida ta hiilgavalt on lahendanud ja praegugi lahendab, esteeditseva maski mahakiskumine valitseva ladvakihi esindajatelt, härrastelt, pappidelt, ametnikelt jne. Negatiivseid poliitilisi nähtusi ja ebamoraalseid elunähtusi kujutab eesrindlik kunst esteetiliselt eemaletõukavana, inetuna, naerab nad raevukalt, hävitavalt välja, ja selles avaldub kunsti osavõtt võitlusest ühiskonna väljasurevate jõudude vastu.

Jõud, millega progressiivne kunst paljastab väljasurevaid ühiskonna jõudusid, on niivõrd suur, et tema poolt loodud negatiivsed kujud on saanud üldnimedeks. Mitme sajandi jooksul kasutatakse Tartuffe'i, Harpagoni, Jago kujusid nende pahede kehastusena, millede vastu eesrindlik inimkond uutes ajaloolistes tingimustes võitleb.

Ühtlasi on rahva poolt oma kangelastes hinnatavate parimate inimlike joonte kunstimeisterlik kehastamine teinud surematuks Prometheuse, Egmonti, Ulenspiegeli ja paljude teiste kujud.

Nõukogude kunsti tähtsaimaks ülesandeks on kommunistlike ideede kunstiline väljendamine ja levitamine. Seda tehakse mitte ainult nende ideede kandjate — kommunismi eest võitlevate inimeste — kujude jaatamise, vaid ka nende vaenlaste paljastamise teel. Tarvitseb vaid meenutada ühelt poolt Danko, Jahikulli, Tormikotka ja teiselt poolt nastiku, rumalate pingviinide, hädaldavate hahkade kujusid Gorki varastes teostes «Laul Jahikullist» ja «Laul Tormikotkast», et mõista, kuidas proletaarne kunst juba oma algusest peale seda ülesannet on täitnud. Poliitilise ja moraalse ideaali esteetiline jaatamine ning kõige talle vasturääkiva eitamine moodustab kõigi sotsialistliku kunsti liikide ja žanride peamise sisu.

Ühiskonna esteetiline kasvatamine kunsti vahendite abil on eeskätt õigete ideaalide võidule kaasaaitamine. Kunst ei piirdu ainult sellega, et ta väljendab inimese esteetilist suhtumist tegelikkusesse, vaid ta ka kujundab seda suhtumist. Kui kunstnik kujutab oma teoses seda, mis elus on reaktsiooniline, väljasurev, siis ta — kui meil on tegemist tõelise realistiga — lähtub positiivsest ideaalist, mille kindlustamise nimel ta püüab välja juurida kõike negatiivset. Juba pahede kujutamise iseloomuga — satiirilise väljanaermisega, paljastamisega — aitab tõeline kunst kaasa uue, eesrindliku võidule. Tuues esile elu tragöödiad, näidates uue ajutist taganemist tema võitluses, kasvatab realistlik kunst poolehoidu uue vastu, kutsub üles eneseohverdamisele võitluses progressiivsete ideaalide eest, aktiivsele osavõtule sellest võitlusest, kasvatab viha inimkonna vaenlaste vastu.

Rääkides inimesi ühendava ja mobiliseeriva kunsti aktiivsest ühiskondlikust osast, võrdles Majakovski kunsti lokulauaga; luuletaja sõnade järgi «nii laul kui värss on pomm ja lipp, ning lauliku hääl innustab klassi», s. o. sulg on töörahva klassivõitluses niisama tähtis kui tääk.

Rahva esteetiline kasvatamine kunsti vahendite abil ei tähenda üksnes ühiskonnaelu nähtuste esteetilise hindamise kasvatamist. Kunst näitab looduse ilu, õpetab hindama, armastama, esteetiliselt tajuma meisterlikke inimtöö saadusi, pakub suurt kunstilist rõõmu oma teoste täiuslikkusega. Kõik inimesed tajuvad ja mõistavad ühel või teisel määral ilu. Klassiühiskonna tingimustes aga ei saanud ilutunne täiel määral avalduda. Seda tunnet lämmatasid töötajas tema talumatud elutingimused. Seda tunnet nüristas asjaolu, et ekspluateerimise tingimustes kaotas töö sageli loova iseloomu. Reaktsiooniliste klasside maitset propageeriv kunst moonutas esteetilist tunnet. Üksnes rahvalooming ja parimate, eesrindlike kunstnike teosed arendasid rahvahulkade kunstimaitset, kuid rahva rõhutud olukorra tõttu said nad seda teha vaid piiratud raamides.

Meie maal sai kunst täielikult rahva ühisvaraks alles pärast sotsialistliku revolutsiooni võitu, kui rahvahulkade kunstiliseks arenemiseks avanesid piiritud võimalused. Vaba töö muutus tõesti loovaks tööks. Nõukogude inimeste kultuuritaseme tõus lõi eeldused kunstilise isetegevuse tormiliseks tõusuks, enneolematu huvi ärkamiseks kunsti vastu. Neis tingimustes on rahvahulkade esteetiline kasvatamine, tõelise kunstimaitse arendamine väga tähtis ühiskondlik ülesanne.

Nõukogude ühiskonnas on esteetilise kasvatamise ülesandeks arendada mitmekülgset esteetilist suhtumist tegelikkusse, mitte aga inimeste maitset nivelleerida. Marksism võitleb väikekodanliku, rahvavaenuliku vaate vastu, mille kohaselt

sotsialismis nähakse isiksuse, tema maitse ja nõuete nivelleerimist. Kujutlus kommunismist kui mingist kasarmust on võlts ja marksismivastane kujutlus. Just sotsialistlik ühiskond aitab kaasa individuaalsuse igakülgsele arenemisele, inimese kunstimaitse arenemisele; sotsialistlik realism eeldab kunstiloomingu vormide, stiilide, žanride mitmekesisust ja küllust.

Nõukogude inimese kunstimaitse peegeldab kõrget taset, millele on oma kultuurilises arengus jõudnud meie ühiskond, kes on ühtlasi üle võtnud kõik selle parema, mida inimkond on kunsti arendamises saavutanud. «Meie töölised ja talupojad,» ütles Lenin, «väärivad tõepoolest midagi rohkemat kui tsirkust. Nad on saanud õiguse tõelisele suurele kunstile.» [1] Nõukogude kunsti võitlus tõelise kunstimaitse kasvatamise eest on üks osa meie võitlusest kommunismi eest. V. I. Lenin, märkides vestluses K. Zetkiniga kunsti poolt ühiskonnale avaldatava aktiivse mõju iseärasusi, ütles, et kunst «peab masside tunnet, mõtet ja tahet ühendama, neid kõrgemale tõstma. Ta peab neis kunstnikke äratama ja neid arendama.» [2]

Partei poolt nõukogude kunstile seatud ülesanded — meie elu tõetruu peegeldamine, nõukogude ühiskonna kangelastest eredate kunstiliste kujude loomine — vastavad otseselt tõelise kunsti vaimule. Nende ülesannete täitmine avab laialdased perspektiivid nõukogude kunstnike osavõtuks kommunistliku ühiskonna ehitamisest.

2. Kunsti klassi-iseloom ja mõningad kunsti arenemise iseärasused. Kunsti parteilisus

Kunst, nagu teisedki ühiskondliku teadvuse vormid, peegeldab klassiühiskonnas tegelikkust ühe või teise klassi, ühe või teise sotsiaalse grupi positsioonidelt. Klassiühiskonnas väljendab igasugune ideoloogia teatud konkreetse klassi huvisid. Hiilgavalt näitasid seda kodanliku moraali, poliitika, religiooni najal Marx ja Engels oma «Kommunistliku partei manifestis». Vaenulikeks klassideks jagunenud ühiskonna ideoloogia klassi-iseloom väljendub tegelikkuse nähtuste õiges või moonutatud peegeldamises, selle peegeldamise najal tehtavates järeldustes, tegevuse juhendiks võetavates põhimõtetes. Kuivõrd tähtsamate ideoloogiliste suundade ja voolude aluseks on konkreetsed sotsiaalsed huvid, sedavõrd annab juba neisse suundadesse kuulumine (olenemata sellest, kas ideoloog ise

[1] Tsitaat võetud raamatust: Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, 1955, lk. 16.

[2] Sealsamas, lk. 14.

seda mõistab või mitte) tema teooriatele ning ideedele konkreetse klassitähenduse.

Tees klassiühiskonna ideoloogia klassi-iseloomust puudutab otseselt ka niisugust ühiskondliku teadvuse vormi nagu kunst.

Kunstnik ei saa olla ühiskonnast absoluutselt sõltumatu, klassiühiskonnas aga ei saa ta olla sõltumatu teatava klassi huvidest ja eeskätt poliitilistest huvidest.

Ühiskonna poliitilised vaated ja neile vastavad asutused, kõigepealt riik, avaldavad alati kunstile mõju.

Klassiühiskonnas ei saa kunst seista poliitikast kõrval, kunst viib paratamatult ellu poliitilisi ideid, väljendab nii- või teistsugust suhtumist antud ajaks kujunenud ühiskonnakorda, kaitseb seda korda või kutsub üles võitlusse tema vastu.

Peegeldades tegelikkust ühe või teise klassi huvide seisukohalt, soodustab kunst konkreetse ühiskonnakorra kujunemist ja kindlustumist või võitleb selle korra vastu. Niinimetatud «puhas kunst», mis väliselt eitab oma sidet poliitikaga, teenib tavaliselt valitsevate ekspluataatorlike klasside poliitikat, mille eesmärgiks on aheldada rahvahulkade revolutsioonilist initsiatiivi, juhtida neid eemale võitlusest ühiskonnakorra muutmise eest, lepitada neid antud ühiskonnakorraga.

Marksismi-leninismi klassikud avastasid tiheda sideme kunsti ja poliitika vahel, näitasid, et poliitika avaldab suurt mõju klassiühiskonna kunsti arenemisele.

Klassiühiskonna tingimustes kuulub valitsev positsioon selle klassi mõtetele ja ideedele, kes on valitsevate tootmissuhete kandjaks. «Valitseva klassi mõtted on igal ajastul valitsevateks mõteteks. See tähendab, et see klass, kes on ühiskonna valitsevaks materiaalseks jõuks, on ühtlasi ka ühiskonna valitsevaks vaimseks jõuks,»[1] märgivad marksismi rajajad.

Valitsevate klasside ideede levikule aitavad aktiivselt kaasa poliitilised ja teised asutused, mis kasutavad ametliku ideoloogia juurutamiseks sageli mitte üksnes petmise meetodeid, vaid ka sundimis- ja vägivallameetodeid.

Kunsti arenemiseks on vaja vastavaid kunstikoole, teadmisi, ajakirjandust jne. Igas riigis on olemas administratiivorganid, kes tegelevad kunstiküsimustega. Need organid üheskoos kunstiasutustega ajavad teatud kindlat kunstipoliitikat, kaitsevad ühiskonna valitsevaid esteetilisi vaateid, võitlevad niisuguste kunstis esinevate nähtuste vastu, mis ei ole valitsevale klassile kasulikud. Eeskätt nende asutuste kaudu avaldab valitsev ideoloogia kunstile oma mõju.

Rõhutud klassid, kes on antud ühiskonnakorrale vaenulikud,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, lk. 45.

loovad oma kunsti, oma kunstikultuuri, mis peegeldab nende klasside elutingimusi ja väljendab nende huvisid, lootusi, kavatsusi. Rõhutud klasside kunst võitleb rõhujate ofitsiaalse poliitika vastu ja täidab sellega oma revolutsioonilist osa.

Nii arenes näiteks keskajal feodaalide klassi valitseva kunsti kõrval rahvalik, demokraatlik kunst, mis väljendas töörahva protesti rõhumise ja orjastamise vastu.

Usulis-askeetlikule, maisest elust lahtiütlemise ideaalile seadis rahvalooming vastu teistsugused kujud — tööinimeste, mässajate kujud, kes kirglikult armastavad elu. Ei ole juhuslik, et valitsevad klassid ning kirik kiusasid feodalismi ajal kõikides maades halastamatult taga rahvakunsti esindajaid — skomorohhe, žonglööre, špiilmanne, histriosid, miime, tantsijaid. Linnades tekkis opositsioonina feodaalse kultuuri vastu noore kodanluse kultuur, selle klassi kultuur, kes tõi vanade, feodaalsete tootmissuhete asemele uued, progressiivsemad tootmissuhted, mis vastasid tootlike jõudude uuele tasemele. Tekkiva kodanluse kunstis ja veelgi rohkem rahvaloomingus kritiseeriti halastamatult feodaalühiskonna moraalseid, usulisi ja poliitilisi põhimõtteid. Fabliood ja švankid, romaanid ja satiirid, vanasõnad, kõnekäänud, anekdoodid, mõistatused, rahvanaljad piitsutasid vaimulike ja aadlike ahnust ja kõlvatust, tegid neid naerualusteks, õõnestasid kiriku ja feodaalide autoriteeti.

Renessansiajastul oli eesrindlik kunst oma teooria ja praktikaga sihitud tegelikkuse moonutamise vastu (selline moonutamine oli keskaja kunstile omane), kunsti religioonile allutamise vastu ja seega ka feodaalkorra ning tema esteetika vastu. Realistliku kunsti suure õitsengu periood, mis on seotud renessansiajaga, oli tolle aja kohta progressiivse kodanliku tootmisviisi arenemise tulemus. Tuntud on sügavalt teaduslik ja kunstiliselt väljendusrikas iseloomustus, mille andis selle ajastu kohta Engels: «See oli suurim progressiivne murrang kõigi tolle ajani inimkonna poolt läbi elatud murrangute hulgas, ajastu, mis vajas titaane ja mis kujundas titaane nende vaimujõu, kire ja iseloomu poolest, mitmekülgsuse ja teadmiste poolest... Neile on eriti iseloomulik, et nad peaaegu kõik on lahutamatult seotud oma aja eluliste huvidega, võtavad aktiivselt osa tegelikust võitlusest, asuvad ühe või teise partei leeri ning võitlevad küll sõna ja sule, küll mõõgaga, mõnikord aga nii ühe kui teisega koos.» [1]

See iseloomustus on eriti tähtis selleks, et mõista, miks tolle ajastu kunstiteoreetikud, kellest paljud olid ise väljapaistvad kunstnikud, nõudsid kirglikult kunsti aktiivse, tunnetusliku ja

[1] Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1955, lk. 4.

kasvatusliku tähtsuse tunnustamist. Tegelikkuse tunnetamises kunsti vahendite abil ei näinud renessansiaja teoreetikud ja kunstnikud lihtsalt inimeste teadmishimu rahuldamist, vaid ka relva võitluses kiriku, skolastika, feodalismi vastu, relva uue, nende ideaalidele vastava inimese kasvatamisel.

Kunsti side teatava ühiskonnaklassiga, selle klassi teenimine ei avaldu üksnes kirjaniku otsestes poliitilistes arutlustes, otsestes poliitilistes väidetes. Juba see fakt, kas kunstnik kujutab elunähtusi tõetruult või moonutatult, millistele tegeliku elu külgedele ta pöörab tähelepanu ja kuidas ta neid tõlgitseb, annab tunnistust sellest, missuguste sotsiaalsete jõudude huvide teenistuses on tema looming.

Juba kunstniku poolt kajastatavate elunähtuste ringi valikus avaldub tema tendentslikkus. Kui näiteks eesrindlik XIX sajandi vene kunst valis oma teemaks lihtrahva elu, tema töö ja tegevuse, siis oli see suurte vene kunstimeistrite huvide, taotluste ja ideaalide näitaja. Kujutades tõetruult ekspluataatorliku korra vastuolusid, astus vene eesrindlik kunst välja feodaalkorra vastu, teenis ühiskonna progressi. Tsarism ja tema käsilased mõistsid seda väga hästi. Nad jälitasid eesrindlikke kunstimeistreid, kiusasid taga Puškinit, nimetasid Glinka muusikat oma salongides põlastavalt «matslikuks», ei tahtnud tunnistada Nekrassovit luuletajaks.

Teemad, milledele XIX sajandi vene kunsti eesrindlikud esindajad oma loomingu pühendasid, tulenesid sellest eesmärgist, mille kunstitegelased enesele seadsid, asudes rahva poole.

Kunst reprodutseerib elu kogu selle keerukuses, mitmekülgsuses; elus ei ole selliseid teemasid ega külgi, mida kunstnik ei tohiks käsitleda. Kuid tuleb nõustuda Dobroljuboviga, kes ütles, et meile ei ole sugugi ükskõik, milliste elu külgede kujutamisele pühendab kunstnik oma talendi, millised küsimused ta toob ühiskonna ette.

Nõukogude kunsti pöördumine nende elunähtuste poole, mis köidavad antud perioodil partei ja rahva tähelepanu, näitab nõukogude kunsti lahutamatut sidet nõukogude ühiskonnaga, partei ja rahvaga. Vastupidi, üksikute nõukogude luuletajate eemaldumine kaasaja aktuaalsetest küsimustest, tähelepanu koondamine elu tähtsusetutele pisikülgedele on vastuolus meie ühiskonna eesrindlike taotlustega. Kui Zoštšenko pidas võimalikuks Suure Isamaasõja aastatel tuhnida haiglase inimese moonutatud psühholoogia tumedates «sügavustes», siis hindas nõukogude avalikkus juba niisuguse «temaatika» poole pöördumise fakti kui nõukogude rahvale võõra ideoloogilise mõju avaldust.

Kuid kunstis ei ole teema tähtis ainult teemana. Teema lahtimõtestamine, teemas väljendatud ühiskonnaelu nähtuste

üldistamine võimaldab kunstil teenida ühiskonda teatud kindla klassi huvides. Tegelikkuse ühtede või teiste joonte ja külgede kunstilises esiletoomises ning nende üldistamises avalduvad paratamatult kunstniku ühiskondlikud ideaalid.

Just sellega, et kunst väljendab ühe või teise klassi poliitilisi, moraalseid ja esteetilisi ideid, on seletatav kunsti suur osatähtsus klassivõitluses. Kunsti suundade, meetodite, koolkondade võitlus on lõppkokkuvõttes nii või teisiti seotud klassivõitlusega.

Ühe või teise kunstivoolu sotsiaalsed lätted avalduvad ka selles, et kunstnik pooldab teatavaid esteetilisi vaateid; näiteks võivad kunstnikule omased olla eesrindlikud rahvuslikud, rahvalikud kunstilised vaated, või siis, vastupidi, ta jutlustab kosmopolitismi, rahvuslikku nihilismi. Asjaolu, et kunstnik kasutab oma loomingus kindlat kunstilist meetodit, et ta on seotud ühe või teise kunstisuunaga, toob suurel määral nähtavale selle kunstniku ühiskondliku palge.

XIX sajandi eesrindlik vene kunst, võideldes pärisorjuse vastu ja rahva vabastamise eest, etendas progressiivset ühiskondlikku osa niihästi poliitika ja moraali kui ka esteetika seisukohalt ja oli (kui tarvitada V. I. Lenini sõnu L. Tolstoi loomingu kohta) edusammuks kogu inimkonna kunstilises arengus. Just tihe side rahvaga, võitlus tema parimate ideaalide eest sidusid Glinka ja Puškini, Mussorgski ja Surikovi loomingu demokraatliku esteetikaga ja rahvaloominguga, aitasid neil eredalt väljendada oma teostes vene rahvusliku iseloomu, vene rahvuskultuuri iseärasusi. Samal ajal väljendus valitsevate klasside — reaktsioonilise aadli ja hiljem vene kodanluse — kunsti klassiolemus mitte üksnes rahvavaenulikus poliitilises suunas, vaid ka esteetiliste printsiipide reaktsioonilises iseloomus, rahvuskultuuri parimate traditsioonide mahasalgamises.

Kunstnikud, kes annavad oma talendi reaktsiooniliste klasside teenistusse, pööravad paratamatult selja elutõele ja tõukavad selle tagajärjel kunsti mandumise teele. Ainult eesrindlike ühiskondlike jõudude teenimine, kes on elu tõetruust peegeldamisest huvitatud, avab tee kunsti tõelisele õitsengule.

Ideoloogia klassi-iseloomu kõige kujukamaks avalduseks on ideoloogia parteilisus. Parteilisuse all mõistetakse tavaliselt teatud klassi ja partei ideede, teatud suuna (näiteks filosoofias materialismi või idealismi) ideede teadlikku elluviimist. Kuid parteilisust ei taheta sageli avameelselt tunnistada.

Selleks, et allutada töörahvast oma mõjule, püüab kodanlus tavaliselt kujutada oma kitsaid, omakasupüüdlikke klassihuvisid kõigi ühiskonna liikmete üldiste huvidena, külvab illusioone, nagu seisaks kodanluse ideoloogia «klassidest kõrgemal», «väljaspool klasse», nagu oleks see «üldine» ideoloogia, kuulutab

oma ideoloogia «parteituks». «Parteituse» printsiip väljendab klassivõitluse tingimustes kodanluse ideoloogide arga ja silmakirjalikku soovi varjata oma kodanlikku parteilisust. Maskeeritud parteilisusena on kodanlik «parteitus» eriti kahjulik vorm, mille kaudu püütakse allutada töörahvast kodanluse poliitikale. Ühtlasi näitab «parteituse» printsiibi esiletõstmine, et kodanlus kardab tunnistada, et tema poliitika on kasulik vaid väiksele käputäiele ekspluateerijaile ja et töörahva hulgad vihkavad seda poliitikat. Kodanluse ideolooge paljastades ütles Lenin neile: «teie kisa... parteituse eest varjab teie kartust t e i e parteilisuse pärast». [1]

Vastupidiselt kodanlikule ideoloogiale väljendab proletariaadi ideoloogia töötava rahva tõelisi huvisid, peegeldab elu tõetruult ja täielikult, sest proletariaadi huvid ja töörahva määratu suure enamuse huvid langevad ajaloo objektiivse käiguga ühte. Sellepärast proletariaadi partei ei varjagi oma tõelisi eesmärke ja ülesandeid, ei karda avalikult, kogu maailma ees esitada oma vaateid, eesmärke ja taotlusi. V. I. Lenin rõhutas, et meie maailmavaade — dialektiline materialism — sisaldab parteilisust, kohustades meid iga sündmuse hindamisel asuma otsekoheselt ja avalikult teatud ühiskondliku grupi seisukohale.

Samasugune oma parteilisuse avalik tunnistamine on iseloomulik ka proletariaadi kunstile.

Artiklis «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus» rääkis Lenin, et uus, sotsialistlik kunst teenib «miljoneid ja kümneid miljoneid töötajaid, kes moodustavad maa paremiku, selle jõu ja tuleviku» [2]. Niisugune kirjandus, mida innustavad ühiskonna sotsialistliku ümberkujundamise ideed, peab avalikult tunnistama oma parteilisust, oma sidet proletariaadiga, sest proletariaadile poolehoidu avaldades avaldab ta poolehoidu kogu töörahvale, tööliskassi teenides teenib ta kogu rahvast. Lenin märkis, et me võitleme selle eest, «et silmakirjalikult vabale, tegelikult aga kodanlusega seotud kirjandusele vastu seada tõeliselt vaba kirjandus, mis on a v a l i k u l t seotud proletariaadiga» [3].

Sotsialistliku realismi kunstis tähendab parteilisuse printsiip kunsti sisu kõrget kommunistlikku ideelisust ja sügavat elulist tõetruudust, teadlikku, kriitilist suhtumist mineviku kunstipärandisse, leppimatut võitlust kodanliku ideoloogia vastu, rahva teenimist. Parteilisuse printsiipi viiakse meie kunstis ellu ka kunsti arenemise igapäevases parteilises juhtimises.

---

[1] V. I. L e n i n, Teosed, 11. kd., lk. 63.

[2] V. I. L e n i n, Teosed, 10. kd., lk. 30.

[3] Sealsamas.

Parteilisuse printsiip on kõigile ühiskondliku teadvuse vormidele ühine, kuid igaühes neist — filosoofias, moraalis, kunstis jne. — avaldub see printsiip eri viisil. Igasugused katsed kanda näiteks kirjandusse ja kunsti mehaaniliselt üle parteilisuse printsiipi sel kujul, nagu see esineb filosoofias või poliitikas, võivad viia välja ainult vulgariseerimisele. Filosoofias väljendub parteilisuse printsiip kõikide filosoofide jagunemises kahte leeri — materialistideks ja idealistideks — ja nendevahelises võitluses. Materialism ja idealism on kaks parteid filosoofias; nendevaheline võitlus väljendab lõppkokkuvõttes üksteisele vaenulike klasside tendentse ja ideoloogiat. Kunstis pole alust jagada mehaaniliselt kõiki kunstitegelasi kaheks poliitiliselt vastandlikuks parteiks. Muidugi on ka klassiühiskonna kunstis toimunud ja toimub praegugi ideede võitlus, mis peegeldab klasside võitlust. Kuid kunsti klassilist, parteilist iseloomu ei tohi mõista lihtsustatult. Märkides, et klassiühiskonnas ei ole ega saagi olla neutraalset kunsti, rõhutas partei Keskkomitee oma resolutsioonis «Partei poliitikast ilukirjanduse alal» (1925. a.), et «üldse kunsti ja sealhulgas ka kirjanduse klassiolemus väljendub ääretult mitmekesisemates vormides kui ta väljendub näiteks poliitikas». [1]

Marksism-leninism võitleb mitte üksnes klassiühiskonna kunsti klassi-iseloomu idealistliku eitamise vastu, vaid ka ühelt poolt kunsti ning teiselt poolt vastavate sotsiaalsete jõudude tegevuse vahelise sideme vulgaarsotsioloogilise, primitiivse tõlgitsemise vastu.

Vulgarisaatorlus ja marksismi moonutamine avalduvad ka püüetes leida absoluutselt kõigi kunsti sisu ja vormi külgede «klassi-ekvivalenti», kuulutada kunstiline kuju üksnes «klassiideoloogia väljenduseks», ignoreerides sealjuures neid iseärasusi, mis on omased kunstile kui tegelikkuse peegeldamisele spetsiifilises kunstilises vormis. Kui Fritše «kuulutas», et Velásquezi loodud kuningaperekonna portreedes domineerib sellepärast kollane toon, et see vastab Hispaania absolutismi loojangule [2], kui keelt ja kunstis kasutatavaid kujutamisvahendeid püüti kuulutada klassilisteks nähtusteks, siis tähendas see kõik üksnes marksismi vulgariseerimist. Sedalaadi vulgariseerijad kiskusid teose üksikud elemendid välja selle teose üldisest koestikust, tõlgitsesid meelevaldselt nende tähendust ega analüüsinud kunstiteoste klassi-iseloomu t õ e l i s i avaldusi nende omapärastes, sageli äärmiselt komplitseeritud ja mitmekesistes vormides. Selle tõsiasja tunnustamine, et kunstniku

[1] «О партийной и советской печати». Сборник документов, изд. «Правда», 1954, lk. 343—344.

[2] Vt. В. Фриче, Социология искусства, ГИЗ, 1930, lk. 187.

looming, tema kunstiteoste ideeline suund, nende mõju ühiskonna elule on seotud klassidega ja nende võitlusega, ei tähenda hoopiski, nagu peaks kunstniku poolt kasutatavatel kujutamisvahenditel olema samuti otseselt klassiline iseloom.

Ei tohi unustada ka seda asjaolu, et sageli on erinevad sotsiaalsed mõjud omavahel läbi põimunud ja et kunstniku loomingus leiavad vastuolulise kajastuse eri sotsiaalsete rühmade klassihuvid. Real juhtumeil on aadli või kodanluse hulgast pärit kunstnike loomingus väga palju demokraatlikke, rahvalikke taotlusi ja motiive. Niisuguseid kunstnikke, isegi siis, kui nad ei ole üle tulnud rõhutud klassi positsioonidele (nagu see juhtus L. Tolstoiga tema elu lõpuperioodil), ei saa reservatsioonideta arvata ekspluataatorlike klasside kunsti esindajate hulka. Selle asjaolu mittemõistmise tõttu andsid vulgaarsotsioloogid Tjuttševi, Gontšarovi, Brüllovi, Tšaikovski ja paljude teiste loomingule printsipiaalselt väära hinnangu.

Siinkohal on eriti tähtis märkida, et kunstniku looming ei piirdu ainult ühe või teise klassi ideoloogia väljendamisega, nagu seda väitsid Pereverzevi tüüpi vulgariseerijad. Pereverzev pidas kunstniku loomingut tema klassiolemuse «eneseväljenduseks», eitades tema teoste tähtsust reaalse elu peegeldamisel (mida on väärt näiteks Pereverzevi väited, et kunstnik kujutab mõisnike elu ja mõisnike psühholoogiat eredates ja meeldejäävates värvides ainult sellepärast, et ta on ise mõisnik).

Kunstnik reprodutseerib elu konkreetselt, silmas pidades elu seesmist loogikat, ja annab karaktereid, tüüpe, kujusid, mida ta küll tõlgitseb teatava maailmavaate vaimus, kuid mis ikkagi räägivad iseenda eest. Tõelise kunstniku kujude maailm on sageli avaram tema maailmavaatest ega piirdu tema vaadete väljendamisega.

Tuleb rõhutada ka seda, et kunstnik ise ei ole sugugi alati oma loomingu klassiolemusest teadlik. Objektiivselt võib ta olla konkreetse klassi ideede väljendaja, subjektiivselt aga ei tarvitse ta seda mõista. Nii oli lugu paljude endise aja kunstimeistritega, kelle loomingu klassiolemuse avastasid täiesti selgesti alles marksistliku teooriaga relvastatud kriitikud. Ka meie päevil tuleb kunstiteose kriitilisel hindamisel arvesse võtta seda, et kunstniku kavatsused võivad lahku minna tema teose objektiivsest mõttest. Tuleb ette juhtumeid, kus nõukogude kunstnik, vaatamata headele subjektiivsetele kavatsustele, esineb oma teostes kas maailmavaatelise ebaselguse või elu halva tundmise tõttu meile võõraste vaadete ruuporina. Kunstniku loomingu tõeline, ideeline sisu, tema teoste klassiolemus ei avaldu deklaratsioonides, vaid eeskätt loomingus endas, tema poolt loodud kunstiteoste iseloomus.

Kunsti parteilisuse printsiip nõuab, et kunstiteoste hinda-

misel tõstetaks esikohale nende tõeline ideeline suund. Partei õpetab nõukogude kirjanikke, et neil tuleb «otsustavalt võidelda sotsialistliku realismi printsiipidest kõrvalekaldumiste vastu, katsete vastu juhtida meie kirjandus kõrvale nõukogude rahva elust, kommunistliku partei ja Nõukogude riigi poliitika aktuaalsetest küsimustest, tuleb võidelda natsionalismi, kosmopolitismi ning muude kodanliku ideoloogia avalduste retsidiivide vastu, katsete vastu tõugata kirjandust filisterluse, ideelageduse ja dekadentsi sohu» [1]. Kunstiteose ideelise sisu hindamisel tuleb arvesse võtta poliitilist kriteeriumi, millest juhindub marksistlik-leninlik kriitika.

Poliitiline kriteerium ei ole kunsti suhtes ainus kriteerium. Suur tähtsus on elu peegeldamise kunstiliste vormide ja meetodite küsimusel. Kunsti parteilisus ei tähenda, nagu oleneks kunsti tähtsus üksnes nendest poliitilistest ideedest, mis temas on kehastatud. Kunstiteos võib ainult siis etendada oma poliitilist osa, kui ta mõjutab rahvahulkade teadvust, emotsioone ja esteetilisi tundeid. Just sellepärast, et eesrindlik kunst ekspluataatorlikus ühiskonnas üldistab elunähtusi heas kunstilises vormis, räägib rahvale tema kannatustest ja ekspluateerijate ikkest, võib ta äratada rahvahulkade teadvust, kutsuda neid võitlusse, aidata neid mobiliseerida ekspluataatorliku korra kukutamisele. Ainult siis, kui kunst tõstab täiuslikus kunstilises vormis esile sotsialistliku ühiskonna liikme kõrgeid hingelisi omadusi ja tüüpilisi positiivseid iseloomujooni, võib ta luua kunstilisi kujusid, mis tõesti saavad inimestele nende elus eeskujuks.

M. I. Kalinin õpetas, et nõukogude kunsti parteilisust ei tohi sugugi mõista nii, nagu peaks kommunismi doktriin piirama kunstiteoste elulisust, mahlakust, värviküllust, eredust ja kujukust, nagu peaks nende domineerivaks vormiks olema didaktiline või moralistlik esitusviis. Kunst ei kasvata inimesi abstraktse moraliseerimise abil, vaid reaalsete elunähtuste mõtte kunstilise esiletoomise ja selgitamise teel.

Poliitiline ja kunstiline kriteerium on teineteisega tihedasti seotud. Eesrindliku klassi poliitika seisukohalt ei ole kunsti poliitilise tendentsi, elutõe ja kunstiväärtuse vahel mingit vastuolu. Töölisklassi huvid nõuavad elu õiget peegeldamist. Sotsialistliku kunsti kunstilise kriteeriumi aluseks on kõigepealt kunstilise kujutamise tõetruuduse nõue. Sotsialistliku realismi meetodist juhinduva kunstniku parteilisus väljendub kunstniku kommunistlikus ideelisuses, töörahva põhihuvide kaitsmises. «Meist, nõukogude kirjanikest,» ütles kirjanike II kongressil M. Šolohhov, «räägivad vaenlased välismaal tigedusega, et

[1] «Rahva Hääl», 16. detsembrist 1954.

meie kirjutavat partei näpunäitel. Asi on veidi teisiti: igaüks meist kirjutab oma südametunnistuse näpunäitel, meie südamed aga kuuluvad parteile ja meie rahvale, keda me oma kunstiga teenime.» [1]

*

Kunsti arenemises peegelduvad ühiskonna elu, inimeste majanduslike suhete muutused. Engels märkis, et poliitika, õiguse, filosoofia, usu, kirjanduse ja kunsti arenemine põhineb majanduse arengul.

Kunst kui ühiskondliku olemise peegeldamise spetsiifiline vorm kuulub pealisehitust moodustavate nähtuste hulka ja tema arenemine allub pealisehituse tekkimise ning muutumise seadustele.

Üheks kunsti tähtsamaks iseärasuseks, mis annab tunnistust tema pealisehituslikust olemusest, on see, et kunst areneb ühiskondliku olemise suhtes sekundaarse, sellest olemisest tuleneva nähtusena.

Lõppkokkuvõttes on kunsti arenemises toimuvate suurte muutuste aluseks põhjalikud muutused inimeste eluviisis.

Koos kunsti ideelise sisu muutumisega leiab varem või hiljem aset ka muutus kunstilises vormis, sest vorm peab silmas pidama kunsti sisu väljendamise ülesandeid.

Ometi aga ei ole side kunsti sisu ja vormi muutumise ning ühiskonna baasi, majanduse muutumise vahel otsene ega vahetu.

Kunstil ei ole majandusega nii otsejoonelist sidet nagu näiteks poliitikal või isegi moraalil. Kunsti arenemise tase oleneb peale majanduse veel paljudest teistest ühiskondlikest nähtustest — klassivõitluse arenemise astmest, ühiskonna vaimuelu tasemest, kunsti eelnevast arengust jne.

Kunsti arenemisele avaldab suurt mõju mitte ainult ühiskondliku olemise, vaid ka ühiskondliku teadvuse seisukord antud ajaloojärgul.

Kunsti ja teiste ühiskondliku teadvuse vormide vahel valitseb tihe vastastikune mõju.

Realistlik kunst kui elu tunnetamise spetsiifiline vorm on alati arenenud tihedas seoses teaduse arenemisega, on kasutanud teaduse andmeid ja ühtlasi rikastanud teadust. Eesrindlikud kunstnikud ja kunstiteoreetikud on alati rõhutanud sidet teadusliku üldistamise ja kunstilise tüpiseerimise vahel, märkinud teaduse positiivset mõju kunstile. Leonardo da Vinci ja Goethe, Puškini ja Tšehhovi looming on kujukaks näiteks kunstilise ja teadusliku mõtlemise kasulikust vastastikusest mõjust.

[1] «Literaturnaja Gazeta», 26. detsembrist 1954.

Eesrindlik kunst kujundab koos teadusega teatava ajaloojärgu inimeste teadvust, annab teadmisi maailma kohta.

Kodanluse ideoloogid püüavad lähendada kunsti religioonile, seada kunsti ja religiooni vastu teadusele. Tegelikult aga avaldab iga ebateaduslik maailmavaade ja eriti usuline maailmavaade kunsti arenemisele negatiivset mõju.

Tõetruu kunsti funktsioonid — tegelikkuse tunnetamine ja ümberkujundamine — on täiesti vastupidised religiooni funktsioonidele, mis esitab oma fantastilisi kujutlusi tegelikkuse pähe, jättes seega töörahva hulgad vaimupimedusse ja sundides neid jääma passiivseks. Realistliku kunstniku fantaasia ja luulelend on printsipiaalselt erinev usulisest fantaasiast. Tunnistades kõige julgemat fantaasiat, ei moonuta realistlik kunst kunagi inimeste vahekordade sisu; vastupidi, ta püüab seda sisu tõetruult esile tuua. Kunstis aitab fantaasia esile tuua inimeste karakterite, kirgede, suhete tõelist olemust. Seda võib näiteks näha muinasjuttudes. Rabelais', Swifti, Gogoli, Saltõkov-Štšedrini, Majakovski, Daumier', Kukrõnikside poolt loodud hüperboolselt teravates, fantastilistes kujudes tunneb inimkond ära ja naerab välja kaduva, väljasureva maailma reaalseid esindajaid.

Religioon püüab kasutada kunsti kui rahvahulkade mõjutamise vahendit omadeks eesmärkideks. Ajalugu näitab, et religiooni mõju kunstile on negatiivne, et religiooni mõju pidurdab kunsti arenemist. Isegi sel juhtumil, kui teatavate ajalooliste tingimuste tõttu usulises vormis väljendatakse progressiivseid ideid, hakkab see vorm lõppude lõpuks edaspidist kunsti progressi takistama ja realismi arenguprotsess heidab ta kõrvale. Näiteid selle kohta võib leida renessansiaja kunsti või XVIII—XIX sajandi vene kunsti ajaloost.

Kogu oma arengu jooksul on kunst tihedasti seotud moraaliga; kunst ja moraal avaldavad vastastikku teineteisele mõju.

Kunstiteoste tähtsus oleneb otseselt nendes propageeritavatest moraali-ideedest, kunsti sidemest teatud kindlate klasside eetikaga. Oma aja eesrindlike moraalinormide propageerimine muudab kunsti progressiivseks ühiskondlikuks jõuks, soodustab kunsti õitsengut. Vene kirjanduse klassikute teoste moraalsed väärtused on üks tähtsamaid põhjusi, miks vene klassikaline kirjandus on kogu maailmas laialdaselt populaarne. Vene kirjandus, väljendades rahva huvisid, kasvatas inimestes suurepäraseid kodanikuomadusi — tõelist patriotismi, teiste rahvaste õiguste austamist, sügavat humanismi. Sotsialistlik kunst, peegeldades tõetruult ühiskonna elu selle progressiivses arenemises, loob kujusid, milles kehastuvad meie aja eesrindlike inimeste, patriootide, rahu, demokraatia

ja sotsialismi eest võitlejate parimad iseloomujooned. Nendel kujudel on määratu suur moraalne jõud.

Amoralismi, inimesevihkamise ja logardite valeliku moraali propageerimine on alati kiskunud kunsti alla, põhjustanud kunsti mandumist. Sellepärast ei saagi mingid veiderdused vormi suhtes päästa dekadentlikku kunsti, mis on otsast lõpuni läbi imbunud amoralismi vaimust.

Seega on kunst seotud teiste ühiskondliku teadvuse vormidega, teatud kindlate klasside filosoofiliste, moraalsete ja eriti poliitiliste vaadetega. Kunsti arenemises avaldub niihästi antud ühiskonna majanduses kui ka poliitikas ja ideoloogias toimuva klassivõitluse iseloom.

Kunsti sõltuvus ühiskonna elust selgitab meile kunsti arenemise suunda, samuti ka seda, mispärast kunst areneb antagonistlikes ühiskondades ebaühtlaselt. See ebaühtlane arenemine avaldub näiteks selles, et maades, mis on majanduslikult vähem arenenud, kuid kus töörahvas antud epohhil peab teravat revolutsioonilist võitlust ekspluateerijate vastu, on kunsti arengutase sageli väga kõrge. Teatavasti oli XIX sajandi vene realistliku kunsti tase palju kõrgem teiste maade kunstitasemest, sealhulgas ka nende maade kunstitasemest, mis majanduse arengutaseme poolest Venemaast ette olid jõudnud. See on seletatav eeskätt revolutsioonilise liikumise tormilise arenguga Venemaal, eesrindlike revolutsioonilis-demokraatlike ideede mõjuga vene kunsti arenemisele jne.

Kunsti ebaühtlane arenemine avaldub ka selles, et kõrgemale ühiskondlikule formatsioonile üleminek ei too alati kaasa kõigi kunstivormide õitsengut. Marx märkis näiteks, et mõned kunstivormid on võimalikud ainult suhteliselt madalal ühiskonna ja kunsti arengu astmel. Peegeldades konkreetsetes kunstilistes vormides oma ajajärku, ei saa antud perioodi kunst hiljem uuesti korduda. Mütoloogial põhinev eepos koos tema fantastilise, naiivse vaatega loodusele ja ühiskondlikele vahekordadele, klassitsismi kujud ja vormid ei saa tänapäeval olla tegelikkuse peegeldamise vormideks, kuigi neis vormides loodud kunstiteosed pakuvad meile praegugi veel esteetilist naudingut ja on elu tunnetamise allikaks. Järelikult tekivad kunsti arenemises ühelt poolt uued kunsti vormid, žanrid ja liigid, teiselt poolt aga surevad välja või jäävad tagaplaanile vanad kunsti vormid, žanrid ja liigid, mis on vähem kõlblikud uute elunähtuste peegeldamiseks, inimeste uute vaimsete nõuete rahuldamiseks, uute ühiskondlike ülesannete lahendamiseks.

Kunsti ajaloolise arenemise omapära seisab samuti selles, et möödunud ajastute väljapaistvate kunstiteoste eluline tähtsus säilib ka järgmistel ajastutel. Nii näiteks ulatub renes-

sansiaja kunsti tähtsus palju kaugemale selle ajastu raamidest. Engels rääkis renessansiaega iseloomustades, et «Itaalias saavutas kunst enneolematu õitsengu, mis oli otse klassikalise muinasaja vastuhelgiks ja mida kunagi enam ei õnnestunud korrata» [1].

Parimad renessansiaja realistliku kunsti teosed ei surnud koos neid sünnitanud ühiskonnaga, vaid elavad tänapäevalgi, kus kaasaja eesrindlikud jõud kasutavad neid võitluses progressi, vabaduse ja rahu eest.

Realistlik kunst reprodutseerib tõetruult pilte loodusest ja ühiskonna elust. See vastab objektiivselt alati eesrindlike klasside huvidele ja lõppkokkuvõttes rahva huvidele. Elu tõetruu peegeldamine, s. o. tegelikkuse oluliste külgede edasiandmine kunstilistes kujudes, kõrge ideelisus, elu vaatlemine oma aja eesrindlike jõudude positsioonidelt, rahvale arusaadava kunstilise keele laialdane kasutamine, rahvuslik omapära — kõige sellega on seletatav realistliku kunsti teoste elujõulisus.

Kuivõrd kunstiteosed peegeldavad ühe ajajärgu elu mitmesuguseid külgi tõetruult ja täiuslikus kunstilises vormis, äratavad nad inimestes mitmekülgset huvi ka hilisematel ajaloojärkudel, eriti kui nende teoste ideelist sisu on võimalik süvendada või ümber mõtestada. Sealjuures oleneb kunstipärandisse suhtumine alati ajaloojärgu iseärasustest, antud klasside seisukohast.

Reaktsioonilised klassid võltsivad mineviku kunstipärandit. Klassikalisi teoseid mõtestatakse ümber mitte selleks, et nende ideelist sisu põhjalikumalt avada, vaid et neid labastada ja moonutada. Vastupidi, eesrindlikud klassid kasutavad kunstipärandit selleks, et neis teostes peituvat üldinimlikku sisu arendada, süvendada, otseseks eesmärgiks ära kasutada.

Kui suur meie päevil klassikalise kunsti kasvatuslik tähtsus ka ei oleks, ei piisa temast selleks, et lahendada meie nõukogude ühiskonna ette kerkinud grandioosseid ülesandeid rahvahulkade teadvuse kommunistliku ümberkujundamise alal. Hoolikalt säilitades ja kasutades klassika pärandit, loob ja levitab nõukogude ühiskond ulatuslikult oma uut kunsti, mis kannab rahvahulkadesse kommunismi ideid, peegeldab tõetruult rahva elu praegusel ajastul ja täidab rahva kommunistliku kasvatamise ülesandeid.

---

[1] Ф. Энгельс, Диалектика природы, lk. 3.

V. VANSLOV, P. TROFIMOV

ILUS JA ÜLEV [1]

Ühiskonna ajaloolise praktika protsessis kujuneb inimestel teatud emotsionaalne ja esteetiline suhtumine objektiivse tegelikkuse nähtustesse. See suhtumine on tingitud sellest ühiskonna ajaloolisest praktikast ja on igal ajaloolise arenemise astmel erinev. Inimesed tajuvad ja hindavad elunähtusi esteetiliselt, kasutades sealjuures (teadlikult või mitteteadlikult) esteetilisi kriteeriume. Ilus, ülev, traagiline ja koomiline on elunähtuste esteetilise hindamise põhikategooriad, millel on oma objektiivne sisu.

Esteetiline suhtumine tegelikkusesse tekib algselt töös; ühiskonna arenemisega leiab ta oma väljenduse kõigis inimeste elu ja tegevuse sfäärides. M. Gorki kirjutas, et inimene on oma loomuselt kunstnik ja püüab kõikjal oma ellu ilu tuua. [2] Sealjuures pidas M. Gorki silmas kõigepealt rahva loovat tööd. Vaatamata sellele, et rahvas pidi sajandite jooksul oma rõhujaid orjama, võis tema loovas töös alati tähele panna püüet oma töö saaduste kunstiliseks töötlemiseks, mis on ammutamatu esteetilise naudingu allikas.

Tootmises, igapäevases elus, ühiskondliku elu mitmesugustel aladel ja eriti just kunstilises loomingus leiavad oma kehastuse inimeste esteetilised maitsed ja vaated, ühiskonna, klassi vaated ilusale ja inetule, ülevale ja madalale jne. Kõige täielikumalt ja eredamalt väljendub inimeste esteetiline suhtumine tegelikkusesse kunstis, kehastudes seal kunstiliste kujude kaudu. See kunsti eriline osa on seletatav sellega, et inimese esteetiline maailmasuhtumine eeldab alati ühelt poolt ühe või

[1] Jao «Ilus» on kirjutanud V. Vanslov, jao «Ülev» — P. Trofimov.
[2] Vt. М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, lk. 10.

teise nähtuse vahetut, meeleliselt konkreetset tajumist, teiselt poolt nähtuse olemuse mõistmist ühiskondliku ideaali seisukohast, selle sisu mõistmist, mille see nähtus inimeste elus omandab. Nende momentide ühtsus moodustabki, nagu edaspidi näeme, kunstilise kuju spetsiifika, ja sellepärast on kunst peamiseks vahendiks, mille abil saab inimeste esteetilist maailmasuhtumist kehastada.

Kõik esteetilised kategooriad on nii või teisiti inimeste ühiskondlik-esteetiliste ideaalidega seotud, ja need ideaalid väljendavad lõpptulemusena inimeste praktilise tegevuse vajadusi ja ülesandeid. Ühiskondlik-esteetiline ideaal, mis on teatud ühiskonna ja klassi inimestele omane, sisaldab nende arusaamisi ja kujutlusi kõrgemast elutäiusest, nende taotluste ja tegevuse eesmärgist. Elu, missugune ta peaks olema teatud ühiskonna ja klassi inimeste arusaamise järgi, elu, mida need inimesed taotlevad ja mida nad oma tegevuses teostavad, — see elu moodustabki ühiskondlik-esteetilise ideaali sisu. Sellepärast on esteetiline ideaal alati lahutamatult seotud poliitiliste vaadete ja kõlbluse põhimõtetega.

Käesoleva ajastu eesrindlike jõudude ideaaliks, uue elu eest võitlevate rahvahulkade ideaaliks on kommunistlik ideaal.

Vastupidiselt idealistlikule filosoofiale ja esteetikale, mis vaatlevad ideaale elust lahus, tuletavad neid inimese peast, on marksism esimesena teaduslikult seletanud, et ideaalid tekivad ühiskonna elu materiaalsetest tingimustest ja klasside võitlusest.

Marksism õpetab, et ei saa luua niisugust ideaali, mille elemente tegelikkuses ei ole olemas. Kuid märgates tuleviku elementide tekkimist tegelikkuses, võib ja tuleb üldistamise teel luua ning kehastada kunstis ideaali, mille poole antud klass praktikas püüab.

Erinevalt romantilisest esteetikast ei ole meie esteetiline ideaal tegelikkusele vastu seatud, sest ta ei kujuta endast teostamatut unistust. Meie esteetiline ideaal on reaalse tegelikkuse enda arenemise tendentside avaldus ja realiseerub selle arenemise protsessis.

Esteetiline ideaal leiab oma väljenduse vaadetes ilusale ja ülevale. Need kategooriad iseloomustavad tegelikkuse nähtusi, mis vastavad meie ideaalile ja mida meie ideaali sisu ära määrab. Need kategooriad on inimeste poliitiliste ja moraalsete vaadetega lahutamatult seotud ja muutuvad, nagu kõik esteetilised kategooriad, erinevate klasside, ajastute ja maade inimestel ühiskonna arenemise protsessis.

1. Ilus

Inimeste esteetiline suhtumine tegelikkusesse avaldub ajaloo käigus arenenud inimvõimes hinnata ja mõista ilusat, luua ilusaid kunstiteoseid.

Omal ajal püüdsid marksismi vulgariseerijad tõestada, et ilu küsimuse ülesseadmine on idealistliku esteetika igand.

Partei lükkas tagasi selletaolised marksismivastased vaated, sest need äratasid uuesti ellu kodanlike esteetide laimavaid väljamõeldisi, nagu oleks sotsialismile ilu võõras.

Ilu probleemil on sotsialismi ehitamise seisukohalt aktuaalne tähtsus. Nõukogude inimestele ei ole ilu võõras; vastupidi, nad oskavad ilusat hästi hinnata, samuti looduse, inimtöö saaduste, ühiskondliku elu nähtuste, kunstiteoste ilu nautida. Looming ilu seaduste järgi, millele juhtis tähelepanu K. Marx, võib kõige täielikumalt areneda ainult siis, kui ei ole inimese ekspluateerimist, s. o. ainult sotsialistlikus ühiskonnas.

Määratu suur tähtsus on ilu probleemil nõukogude kunsti arengus. See tähtsus ei seisa ainult selles, et kunst võib inimeste elu kaunimaks teha, vaid kõigepealt selles, et just kunstis leiavad ühiskonna vaated ilusale oma täieliku, ereda väljenduse, aga ka selles, et kunst suudab avada inimestele ilusat tegelikkuses, näidata elu ilu ja õpetada seda mõistma ning armastama. Peale selle peab kunst ise rahuldama ilunõudeid, mis on nõukogude kunstnike, kirjanike ja heliloojate kunstimeisterlikkuse üks tähtsamaid tingimusi.

Ilu probleemil on niisama pikk ajalugu kui esteetikal endalgi. Vaated ilusale on ajaloo käigus, ühiskonna arenemise protsessis muutunud ja neis vaadetes on alati väljendunud antud sotsiaalsete jõudude klassiolemus, ühtede või teiste teooriate realistlik või realismivastane suund, demokraatlik või demokraatiavastane mõte.

Ilusa kohta esitatud materialistlike vaadete kõrgeimaks arenemisastmeks marksismieelses esteetikas olid vene revolutsioonilise demokraatliku esteetika klassikute ja esmajoones N. Tšernõševski vaated. Tšernõševski õpetas, et «ilus — see on elu»; «ilus on see olend, kelles me näeme elu seesugusena, nagu see peab meie arusaamise järgi olema; ilus on see ese, mis ilmutab endas elu või meenutab meile elu» [1].

Omapoolse ilu definitsiooniga andis Tšernõševski hoobi idealismile; veel rohkem, ta sai ka teataval määral jagu olulistest puudustest, mis olid omased kaemuslikule metafüüsilisele materialismile esteetikas. Ta juhtis tähelepanu seosele, mis valitseb ühelt poolt ilusa ja teiselt poolt inimeste ühiskond-

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 59.

likust olemisest sõltuvate ideaalide vahel, ja rõhutas esteetiliste hinnangute sotsiaalset tingitust. Ta definitsioon avas võimaluse suhtuda ilusasse ajaloo seisukohalt ja juhtis tähelepanu sellele, et inimese esteetilises suhtumises tegelikkusesse on objektiivne ja subjektiivne teineteisega seotud.

Tšernõševski õpetusel ilusast oli oma aja kohta määratu suur progressiivne tähtsus. Ta õpetus jaatas reaalse elu tegelikku ilu, vastupidiselt subjektiivsete fantaasiate ja väljamõeldiste lummutuslikule ilule, ja kutsus ühtaegu üles ümber kujundama tegelikkust, nagu seda nõuab revolutsiooniline demokraatlik arusaamine elust. Tšernõševski õpetus oli eesrindliku realistliku kunsti teoreetiline tugi.

Kuid ühtlasi tuleb märkida, et ilu definitsiooni, nagu seda andis Tšernõševski, ei saa ilma reservatsioonideta meie esteetikasse tuua.

Olgugi et Tšernõševski pidas ilu kõrgemaks mõõdupuuks inimese elu, mõistis ta inimest eeskätt siiski antropoloogiliselt, ta ei hinnanud küllaldaselt seda osa, mida etendab maailma ümberkujundav praktiline, materiaalne tegevus.

Selle puuduse Tšernõševski iluõpetuses suutis kõrvaldada ja ühtlasi kõiki selle õpetuse väärtuslikke külgi edasi arendada ainult marksistlik-leninlik esteetika, mis tugineb dialektilisele ja ajaloolisele materialismile.

Ilus kujutab endast tegelikkuse ja kunsti avaldumisvormide üht esteetilist omadust. Sellepärast tuleb tema olemuse avastamisel aluseks võtta see, kuidas saadakse eluavalduste esteetilistest omadustest aru.

Nagu kõik tegelikkuse nähtuste omadused, nii on ka esteetilised omadused meeleliselt konkreetsed, inimesed tajuvad neid vahetult terviklike, individuaalselt omapäraste eluavalduste, sündmuste, protsesside elavas kaemuses. N. Tšernõševski märkis õigesti, et «ilu valdkonnas ei ole abstraktseid mõtteid, vaid on ainult individuaalsed olendid» [1].

Esteetilised omadused kutsuvad inimeses esile emotsionaalse reaktsiooni. Neis avaneb alati nähtuste inimlik, ühiskondlik sisu, nende olemus, mida on tunnetatud ja hinnatud ühiskondliku ideaali seisukohast.

Esteetiliste omaduste väljendusrikkust ja sisukust oli esteetika juba ammu ära märkinud. Objektiivne idealistlik esteetika seletas seda vaimse alusega, mis olevat asjades enestes ja otsekui helkivat läbi nende meelelise kesta. Subjektiivne idealistlik esteetika nägi selle alust inimese psüühilistes omadustes, kes kandvat enese hingelise seisundi välisesemeile, mispärast

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 65.

viimased näivadki talle väljendusrikkana. Mõned marksismieelsed materialistid katsusid seda väljendusrikkust seletada asjade looduslike, loomulike omadustega.

Alles marksism avastas ühiskonna arenemise objektiivsed seadused ja lõi sellega aluse, millele tugineb tegelikkuse nähtuste esteetiliste omaduste väljendusrikka iseloomu seletamine. Marksistliku ühiskonnaõpetuse alusel sai võimalikuks näidata niisugust reaalset, oma olemuselt materiaalset protsessi, milles väljendatakse inimlikku, ühiskondlikku sisu asjade, esemete, nähtuste väliste, meeleliselt konkreetsete omaduste kaudu, mille tagajärjel tekivadki nende esteetilised omadused. Niisuguseks protsessiks on maailma ümberkujundav ühiskondlik p r a k t i k a, inimeste tegevus.

K. Marx näitas, et ühiskondliku tootmise protsess kui inimühiskonna olemasolu ja arenemise vajalik tingimus on kahekülgne: ühelt poolt inimene muudab, kujundab selles protsessis loodust ümber, kohandab seda oma vajaduste rahuldamiseks, teiselt poolt muudab ta ja kujundab ümber iseennast, arendab oma jõudusid ja võimeid, kujundab ennast kui loomingulise tegevuse subjekti.

Töös toimub, nagu ütles K. Marx, looduse «inimesestamine» ja inimese «asjastamine». Selle protsessi tagajärjel kannab esemeline maailm, mis inimest vahetult ümbritseb, ta lähim elumiljöö endal üha suuremal määral inimese tegevuse pitserit. Inimene aga kui tootliku tegevuse subjekt arendab selles protsessis oma tajusid, tundeid, aju, kätt jne., kujunedes järjest võimsamaks looduse valitsejaks.

K. Marx näitas, et inimesed ei loo oma subjektiivse meelevalla järgi, vaid looduse objektiivsete seaduspärasuste alusel. Inimene, erinevalt loomast, ei assimileeri lihtsalt tema ees olevat looduse ainet, vaid kujundab seda ümber vastavalt oma vajadustele, objektiivsete seaduspärasuste alusel.

«Loom kujundab mateeriat ainult selle liigi mõõdupuu ja vajaduse kohaselt, kuhu ta kuulub, kuna inimene oskab toota iga liigi mõõdupuu kohaselt ja kõikjal oskab ta eseme suhtes kohaldada vastavat mõõdupuud; selletõttu kujundab inimene mateeriat ka iluseaduste järgi.» [1]

Inimeste tööga loodud asjadel võib olla peale materiaalse kasulikkuse, nende otsese utilitaarse kasutamise võimaluse veel ka esteetiline väärtus: nad võivad rõõmustada inimest ja pakkuda talle naudingut mitte ainult ühe või teise vajaduse otsese rahuldamise protsessis, vaid ka nende asjade vaatlemisel, meelelisel tajumisel, sest tegelikkuse ümberkujundamise reaalse materiaalse protsessi tõttu on neis jäädvustatud inimene ise,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, lk. 566.

kehastatud ta elujõud, «asjastatud» ta vaimne pale. Metafoori kasutades ütleb K. Marx, et inimene «vaatleb iseennast enda loodud maailmas» [1]. Asjade ja esemete väärtus esineb nende esteetilisel vaatlemisel inimeste eneste elutegevuse saadusena ja pakub naudingut kui selle elutegevuse olemuse väljendus.

Märksa hiljem, siis, kui esteetiline suhtumine tegelikkusesse hakkab vastavates mõistetes tunnetuma, hakatakse selle naudingu objekti kui *ilusat* hindama ja niisuguseks nimetama. «Ilu,» kirjutas M. Gorki, «tähendab mitmesuguste materjalide, samuti helide, värvide, sõnade ühendust, mis annab inimese kui meistri poolt loodud ja väljatöötatud teosele vormi,. see vorm aga mõjutab tunnet ja mõistust kui jõud, mis tekitab inimestes imetlust, uhkust ja rõõmu oma loominguvõime üle.» [2]

Ainult looduse aktiivse mõjutamise ja ümberkujundamise tagajärjel avastab ja tunnetab inimene loodusnähtuste objektiivseid omadusi ja nende seaduspärasusi, ainult selle tagajärjel omandab ta ka ilunautimise võimaluse. Ürginimese toored tunded muutusid ja arenesid selles protsessis ning omandasid ilu tajumise võime. «Ainult inimese olemise suurenenud esemelise rikkuse tõttu areneb ja osalt tekib esmakordselt *inimese* subjektiivse meelelisuse rikkus: muusikaline kõrv, vormi ilu tundev silm, — lühidalt öeldes, niisugused *meeled*, mis suudavad inimeses naudingut tekitada ja mis kindlustuvad kui *inimese* olemuslikud jõud.» [3]

Selleks, et inimene hakkaks loodusnähtustes rütmi, sümmeetriat, värvi jne. esteetiliselt hindama, on vaja, et need oleksid ta enda loomingus ilusana tunnetatud. Juba materiaalsete esemete lihtsas töötlemises, nendele otstarbeka vormi, kindla faktuuri, ühe või teise värvi andmises, olgu see töötlemine ühelaadne või, vastupidi, mitmelaadne, kuid nii või teisiti organiseeritud jne., tekivad omadused, mida tunnetatakse ilu avaldustena. Inimese poolt loodud asjade esteetiline hinnang eelneb ajaloo käigus hinnangule, mida inimestest puutumata loodusele antakse, ta esineb enne seda, kui on tekkinud kunst sõna otseses tähenduses.

Inimühiskonna teatud arenemisastmel tekib kunst inimeste tegevuse eriliigi näol, mis rahuldab inimese esteetilisi tarbeid ja ühtlasi arendab neid edasi. «Kunsti objekt...,» kirjutab K. Marx, «loob publiku, kes saab kunstist aru ja oskab ilu nautida.» [4]

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, lk. 566.
[2] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, lk. 5.
[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, lk. 593.
[4] К. Маркс, К критике политической экономии, lk. 204.

Kunsti arenemise tõttu tõusevad inimeste esteetilised võimed kõrgemale astmele, tekib teatud esteetiline ideaal, mis vastab ühiskonna ajaloolise arenemise tasemele. Tegelikkuse nähtusi hinnatakse ilusatena, kui nad vastavad esteetilisele ideaalile, esinevad ühel või teisel määral selle ideaali kehastusena. Kunst väljendab inimeste esteetilisi ideaale ja kannab endas alati esteetilist hinnangut, mida peegeldatavatele tegelikkuse nähtustele antakse.

Ülalöeldust on selgesti näha, et ilu ei ole teadvuse produkt, nagu õpetavad idealistid, kuid ta ei seisa ka looduses olevate esemete loomulikes omadustes, nagu õpetavad spekulatiiv-materialistid-metafüüsikud. Inimkätega loodud asjades — tema töö saadustes, tema poolt ümber kujundatud ja omandatud looduses, kunstis — eksisteerib ilus objektiivselt kui nende asjade ühiskondlik omadus. Ühed või teised nähtused paistavad inimesele ilusana, kui neid tajutakse inimolemuse avaldumisvormina, ühiskondliku sisu avaldumisvormina. See aga on võimalik üksnes tänu maailma ümberkujundavale materiaalsele praktikale. Ilu on oma olemuselt ühiskondlik-ajalooline nähtus, mis eksisteerib niisama objektiivselt kui kõik teisedki ühiskondlikud nähtused. Ta peegeldub inimteadvuses, kunstis, teoreetilistes uurimustes jne.

Ilu nautimises avaldub inimese vaimne kohanemine maailmas; selle vaimse kohanemise aluseks on inimese materiaalne kohanemine, mis toimub maailma ümberkujundava praktika teel. Ilu objekt esineb inimesele ta elutegevuse tulemusena, inimese enda «asjastatud» ühiskondliku olemusena. Sellepärast, olgugi et tegelikkuse nähtuste ilu on omane neile nähtustele enestele, mille inimesed oma praktikaga on toonud oma elu sfääri, ja mitte ainult meie kujutlustele neist, kuid ilusat vaatleb, tajub, hindab ainult inimteadvus, mis on alati sotsiaalselt tingitud. Ilu nautimise võime on omane ainult inimestele ja kunstiteoseid luua suudab ainult inimene (mõned kunstitaolised nähtused loomariigis võivad ainult väliselt kunsti meenutada, olemuselt aga on neil puhtbioloogiline tähtsus). Ilu tajumise, mõistmise ja hindamise võime on ainuüksi inimese võime, mis tekib ja areneb inimeste ühiskondlikus ja ajaloolises praktikas.

Vaadetes ilule peegelduvad alati tegelikkuse nähtuste objektiivsed omadused; veel rohkem, neis peegeldub ka inimese ühiskondlik loomus, ta tarbed, püüded, ideaalid, mis sõltuvad ühiskondlikust korrast ja ajaloolistest tingimustest. Seega on ühe või teise ilusa loodus-, ühiskonna- või kunstinähtuse esteetilises hinnangus objektiivne ja subjektiivne moment lahutamatult seotud ja ühte sulanud.

Kuna ühiskondlikud ideaalid muutuvad koos ühiskonna

arenemisega ja on eri klassidel erisugused, siis on ka erinevate ajastute, klasside ja maade inimeste esteetiline hinnang kunsti, ühiskondliku elu, osalt ka looduse nähtuste kohta erinev. Ka inimeste arusaamine sellest, mis on ilus ja milles seisab ilu olemus, on alati ajalooliselt konkreetne: see arusaamine muutub ühiskonna arenemise protsessis.

See ei tähenda sugugi täielikku relativismi ilu küsimuses, mida mõned idealistliku esteetika esindajad püüavad põhjendada. Iga ajastu, mille ühiskonna arenemine on läbi teinud, esitab oma iluideaalid, mis leiavad kehastust kunstis. Kuid ühtaegu sisaldavad need ideaalid (välja arvatud roiskuvate, allakäivate klasside ideaalid) kui klassi-ideaalid endas ka üldrahvalikke ja üldinimlikke momente, mis on seda tähelepandavamad, mida progressiivsem on antud klass ja mida enam langevad ta huvid ühte ühiskonna arenemise ülesannetega. Sellepärast on kunstis kujutatav ilu arusaadav ja lähedane mitte ainult sellele klassile, kellega antud kunsti tekkimine on seotud, vaid ka järgnevate põlvkondade, teiste ajastute, klasside, maade ja rahvuskultuuride inimestele. «Kunstis kujutatava tõeliselt ilusa vastu on aeg jõuetu» (A. S e r o v). See tähendab, et kõigel tõeliselt ilusal on mitte ainult klassipärane, ajalooline, vaid ka üldinimlik väärtus. Ilusa üldinimlik tähtsus realiseerub ühiskonna ajaloolise arenemise protsessis ja avaneb täiel määral alles siis, kui ühiskonnas jäädavalt hävitatakse klassirõhumine ja kui ilus saab rahva, töötavate hulkade, maailma kõigi eesrindlike inimeste ühisvaraks.

Meie iluideaal on sotsialistlik ja kommunistlik. Ühiskondlikus elus, kunstis, teatud määral aga ka looduses esineva ilu hindamisel lähtume me nendest ajalooliselt kõige eesrindlikumatest ja sellepärast ka kõige inimlikumatest ja üldrahvalikumatest elumõistetest, mis tulenevad sotsialistliku ülesehitustöö ülesannetest ja praktilistest edusammudest ning mis marksismileninismi õpetuses on teaduslikult põhjendatud.

Ilus kujutab endast positiivset vormi, milles väljendub inimese esteetiline suhtumine tegelikkusesse. Selle suhtumise negatiivseks vormiks on i n e t u. Ilus ja inetu või siis vastavalt kaunis ja ilutu on korrelatiivsed paariskategooriad, mis peegeldavad esteetiliselt hinnatavate tegelikkuse nähtuste vastandlikkust.

Inetuse esteetiline kvaliteet iseloomustab nähtusi, mis on esteetilisele ideaalile vastandlikud. Ta tekib näiteks siis, kui inimese tegevuses, selle tegevuse tulemustes ei väljendu inimese vabadus ja ta võim looduse üle, vaid jõuetus ja orjus loodusjõudude ees. Inetud on nähtused, millel on inimese elus ja inimühiskonna arenemises negatiivne tähtsus. Sageli esineb inetu väära, reaktsioonilise esteetilise ideaali väljendusvormina.

Ühtlasi eksisteerib inetu, nagu iluski, ainult tegelikkuse nähtuste esteetilise tajumise raamides. See tähendab, et inetust me räägime siis, kui hindame vahetult, meeltega tajudes mingisugust tegelikkuse nähtust tema olemuse järgi, lähtudes sellest, missugune on ta osa inimese ja ühiskonna elus, s. o. siis, kui emotsionaalne suhtumine nähtusesse, mis on seotud sellega, et ta tähendus inimelule on negatiivne ja et ta on objektiivselt tõelistele ideaalidele vastandlik, saab selle nähtuse enda olemuse tunnetamise vormiks.

Paljudes tegelikkuse nähtustes ja protsessides esinevad ilusad ja inetud jooned koos, nad on teineteisest läbi põimunud. Veel rohkem, absoluutselt ilusaid ja absoluutselt inetuid üksiknähtusi ei ole olemas. K. Stanislavski kirjutas: «... Negatiivsete nähtuste keskel peituvad positiivsed nähtused, nii et kõige näotumas on ka ilusat, täpselt samuti, nagu ilusas on ilutut. Kuid tõeliselt ilus ei karda inetut. Sageli teeb viimane ilusa veelgi reljeefsemaks.» [1]

N. Tšernõševski näitas selgesti, et ilus ei rahulda meid ega ole tõesti ilus siis, kui ta on täiuslik selle sõna absoluutses tähenduses, vaid ainult siis, kui ta tervikuna on ilus. Üksikud mitte-esteetilised detailid ja üksikasjad ei riku sel juhul nähtuse esteetilise iseloomustuse terviklikkust. Täpselt samuti defineerime me ka inetut nähtuse kui terviku põhilise, peamise joone järgi.

Meie sotsialistlik tegelikkus on ilus tervikuna, kuid see ei tähenda, et temas ei ole inetuid nähtusi, mis on säilinud veel mineviku igandina ja mis pidurdavad nõukogude ühiskonna edasiliikumist kommunismi poole. Kommunistliku partei juhtimisel peab meie rahvas ägedat võitlust elus esineva inetu vastu; ta teeb seda ilu kindlustamise ja arendamise nimel.

Ilu kategooria olemuse selgitamiseks tuleb seda võrrelda mõne teise naaberkategooriaga.

Ilusad nähtused tekitavad meis positiivse emotsionaalse reaktsiooni, pakuvad meile naudingut. Sellest lähtudes olid mõned esteetikud arvamisel, et ilus ja meeleliselt meeldiv on üks ja seesama, nad otsisid ilu seadusi inimese füsioloogilisest ilutajumisest (alguse andis sellele Fechneri ja ta koolkonna eksperimentaal-psühholoogiline esteetika). Tegelikult on aga ilus ja meeldiv küll vastastikku seotud, kuid nad ei lange kaugeltki ühte.

Õpetused, mis lahutavad ja vastandavad ilusat ja meeldivat (Kant ja ta järelkäijad), on niisama ekslikud nagu needki, mis arvavad, et ilus ja meeldiv on üks ja seesama. Ilusa ja meeldiva

[1] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 2, 1954, lk. 126.

samastamine viib esteetikas välja biologismile, suretab ilu ühiskondliku olemuse ja aitab kaasa kunstis esineva formalismi (mis samastab kunsti meeldivate vormide mänguga) ja naturalismi (mis jutlustab kunstilise loomingu loomalikku-bioloogilist iseloomu) arenemisele. See samastamine on samuti aluseks, millele tuginevad «hedonistlikud» teooriad esteetikas; nende teooriate kohaselt seisab kunsti tähendus elu «ehtimises», meeldivas meelelahutuses, millel ei ole mingit muud otstarvet. Ilusa ja meeldiva lahutamine viib aga inimese tajumise tingimuste unustamisele, kunstilise vormi kaotamisele, formalistlike ja naturalistlike veidruste (maalikunstis vastiku võõpamise või muusikas ebameeldivate kõrvalõikavate heliühendite) õigustamisele. Nii üks kui teine on vaenulik meie esteetikale, mis õpetab, et ilus ja meeldiv on teineteisega lahutamatult seotud, ja nõuab kunstilt peale kõrge sisukuse ja elutõe veel seda, et ta mõjutaks inimest positiivselt ja pakuks inimestele naudingut.

Idealistliku esteetika komistuskiviks on ilu ja kasulikkuse, utilitaarsuse vahekorra küsimus. Formalistid jutlustavad, et ilus ja kasulik on kas teineteisest lahutatud (Kant ja kantiaanlased) või siis nad on identsed (vulgaar-utilitarism, funktsionalism jne.).

Kanti ajast peale pasundab idealistlik formalistlik esteetika vahetpidamata sellest, et esteetilisel tajumusel, arvamusel «puuduvat huvi», et meie esteetilised hinnangud olevat praktikast sõltumatud, et maitse olevat «autonoomne» (vaba praktilisest huvist), et ilu ja kasu olevat vastandlikud jne. Idealistlik ja formalistlik esteetika tugineb sealjuures sellele ilmsele faktile, et esteetiline suhtumine objektisse ei ole vahetult tarbimisalane suhtumine, kuid ta moonutab seda fakti jämedalt. Natüürmort on ilus, olgugi et sellel kujutatud õunu ei saa süüa; skulptuuri ilu ei ole sellest tingitud, et ta müümisel võib raha saada; inimese ilust tunneme me vaimustust sõltumata sellest, kas temast saab või ei saa materiaalset kasu jne. Ometi ei tähenda kõik see ilusa ja praktiliselt kasuliku põhimõttelist vastandlikkust. Ilu ja kasu on lahutamatud. Ja kuigi ilu võib esineda asjades, millel ei ole vahetut utilitaarset tähendust, vahetult kasulikud asjad aga ei pruugi olla ilusad, ometi on tõelises kunstis ilu ja kasu alati teineteisega seotud ja ühtsed. Mõnes kunstiliigis (arhitektuuris, dekoratiiv-tarbekunstis) ühineb ilu kunstiteoste otsese utilitaarse tähendusega. Teistes kunstiliikides ei ole ilusal küll otsest materiaalset kasu, kuid ta on ometi ühiskondlikult kasulik, sest ta rahuldab inimeste vaimseid tarbeid, nende esteetilisi vajadusi. Ilus on kasulik juba oma kasvatusliku tähenduse tõttu. Kunsti ilu avaldab inimestele mõju ja soodustab sellega nende teadvuse kujunemist, mõjutades

niiviisi inimeste tegevuse suunda ning aidates kindlustada esteetilist ideaali praktikas.

Ühe või teise nähtuse esteetiline hinnang võib olla täiesti ühendatud praktilise hinnanguga, kusjuures praktiline hinnang neil juhtudel ei tühista esteetilist hinnangut, nagu formalistid tavaliselt väidavad, vaid vastupidi, sageli kinnitab viimast. Nii näiteks see vaimustus, mida me tunneme lainetava viljavälja ilu või mastimetsa saledust vaadeldes, ei vähene põrmugi siis, kui mõtleme lõikuse kui rahva rikkuse tähtsusele või kui hindame männi tootlikke omadusi. Seesugune esteetilise ja praktilise hinnangu ühendamine on võimalik, kuigi mitte kohuslik. Need hinnangud on muidugi erinevad, kuid nad ei ole teineteisele vaenulikud.

Ilusa ja kasuliku lahutamine on viimasel ajal avaldanud väga negatiivset mõju meie arhitektuuri praktikas. See ilmnes vääras ilustamises, kusjuures ehituste funktsionaalset praktilist külge alahinnati, hoonete ülekoormamises ilustavate detailidega, mis sageli on konstruktsiooniga otseses vastuolus. See tõi kaasa niihästi ehituste suure kallinemise kui ka kisendava kunstilise maitsetuse. Sääraseid tendentse arhitektuuris mõistis meie partei ja avalikkus hukka.

Kui enamik idealistlikke teooriaid lahutab ilusa ja kasuliku, siis on olnud ka niisuguseid esteetikuid, kes neid samastasid, lähtudes peamiselt vulgaar-materialistlikest seisukohtadest. Nii näiteks formalistlik arhitektuur tugines (ja tugineb praegugi kapitalistlikes maades) niinimetatud «funktsionalismi» teooriale, mille järgi ilu piiratakse a i n u ü k s i hoonete osade ja kogu ehituse kui terviku utilitaarse tehnilise tähendusega. Niisamuti seadsid ka proletkultlased ja raplased üles loosungi «Lõpp ilule!» ning rääkisid, et materiaalne tootmine, asjade praktiline kasulikkus «neelab ära» ilu. Teises vormis samastavad ilusat ja kasulikku kodanlikud ärimehed, kes näevad kunstis ainult rahalist tulu ja materiaalset kasu, muutes kunsti kaubaks, sundides teda reklaami eesmärke teenima või siis kasutades kunsti selleks, et igal viisil töötajaist kasumit välja pigistada.

Ilusa ja meeleliselt meeldiva, ilu ja kasulikkuse seose ja nende erinevuse küsimus on tingitud sellest meelelisest ja konkreetsest, asjalis-materiaalsest iseloomust, mis on omane ilusatele tegelikkuse ja kunsti nähtustele; need nähtused mõjutavad alati vahetult meie meeleorganeid ja pakuvad esteetilist naudingut. Kuid ilu küsimus ei ole sellega ammendatud. Tegelikkuse nähtuste, näiteks ühiskondliku elu nähtuste olemust tunnetame me mitte ainult esteetilise tajumise teel, vaid kõigepealt teaduse mõistete, samuti moraali kriteeriumide, põhimõtete ja hinnangute abil. Sellepärast kerkivad ilu olemuse uurimisel üles küsimused: mille poolest sarnanevad mitte ainult

ilus ja meeldiv, ilus ja kasulik, vaid ka ilus ja tõene (esteetiline tajumus ja teaduslikud mõisted), ilus ja moraalne (esteetika ja eetika), ja mille poolest nad lahku lähevad.

Kõige selgemini võib i l u s a ja t õ e s e sarnasust ja erinevust märgata kunsti ja teaduse võrdlemisel, olgugi et ilus ja tõene võivad avalduda ka väljaspool kunsti ja teaduse piire. Tõde avaldub teaduses mõistete süsteemis, kunstis aga kunstiliste kujude süsteemis. Kunstiline kuju, mida me hindame ilusaks, ei peegelda tegelikkuse nähtuste olemust, seoseid ja suhteid abstraktselt (nagu teaduslik mõiste), vaid nende nähtuste ainulise, meelelise konkreetse palge reprodutseerimise vormis, mille teadus kõrvale jätab.

Muidugi poleks õige arvata, et tõene ja ilus on identsed, kuid nende seos tõelises kunstis on ilmne.

Niisama ilmne on ka seos ilusa ja moraalse vahel. Mingit nähtust moraalseks hinnates läheneme me sellele oma üldiste normide ja inimese käitumise põhimõtete seisukohast. Kõrgelt moraalne tegu, mis on moraali põhimõtete elluviimise eeskujuks, on samal ajal ka ilus. Kuid seda tegu võime me tajuda kas abstraktselt, spekulatiivselt (s. o. ta hinnang tekib järeldusena inimese mingisugustest tegudest või nende teadmise põhjal), või teda võib tajuda inimese elu või käitumise konkreetse, näitlikult meelelise pildina, s. o. ta esineb meile mitte ainult moraali näitena, vaid ka kujuna. Viimasel juhul tajume seda just esteetiliselt, s. o. ilusana sõna tõelises mõttes.

Ilusa ja tõese, ilu ja moraali vahekorra selgitamine on oluline meie poolt kunstile esitatavate nõuete, esteetiliste kriteeriumide mõistmiseks. Ilusa seos tõese ja moraalsega avaldub muuhulgas selles, et ainult eluliselt tõetruu ja moraalselt kõrge kunst on ilus. Ja ei ole juhuslik, et dekadentlikus kunstis, mis kõiki meid oma inetusega eemale tõukab, on moraalilagedus ja valelikkus omavahel ühendatud. Mõnikord püüavad dekadentliku kunsti tegelased oma kunsti valelikku ja moraalilagedat sisu väliselt meeldivatesse, ilusatesse vormidesse rüütada, kuid tegelikult jutlustavad nad tõe, headuse ja ilu lahutamist, kaevavad kuristiku nende vahele. Realistliku kunsti ilu kasvab alati eluliselt tõetruu sisu alusel ja ühineb eesrindlike moraalsete ja kasvatuslike ülesannetega, kujunemata tõe või kõlblusega identseks.

Kuid ilusa, tõese ja moraalse vastastikune seos ei tähenda nende samasust. Kunst peab olema tõepärane ja vastama teaduslikele teadmistele elust, kuid ta ei või olla ainult üldiste ideede illustratsioon, teaduslike mõistete ripats. Kunst ei tohi solvata meie moraalitunnet, ta peab seda arendama ja kasvatama, kuid ta ei või kujutada endast igavat moraalijutlust, pealetükkivat didaktikat.

Kunst on väga tähtis spetsiifiline vahend tegelikkuse nähtuste esteetiliste omaduste peegeldamisel. Väljaspool esteetiliste funktsioonide täitmist kaotab kunst oma spetsiifika. Kuid vastupidiselt kodanliku esteetika formalistlikule estetismile väidab meie esteetika, et kunsti esteetiline külg puhkeb õitsele üksnes ühtsuses tema teiste külgedega: tõeline ilu tekib ainult elutõe ja kunsti eesrindlike moraalsete ja kasvatuslike ülesannete alusel.

Asume nüüd looduse, ühiskondliku elu ja kunsti ilusate nähtuste konkreetsemale käsitlemisele.

*

L o o d u s e i l u on mitmesugune. Kõige lihtsamate iluvormide kõrval me leiame looduses väga keerukaid ilusa erikujusid, mille tajumisel on selgesti ühiskondlik iseloom ja mis on seotud inimelu mitmesuguste assotsiatsioonidega. [1]

Ilusad võivad olla loodusnähtuste elementaarsed omadused: geomeetrilised vormid, värvused, helid jne. See ilu peitub niihästi anorgaanilise looduse nähtustes (kristallid, lumeräitsakad jne.) kui ka taimeriigis (õied, lehed jne.), putukatemaailmas (näiteks liblikad), looma- ja linnuriigis jne.

Igas ilusas loodusnähtuses võivad avalduda lihtsad esteetilised omadused, mis pakuvad naudingut (vormi, värvi, valguse, liikumise, heli ilu). Tuletagem näiteks meelde F. Tjuttševi luuletust «Videvik»:

[1] Tuleb märkida, et ilusa mõiste esineb kitsamas ja laiemas tähenduses. Kitsamas tähenduses käib ilusa mõiste eeskätt nähtuse välise vormi, nähtuse ilme kohta, laiemas tähenduses aga nähtuse kui terviku kohta ja kõigepealt nähtuse elulise olemuse, meie esteetilistele ideaalidele vastava olemuse kohta. Selle selgitamiseks kasutame käesolevas märkuses kitsama tähenduse korral terminit «ilus» (vene keeles «красивое»), laiema tähenduse korral aga terminit «suurepärane» («прекрасное»; kogu raamatu ulatuses on aga «прекрасное» tõlgitud «ilus»). Tuleb silmas pidada, et terminit «suurepärane» võidakse tarvitada mitte ainult esteetilises mõttes, vaid ka «kasuliku», «moraalse», «tõelise» mõttes. Näiteks kui me ütleme «suurepärane kann», siis mõtleme selle all väga head, teatavas mõttes täiuslikku kannu — sobivat, vastupidavat, mahukat jne., mis vastab oma otstarbele. Kui me aga ütleme «ilus kann», siis ei pea me silmas tema praktilist otstarvet, vaid välist ilu — vormi kaunidust, mõõdete proportsionaalsust, välispinna iseloomu, värvust, ornamendikaunistust jne. Kui me ütleme «suurepärane inimene», siis peame silmas tema moraalsete omaduste täiuslikkust. Kui aga ütleme «ilus inimene», siis peame silmas välist ilu. Termineid «suurepärasus» ja «ilu» tarvitatakse sageli identses tähenduses, ja see on õigustatud sel puhul, kui peetakse silmas suurepärast esteetilises mõttes ja see suurepärane on ühtaegu ka väliselt ilus. Kuid real juhtudel võib suurepärane esineda väliselt inetus vormis, ja vastupidi, inetu võib end maskeerida välise iluga. Nendel juhtudel, samuti ka siis, kui terminit «suurepärane» ei tarvitata esteetilises mõttes, on nende terminite tähendus erinev.

Tõuseb hall ja sinkjas vine,
tuhmub valgus, kaja kaob,
tardub elu, liikumine
kaugel videvikku vaob...

Õhtune maastik, millest on tunda pehmete luuleliste meeleolude hõngu, on väljendatud siin sel teel, et kirjeldatakse meeleliselt tajutavate loodusnähtuste omaduste muutumist: valgus (vine, videvik), vormid (t õ u s e b vine, videvikku v a o b), värv (h a l l ja s i n k j a s, t u h m u b valgus), liikumine (tardub elu, liikumine, s. o. vajusid videvikku), heli (kaja k a o b). Kõik need omadused ja nende elav vastastikune seos loobki siin looduse kuju.

Kuid maastikuilu ei piirdu kunagi ta meeleliselt tajutavate omadustega. See ilu on v ä l j e n d u s r i k a s: nende omaduste kaudu avaneb inimesele objektiivne elu, olemine, looduse seisund vastastikuses seoses inimelu sisuga. Sellepärast avatakse ja rõhutatakse luuletuse järgmistes ridades esmajoones just maastiku meeleliste omaduste väljendusrikkust.

Liblikagi lendu kuuleb
õhe uppund pime maa...
Kurvastusest laulvad tuuled...
minus kõik ja kõiges ma...

Kogu mõte nende väljendusrikaste meeleliste looduseomaduste ilu nautimisel seisab inimelu sisu tunnetamises, mis toimub elu, olemise, looduse objektiivse seisundi kaudu.

Meie esteetika seisukohast ei tulene see sugugi looduse vaimsest sisust, mis olevat loodusel iseenesest olemas (objektiivse idealistliku esteetika seisukoht) ega psühholoogilistest iseärasustest inimese subjektiivses teadvuses, mis olevat primaarne ja loovat maailma iseendast (subjektiivse idealistliku esteetika seisukoht), samuti mitte objektiivselt eksisteerivate tegelikkuse nähtuste looduslikest ja materiaalsetest omadustest (paljude kaemusliku metafüüsilise materialistliku esteetika esindajate seisukoht). See, et nähtuste materiaalsetes omadustes on võimalik tajuda inimlikku mõtet, on ajaloo käigus arenevate esteetiliste inimvõimete tulemus. Õppides nägema omaenda olemust tema poolt ümberkujundatud maailmas, hakkas inimene ka tema poolt ümberkujundatud looduses märkama seda, mis meenutab ta enda elu, hakkas loodusnähtusi esteetiliselt mõtestama.

Esialgu ei olnud loodus inimesele ilus, vaid seisis ta vastu kui täiesti võõras, kõikvõimas ja ligipääsmatu jõud. Kuid protsessis, mille käigus inimene loodust ümber kujundab, muutub loodus inimesele vallutatud maailmaks. Inimene hakkab loo-

dusesse suhtuma «kui oma töökojasse, kui töövahendisse, tööobjektisse ja subjekti eluvahenditesse» [1].

Muidugi, loodus ei võiks kunagi nii harmoneeruda inimese ideaalide ja meeleoludega, kui looduses endas ei oleks mitmesuguseid inimesele lähedase, arusaadava elu seisundeid (õitsmine, närtsimine jne.), mis on analoogilised inimese elu seisunditega. Neid oma elu seisundeid tunneb ta põhjalikumalt ja elab neid üle looduseilu tajumise kaudu. Kuid see, et loodust on võimalik niiviisi tajuda, peitub esmajoones protsessis, mille käigus inimene looduses «asjastub» ja mis toimub inimese materiaalses praktikas. Inimeste esteetiline suhtumine loodusesse muutub igal ajaloolise arenemise astmel.

Looduseilu tajumisel on alati ajalooline iseloom, ta on seotud inimeste ühiskondlike ja esteetiliste ideaalidega. Nii näiteks looduse «pügamise», «ilustamise» ideaal, mis leidis oma väljenduse klassitsismis, kujunes välja XVII—XVIII sajandi Prantsuse õukondlik-aristokraatliku seltskonna elu pinnal. Rousseau «loomuliku», harmoonilise, «inimliku» looduse ideaal, vastukaaluks «tsivilisatsiooni» kunstlikkusele ja «rikutud olekule», sündis võitluses, mida XVIII sajandi valgustajad pidasid Prantsuse absolutismi vastu. Metsiku, ohjeldamatu looduse ideaal, mis on kehastatud romantilise kunsti teostes, tekkis romantikute individualistliku mässumeelsuse avaldusena XIX sajandi esimesel kolmandikul. See oli protest kodanliku elu «proosa» ja labasuse vastu, ametliku kunsti kuivuse ja külmuse vastu reaktsioonilise ühiskondliku korra tingimustes. Realistlik ideaal, looduse kui «vaba stiihia», kui rikka ja mitmekülgse elu õitsengu ideaal, mis on inimeste parimatele taotlustele ja tunnetele lähedane, oli XIX sajandi vene kunstnike ideaaliks. Ta on lahutamatult seotud rahvalike ja demokraatlike ühiskondlike ülesannetega, mida nende kunst lahendas.

Niisuguseid näiteid ei tule mõista lihtsustatult: ei saa arvata, nagu oleks proletaarlase looduseilu kodanlasele tingimata ilutu, ja vastupidi. Klassilisus kunstis ja tegelikkuse esteetilises tajumises ei avaldu hoopiski nii sirgjooneliselt ja primitiivselt. Jutt on sellest, et kunstis tüpiseeritud ja kehastatud looduseilu tajumine inimeste poolt on seotud kogu nende elu, tunnete, mõtete ja taotluste süsteemiga, see aga peegeldub nende esteetilistes ideaalides, mis on mitmesugustel ajalooperioodidel, mitmesuguste ajastute ja maade rahvastel, samuti mitmesugustel klassidel erinevad. Kuid see erinevus esiteks ei eita ühiste joonte olemasolu, teiseks puudutab see ideaalide kui terviku ühiskondlikku olemust, mis sugugi ei tähenda, et üksi-

[1] К. Маркс, Формы, предшествующие капиталистическому производству. 1940, Госполитиздат, lk. 8.

kute konkreetsete loodusepiltide hinnangud peavad tingimata erinema.

Loodust ei taju inimene mitte ainult oma ühiskondlike ja esteetiliste ideaalide, vaid ka oma isiklike tunnete prisma kaudu.

Looduse loomulikus elus leiab inimene endale lähedasi seisundeid, mis annavad talle emotsionaalseid kaaselamusi. Paljud rahvaloomingu luulelised kujud on sellele analoogiale rajatud. Siit tuleneb ka see, et kunstis esineb loodus sageli taustana, mida kasutatakse inimeste karakterite avamiseks. Loodusepildid, sõltuvalt oma objektiivsest olemusest (näiteks aastaajast, päevast, kliimavööndist ja -seisundist jne.), võivad inimeses tekitada rõõmsaid ja erksaid või nukraid ja kurbi meeleolusid kõigi nende rohkearvuliste varjundite ja üleminekutega. Nad võivad vastata või mitte vastata inimese teatud hingelisele olukorrale, olla sellega kooskõlas või vastuolus. Inimesed tajuvad loodust alati vastavalt nende oma (nii ühiskondlikule kui individuaalsele) elule, otsivad ja leiavad temas endale lähedasi jooni.

Loodusepildid kunstis on alati inimese tunnetest täidetud. Maalikunstis, muusikas, luules kujutatav maastik on üks kunstilise lüürika variante. Tuletagem näiteks meelde helget ja erksat meeleolu Šiškini maalis «Hommik männimetsas» või mõtlikku meeleolu ta «Metsakaugustes», pehmet nukrust Levitani «Kuldses sügises» või ta «Suveõhtu» peent luulet. Ja kui palju mitmekesiseid meeleolu varjundeid on Rimski-Korsakovi rohkearvulistes muusikalistes «merepiltides»! Me kuuleme neis «Ookeanimere» («Sadko» sissejuhatus) rahulikku suurejoonelist müha, murdlainete süngeid lööke («Varjaagi kaupmehe laul»), mere hirmuäratavat mässamist (torm «Sadkos»), lainete kaeblikku oiet (sissejuhatus «Muinasjutt tsaar Saltaanist» II vaatusele) ja lainete koha isemeelikut mängu («Šeherezade» peapartii).

Sagedasti on kunstis kujutatav looduseilu üheks abivõtteks inimese iseloomu avamisel ning esineb vahendina, mis analoogia või kontrasti põhimõttel rõhutab kangelase hingelist seisundit. Tuletagem näiteks meelde äikese eredat muusikalist pilti Tšaikovski «Padaemanda» I pildis, mis harmoneerub Hermani hingelise segadusega, või selle ooperi II pildist vaikse ja sooja suveöö pilti, mis on kontrastiks Liisa kannatustele ja erutatud meelele.

Subjektiivse idealistliku esteetika esindajad levitavad inimese poolt loodusesse viidava ilu teooriat ning seoses sellega eitavad meid ümbritseva maailma, inimese poolt ümberkujundatud maailma tegelikku ilu. Idealistlik esteetika õpetab, et inimene oma tootmistegevusega hävitab ja kaotab ilu, mis ole-

vat omane ainult «metsikule», «ürgsele» loodusele, ja mis kaduvat, kui inimene oma käe talle külge paneb.

Ekspluataatorlik ühiskondlik kord, mille olemusest endast inimeste kiskjalik suhtumine loodusesse oma alguse saab, on tõepoolest loodust tunduvalt moonutanud, röövinud, teda elajalikult rüüstanud, maad laastanud. Sotsialistlikus ühiskonnas peab inimeste praktiline tootlik tegevus, mis toimub plaanipäraselt ja teaduslikul alusel, mitte looduseilu kaotama, vaid seda suurendama.

Nõukogude inimese juures ei saa looduseilu tajumist lahutada ta sotsialistliku kodumaa armastusest, sotsialistlikust tööst, kõigist ta ideedest ja tunnetest, mis on seotud nõukogude inimese tegevusega, selle tegevusega, mille eesmärgiks on kommunismi ehitamine. Selle kohta ütles hästi sotsialistliku töö kangelane Basti Bagirova: «Mulle meeldib põllule minna, kui puuvill on valmimas. Põõsad on otsekui üle puistatud roheliste karbikestega, mis on juba avanenud või avanemas, ja päikesele sirutuvad neist vastu pimestavalt valged keelekesed. Näib, nagu oleks äsja lund sadanud. Ja nii ilus on siis põld ereda taevasina all, et raske on ta võluva ilu vaatlemist lõpetada. Rõõmu tunned siis, kui mõtled, et see ilu, see looduserikkus ei ole ainult looduse antud, vaid ka sinu kätetöö. Tuletad meelde möödunud kuid — terve hulk päevi, täis tööd varasest koidikutunnist hilise videvikuni. Ainult neile on loodus helde, kes väsimust ei tunne, kes endale töös armu ei anna ega oota põllult teenimatuid hüvesid, vaid ise sihikindlalt neid taotlevad.» [1]

Seega sõltub looduseilu tajumine ja inimese suhtumine looduseilusse olulisel määral ta esteetilistest vaadetest, mis on ühiskondliku elu poolt sünnitatud.

*

Ühiskonna elu nähtuste esteetiline hinnang, võrreldes ükskõik missuguste muude nähtuste hinnanguga, on poliitiliste ja moraalsete kriteeriumidega tihedamalt seotud. Kuid erinevalt poliitilisest või moraalsest hinnangust ei piirdu see esteetiline hinnang antud nähtuse olemuse avamisega, vaid eeldab ka selle nähtuse kui konkreetse elupildi, kui meeltega vastuvõetava kuju tajumist.

Et ühiskondlikud ideaalid ajaloo käigus muutuvad ja et nad on vaenulikel klassidel põhimõtteliselt vastandlikud, siis

[1] Басти Багирова, Как я выращиваю и собираю хлопок, 1948, lk. 3.

ka kujutlused ilusast ühiskondlikus elus on eri ajastute ja eri klasside inimestel erinevad, sageli isegi vastandlikud.

See ei tähenda siiski, et ühiskondlikus elus ei ole objektiivselt ilusat ja et kõik vaated ilusale on õigusepärased.

Ilu mõõdu määrab ära see tähtsus, mis on ühel või teisel ühiskondlikul nähtusel rahva jaoks, ühiskonna arenemise progressiivsete ülesannete lahendamise jaoks.

On selge, et ainult need vaated ilusale ühiskondlikus elus, mis peegeldavad ilusat objektiivselt, rajanevad sellel kui kõrgemal esteetilisel kriteeriumil, on õiged. Need vaated aga, mis ei lange ühte objektiivselt ilusaga teataval kindlal ajalooperioodil, on rahvavastastes klassihuvides moonutatud.

Ekspluataatorliku ühiskonna ideoloogid-esteetikud on kirjutanud küllaltki palju lehekülgi ilusast ühiskondlikus elus. «Ühiselu esteetiliste aluste», «ühiskondlike suhete esteetilise harmoonia», «inimese üldise armastuse ja vendluse ilu» ning muude kõlavate fraaside sildi all püüdsid nad olemasolevat klassikorda jäädvustada ja kindlustada. Sel eesmärgil püüavad nad üldiste seaduste hulka arvata seda subjektiivset võltsi ühiskondlike suhete ilu käsitust, mis on omane valitsevale, ekspluataatorlikule klassile. Nad püüavad tõestada, et sellel käsitusel on absoluutne tähendus. [1]

Nõukogude ühiskonna esteetiline ideaal, mille seisukohalt me otsustame ühiskondlikus elus esineva ilusa üle, kasvab ühiskonna arenemise objektiivsete seaduspärasuste alusel ja langeb ühte ajaloo progresseeruva käiguga, rahva huvidega.

Ilus on ühiskondlikus elus rahva, töötavate hulkade majanduslik ja poliitiline vabadus, mis on iga ühiskonnaliikme võimete igakülgse harmoonilise arenemise tingimus. Ilus on võitlus vabaduse eest ja vabaduse teostamine. Võitlus inimese orjastamise vastu on heroiline ja ilus.

Nõukogude inimestele on ilusad kõik need tegelikkuse nähtused, milles avalduvad selgesti ja eredalt uue, kommunistliku ühiskonna jooned. Need jooned rõõmustavad nõukogude ini-

---

[1] Näiteks kellegi S. Argamakova raamatus «Красота, ее значение в жизни людей и общества» (Спб. 1899) jutlustatakse üksikute inimeste ebaeetiliste tegude vastu võitlemise sildi all üldist harmooniat klassiühiskonnas. Teine sotsiaalse ebavõrdsuse apologeet Ellen Key ütleb oma brošüüris «Личность и красота» (Спб., изд. «Мир») häbitult: «Niikaua kui töölised ei ole läinud liiga uhkeks, et jäljendada — ja veelgi vääritumal kujul — valitsevate klasside madalaid pahesid ja alatuid rõõmusid, niikaua kui nad ei ole läinud liiga uhkeks, et tarvitada relvana toorest vandumist ja ebaõiglast süüdistamist, et võtta palka halvasti tehtud töö eest, — niikaua ei paista kaasaegse ühiskonna horisondil harmoonilise ühiskonna ideaali.» Niiviisi teenitakse esteetilise fraseoloogia abil ja «kõrgema seltskonna» moraali kriitika varjul tegelikult valitsevate, ekspluataatorlike klasside reaktsioonilisi huvisid.

mest ja pakuvad talle naudingut, tõstavad ta jõudu võitluses, soodustavad kõigi ta võimete õitselepuhkemist.

Just neid jooni peab nõukogude kunst kujutama ja jaatama. Kuid ilusat avades ja jaatades peab ta ühtaegu avama ja hukka mõistma inetut. Meie kunstilised kujud õpetavad nõukogude inimest areneva kommunistliku elu ilusaid avaldumisvorme armastama ja hindama, kuid nad õpetavad meid ka vihkama kapitalistliku maailma inetuid nähtusi ja selle maailma igandeid, mis on säilinud üksikute meie ühiskonna inimeste teadvuses. Steeli ja McCannedy kuju A. Jakobsoni «Šaakalites», Smithi ja Macphersoni kuju K. Simonovi «Vene küsimuses», Miljagini kuju B. Romašovi «Suures jõus», Gratsianski kuju L. Leonovi «Vene metsas» jne. — kõigi nende kujude negatiivsust tajume me mitte ainult mõistusega, vaid hindame neid ka emotsionaalselt ja esteetiliselt kui inetuid, kes on ühiskondlikus elus esinevale ilusale vaenulikud.

Ilus on selle rahva elu, kes ehitab kommunismi ja ilmutab selle ülesehitustöö protsessis oma loomingulisi jõudusid. Looming, mis peab silmas ilu seadusi, väljendab ja ühtaegu ka rahuldab inimeste esteetilisi tarbeid ja maitseid. See looming teostub kõigepealt inimeste tootlikus tegevuses ja tal on järelikult ühiskondlik iseloom. Samal ajal iluseadustest lähtuv looming moonutub, muutub inetuks seal, kus töö peab silmas kasusaamise huvisid, mitte aga ühiskonna tarvete rahuldamist.

Sotsialistliku ühiskonna tingimustes areneb inimestel tõeliselt loominguline esteetiline suhtumine töösse ja selle saadustesse. Niisugust suhtumist väljendavad hästi F. Gladkovi jutustuse «Vanne» kangelase freesija Nikolai Šaronovi sõnad: «Ma armastan oma tööpinki, tahan asju ilusasti teha, nii et nad mängiksid, elaksid mu käte vahel kunstiteostena. Vahel tunnen tõelist erutust, kui võtan omavalmistatud detaili kätte: imetlen ta ilusat vormi, ta kiirte hiilgust. Mul ei ole suuremat naudingut kui teadmine, et see minu loodud asi ei ole ainult freesijate poolt mehaaniliselt töödeldud metall, vaid osa minu hingest, — minu armastus, minu otsingud, unetud ööd.»

Me hindame ilusana mitte ainult üht või teist ühiskonnaelu nähtust, milles väljendub rahva progressiivne ajalooline arenemine, mitte ainult kõike tõeliselt moraalset inimeste vahekordades, vaid ka inimeste teatud individuaalseid omadusi.

On viisiks kõnelda inimeste välisest ja sisemisest ilust. Välise iluna mõistetakse inimese välisilme «füüsilist» ilu, sisemise iluna aga ta moraalse ja poliitilise olemuse täiuslikkust ja laitmatust. Inimese moraalne ja poliitiline olemus aga avaldub ta konkreetsetes tegudes ja talitustes, kogu ta elu ja tegevuse mõttes ning suunas.

«Inimeses peab kõik ilus olema: nägu ja riided, hing ja mõt-

ted,» ütleb A. Tšehhov doktor Astrovi suu kaudu näidendis «Onu Vanja». Kui lähedane on niisugune inimese ilu mõistmine meie ühiskonna inimestele, sellest annab tunnistust kas või see fakt, et need Tšehhovi sõnad oli Zoja Kosmodemjanskaja kirjutanud oma märkmikusse, pidades neid üheks kõige hinnatavamaks väljenduseks. Tõepoolest, meie inimilu ideaal eeldab igakülgset, harmoonilist arengut, mida peab läbi tegema inimene kui looja, kes ehitab uut ja vaba maailma ning ilmutab ja arendab selles protsessis kõiki oma kehalisi ja vaimseid võimeid.

Inimese väline ilu on suurel määral kaasa sündinud. Kuid erinevalt looma ilust ei piirdu inimese väline ilu ainuüksi täiusliku avaldumisega ta bioloogilise liigi indiviidis. Inimese tõelise ilu (nimelt välise ilu) annavad mitte üksnes näo ja keha õiged proportsioonid, tervis, saledus jne., vaid ka hingestatus, s. o. tegelikkusesse mõtestatud suhtumise, rikkaliku vaimse maailma jne. avaldumine inimese välimuses. Tugevasti väljendatud vaimne ja moraalne näotus vajutab jälje ka inimese välimusele. Tuletagem meelde näiteks Oscar Wilde'i jutustust «Dorian Gray portree», kus ilus noormees muutub tühjast ja räpasest elust inetuks. Ja vastupidi, kõrge hingestatus, inimsus, tõeline õilsus ilustavad inetutki nägu (seda tunnistab näiteks orja kuju A. Ivanovi maalil «Messia ilmumine rahvale»).

Just sellega, et inimese välise ilu määravad mitte ainult bioloogilised tegurid, vaid et see on seotud ta sisemise iluga (kuigi need ei ole identsed), sisemine ilu aga kujutab endast tervenisti sotsiaalset nähtust, on seletatav välise ilu klassiliselt tingitud mõistmine, mida väga hästi näitas Tšernõševski. Füüsiline puudus on ühteviisi ilutu nii talupojal kui aristokraadil; kuid normaalse kehalise arenemise puhul on välise ilu ideaalid talumehel ja aristokraadil, nagu näitas Tšernõševski, mitte ainult erinevad, vaid mitmes suhtes ka vastandlikud, mis on seletatav nende elupüüete, huvide ja kogu eluviisi vastandlikkusega.

Väline ilu ilma sisemise iluta on tühine ega maksa midagi. Niisugune on näiteks Tšehhovi «Onu Vanjas» Jelena Andrejevna, professor Serebrjakovi naise ilu, kelle kohta Astrov ütleb: «Ta on muidugi ilus, kuid ... ta ju ainult sööb, magab, jalutab, võlub kõiki meid oma iluga — ja see on kõik. Tal ei ole mingisuguseid kohustusi, tema jaoks töötavad teised... Aga jõudeelu ei või puhas olla.» Sisemiselt ilus inimene on meeldiv ja suudab rõõmustada ning vaimustada meid isegi siis, kui tal välist ilu ei ole. Niisugune on näiteks Sonja samas näidendis, kelle kujus on kehastatud Tšehhovi kujutlused inimese moraalsest täiuslikkusest.

Kujutlused inimilu ideaalist, mis avalduvad igapäevastes

esteetilistes hinnangutes ning avanevad kõige täielikumalt ja eredamalt kunstis, on ühiskonna arenemise protsessis alatasa muutunud. See muutumine peegeldab ühiskonna elu arenemist ja erinevaid klassilisi, rahvuslikke, individuaalseid ja muid tunnuseid, mis neid kunstnike ideaale kehastasid. Näiteks inimese sisemise ja välise ilu vahekorra küsimust on kunstnikud erinevalt lahendanud, sõltuvalt nende kunsti erinevatest ideelistest tendentsidest ja ühiskondlikest ning esteetilistest ideaalidest.

Näiteks nõudis klassitsistlik kunst oma kangelaste sisemise ja välise ilu ühtsust. Klassitsistlikus kunstis peaaegu polegi niisuguseid positiivseid kujusid, kus inimese moraalne, vaimne ideaal kehastuks inetu või isegi lihtsalt ilutu inimese kujus. Iluideaali kehastamine harmooniliselt arenenud isiksuse kujus, sisemise ilu väljendamine ja rõhutamine ei ole võõras ka realistlikule kunstile.

Romantismi esteetika seadis üles inimese sisemise ja välise palge vastandamise idee, kangelase ilusa ja üleva vaimse maailma ning ta näotu, inetu välimuse vastandamise idee. Niisugused on näiteks Gwynplaine'i ja Quasimodo kujud Victor Hugol jt. Dekadentlikku esteetikat, vastupidi, iseloomustab kangelaste välise ilu ja nende vaimse kõlvatuse vastandamine. Niisugune on Dorian Gray kuju Oscar Wilde'il. Nii ühel kui teisel juhul pidi inimese sisemiste ja väliste esteetiliste omaduste lahutamine ja vastandamine kaasa aitama teatud ühiskondlike probleemide lahendamisele. Romantikud kutsusid inimese ilu nägema ja hindama isegi hoolimata ta välisest inetusest ja nägid selle ilu kultiveerimises viisi, kuidas on võimalik vastu panna reaktsioonilise korra surmavale maailmale, kodanliku labasuse, sularaha ja merkantilismi maailmale. Dekadendid aga kutsusid loobuma kõigist moraalikriteeriumidest inimeste hindamisel ja nägid amoralismi jutlustamises abinõu, mis võimaldab olemasolevaid reaktsioonilisi, ekspluataatorlikke ühiskondlikke suhteid kindlustada.

Vene klassikaline kunst on loonud terve galerii suurepäraseid kujusid inimestest, kes on rahva hulgast ja rahvale lähedased, kuid samal ajal paljastas ta halastamatult ka ekspluataatorite ja rõhujate elajalikku olemust, mis sageli on kultuurilise ja ilusa välimusega maskeeritud. V. I. Lenin kirjutas, et «juba Nekrassov ja Saltõkov õpetasid vene ühiskonda nägema feodaalmõisniku lakutud ja mingitud välise hariduse all tema kiskjahuve, õpetasid vihkama niisuguste tüüpide silmakirjalikkust ja südametust . . .» [1]. Need vene klassika traditsioonid ongi nõukogude kunst üle võtnud.

[1] V. I. Lenin, Teosed, 13. kd., lk. 39.

*

Kõik ilusa põhijooned avalduvad kõige selgemini siis, kui me vaatleme i l u s a t k u n s t i s.

Tõeliselt realistlik kunst on alati ilus ja pakub inimestele esteetilist naudingut. Selle kunsti aineks on objektiivne tegelikkus selle esteetilises omapäras. Tegelikkust peegeldades avab kunst tegelikkuse nähtustele objektiivselt omased esteetilised omadused — ilusa või inetu, üleva või madala, traagilise, koomilise jne. Sellega annab kunst elunähtustele esteetilise hinnangu. Kunst on ilus niihästi sellepärast, et tema sisus peegelduvad tegelikkuse nähtuste esteetilised omadused ja kehastuvad kunstniku ühiskondlikud ning esteetilised ideaalid, kui ka sellepärast, et ta vorm on loodud «iluseaduste järgi».

Mineviku kunstis on loodud palju kunstilisi kujusid, mis on kunstniku esteetilise ideaali otsene ja vahetu väljendus. Niisugune on näiteks Michelangelo «Taavet», kelle kujus on kehastatud renessansiaja ilusa inimese ideaal — kangelane, atleet, keda on liikuma pannud võimas ja õilis tung. Niisugune on Ivan Sussanin Glinka samanimelises ooperis, kelle vaimne ilu avaneb ta patriootilises kangelasteos — eneseohverduses kodumaa päästmise nimel, rikkas vaimses maailmas, võimsas ja tugevas iseloomus, mis ühendab vene rahva parimaid jooni. Niisugune on vene kirjanduse suurepäraste naiskujude galerii — Puškini Tatjanast Tšehhovi kolme õeni —, kelles on kehastunud XIX sajandi eesrindliku demokraatliku seltskonna esteetilised püüded.

Tegelikkust tõetruult peegeldades suudab nõukogude kunstnik ka nõukogude ühiskonna esteetilisi ideid otseselt ja vahetult väljendada. Tegelikkuse tõetruu peegeldamine nõukogude kunstis eeldab samal ajal tegelikkuse ilusate nähtuste esitamist ja nende nähtuste jaatamist võitluses inetu ja madala vastu. Positiivsel kangelasel, kes kehastab rahva kujutlusi ilusast meie elus, on nõukogude kunstis esmajärguline tähtsus ja ta määrab esmajärjekorras ära kunsti kasvatusliku osa. Kunstniku esteetiline ideaal, mis läbib kogu ta teost, võib sealjuures väljenduda mitte üksnes positiivsete kangelaste kujudes, vaid ka kunstilise jutustuse paljudes detailides, loodusepiltides, kangelasi ümbritsevas olukorras jne.

Romaani «Noor Kaardivägi» alguses kirjeldab A. Fadejev vesiroosi ilu, millest ta kangelannad vaimustuvad. Selle kuju varal tahtis kirjanik edasi anda seda elu ilu ja väärtuse tunnetamist, mis on omane meie ühiskonna inimestele ja mis eriti on teravnenud ning kasvanud võitluses barbaarse fašistliku vallutusretke koleduste, jälkuse ja inetuse vastu.

Kuid kunstniku esteetiline ideaal, see, kuidas ta mõistab

ilusat elus, võib kehastuda kunstis ka mitte otseselt, vahetult, vaid inetute nähtuste peegeldamise ja nende hukkamõistmise kaudu, mida tehakse ilusa seisukohast lähtudes.

Mineviku realistlikus kunstis tõi ühiskondliku elu olemuse tõetruu kujutamine kunstilistes kujudes sageda mini kaasa tegelikkuse inetute nähtuste, mitte aga ta ilu näitamise.

Näiteks peegeldasid XIX sajandi vene realistlikud kunstnikud tolleaegset tegelikkust tõetruult ja piitsutasid pärisorjust ning selle tagajärgi kõige mitmesugusematel elualadel; sellega paljastasid nad esmajoones ja näitasid elus esinevat inetust, kujutasid ja mõistsid hukka elu inetuid nähtusi. Sealjuures ei libisenud mineviku suur realistlik kunst kunagi tegelikkuse inetute nähtuste estetiseerimise teele, isegi mitte siis, kui see kunst ei kujutanud vahetult midagi ilusat.

Tegelikkuse kriitika mineviku realistlikes teostes toimus rahvale sügava kaasatundmise seisukohast, teenis rahva huvisid, ja kunstnikud sidusid seda enam või vähem selgete positiivsete ideaalidega, mis on rahva hulgas juba juurdunud. Seesuguse kriitika näideteks võivad olla Gogoli «Surnud hinged» ja Saltõkov-Štšedrini «Härrased Golovljovid», Perovi «Lihavõtte-ristikäik külas» ja Repini «Ristikäik Kurski kubermangus», Dargomõžski ja Mussorgski satiirilised romansid ja laulud ning palju muud.

Kujutades peamiselt tegelikkuse inetuid nähtusi, teenis kriitilise realismi kunst ilusat ja kutsus tema juurde, sest ta teenis rahvast. Inetuse hukkamõistmine kunstniku ilukujutluste seisukohast, ta rahvalike ühiskondlike ideaalide seisukohast oli selle kunsti oluliseks jooneks.

Nõukogude kunstis on tegelikkuse ilu jaatamine üheks kunsti peamiseks ülesandeks, mille sotsialistliku realismi meetodi nõuded üles seavad. Nõukogude tegelikkuse poolt sünnitatud ühiskondlik ideaal on teaduslikult põhjendatud ja leiab elus endas oma teostuse. Kuid see ei eita sugugi, vaid vastupidi, eeldab inetute, negatiivsete nähtuste paljastamist nõukogude kunstis, võitlust nende nähtuste vastu selleks, et jaatada ilusat.

Kunstniku esteetiline ideaal avaldub kunstis sageli just ilu ja inetuse kokkupõrke ja nendevahelise võitluse kaudu, teravate elukonfliktide esiletoomise kaudu, lepitamatult vaenulike tendentside ja jõudude võitluse kujutamise kaudu. Ilu jaatamise eesmärgil võib kunstnik näidata ilusa võitu inetute nähtuste vastu toimuvas võitluses või ilusa traagilist hukkumist. Ta võib inetut näidata koledusena, seda koomilisena välja naerda, ta võib ilusat kui ülevat, heroilist, õilsat, humaanset jne. ülistada. Elukonfliktide esteetilise hindamise vahendid ja meetodid kunstis on mitmekesised. Kuid just nende konflik-

tide olemuse kujutamise ja esteetilise avamise kaudu jaatatakse kõige sagedamini kunstniku esteetilist ideaali kunstivahendite abil.

Mitte kõigil kunstiliikidel ei ole võrdsed võimalused elukonfliktide kujutamiseks, ja igaühes neist kehastatakse ideaali vastavalt sellele, missugune on antud kunstiliigi spetsiifika. Näiteks kirjandus, teater, film, maalikunst kujutavad ühteviisi tugevalt nii ilusaid kui inetuid nähtusi ja suudavad vahetult näidata nende kokkupõrget ja võitlust. Kui aga vaatleme arhitektuuri, mõnesuguseid dekoratiiv-tarbekunsti žanre, skulptuuri, muusikat ja koreograafiat, siis näeme, et need kunstiliigid ülistavad rohkem ilusat kui piitsutavad inetut. Neis kunstiliikides kujutatakse negatiivset, inetut tunduvalt harvemini, positiivset, ilusat aga märksa sagedamini. Arhitektuuris aga ei või kunstnik üldse oma eesmärgiks seada inetu kui esteetilise kategooria kehastamist. Sellega ühenduses omandab mainitud kunstiliikides erilise vormi ka elukonfliktide esteetiline esiletoomine.

Näiteks kujutab muusika tegelikkust peamiselt sel teel, et heli-intonatsioonivahenditega antakse edasi ideeliselt mõtestatud inimelamusi. Mitteprogrammilises instrumentaalmuusikas ei astu peaaegu kunagi elu inetud, negatiivsed nähtused vahetult kuulajate ette. Neid nähtusi ei esitata inetuse kaudu, vaid kangelase hingelise võitluse ilusate ja ülevate emotsioonide — viha, protesti, rahutuse, kurbuse jne. — kaudu, mille on esile kutsunud kohutavate nähtuste mõju inimesele.

Pea- ja kõrvalpartii kujude kokkupõrge Tšaikovski kuuenda sümfoonia esimeses osas ei ole elu inetute ja ilusate nähtuste kokkupõrge. Siin on ühelt poolt kuju, mis väljendab hingerahutust, erutust, rahulolematust, mida kõike on esile kutsunud inetute nähtuste mõju inimesele; sellele kujule seatakse vastu niisugune kuju, mis on iluideaali kehastus. Nende kujude kokkupõrke on sünnitanud konflikt ühelt poolt iluideaali taotluse ja teiselt poolt selle ideaali teostamist takistavate negatiivsete elunähtuste vahel. See konflikt on muusikas kajastatud, kuid otseselt on väljendatud ainult üks konflikti külg (positiivne ideaal), teine külg aga (jõud, mis aheldavad inimese paremaid taotlusi) on kajastatud sel teel, et näidatakse tema mõju inimesele, et inimene võitleb tema vastu.

Elu inetuid nähtusi kujutatakse muusikas harvemini, ilusaid, inimest ülendavaid, ta vaimset maailma õilistavaid nähtusi aga sagedamini. Klassikute teostes on järsult negatiivsed, näotud kujud loodud peamiselt tekstiga muusikateostes (Dargomõžski «Tõuk»), lavalistes (Tšernomor Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla»), programmilistes (Ljadovi «Kikimora») teostes. Mitteprogrammilises instrumentaalmuusikas aga omanda-

vad nad tavaliselt vahendatud väljenduse — neid antakse edasi selle reaktsiooni kaudu, mis nad positiivse kangelase hinges, samuti helilooja ja ta kuulajate hinges esile kutsuvad. Selles on üks muusika spetsiifika avaldusi. Ka kõigil teistel kunstiliikidel on omad esteetilise ideaali kehastamise iseärasused.

Nõukogude esteetika seisukohalt on ilus see kunst, mis kunstilises vormis sügavalt ja tõepäraselt peegeldab tegelikkuse nähtuste olemust, lähtudes sealjuures eesrindlikest, rahvalikest esteetilistest ideaalidest. Neil juhtudel, kui kunstniku poolt väljendatavad esteetilised ideed on kitsalt subjektiivsed, rahva kunstilistest vaadetest ja kunstipraktikast eraldatud, samuti neil juhtudel, kui kunstnikul üldse puudub ilusa ideaal, ei suuda kunst tegelikkust tõepäraselt kujutada, temale saab osaks langus, laostumine. Kõik, mida realistlik kunst hukka mõistab, esineb dekadentlikus kunstis imetluse ja vaimustuse objektina. See on ilu moonutava ja võltsiva kapitalismi pahede õigustamise vahend.

Kui realistlik kunst kujutab tõepäraselt mitte ainult ilusaid, vaid ka inetuid nähtusi, mõistes viimaseid hukka, siis dekadentlik kunst taotleb inetu estetiseerimist ja teeb sellega ilusa inetuks. See toob kaasa kunstilise vormi laostumise, mis saavutab oma kõrgpunkti kaasaegses sürrealismis — Salvador Dali tüüpi kunstnike juures.

Tõelist vormi-ilu kunstis ei saa saavutada valeliku ja reaktsioonilise sisu alusel. Ilu seadused, mida kunstilise vormi loomisel silmas peetakse, annavad kunstis ainult siis tõhusaid, efektiivseid tulemusi, kui nende eesmärgiks on avada tõepärast elusisu, mida kujutatakse ilusa eesrindlike ideaalide valguses. See on seletatav sellega, et niinimetatud formaalne ilu (geomeetriliste kujude, värvi, valguse, liikumise, heli ilu), mida kasutatakse kunstilise vormi loomisel, võib üksikutel juhtudel küll jätta inimesele mõninga mulje omaette, kuid kuulub tõeliselt ilusa valdkonda ainult siis, kui seda tajutakse meie arusaamisele ja esteetilistele ideaalidele vastava elu avaldumisvormina.

Me võime vaimustuda inimese ilust, kuid teada saades, et ta on nurjatu, tunneme tema vastu ainult tülgastust. Vastavalt sellele ei ole ka kunstis tõeline vormi-ilu mõeldav väljaspool tõepärast elusisu. «Ilus on sada korda ilusam kalli tõega kroonitult,» kirjutas Shakespeare. «Ilu on maitseasi; minu jaoks on ta tervena tões,» ütles Repin.

Realistlikku kunsti on alati iseloomustanud see elutõe ja ta peegeldamise ilu ühtsus, mis dekadentide juures on täielikult kaotsi läinud. Elutõe ja ta peegeldamise ilu ühtsus, mis on realismile orgaaniliselt omane, on modernismiperioodil lagunenud ühelt poolt püüdluseks juhuslikke elufakte protokollilise täp-

susega fikseerida (naturalistid), teiselt poolt täiesti omaette mänguks vormivahenditega, mis kunagi olid teeninud ilusate realistlike vormide loomist, kusjuures elutõesse suhtutakse täiesti ükskõikselt ja isegi vaenulikult (formalistid).

Kunstiteos on ainult siis ilus, kui tõepärane, eesrindlik ideeline sisu on väljendatud talle vastavas kunstivormis, kui seda teost iseloomustab sisu ja vormi esteetiline ühtsus. Ainult siis, kui nõukogude kunstis kehastatakse sotsialistliku ühiskonna esteetilisi ideaale, võib saavutada meie kunsti tõelist ilu.

2. Ülev

Ülev, nagu iluski, on marksistlik-leninliku esteetika kategooria, mis väljendab teatavate reaalse tegelikkuse ja kunsti nähtuste positiivset esteetilist hinnangut. Ülevat ei iseloomusta ainult see, et ta on ilus; ta paistab silma ka oma erilise jõu ja võimsuse poolest. Üleva kategooria peegeldab elu- ja kunstinähtuste niisugust sisu, mis kutsub inimeses esile tundeid, mis tõstavad teda keskpärasest ja tühisest kõrgemale ning aitavad tal võidelda madala vastu. Üleva mõiste hõlmab mitmekesiseid looduse, ühiskonnaelu ja kunsti nähtusi. Ülevad on näiteks Venemaa looduse pildid ääretute väljade, aasade, metsade ja veeavarustega, nõukogude rahva suur võitlus kommunismi võidu eest, proletariaadi juhtide ja teaduse korüfeede revolutsiooniline tegevus, ülevad on lihtsate inimeste monumentaalsed kunstilised kujud, mis on loodud realistliku kunsti meistrite poolt, jne.

Ülev ja ilus on lahutamatult seotud. See seos on tingitud ilusa ja üleva kategooriates peegelduvate nähtuste ühtsusest, esteetiliste hinnangute ühtsusest. Niisugune nõukogude kunstiteos nagu näiteks Muhhina skulptuurigrupp «Tööline ja kolhoositar», mis kujutab endast kommunismi poole liikuva NSV Liidu töölisklassi ja kolhoositalurahva liidu eredat kuju, on ühtaegu ilus ja ülev.

Alusetud on rea idealistlike esteetikute väited [1], kes metafüüsiliselt vastandavad ühelt poolt ilusat, mis nende arvates ainult vaimustab ja veetleb, ning teiselt poolt ülevat, mis ainult erutab ja ülendab.

Tegelikkuses ei ole ega saagi olla tõeliselt ilusat, mis ei erutaks ega ülendaks inimest, nagu ei ole ka ülevat, millel ei oleks teatavat veetluse astet ja mis ei vaimustaks inimesi.

Me ei saa selles küsimuses nõustuda ka vene suure materia-

[1] Vt. näiteks I. Kanti teost «Наблюдения над чувством возвышенного и прекрасного», Соч., т. II, 1940, lk. 175 jt.

listi N. Tšernõševskiga, kes kritiseeris idealismi esteetikas ja oli sealjuures arvamisel, et ilus ja ülev on «täiesti erinevad mõisted, mille vahel ei ole mingisugust sisemist seost» [1]. Seesuguse eraldamise aluseks on Tšernõševski vaade ülevale kui mõistele, millel on põhiliselt kvantitatiivne iseloomustus, mis erineb ilusa iseloomustusest, sest ilusale on omased kõigepealt kvalitatiivsed iseärasused. Tšernõševskil on õigus, kui ta väidab, et ülevad nähtused on suuremad või tugevamad ümbritsevatest nähtustest, millega me neid võrdleme. Kuid ta ei näita kvalitatiivsete momentide olemasolu mõistetes «suurem» ja «tugevam». Ülev — see on mõiste, mis iseloomustab reaalse maailma ja kunstinähtuste erilisi omadusi, mitte aga ainult nende hulka või suurust.

Ülev on alati lahutamatult seotud tunnete ja mõtetega ilusast, teatud kindlast ühiskondlikust ja esteetilisest ideaalist. Samuti kui ilus, nii on ka ülev selle ideaali omapärane väljendusvorm. Ilusa ideaal peab paratamatult olema ka üleva ideaal, ja vastupidi. Inimese võitlus kõige madala ja tühise vastu lähtub alati ühest või teisest enam või vähem selgesti tunnetatud üleva ideaalist, mille on tekitanud teatud ühiskondlikud suhted.

Kui ilus on lähedalt seotud ülevaga, siis inetu on niisama lähedalt seotud madalaga. Iga inetu nähtus, kui teda vaadelda mitte välisvormi seisukohalt, vaid sisu järgi, on madal, tühine, ja iga madal ning tühine nähtus on inetu, olgugi et ta mõnikord on üleva ja ilusaga rüütatud.

Märkides lahutamatut seost inetu ja madala vahel, tuleb ühtlasi teha ranget vahet näiteks inimese välise inetuse ja ta olemuse, loomuse, iseloomu, s. o. ta sisemise sisu inetuse vahel. Inimene võib olla näotu, isegi inetu väliselt, kuid ilus ja suur oma sisemiselt, vaimselt sisult, mis teatud viisil avaldub ka väljapoole (tegudes, käitumises, näojoonte iseärasustes jne.). Ja vastupidi, väliselt ilus inimene võib olla sisemiselt inetu ja madal, tühi ja tähtsusetu oma vaimselt sisult, mis jällegi avaldub ka väljapoole.

Niisuguse inimese väline ilu omandab paratamatult toored ja vulgaarsed jooned, kujuneb tühjaks ja sisutuks.

Mineviku realistlik kunst oskas kunstimeisterlike vahenditega näidata, et valitsevate, ekspluataatorlike klasside esindajate välise ilu ja suursugususe taga peitub nende sisemine, vaimne tühjus ning tühisus, ja vastupidi, et mõne rõhutute esindaja näotuse taga peituvad sügavat ja ülevat laadi mõtted, elamused ja tunded. Nii näiteks suutis XVII sajandi suur his-

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 272.

paania kunstnik Velasquez niisugustes teostes, nagu Hispaania kuninga Philipp IV või paavst Innocentius X portree, kunstivahendite abil näidata, et kuninga uhkelt üles tõstetud ja selgalöödud pea, vahvalt üles keeratud vurrude ja uduste silmade taga peituvad manduva kuningasoo tühisus ja vaimne nõtrus, paavsti kõrgi, uhke rühi, valge sutaani ja punase mantli toreduse taga peitub aga katoliku kiriku tige ja kaval, himur ja julm teener. Ühtaegu näitas Velasquez kui tõeline humanist oma kuninga narride portreede seerias, et nende inimeste haleda, inetu välimuse taga on varjul tõeline inimlikkus, sügavad mõtted ja tunded, elav mõistus, mure ja kannatus.

Oma maailmakuulsas romaanis «Pariisi Jumalaema kirik» lõi suur prantsuse romaanikirjanik Victor Hugo küüraka Quasimodo surematu kuju — inimese, kellel on eemaletõukavalt inetu välimus, mille taga on varjul lihtsa inimese suur ja õilis hing, kes suudab ääretult armastada kõike seda, mis inimestele on elus kallis, kes oskab olla tänulik ja õrn, kurb ja igatsev. Quasimodo saadab korda kangelaslikke tegusid, et päästa oma armastatud tüdruku elu.

Suurte vene kunstnike Repini, Perovi jt. lõuendid annavad kunstilises vormis edasi väliselt inetute, näotute inimeste sügavaid tundeid ja elamusi. Selle näiteks võivad olla Perovi «Rändaja», eriti aga küürakas Repini maalil «Ristikäik Kurski kubermangus». Küüraka inetu ja haiglane, kuid siiski hingestatud ja valgustatud nägu on teravaks kontrastiks kõigi nende vaimulagedate ja tühiste urjadnikute ja stanovoide tooretele nägudele, mis pildil on kujutatud.

Kõik eelöeldu annab tunnistust sellest, et kunstis ja elus võib ülev esineda ja sagedasti esinebki väliselt inetus vormis. Tõeliselt realistlik kunst, mis tõetruult avab inimeste rikkaliku vaimse maailma, peab olema oma sisult ülev ja vormilt täiuslik. Vormi täiuslikkuse all ei tule antud juhul mõista üleva nähtuse inetu väliskülje ülevõõpamist, vaid selle nähtuse olemuse tõepärast, kunstimeisterlikku peegeldamist.

Ülev inimeses on lahutamatult seotud ta sisemise iluga, olles otseseks vastandiks välisele ilule, millel tavaliselt puudub kõrge sisemine mõte ja sisu.

Tegelikkuse ülevad nähtused eksisteerivad sõltumatult inimesest, s. o. objektiivselt. Siia kuuluvad ülevad loodusnähtused ja esemed, ajaloolised sündmused, mis on seotud esmajoones rahvahulkade eluga, suurte ajalooliste isikute elu, kelle tegevus on lahutamatult seotud rahva ajaloolise loominguga, jne. Ülevaid tundeid võivad esile kutsuda ka kunstiteosed: romaanid, värsid, pildid, muusikalised teosed jne. Ülevat, nagu ilusatki, hindab talle omaste spetsiifiliste omaduste järgi subjekt, kuid nende hinnangute juured, objektiivsed alused, on

väljaspool subjekti, nendes nähtustes endis. Alused, millele tugineb looduses esinev ülevus teatud loodusnähtuste kujul, on väljaspool inimest ja kogu inimkonda; ühiskonnas oleva ülevuse alused aga sõltuvad selle ühiskonna enda olemasolust, kuid on sõltumatud üksikinimese ja üldse inimeste teadvusest.

Vastupidi materialistlikule esteetikale otsivad paljud kodanlikud subjektiivsed idealistlikud esteetikateooriad üleva allikat ainult subjektis endas. Selle näiteks võib olla Kanti loodud subjektiivne idealistlik teooria, mida on edasi arendanud Kanti järelkäijad. Kanti järgi peame me üleva alust otsima meis endis. «Kõrge (nii nimetab Kant ülevat. *P. T.*) ei peitu mingis looduse asjas, vaid ainult meie hinges . . .» [1] Kantil on õigus selles mõttes, et üleva tunne võib tõepoolest leiduda ainult inimeses, kuid ta eksib sellega, et piirab ülevat ainuüksi subjektiivse tundega, eitades selle objektiivset sisu. Subjektiivsete idealistide arvates loob inimese teadvus oma sisemise aktiivsuse jõul kogu välismaailma ja loob sellega ühtlasi ka üleva ja iga muu esteetilise tunde objekti, millel järelikult puudub igasugune objektiivsuse element, on läbi ja läbi subjektiivne.

Selle seisukoha, mille gnoseoloogilised juured peituvad selles, et inimtunnete ning mõistuse aktiivsusega liialdatakse, et seda puhutakse üles absoluudiks, lükkavad ümber teaduse ja inimpraktika andmed, mis näitavad, et inimeste tunded, nende hulgas ka esteetilised tunded, ei või tekkida ja areneda omaette, mingisuguste sisemiste põhjuste tõttu, ilma objektiivse tegelikkuse mõjuta. Need tunded tekivad kõigepealt selle tõttu, et inimesed praktiliselt suhtuvad reaalsesse maailma, inimeste poolt reaalse tegelikkuse tunnetamise ja ümberkujundamise käigus, kusjuures nende eneseteadvus sel alusel kasvab.

Üleva objektiivne idealistlik seletus on samuti vastuolus teaduse ja praktilise tegevuse andmetega. Objektiivsed idealistid väidavad, et ülevad ei ole materiaalse maailma nähtused, vaid ideed, näiteks jumala lõpmatuse, igaviku jne. idee. Näiteks on Schellingil ülev ese jumala lõpmatuse sümbol. Hegeli filosoofias väljendab ülev lõpmatut absoluutset ideed samasuguses lõpmatus vormis, s. o. ülev on ka jumala väljendus. «Jumal on maailma looja. See on ülevuse kõige küpsem väljendus,» [2] kirjutas Hegel, ja sellepärast ülev kunst «annab ainult jumalale au» [3].

Marksistlik-leninlik esteetika hülgab nii subjektiivse kui ka

---

[1] И. Кант, Критика способности суждения, 1898, lk. 122.

[2] Гегель, Соч., т. XII, lk. 382.

[3] Sealsamas, lk. 381.

objektiivse idealistliku ülevusekäsituse. Üleva allikat näeb marksistlik-leninlik esteetika reaalses tegelikkuses, mis eksisteerib väljaspool ja sõltumatult inimeste teadvusest ning mis kunstiliselt peegeldub kunstiteostes.

Suured vene kirjanikud, kunstnikud ja heliloojad on andnud oma teostes palju ilusaid pilte, mis peegeldavad ülevat tegelikkuses. Niisugune on näiteks ukraina öö kirjeldus Puškini «Poltaavas», Gogoli «Maiöös ehk uppunud neius», Kuindži maalil «Ukraina öö», mägedel saabunud hommiku kirjeldus Lermontovi «Hadži-Abrekis» jt.

Puškin juhib oma kirjelduses lugeja tähelepanu ukraina öö erilisele vaikusele: «Ukraina sume öö on tumm, ei-hinga tuuled. Tähti vilgub. Klaaspuhas kumer taevakumm kui tukkuv silmatera pilgub. Õrn-hõbedane paplipuu vaid kohab tasa. Vaikses rahus kesk taevalaotust kumab kuu. Ta paistel helendavas kahus on Valge kirik, sõidutee, suur aed ja hetmani palee.» Näib, nagu oleks ääretu vaikus hõlmanud kogu maailma. Puškini loodud pilt tekitab lugejas kujutluse looduse ääretusest, see kujutlus aga on iseloomulik ülevate nähtuste tajumiseks. Selles pildis ei ole vihjetki jumalale, kes idealistide arvates on loonud kogu looduse suuruse.

Erinevalt Puškinist, kes annab imeväärselt lakoonilise kuju ukraina ööst, kuid ei kõnele otse neist tundeist, mis inimeses selle tajumisel tekivad, annab Gogol oma kirjelduses nii üht kui teist. Hüperbooli võtet laialt kasutades räägib Gogol taevalaotuse mõõtmatusest, mis kuuvalguse mõjul on avardunud, laiali nihkunud ja veelgi mõõtmatumaks saanud, räägib imelisest õhust, mis «paneb liikuma aroomide ookeani», suurepärastest metsadest, mis on endalt heitnud tohutu varju. Gogol kirjeldab muljet ukraina ööbiku laulust, kelle helidest «võlutuna tukub kingul küla».

Vaatamata Puškini ja Gogoli ukraina öö kirjelduste kogu erinevusele on kummalgi kirjanikul ühine see, et nad tõstavad lugejat maailma mõõtmatuse mõistmiseni, sunnivad teda üle elama võlutunnet, mille tekitab looduse pühalikkus ja suurepärasus. Need kirjeldused viivad inimese seisundisse, kus Gogoli väljenduse järgi «hinges on mõõtmatu ja imeväärne tunne ja hõbedaste nägemuste hulgad tõusevad korrapäraselt ta sügavusest».

Pildiga «Ukraina öö» andis möödunud sajandi tuntud vene maastikumaalija Kuindži oma moodi ukraina öö kuju. Pilt kujutab kinku, millel kuust valgustatud valgete seinte särades paiknevad ukraina talumajad. Pildi esiplaanil, vasemal, on kaks püramiidset paplit, mille pehmed kontuurid paistavad vilkuvate tähtedega täispuistatud sametsinisel taeval. Tagaplaanil kõrgub tuuleveski. Vaatamata kõige kujutatava lihtsu-

sele jätab pilt erakordselt piduliku, üleva mulje. See on maalitud monumentaalselt: öö varjud katavad kõiki detaile, kujutatud esemed aga omandavad pildi range kompositsiooni tõttu erilise tähenduse ning ülevuse. Pildis on midagi pidulikku, mis tõstab vaatajat kõrgemale kõigest väikesest ja tähtsusetust.

Puškin, Gogol ja Kuindži esitavad ukraina öömaastikes peale suurejoonelise looduspildi veel kaudselt ka maailmatunnetuse üleva iseloomu, mis on omane inimestele, kes suudavad looduse ilu ja suurust sügavalt tunnetada ja mõista.

Suured vene kunstnikud, luuletajad ja heliloojad on kodumaa looduse ilu kujutades alati püüdnud nii või teisiti tunda anda ka lihtsa tööinimese ülevust. Suurepärane vene kunstnik Šiškin kujutab oma kuulsas maastikumaalis «Rukis» kuldsete põldude ääretut laiust nende keskel tõusvate võimsate mändidega. Ühtaegu annab ta sel maastikumaalil ka kujutluse lihtsa inimese suurusest, kes haris ja külvas täis maa, millel toitev rukis on üles kasvanud. Šiškini maali iseloomulikud jooned on selles, et kunstnik on näinud tema poolt peegeldatud tegelikkuses inimtöö sfääri. Vene looduse geniaalse ülistaja Levitani maalil «Vladimirka» on jäädvustatud tee, mida mööda tsaariajal saadeti tapiga Siberisse poliitilisi vange — rahva vabaduse eest võitlejaid. Teel me ei näe vange, kuid kogu oma maali kompositsiooniga (madalale vajunud lillad pilved, porine tee kesk tumerohelisi põldusid, verstapost jne.) kutsub pilt vaatajas esile kurbi tundeid, mõtteid kodumaast ja nendest inimestest, kes on võidelnud ja elu andnud oma maa ja rahva vabaduse eest.

Nõukogude maastikumaalijad jätkavad ja arendavad mineviku realistliku kunsti parimaid traditsioone ning loovad nõukogude inimeste kätega ümberkujundatud sotsialistliku isamaa ülevaid kujusid. Oma teostes reprodutseerivad nad meie sotsialistliku kodumaa uue palge. Ühtaegu kujutavad nad ka niisuguseid looduspilte, milles ei ole inimtegevuse ilmseid tunnuseid. Ka need teosed, täis valgust ja päikest ning tulvil võidukat elu, väljendavad nõukogude inimeste tundeid.

Selles suhtes on iseloomulikud tuntud nõukogude kunstnike V. Meškovi, G. Nisski, noore maastikumaalija V. Gavrilovi jt. maastikumaalid. Nendes on antud meie kodumaa suur panoraam, selle maa panoraam, kus ehitatakse kangelaslikult uut elu. Neil maalidel kujutatud loodus ei rõhu inimest oma suurusega. Vastupidi, see ülendab inimesi, äratab neis aktiivsust, tööja loomingutahet.

Suur proletaarne kirjanik M. Gorki ütles, et nõukogude inimestele on iseloomulik «luule, mis räägib loodusejõudude võitmisest inimese tahtejõuga, luule, mis räägib elu rikastamisest aru ja kujutlusega». Seesugune luule «on suur ja traagi-

line, ta äratab töötahet, see on nende luule, kes võitlevad surnud, kivistunud tegelikkuse vastu, sotsiaalse elu uute vormide, uute ideede loojate jaoks». [1]

Kui ülevad oleksidki loodusnähtused ja nende peegeldused kunstis, kõige suuremaks, kõige ülevamaks on inimene ja ta ajalooline tegevus looduse ja ühiskonna ümberkujundamise alal.

«Inimese olemus ise,» ütleb Engels, «on palju suurem ja ülevam kui kõigi võimalike «jumalate» kujutletav olemus, kes ei ole ju midagi muud kui ainult inimese enda enam või vähem ebaselge ja moonutatud peegeldus.» [2]

Hümniks inimesele kui elu loojale ja ümberkujundajale on M. Gorki kuulus poeem «Inimene». Suur proletaarne kirjanik võitles inimestele näkku sülgamise vastu, millega said hakkama dekadendid; selles poeemis väljendas ta oma vankumatut usku rahva jõusse, võimsusesse ja piiramatutesse võimalustesse, ta suurte ideaalide ja taotluste võidusse.

Kõik tõeliselt suur maa peal on loodud rahva poolt, tema loominguga, ta vaimustatud julgusega. See marksistlik-leninliku esteetika tees on vastupidine kodanlike esteetikute väidetele, mis räägivad valitud isikute kultusest ja rahva põlgamisest.

Inimese kui üleva nähtuse kujutamisel on kunstiteostes esmajärguline koht. Kogu maailma kunstiajalugu on suurel määral inimese kunstilise kehastamise, ta füüsilise ja vaimse ilu ning suuruse kehastamise ajalugu. Positiivsed kujud, nagu neid on loonud antiiksed draamakirjanikud ja skulptorid Aischylos ja Sophokles, Pheidias ja Polykleitos, on pidulikud hümnid, mis ülistavad inimeste suurepäraseid omadusi: nende mõtete, tunnete ja iseloomu õilsust. Neil kujudel on määratu suur kasvatuslik tähtsus, nad tõstavad inimest kõrgemale kõigest tühisest, ülendavad ja õilistavad teda. Niisugust kreeka kunsti mõju iseloomu on eesrindlikud maailma kultuuritegelased korduvalt näidanud. Belinski oli arvamisel, et kreeka kunst on hingestanud ja õilistanud inimese kõiki loomulikke kalduvusi.

Surematu on Prometheuse suur kuju, mille on loonud Aischylos oma tragöödias «Aheldatud Prometheus». Aischylos jutustab sellest, kuidas jumalate vastu võitlev Prometheus astus välja jumalate isa Zeusi vastu, kes oli kavatsenud inimsoo hukata. Zeusi vastu võideldes tõi Prometheus inimestele taevast tule, äratas nad teadlikule elule, õpetas neile teadusi ja käsitöid. Karistuseks määras Zeus talle kohutavad piinad: Pro-

[1] Ajakiri «Naši Dostiženija» nr. 3, 1929, lk. 10.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, 1955, lk. 593—594.

metheus aheldati kalju külge ja kotkas kiskus ta keha lõhki. Kogu loodus tunneb kaasa Prometheuse kannatustele ja mõistab Zeusi hukka, kelle kujus on kehastatud julmus, madalus, kättemaksuhimu. Kui tragöödia finaalis saadab Zeus Prometheuse peale tormi, mis heidab ta allmaailma, siis Okeanose tütred, nümfid Okeaniidid, on valmis Prometheusega tema saatust jagama.

Prometheuse kuju sümboliseerib inimkonna võitlust vabaduse ja õnne eest. K. Marx nimetas Prometheust kõige õilsamaks pühakuks ja märtriks filosoofilises kalendris, ta avaldust «Tõtt öelda, ma vihkan kõiki jumalaid» pidas Marx aga kõige eesrindlikuma filosoofia enda tunnistuseks, «mis on suunatud kõigi taevaste ja maiste jumalate vastu».

Prometheuse müüti on käsitletud kogu järgneva kirjanduse ja kunsti ajaloo kestel: niisugune on noore Goethe mässuline Prometheus, revolutsioonilisest optimismist täidetud Prometheuse-kujud Byroni ja Shelley poeemides, vabadustarmastav Prometheus Ševtšenko poeemis «Kaukaasia» ja lõpuks saksa fašistide poolt surnuks piinatud nõukogude sõduri sügavalt luuleline võrdlemine Prometheusega, mida esitab A. Malõško oma poeemis «Prometheus».

Antiikse kunsti positiivsete kangelaste kujud, kes võitlevad inimesele vaenulike jõudude vastu, on alati inimesi erutanud, kutsunud neis esile vaimustust ja lugupidamist inimese vastu.

Vähem ei eruta inimesi ka need ülevad kujud, mis on loodud antiikse kunsti kõrgeid traditsioone jätkavate renessansiaja kunstnike poolt.

Üks renessansiaja suuremaid geeniusi — Michelangelo — lõi oma teostes titaanseid, äärmiselt ülevaid ja ühtaegu elulisi kujusid inimesest, kes võitleb keskaja pimeduse vastu, mõistuse ja hariduse eest. Skulptuuris «Taavet», legendaarse noormehe kujus, kes oma rahva vaenlase Koljati kiviga maha lõi, väljendas Michelangelo patriotismi õilsat ideed, kodumaa-armastust. Sama ideed väljendas ta Rooma türanni tapja Brutuse büstis, mille ta lõi seoses kõigi itaallaste poolt vihatud türanni Alessandro Medici tapmisega 1537. aastal. Brutuse pead iseloomustab järsk ja uhke hoiak. Näojooned on energilised ja õilsad. Kogu büst on niisuguse inimese kehastus, kes kunstniku enda arvamuse kohaselt suudab võidelda Itaalia vabaduse, au ja ühtsuse eest. Tõeliseks hümniks inimesele, kes võitleb rõhumise ja orjuse vastu, on Michelangelo «Seotud ori» — skulptuur, mis kujutab orja, kui ta kõike jõudu pingutades püüab oma kütkeid katki kiskuda.

Inimese kuju Michelangelo teostes on ülev selle sõna kõige sügavamas mõttes. Oma loominguga kasvatab ta inimestes

kodumaa-armastust ja vabadusearmastuse vaimu, kasvatab neis igasuguse rõhumise ja orjuse vihkamist.

Michelangelo skulptuurides ja maalides esitatud kujude suurusele vastavad ka kujud, mille on loonud muusikakunsti geenius Beethoven.

Kõigis oma sümfooniais näitab Beethoven tolleaegse eesrindliku inimese ülevat kuju, selle inimese kuju, kes võitleb talle vastuseisvate tumedate jõudude vastu. Ta ülistab inimese kartmatust, tema valmisolekut anda oma elu selleks, et see, mis on inimkonnale kallis, pääseks võidule. Helilooja leinab kangelasi, kes inimeste õnne eest peetud lahinguis on langenud, ülistab headuse võitu kurjuse üle, kutsub rahvaid ühinema. Suur prantsuse kirjanik ja Beethoveni muusika uurija Romain Rolland kirjutas, et Beethoven oli juht, kes tõmbas ka tema oma sümfooniate sekka, et Romain Rolland on neist ammutanud heroismi leeki, mis ründab eitamise, kahtluse ja madalate kirgede sünget pimedust. Beethoveni muusika võlu, kirjutab Romain Rolland, «otse valas värsket verd mu soontesse» [1].

Vene kunsti teostes on loodud küllaltki palju inimese, vene rahva surematuid, suurejoonelisi kujusid. Seesugused on Puškini tragöödia «Boris Godunov» ja Mussorgski samanimeline ooper, Glinka ooper «Ivan Sussanin», Tšernõševski romaan «Mida teha?», L. Tolstoi epopöa «Sõda ja rahu», Surikovi maal «Streletside hukkamise hommik», Gorki romaan «Ema», Majakovski poeem «Vladimir Iljitš Lenin». Neis ja paljudes teistes teostes on kehastatud vene rahva kangelaslikud teod ja püüdlused, ta mõtted ja iseloomujooned, ta võitlus vabaduse, sõltumatuse ja õnne eest.

Vene kirjanikud ja kunstnikud on loonud terve galerii kujusid, milledes kehastatakse jooni, mis on omased vene rahva parimatele esindajatele — teaduse-, kunsti- ja kultuuritegelastele, tulihingelistele revolutsionääridele, kes vaatasid kartmatult surmale silma ja andsid oma elu kodumaa eest.

Näiteks kujutas N. Tšernõševski oma romaanis «Mida teha?» uusi inimesi, revolutsionääre, kes andsid kogu oma elu võitlusele pärisorjuse ja tsaarivõimu vastu. Tugeva iseloomuga inimestena olid nende arvamused sõltumatud ja vabad. Kogu nende elu on ennastsalgav kangelastegu rahva hüvanguks. G. Dimitrovi sõnade järgi on Tšernõševski teos avaldanud määratu suurt mõju mitme maa revolutsionääride mitmele põlvkonnale.

Vene kunsti suured tegelased — Tolstoi ja Tšehhov, Perov ja Repin, Glinka ja Mussorgski — seadsid oma loominguliste

[1] Ajakiri «Sovetskaja Muzõka» nr. 3, 1955, lk. 42.

taotluste keskpunkti lihtsa inimese üleva kuju, ta elu ja tegevuse, mõtted ja tunded.

Lev Tolstoi kujutab oma teostes suurust kõige lihtsamas ja tavalisemas asjas, kuid ta ei samasta mingil juhul iga tavalist asja ülevaga. Niisugused on lihtsõdurid — Sevastoopoli kaitsjad — «Sevastoopoli juttudes», kapten Tušin, Timohhin romaanis «Sõda ja rahu» ja paljud teised.

Mitmekülgselt on kujutatud lihtsa, «väikese» inimese sisemist ilu ja suurust Tšehhovi loomingus. Ta jutustuses «Hüpik» on antud arst Dõmovi — «väikese», «tähelepandamatu» inimese kuju, keda iseloomustab erakordne tagasihoidlikkus, peenetundlikkus ja lihtsus ning ühtlasi ka mehisus ja kindlus eesmärgi saavutamisel, julgus, tahtejõud ja väsimatus oma töös.

Kui Dõmov nakatus difteeriasse poisist, kellelt ta difteeriakilet toru kaudu välja imes, ja seoses sellega raskesti haigestus, siis ütleb Dõmovi kolleeg ja sõber arst Korosteljov ta naisele Olga Ivanovnale, et ta mees «on suremas, sellepärast et ohverdas ennast... Oh, kui meid kõiki temaga võrrelda, ta oli suur, ebatavaline inimene!»

Oma jutustuses näitas Tšehhov tavalise, argipäevase, esimesel pilgul tähelepandamatu kangelasteo suurust, rõhutas jõuliselt ülevat lihtsate inimeste kangelaslikes ja õilsais tegudes.

Rööbiti üldiste ülevusejoontega, mis iseloomustavad kõiki Tšernõševski, Tolstoi, Tšehhovi ja Gorki kangelasi, on nende kirjanike igal positiivsel kangelasel omad individuaalsed jooned ja iseärasused. Nende kirjanike kangelased ei ole skeemid ega lihtsad ideede ja põhimõtete kandjad, vaid vene ühiskonna elust võetud elavad inimesed.

*

Ühiskondlike tingimuste muutumisega muutuvad ka inimesed, muutub ülevate tunnete sisu ja vorm, mis leiab peegeldust kunstis. Näiteks vana aja rahvastel — egiptlastel, babüloonlastel, assüürlastel — olid üleva sisu ja vorm suurel määral seotud kujutlustega headuse ja kurjuse vaimude võitlusest (näiteks headusejumala Osirise võitlus kurjusejumala Sethiga vana-egiptuse mütoloogias). Antiikse Kreeka õitsenguajastul kutsusid ülevaid tundeid vabade inimeste hulgas esile kangelasteod oma riigi auks. Renessansiajal olid ülevad tunded lahutamatult seotud võitlusega keskaegse obskurantismi, rõhumise, isiku mahasurumise vastu. See ei tähenda aga, nagu oleksid üleva tunded ja mõisted alati suhtelised ega sisaldaks midagi püsivat, absoluutset.

Koos ajaloo progresseeruva käiguga areneb üleva tunne ja mõistmine, üleva kandjaks aga on eesrindlikud ühiskonnaklassid ja nende esindajad, kes võitlevad kartmatult inimkonna kõrgete, progressiivsete ideaalide eest.

Ülevuse esteetilise tunde olemuse selgitamisel on suur tähtsus. Mõned kodanliku esteetika esindajad (Burke, Kant, Hamann jt.) väidavad, et ülevustunde aluseks on hirm ja kartus, mis tekivad inimeses selle tõttu, et teda mõjutavad objektid, mis võivad valu tekitada ja hädaohtu viia. Kohutav — see on Burke'i järgi ülevuse allikas ja hirm on igal juhul ta peatunnus. Kohutavaiks, järelikult ka ülevustunnet tekitavaiks objektideks peab Burke niisuguseid loodusnähtusi ja esemeid nagu määratu kõrged mäed, mässav ookean, maru, millega kaasneb välk ja müristamine, ääretu lagendik, vihane loom jne.

Kant, samuti kui Burke, alustab ülevustunde selgitamist hirmu- ja kartusetundest. Inimolendil on Kanti järgi kahesugune loomus: ühelt poolt on ta meeleline, looduslik olend, teiselt poolt on tal ülemeeleline, vaimne loomus, mõistus. Suur ese või nähtus mõjutab inimest ja viib ta meelelise loomuse hirmu- ja kartuseseisundisse, kuid kohe selle järel ärkab ülemeeleline, mõistusepärane loomus, mis ütleb meile, et inimene saab ähvardavatest jõududest jagu. See meie mõistusepärase «mina» üleolek antud jõududest tekitab hirmule vastupidise tunde, uhkus- ja rõõmutunde. Ja mida suurem on hirm, seda tugevam on sellele vastupidine tunne — meie üleolek sellest jõust, ja see ongi ülevustunne. «K õ r g e on see,» ütleb Kant, «mis meeldib vahetult oma vastumõju tõttu, mida avaldatakse meelelisuse huvidele.» [1]

Kanti ülevuse «dialektikal» ei ole küllaldast teaduslikku alust. Kanti meetod, hirmust jagusaamise ja hirmu ülevustundeks kujundamise meetod ei teostu elavais, reaalseis inimestes, vaid idealistliku filosoofi enda poolt väljamõeldud inimeses. Tegelikkuses ei ole inimesi, kellel peale meelelise loomuse oleks ka ülemeeleline loomus; mõistus ja vaim on inimeses aga lahutamatult seotud ta meelelise, materiaalse loomusega, olgugi et nad ei ole viimasega identsed. Ülevus ja hirm, mis muudab inimese jõuetuks olendiks, ei sobi teineteisega kokku. Ülev tekib võitluses hirmuga, mida tuntakse looduse ja ühiskonna ähvardavate jõudude ees.

Burke'i ja Kanti vaated peegeldavad esteetikas kaudselt paljude inimeste tegelikku olukorda ekspluataatorlikus ühiskonnas, kes värisevad hirmust tundmatute ühiskondlike jõudude ees, valitsevate klasside ees. Tunne, mida Burke ja Kant nimetavad ülevaks, ei ole oma olemuselt niisugune, sest see ei ole

[1] И. К а н т, Критика способности суждения, lk. 126.

rõõmu, uhkuse ja vaimsete jõudude tõusu tunne, mis on üleva tajumisele omane.

Tunne, mis on tekkinud paljude inimeste orjaseisundist ekspluataatorlikes ühiskondades ja mida kujutavad Burke ja Kant, on lähedane usulisele tundele, mille aluseks on hirm looduse ja ekspluataatorliku ühiskonna tundmatute jõudude ees. Lenin ütleb: « «Hirm lõi jumalad». Hirm kapitali pimeda jõu ees, mis on pime, sest rahvahulgad ei suuda teda ette näha . . . see ongi tänapäeva religiooni j u u r, mida kõigepealt ja kõige enam peab silmas pidama materialist . . .» [1].

Selle uskliku inimese hirmu seavad kodanlikud esteetikud üleva aluseks, pidades ülevat mitte esteetiliseks, vaid usuliseks kategooriaks. Näiteks kirjutab niisugune reaktsiooniline esteetik nagu R. Hamann: «Ülevustunne on . . . teadvus, et me sõltume mingisugusest jõust, mille tahtmist me ainult aimame, kuid mida me ei tea. Tunne, millega me sellesse suhtume, on varjatud hirmu ja hämmastuse, kartuse ja austuse tunne, ühe sõnaga «hardustunne». Ülevus ei ole sellepärast esteetiline, vaid usuline kategooria.

Jõud ja küündimatus, need mõlemad üleva pooled, ühinevad selleks, et sisendada meile ühel ja samal ajal hirmutunnet ja hardustunnet» [2].

Kaasaegsed reaktsioonilised kodanlikud esteetikud tõendavad igati, nagu oleks hirm ja kartus üleva tunde aluseks. Nad kirjutavad alandusest ja abitusest, millega nende arvates kõigi inimeste ülev tunne olevat alati seotud. Näiteks ameerika esteetik Van Loon, kõneldes ülevast, väidab, et inimene tundvat end isegi kõige ülevamail hetkil naeruväärsena ja kasutuna, eriti siis, kui ta sealjuures võrdleb end jumalatega. Kuid see on inimese ilmne laimamine: elu kõige ülevamail hetkil ei tunne inimene end naeruväärsena ega kasutuna, vaid uhkena ja võimsana, kes suudab korda saata suuri ja õilsaid tegusid. Ta osavõtt revolutsioonilisest võitlusest rõhumise ja orjastamise jõudude vastu, vabaduse ja sõltumatuse eest arendab temas niisuguseid tõeliselt ülevaid tundeid, mis on lahutamatult seotud mitte hirmu ja kartusega, vaid rõõmu, uhkuse ja õnnega. Sellepärast oli õigus Tšernõševskil, kes kirjutas, et «hirm ja ülevus on kaks täiesti erinevat mõistet» [3].

Kaasaegne reaktsiooniline kodanlik esteetika on tegelikult ülevuse mõiste kui niisuguse oma arsenalist eemaldanud. Kodanlik esteetika püüab teoreetiliselt põhjendada seda inimese alandamist, mis valitseb kaasaegses reaktsioonilises kir-

[1] V. I. Lenin, Teosed, 15. kd., lk. 372—373.
[2] Р. Гаман, Эстетика, 1913. lk. 128.
[3] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 70—71.

janduses ja kunstis. Selle pseudokunsti tegelased loovad romaane ja näidendeid, maale ja muusikateoseid, milles nii ja teisiti kujutatakse «pilte» jumala ilmutusest, mis valitsevat kõike olemasolevat, ja sealjuures püüavad nad igati inimest alandada.

Nõukogude ilukirjandus ja kunst, samuti kapitalistlike maade kaasaegne eesrindlik kirjandus võitlevad julgesti reaktsioonilise kodanliku «kunsti» ja «esteetika» vastu ning toovad veenvalt esile ülevat lihtsa inimese elus, ta kõrgeis moraaliomadustes ja võimetes. Lihtsate tööinimeste, eesrindliku inimkonna kõrgete ideaalide eest võitlejate vaimset palet kujutades näitavad nad ühtlasi sügavat sisemist seost ülevuse esteetilise tunde ja suurte eetiliste põhimõtete vahel. See seos väljendab omalt poolt, et eesrindlikus kunstis on eetiline ja esteetiline element omavahel seotud.

Kõik see, mis inimeses ja inimeste vahekordades on tõeliselt kõrge, on alati ka esteetilisest seisukohast ülev. Kunstis tunnetatakse seda seost kunstiliste kujude kaudu. Tõeliselt ülev aga on esteetika seisukohast alati moraalne. See side eetiliselt ja esteetiliselt üleva vahel kinnitab, et marksistlik-leninliku esteetika teesid esteetiliste hinnangute parteilisusest on õiged, ja lükkab ümber Kanti idealistliku teooria, mille järgi esteetilistel otsustustel «puuduvat huvi». Vahe eetiliselt ja esteetiliselt üleva vahel on selles, et esimesel juhul domineerib moraalse hinnangu moment, teisel juhul aga, toetudes moraalsele hinnangule, imetleme me ühtlasi ilu, mida pakub meile üleva meeleline konkreetne kehastumine elus ja kunstis. Esimesel juhul, tajudes ülevat, eraldame selles teatud eetilisi omadusi, teatud kõrgete eetiliste normide teostust, teisel juhul aga, tundes neid omadusi ja neile toetudes, imetleme nende esteetilist teostust üksikute inimeste elus ja selle peegeldust kunstis.

Ei ole õigus neil, kes ühiskondliku elu ja kunsti ülevate nähtuste vaatlemisel rakendavad ainult üht sellist hinnangut (eetilist või esteetilist). Pahedega inimesed ja üldse pahe kui niisugune ei saa olla ülev ei eetiliselt ega esteetiliselt, sest see on vastandlik üleva olemusele (sellele, mis inimest tõstab, ülendab, vaimselt õilistab). Sellepärast ei ole tõega midagi ühist Kanti väitel, kes muide ütles, et «mõned pahed on ülevad» [1].

Nii eetiliste kui esteetiliste hinnangute aluseks on lõppkokkuvõttes poliitilised, ideoloogilised hinnangud, need on eetiliste ja esteetiliste hinnangute sisu ja tähenduse kriteeriu-

[1] И. Кант, Приложение к «Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного». Соч., т. II, 1940, lk. 227.

mid. Poliitiline, ideoloogiline kriteerium on olemas, olgugi mitte alati ilmselt ja avalikult, igal momendil, kui inimene hindab ühiskondliku elu ülevaid nähtusi ja nende peegeldumist kunstis.

Nõukogude inimesed juhinduvad Nõukogude riigi ja kommunistliku partei poliitika põhimõtetest. Nad hindavad kõrgelt tõelist ilu ja ülevust, mis on lahutamatult seotud kõrgete moraalsete ja poliitiliste põhimõtete ning taotlustega. Nõukogude inimesed lükkavad tagasi välise, puhtnäiliku ülevuse, millega reaktsioonilis'te klasside esindajad püüavad oma moraalset roiskumist ja ajaloolist hukkumist varjata.

Sellest selgub, kui kahjulikud ja teadusevastased on nende esteetikute väited, kes on arvamisel, et amoraalne, madal selle sõna eetilises ja poliitilises mõttes võib esteetiliselt ometi olla ülev. Nii näiteks V. Wolkensteini formalistlikus raamatus «Kaasaegse esteetika kogemusi» kinnitatakse, et kui me oma vaenlase tegu hukka mõistame eetilisest seisukohast, siis võime me seda siiski positiivselt hinnata esteetilisest küljest, hinnata näiteks vaenlase «vägiteo» ilu jne. Kuid kas on võimalik vaadelda vägitegu omaette, väljaspool selle konkreetset ajaloolist sisu ja ühiskondlikku tähendust? Kas võib nimetada vägiteoks ebamoraalset tegu? Kas on mõeldav selline mõistete ühendamine? Kõik see on vana idealistlik kodanlik esteetiline rämps; sellel ei ole midagi ühist meie ilu ja ülevuse käsitusega, mis omakorda on lahutamatult seotud kommunistliku moraaliga, kommunistliku partei poliitikaga. Esteetiliste kategooriate spetsiifika kaitsmise sildi all, esteetika mõistete ja eetika ning poliitika mõistete segiajamise vastu võitlemise sildi all kõrvaldavad Wolkenstein ja temasarnased esteetika kategooriaist igasuguse sisu, võtavad neilt teadusliku tähenduse ning ühiskondlikult ümberkujundava osa. Objektiivselt õigustavad ja põhjendavad nad kodanlikku «puhta kunsti» loosungit, amoralismi elus ja kunstis.

Tegelikkuses me näeme, et kui ei ole kõrget eetilist alust, siis ei ole ega saa olla ka tõeliselt ilusat ja ülevat esteetilises mõttes. Seda alust ei tohi väljastpoolt kunstiteosesse juurde tuua, vaid see peab väljenduma spetsiifiliste vahenditega, kunstiteose meelelis-konkreetse kunstilise kujulisuse vahenditega.

Samal ajal ei taotle realistlik kunst võltspaatost, välist suurust ja kujude ülespuhutust, mille eesmärgiks on väljendada ülevust puhtväliste tunnuste abil.[1] Realistlikule kunstile on

[1] Seesuguse ülespuhutuse näiteks võib meie arvates olla järgmine katkend A. Dovženko stsenaariumist «Arsenal»:

võõras üksikute väljapaistvate isikute ülemäärane ülistamine, kusjuures need väljapaistvad isikud «varjutavad» rahvast, lihtsaid inimesi — ajaloo ja maailmakultuuri aktiivseid tegelasi.

Kommunistlik partei on seadnud nõukogude kunsti ette ülesande: luua eredaid, kunstiliselt täisväärtuslikke teoseid nõukogude ühiskonna elust, lihtsast nõukogude inimesest, kelle mõtted, tunded, iseloom ja teod sisaldavad tõepoolest suurt. Niisugused teosed on näiteks filmid «Vastutulija», «Valitsuse liige» jt., milles on esitatud lihtsate nõukogude inimeste kujud kogu nende iseloomude mitmekülgsuses.

Eemaldumine lihtsa inimese iseloomu ülevuse kunstilisest avamisest, mida võis märgata viimastel aastatel rea nõukogude filmikunsti tegelaste loomingus, väljapaistva isiku kultus ja välise monumentaalsuse ning liigse paraadlikkuse taotlemine, mida esines nende tegelaste loomingus, tõi paratamatult kaasa nende filmide kunstiväärtuse vähenemise. Selles suhtes võib näiteks tuua filmi «Donetsi kaevurid». Kui seda filmi vaadata, siis jäävad ennem meelde toredad lõunasöögid, paraadipidustused jm. kui lihtsate tööinimeste kujud, sotsialistliku töö kangelased, keda on näidatud filmis vaimsete omaduste poolest vaestena ja väheilmekatena. Niisama näitlikud on ka filmid «Berliini langemine» ja «Unustamatu 1919», milles ühe isiku — J. Stalini — tegevus varjab nõukogude inimeste suuri ajaloolisi kangelastegusid kodusõjas ja Suures Isamaasõjas.

Nõukogude maalikunstis ja skulptuuris oli üksvahe nõukogude inimeste ilustatud, paraadlik ja ülespuhutud kujutamine suuresti levinud. Kui nõukogude kunstnik maalis näiteks Nõukogude armee marssalite ja kindralite või tootmise ees-

---

«... Kuulipilduja ei tulista. Vihane Timoš trambib, peksab kuulipildujat. Ajab enda sirgu.
Viskab kiviga pealetungivat vaenlast.
Timoši juurde jooksevad haidamakid.
«Seisa! Kes sa oled?»
Timoš kuulipilduja juurest:
«Ukraina tööline. Tulista!»
Haidamakid tulistavad Timoši.
Timoš seisab nagu rauast valatud.
Tulistavad veel ja veel kord.
Kisendavad hirmuga:
«Lange! Lange ... Raudriie seljas või?»
Timoš seisab. On särgi rinnal lõhki käristanud ja tardunud.
Haidamakid kadusid.
Seisab Timoš — ukraina tööline». («Книга сценариев», Кинофотоиздат, 1935, lk. 177—178.)

Rahva vabaduse eest võitleja vaimse surematuse ideed ei ole siin veenvalt väljendatud: on võimatu uskuda, et elav inimene, kiskunud viimase särgi seljast, on kaitstud vaenlase kuulide eest, mida õige lähedalt tema pihta lastakse. Selle tõttu ei saavuta see kuju sümboolika oma eesmärki.

rindlaste, sotsialistliku töö kangelaste portreesid, siis selle asemel, et koondada kogu oma tähelepanu mõtete ja tunnete väljendamisele, imetles ta kõigepealt oma tegelaste mundreid, ordeneid, paraadriietust. Žanrimaalis pöörati liiga vähe tähelepanu nõukogude inimeste igapäevasele tööle, sõpruse-, armastuse- jne. teemadele.

Positiivseks sündmuseks oli üleliiduline kunstinäitus 1954. aastal, mida iseloomustas temaatiline mitmekesisus, kunstnike tõsine tähelepanu nõukogude inimeste elule, mõtetele ja tunnetele. Sel näitusel võis näha teoseid, mis kujutasid nõukogude inimest mitte ainult ametlikus olukorras — üldkoosolekul või istungil, vaid ka perekonnas, üksi oma armsamaga jne.

Nõukogude inimeste suuruse esiletoomisel ei ole vaja neid koturnidele seada, ebaloomulikult ülendada, tingimata erilises, erandlikus olukorras näidata. Lihtsad nõukogude inimesed, kes ennastsalgavalt võitlevad uue, kommunistliku ühiskonna ülesehitamise eest, ei vaja oma kangelastegude kunstlikku rõhutamist. Kuid see ei tähenda, nagu peaks nõukogude kunst loobuma teatavate meie tegelikkuses esinevate ülevusjoonte tüpiseerimisest, vältima vorme ja žanre, milles ülev võib olla suurima jõuga väljendatud, näiteks oodi, hümni, heroilist draamat, monumentaalset skulptuuri jt. Marksistlik-leninliku esteetika ja kirjandus- ning kunstikriitika võitlus võltsülevuse vastu ei tohi kaasa tuua teist äärmust — olukujutusega piirdumist, elu tühise, naturalistliku kopeerimise jutlustamist. On tähtis alati meeles pidada, et kõik see, mis on suur reaalses tegelikkuses, avaldub kõige mitmekesisemais vormides: mitte ainult erakordsetes, vaid ka tavalistes, mitte ainult eredates, vaid ka karmilt lihtsates värvides. Sellepärast seisab tõelise kunstniku ülesanne selles, et realistliku kunsti vahenditega, kõiki ta vorme ja žanre kasutades avada suurt elus, näidata tema võitlust kõige tühise ja inetu vastu.

I. SMOLJANINOV, J. BOREV

TRAAGILINE JA KOOMILINE [1]

Inimese elu on mitmekülgne ja vastuoluline. Temas leiame ilusaid ja inetuid, ülevaid ja madalaid, traagilisi ja koomilisi jne. nähtusi. Nägime juba, et ilusa ja üleva kategooriais leiavad otsest väljendust inimeste esteetilised ideaalid. Traagilise ja koomilise kategooriad on samuti lahutamatult seotud inimeste esteetiliste ideaalidega, mis tekivad nende ühiskondlikus praktikas.

Kujutades kunstis traagilisi ja koomilisi elunähtusi, kindlustab kunstnik oma ideaali, kutsudes esile kaastunnet seda ideaali kehastavate inimeste kannatuste või hukkumise puhul või naeruvääristades selle ideaaliga vastuolus olevaid nähtusi. Traagilise ja koomilise kategoorias, nagu reas teisteski esteetilistes kategooriates, leiavad tegelikkuse vastuolud ja nende alusel tekkivad elulised konfliktid otsese väljenduse ja esteetilise hinnangu.

1. Traagiline

Traagika mõistega on alati seoses olnud kujutlus suurest õnnetusest, väga süngest sündmusest, mis vapustab inimesi kohutava vaatepildiga — inimese raskete kannatuste või hukkumisega. Aristoteles defineeris traagilist kui üleminekut õnnest õnnetusse. Diderot ja Lessing pidasid traagilisteks nähtusteks kohutavaid sündmusi, hädasid ja inimeste kannatusi. Hegel defineeris tragöödiat olukorrana, kus inimese surm on paratamatu. Tšernõševski astus küll Hegeli idealistliku tragöödiakäsituse vastu välja, kuid lähtus siiski väitest, et traagiline on inimese kannatus või hukkumine.

[1] Jao «Traagiline» on kirjutanud *I. Smoljaninov*, jao «Koomiline» — *J. Borev*.

Traagilise nähtuse spetsiifika selgitamiseks ei piisa siiski sellest, kui me lihtsalt näitame, et see kujutab endast inimese suurt õnnetust, kannatust või hukkumist. Tuleb ütelda, et mitte igat inimese kannatust, olgu see kas või kõige suurem ja piinarikkam, ja mitte igat hukkumist ei taju me traagilise avaldusena. Traagiline on niisuguse inimese olukord, kes väärib kaastunnet ja sümpaatiat. Selle kaastunde aste aga oleneb sellest, kuivõrd ilus või ülev on hukkuv nähtus.

Sõjaroimarite hukkamine Nürnbergis kutsus kõigis maailma ausates inimestes esile heakskiidu ja rahuldustunde ning keegi ei saanud ega võinudki seda tajuda traagilise sündmusena.

Kukrõnikside pilt «Lõpp» kujutab ähvardavast kättemaksust surmani hirmunud Hitleri ja ta kindralite viimseid hetki. «Füüreri» hirmust moonutatud nägu, ta hullumeelsed silmad ja kogu kuju, mis on kurjaennustava linnuna pimedusest esile karanud, kindralite tardunud poosid, ahastus ja tigedus nägudel, — kõik see kõneleb sellest, et fašistlikud peamehed ei leia olukorrast väljapääsu ja et nad ootavad hirmuga oma häbiväärset lõppu. Kuid selle pildi tegelaste kannatused ei kutsu meis esile traagilise tunnet, sest meie ees ei ole positiivsed kangelased, vaid roimarid, kes väärivad ainult vihast hukkamõistu ja vastikustunnet. Kunstnikud on andnud kujutatavale sündmusele sügavalt tõepärase satiirilise hinnangu.

Klassikalise kunsti kogemused näitavad, et traagiliste kangelastena on kunstis peegeldatud peamiselt seesuguseid kangelasi, kelle kannatusi või hukkumist kujutades on kunstnik esile toonud oma esteetilise ideaali. Sageli kasutas kunstnik sealjuures kangelase hukkumise fakti selleks, et jäädvustada seda ideaali inimeste teadvuses. See näitab, et traagiline on ilusa ja ülevaga lähedalt seotud.

Esteetiline mõte on alati püüdnud mitte ainult selgitada traagilise olemust, vaid ka seletada neid põhjusi, mis traagilist esile kutsuvad. Astudes välja fatalistliku teooria vastu, mille järgi traagiline on alati paratamatuse avaldumise vorm, kirjutas Tšernõševski: «On ükskõik, kas inimese kannatuse ja hukkumise põhjustab juhus või paratamatus, kannatus ja hukkumine on kohutavad... traagiline saatus võib olla täiesti juhuslik, kuid ta ei lakka olemast traagiline.» [1] Ja tõepoolest, elus on küllaltki palju traagilisi sündmusi, mis on täiesti juhuslike asjaolude kokkusattumise tagajärg, — surm raudteeõnnetusel, jahil, jalutuskäigu ajal jne. Traagiline oli näiteks Pissarevi

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 85—86.

hukkumine, kes juhuslikult uppus veel üsna noorena, oma loominguliste jõudude õitsengu ajal.

Kuid mitmesugused niinimetatud traagilised elujuhtumid iseendast ei või veel olla tõelise kunsti teemaks, neid ei saa samastada traagilisega kunstis.

Traagiline kunstis on tegelikkuses esineva traagilise üldistatud peegeldus, kujutus, milles on kehastatud vaated traagilisele, selle mõisted, mis on ühe või teise ajastu, maa, klassi inimestele iseloomulikud. Traagilised elujuhtumid huvitavad tõelist kunstnikku ainult siis, kui neis väljenduvad inimeste olulised, seaduspärased suhted, avanevad tüüpilised elu konfliktid.

Shakespeare'i tragöödia «Romeo ja Julia» sündmustes on palju juhuslikke momente: Romeo juurde saadetud käskjala saabumist takistab ootamatult puhkenud katk; Romeo, Lorenzolt kirja saamata, ruttab surnukambrisse ja sureb veidi enne Julia unest ärkamist; Lorenzo hilineb kõigest mõne minuti ja leiab, et mõlemad armunud on juba surnud jne. Kuid nendel juhuslikkustel ei ole omaette määravat tähtsust. Neis avaldub noorte kangelaste tragöödia, kes kehastavad suuri humaanseid ideaale ning põrkavad kokku tumedate jõududega ja vanade suhete, feodaalsuhete ebainimlike traditsioonidega. Shakespeare'i tragöödia aluseks on sügav sotsiaalne ja ajalooline konflikt.

Paljude sotsiaalsete tragöödiate paratamatuks põhjuseks olid inimeste antagonistlikud vahekorrad, mis on tekkinud eraomandusest ja inimese ekspluateerimisest inimese poolt. Ühiskondlik kord, kus ühed on valitsejad, teised aga orjad, moonutab kõiki inimeste vahekordi, arendab inimestes kõige vastikumaid omadusi: ahnust, võimuiha, silmakirjalikkust, kadedust. Eraomandus kutsus ellu riigi kõigi ta asutustega — kohtutega, vanglatega, karistussalkadega, sõjaväega jne., mis olid kutsutud valitsevate klasside huvisid, tahet ja õigust kaitsma. Eraomanduse kõikvõimas jõud, nagu ütles Marx, sarnastas inimkonna progressi «selle võika paganliku ebajumalaga, kes ei tahtnud nektarit juua teisiti kui ainult tapetu kolbast» [1].

Rööbiti traagiliste konfliktidega, mis on ühiskondliku elu protsesside sünnitatud ning on kunsti peamiseks huviobjektiks, võib esineda ka traagilisi olukordi ja sündmusi, mida kutsub esile inimese võitlus loodusega. Kunst on peegeldanud mitut niisugust tragöödiat. Näiteks maalib Byron «Don Juanis» kohutava pildi laevahukust; niisama traagilist sündmust — Vesuuvi purset ja linna hukkumist — kujutas Brüllov oma maalil

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. I, Госполитиздат, 1955, lk. 316.

«Pompeji viimne päev». Kuid kunst on alati hakanud sedalaadi sündmusi kujutama seoses ühtede või teiste ühiskondliku elu nähtustega. Traagilisi elunähtusi spetsiifiliste vahenditega kujutades püüdis kunst nende nähtuste põhjusi tunnetada, inimestele teatud filosoofilise ja eetilise iseloomuga järeldusi sisendada.

Arvutute traagiliste kollisioonide peamiseks ja määravaks põhjuseks on alati olnud ühiskondlikud antagonismid. Paljud neist kollisioonidest on leidnud üldistatud peegelduse kunstis. Kõigi aegade suurimad kunstnikud õppisid põhjalikult tundma elu, nägid seal traagilisi vastuolusid ja konflikte ning oskasid peegeldada kõige tähtsamaid ja olulisemaid eluprotsesse.

Näiteks kreeka draamakirjanikud Aischylos, Sophokles, Euripides jt. kehastasid paljudes tragöödiates ajastut, millal tekkis orjanduslik kord ürgkogukonna varemeile.

Kreeka tragöödiates omandasid maised jõud sageli mittemaiste jõudude kuju. Mütoloogiline vaade loodusele ja ühiskonnale leidis oma väljenduse ka traagilise käsituses. Kujuneva klassiühiskonna vastupandamatud seadused peegeldusid tragöödiate autorite teadvuses saatusena, mis inimeste teadmata määrab nende elutee. Sophoklese tragöödias «Kuningas Oidipus» esineb saatus sündmuste peatõukejõuna. Kohutav ennustus läheb täide: Oidipus tapab isa ja saab terve rea asjaolude tõttu oma ema meheks ning ühtaegu oma laste vennaks. Õnnetused jälgivad teda. Isa süü eest tasub Oidipus kogu suguvõsa õnnetusega. Traagiline saatus jälitab teda lakkamatult.

Kreeka tragöödias esineb saatus sündmuste peatõukejõuna. Niisugused kujutlused traagilise põhjustest olid muidugi naiivsed.

Renessansiajal saavad traagilised sündmused ja elukonfliktid kunstis juba hoopis teise peegelduse, mis on peaaegu vaba müütilistest saatuse kujutlustest. Tõsi küll, ka sel ajal on olemas saatusele lähedane mõiste — «fortuuna», kuid seda tõlgitsetakse teises mõttes, eluõnne mõttes. Teaduse, tehnika ja tootmise edusammudega kaob mütoloogia olemasolu alus. Kodanliku ühiskonna kujunemise perioodil kindlustub kaine, materialistlik vaade maailmale.

Mineviku suur realist Shakespeare kujutas traagilist kui oma aja põhitendentside ja sotsiaalsete jõudude võitluse paratamatut tulemust. Tema tragöödiate konfliktid kujutavad endast humanistlike põhimõtete ja ideaalide kokkupõrget keskaegsete, oma aja ära elanud jõududega, samuti uue, kodanliku maailmaga, mis on täis kiskjalikkust, egoismi, müüdavust, auahnust, kulla võimu. Traagilised konfliktid Shakespeare'i teostes on tohutud oma mõõdetelt ja kujutavad kõikehõlmavalt seda suurt pööret, mille oli inimkond üle elanud renessansi-

ajal, kui purunesid kõik keskaegse feodaalühiskonna tugisambad ning tule ja mõõgaga kindlustus uus, kodanlik kord. Seda tormilist ja vastuolulist ajalooperioodi iseloomustab Shakespeare Hamleti sõnadega: «Sajand on vankuma löönud...»

«Hamletis» annab Shakespeare filosoofilise mõtestuse humanismi tragöödiast hilis-renessansiajal. Hamleti kui humanisti ideaalid ei sobi kokku kurjuse, alatuse ja reetmise maailmaga. Aru saades, missugune moraal valitseb selles «vigases» maailmas, milles ta elas, olles korduvalt ja rängasti pettunud lähedastes inimestes, sõprades, armastuses, Hamlet hukkub. Tema tragöödia ei seisa ainult selles, et kokkupõrked elu jälkustega tekitavad temas suuri kannatusi, vaid peamiselt selles, et asjaolude tõttu ei ole tal võimalik võidelda: kurjus on kõikvõimas, üksikisik ei suuda seda hävitada.

Missuguseid perekondliku, riikliku, poliitilise, ajaloolise elu külgi Shakespeare ka ei kujuta, kõikjal põrkavad ta tragöödiais paratamatult kokku ajastu põhijõud, kõikjal kõlab mehine võitlushüüe, inimväärikuse kaitsmise hüüe.

Vene kunstis jätkas Shakespeare'i traditsioone geniaalselt Puškin, kelle arvates tragöödia sisuks peab olema inimene ja rahvas, inimese saatus ja rahva saatus, s. o. tõepoolest sügavad ja tähtsad sündmused rahva ajaloolises elus. Shakespeare'i traditsiooni kasutas Puškin ühe oma suurema teose — «Boris Godunovi» — loomisel.

Puškini tragöödias «Boris Godunov» põrkavad kokku kaks põhijõudu: ühelt poolt troonipretendendid (tsaar Boris ja ta järglased, vürstid, Vale-Dimitri ja poola šljahta), teiselt poolt vene rahvas. Rahvast ei näidanud Puškin traagilise tegevuse taustana, vaid ajaloolise jõuna, tragöödiat üle elava peakangelasena.

Tsaar Borisi tragöödiat ei lahendanud Puškin konkreetsel ajaloolisel, vaid moraalsel pinnal, kuritöö kahetsemise kohutavate piinade pinnal. Belinski märkis õigesti, et Puškin tahtis siin tingimata väljendada saatuse häält, mis mõistis kurjategija suguvõsa hukkumisele. Ajaloo tõepärasuse seisukohast mõistis Belinski tsaar Borisi tragöödiat sügavamalt kui Puškin. Ta ei näinud selles troonipärija juhusliku tapmise tagajärge (see tapmine võis ära jääda, kuid Boris oleks ikkagi jäänud traagiliseks isikuks), vaid selle asjaolu tagajärge, et reformide, ümberkujunduste ajalooline vajadus ja Borisi võimetus nende reformide läbiviimiseks olid omavahel vastuolus.

Kuid seda Puškini teost analüüsides jäi Belinski peatuma rea küsimuste ees: mispärast tekkis XVII sajandi alguse vene elus uusi ajaloolisi vajadusi, mispärast üks suguvõsa kasutab võimuõigust ja rahuldab oma võimuiha, teistel aga ei ole seda õigust? Nendele küsimustele vastamiseks oli Belinski jõuetu.

Ta rääkis «ajaloo loomulikust käigust», «jumalast valitud suguvõsa õigusest» ja jõudis järeldusele, et tragöödiate saladust võib tunnetada üksnes elu saatusliku ebatäielikkuse saladust mõistes.

Kunsti ja esteetika valdkonnas ei olnud ajaloolise paratamatuse teaduslikku mõistmist kuni XIX sajandi keskpaigani, kui marksism avastas ühiskonna arenemise seadused. Kuid sellest hoolimata on kõigi aegade suured realistlikud kunstnikud peegeldanud traagilisi sündmusi rahvaste elus kui ajalooliselt paratamatuid antagonistliku ühiskonna nähtusi.

Seni oleme kõnelnud traagilist tekitavaist põhjustest. Kuid kunstis esineva traagilise mõistmiseks ei piisa ainult küsimuse selle külje vaatlemisest. Tuleb samuti selgitada, kes on ja kes võib kunstis olla tragöödia kangelane.

Esteetiliste õpetuste ajaloos eksisteeris teooria, nagu võiks traagilise aineks kunstis olla ainult suur isiksus, sest lihtsa inimese õnnetused on tragöödia jaoks liiga väikesed ja tühised. Seda teooriat kritiseerisid teravalt vene revolutsioonilised demokraadid. Muidugi, tõeliselt suure isiksuse hukkumine — olgu see juhuslik või paratamatu — on traagiline. Kuid see ei eita, et tragöödiat võib üle elada ka lihtne inimene, et ka seda maksab kunstis kujutada.

Demokraatlik vaade traagilisele kangelasele leidis oma avalduse XIX sajandi vene eesrindlikus kunstis, mis annab keskse koha «väikese» inimese, alandatud ja solvatud inimese tragöödia kujutamisele; niisugune on Akaki Akakijevitši kuju Gogoli «Sinelis», nälgivate talupoegade kujud Rešetnikovi jutustuses «Podlipovlased». Vene kunstnikud oskasid lihtsast inimesest vapustavat tõtt jutustada, tema suhtes kaastunnet ja armastust esile kutsuda. V. Perovi maalil «Surnu saatmine», S. Ivanovi maalil «Teel. Väljarändaja surm», V. Makovski maalil «Bulvaril» ja paljudel teistel jutustatakse määratu suure kunstilise jõuga lihtsa vene inimese traagilisest saatusest. Nende teoste kujud on traagilised, neis kujutatavad inimeste õnnetused on suured.

Tšernõševski väitis, et ««traagiline on inimese suur kannatus või suure inimese hukkumine».

Esimesel juhul tekivad kaastunne ja hirm sellest, et kannatus on s u u r, teisel juhul sellest, et hukkub s u u r.» [1]

Tšernõševski arvas õigesti, et iga õnnetus või surm ei ole tragöödia, vaid seda on ainult inimeste väga suur kannatus või suure inimese hukkumine. Kuid ta andis traagilisele siiski liiga laia määratluse, väites, et traagiline on inimelus alati kohutav.

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 284.

Selge, et iga traagiline sündmus on ühel või teisel määral kohutav, kuid mitte kõik kohutav ei ole samal ajal traagiline.

Kunst on alati kujutanud traagilise kangelasena niisuguseid isikuid, kelle kannatused on mitte ainult suured, vaid mis suudavad ühel või teisel määral esile kutsuda ka kaastunnet kunstnikus ja kõigis nendes, kelle poole kunstnik pöördub. Sellepärast on Tšernõševski poolt esitatud «traagilise kurjuse» kategooria sisemiselt vastuoluline. Mida koledam ja kohutavam on mingisugune kõlvatu isik valitsevast seisusest, seda traagilisem on ta Tšernõševski arvates. «Tõsi küll,» märgib ta edasi, «et niisugust isikut, niipalju kui meil teada, ei ole kunst kujutanud, kuid oma tõelisel kujul esitatuna on niisugune inimene kõige kohutavam, kõige traagilisem isik...» [1]

Kunst ei ole kõlvatuid inimesi ja päevavargaid kujutanud traagiliste isikutena, sest enamasti on nad alati olnud satiiri objektiks. Traagiline kangelane peab esile kutsuma kaastunnet, nurjatud aga suudavad ausas inimeses esile kutsuda ainult põlgust. Peale selle ei ela nad mingit õnnetust üle. Nende kurja tahte tagajärjed võivad olla traagilised, näiteks Saltõtšihha julma vägivalla ohvrid, kuid ise ei saa ta kunagi olla traagiline isik.

Tõsi küll, üksikjuhtudel võib ka kurjategijast saada traagiline kangelane. Macbeth on kurjategija, kuid ta on traagiline isik: enne roimariks saamist ta oli vapper sõdur, pärast tapmist aga kahetseb ta kõigiti oma tegu. Macbethi moraalne langus tekitab ta suhtes kaastunnet, kahetsus aga õigustab teda mõnevõrra. Traagilisus, sügav kaastunne, mis tekib niisuguste isikute suhtes nagu Macbeth, on rajatud teadmisele, et suur ja tähtis inimene, tugev ja julge iseloom on langenud madalate kirgede ohvriks ja et juhul, kui ta tahe oleks saanud teise suuna, samuti teiste sotsiaalsete tingimuste olemasolul oleks temast võinud saada suur isiksus.

Kui aga meie ees on paadunud kurjategija, kui ta roimi ei saa kuidagi õigustada, kui ta pealegi on argpüks, nagu näiteks Franz Moor Schilleri «Röövlites», või moraalne kretiin, nagu Claudius «Hamletis», siis niisugune inimene võib oma hukkumises olla küll kohutav, vastik, jälk, kuid mitte traagiline.

Esteetiline hinnang, mida inimene ühele või teisele nähtusele annab, sõltub sellest, kuidas ta suhtub sellesse nähtusesse eetiliselt ja poliitiliselt. Kuivõrra inimeste eetilistel ja poliitilistel vaadetel on klassi-iseloom, siis on ka inimeste otsustustel traagilise kohta klassialus. Tragöödia kangelasena esineb tavaliselt isik, kes ühel või teisel määral on positiivsete ühiskondlike ideaalide kandja.

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 285.

Positiivseid ühiskondlikke ideaale väljendavad igal ajaloo epohhil peamiselt ühiskonna eesrindlikud, progressiivsed jõud. Mõistagi, et uus ei ela alati tragöödiat üle. Tšernõševski nägi selgesti, et reaktsiooniline teooria «traagilisest süüst» on mõeldud selleks, et võitlusse tõusvaid inimesi hirmutada.

Kuid idealistliku esteetika müstikat hüljates ei tohi unustada, et antagonistliku ühiskonna tingimustes on progressiivsed jõud võitluses reaktsiooni jõudude vastu sageli lüüa saanud. Ühiskonna elu arenemise dialektiliste seaduste järgi kindlustub uus kõige karmimas ja lepitamatus võitluses vana vastu. Pole ime, et revolutsioonilised liikumised, ühiskonna eesrindlike jõudude võitlus sotsiaalse pahe vastu on andnud traagilisele kunstile palju ainet.

Kirjas Lassalle'ile ta draama «Franz von Sickingen» puhul kiitis Marx autorit revolutsioonilise kollisiooni kujutamise eest ja kirjutas, et niisugune kollisioon peab saama «kaasaegse tragöödia keskpunktiks». Ühtlasi heitis Marx Lassalle'ile ette, et see oli teinud draama traagiliseks peakujuks rüütleid, mitte aga revolutsioonilisi talupoegade hulki eesotsas Münzeriga, kes elasid üle kõige sügavama ja kõige võimsama tragöödia XVI sajandil.

Traagiline oli paljude sajandite kestel oma vabaduse eest võitleva rahva olukord. See võitlus ei olnud viljatu, kuid liikumise stiihilisus, selge programmi ja juhtiva revolutsioonilise partei puudumine tõid võrdlemisi madala majandusliku arengu tingimustes kaasa traagilise lahenduse. Spartacuse ülestõus vanas Roomas suruti orjapidajate poolt maha ja uputati ülestõusnute verre. Wat Tyleri ülestõus, Jacquerie, talupojasõjad Saksamaal, talupoegade liikumised Venemaal Pugatšovi ja Razini juhtimisel tõid eranditult kaasa ülestõusnute lüüasaamise, järelikult ka suurima tragöödia, sest pärast iga niisugust lüüasaamist tõmbus orjuseling veelgi kõvemini rahva kaela ümber.

Rahva ülestõusud on andnud kunstile traagilise ainet. Jõuliselt peegeldub rahva vabadusepüüdluste kokkuvarisemine vabadusliikumise varasemail etappidel A. Kasjanovi ooperis «Stepan Razin», L. Stepanovi ooperis «Ivan Bolotnikov», M. Kovali ooperis «Jemeljan Pugatšov», J. Šaporini ooperis «Dekabristid», A. Hatšaturjani balletis «Spartacus». Nendes teostes kehastasid heliloojad muusikas neid traagilisi tundeid, mis on antud süžeelise situatsiooniga seotud, ja suutsid sellega väljendada rahva võitmatut jõudu ning suurust, ülistada rahvast kui ajaloo ülevat kangelast.

Uus elab tragöödiat üle mitte ainult sel juhul, kui ta ajutiselt saab lüüa, vaid ka siis, kui liikumine tervikuna on võidukas, kuid üksikud ta osalised hukkuvad. Kodusõda lõppes nõu-

kogude võimu võiduga, kuid see ei eita, vaid vastupidi, eeldab paljude võitlejate traagilist hukkumist. Isamaasõda saksa fašistide vastu lõppes vaenlase jõudude täieliku purukslöömisega. Kuid meie rahvas kandis selle võidu altarile loendamatuid ohvreid. Ja muidugi oli nii Liisa Tšaikina kui ka Zoja Kosmodemjanskaja surm, samuti nende Nõukogude sõdurite surm, kes käisid ära kuulsusrikka võitlustee Stalingradist Berliinini ja hukkusid, traagiline surm. Seesugusena on seda ka näidatud paljudes nõukogude kunsti teostes. Nende surematute kangelaste hukkumise kujutamises on kunstnikud esile toonud nõukogude inimese ilu, suurust ja jõudu.

Tragöödiat võivad üle elada mitte ainult uute ühiskondlike jõudude esindajad, vaid mõnikord ka inimesed, kes kuuluvad vanadesse klassidesse. Marx räägib mitmes kohas kaduvate klasside tragöödiast. Ta juhtis näiteks tähelepanu sellele, et XIX sajandi Saksamaal oli feodalism muutunud ajaloo paradoksiks, koomiliseks nähtuseks, kuna varem oli feodaalkord mõnel Euroopa maal üle elanud teataval määral tragöödiat, sest tol ajal oli tema poolel «maailma-ajalooline eksimus», ta «ise uskus ja oli sunnitud uskuma oma õigusepärasust». [1]

Marx ja Engels juhtisid muuseas tähelepanu sellele, et rüütelkonna hukkumine talurahvasõdade ajastul XVI sajandi Saksamaal oli traagiline. Uue, tekkiva linnakodanlusega võrreldes oli rüütelkond vana, oma aja ära elanud aadlirühmitus. Selle lahkumine ajaloo näitelavalt pidi paratamatult olema koomiline. Cervantes, kujutades rändava hidalgo koomilist tüüpi, andis kurvakujulise rüütli Don Quijote isikus kunagise kuulsusrikka ja hiilgava rüütelkonna paroodia. Kuid rüütelkonna hukkumine Saksamaal oli traagiline, sest koos selle klassiga hukkus kauaks maa rahvusliku ühendamise idee. Sellepärast nimetas Marx oma kirjas Lassalle'ile üht rüütelkonna peameest — Goetz von Berlichingenit — küll «haledaks subjektiks», kuid oli ometi arvamisel, et Goethel on õigus kujutada teda oma draamas traagilise isikuna.

Tragöödiat võivad üle elada ka vana ühiskondliku korra parimad esindajad, kes on aru saanud oma klassi piiratusest, kuid on sellega oma päritolu, kasvatuse ja kõigi elutingimuste kaudu seotud ega suuda leida teed uude maailma. Niisugune on Jegor Bulõtšov Gorki samanimelises näidendis. Bulõtšov on kiskja ja ekspluataator nagu paljudki teda ümbritsevad isikud, kuid ta on neist oma mõistuselt ja iseloomult võrratult kõrgemal. Kapitalism ei ole temas veel kõike inimlikku hävitanud. Kuid omakasule, ahnusele ja petmisele rajatud hundielu on võtnud temalt jõu ja loomingulised võimed. Bulõtšov teab, et

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, Госполитиздат, 1955, lk. 418.

ta elu on asjatult raisku läinud; ta tõstab omapärast mässu oma klassi vastu. Tütrele Aleksandrale ütleb ta: «... ei ela ma õigel tänaval! Sattusin võõraste inimeste hulka, aastat kolmkümmend ikka võõraste hulgas. Seda ma sinule ei soovi! Minu isa oli palgiparvetaja. Aga mina...»

Traagiline on see, mis piinarikka visadusega otsib oma teed vanast maailmast uude maailma, kuid ei leia seda. Erakordse traagilise jõuga kunstiliseks kujuks on näiteks Grigori Melehhov Šolohhovi romaanis «Vaikne Don». Kestvais kõhklustes, eksimustes, tõe ja võitluskoha otsinguis ei leiagi Grigori oma teed. See, mida ta tegi, ei olnud õige väljapääs, seda aga, mida ta oleks pidanud tegema — bolševike poole astuma —, ei suutnud ta sellepärast, et ta oli vanade eelarvamuste kütkes. Grigori jäi üksi. Ta lahkus ühtedest, kuid ei tulnud teiste juurde. See on rahvast irdunud isiku tragöödia.

Bulõtšov ja Melehhov on vana maailma esindajad, kuid nad elavad tragöödiat üle, me tunneme neile kaasa, sest nad on tugevad isikud, kes on aru saanud vana maailma kõlbmatusest, kuid on teelahkmele seisma jäänud. Tragöödia põhjuseks ei ole siin «saatuslik eksimus», vaid see, et sotsiaalne kord on inimese ära rikkunud. Antagonistlik ühiskond oma moonutatud suhetega tekitab palju tragöödiaid inimeste hulgas, kes peavad eluõiguse lunastama andekuse ja vabaduse kaotuse hinnaga. Kuid tragöödiat antud juhul üle elada võivad ainult vana korra tahtmatud ohvrid, mitte aga selle kaitsjad ja teenrid.

Traagilist ühiskonna ajaloo protsessi seisukohast vaadeldes näeme me tingimata ka niisuguseid nähtusi, kus traagiline esineb koos inetu ja naeruväärsega. Oma aja ära elanud rüütelkonna esindajana on Don Quijote naeruväärne, kuid isikuna, kelle ülevad ideaalid lähevad nurja, on ta traagiline. Elunähtusele õige esteetilise iseloomustuse andmiseks tuleb seda nähtust igakülgselt vaadelda. Ainult niisugune vaade elule võimaldab elus näha mitte ainult traagilisi või koomilisi nähtusi niiöelda «puhtal» kujul, vaid ka palju tragikoomilisi avaldusi, mis peegeldavad elu kogu keerukust ja vastuolulisust.

Esteetiliste õpetuste ajaloos on olnud vaateid, mille järgi traagiline kangelane pidi tingimata tegema mingisuguse vea, korda saatma mingi kuriteo, avastama endas mingi nõrkuse ja kandma siis selle eest karistust. Seesugused vaated väljendusid kõige täielikumalt Hegeli niinimetatud «traagilise süü» teoorias. Palju sellest, mida Hegel on traagiliste kollisioonide kohta öelnud, säilitab oma tähtsuse praegugi. Kuid küsimuses, mispärast inimene satub traagilisse olukorda ja peab tingimata hukkuma, jutlustas Hegel vääri, reaktsioonilisi vaateid.

Kogu ühiskondlik elu on Hegeli järgi jumala kavatsuse teostus ja absoluutse vaimu kõikvõimsuse avaldus. Inimese

taotlused, kui õiglased need oleksidki, on alati individuaalsed ja seepärast ühekülgsed. Maksva korra, ülevalt määratud elukorra vastu välja astudes talitab inimene ebaõiglaselt selle suhtes, mis iseenesest on tõde, püha ja mõistlik. See ebaõiglus ongi ta traagiline viga, traagiline süü, mille eest ta peab maksma oma eluga. Traagiline kollisioon tekib sellest, et inimese individuaalsed taotlused põrkavad kokku jumala tahtega. Selle tulemusena isik hukkub, millega lepitatakse vaenulikud pooled ja võidule pääseb mingi kõrgeim jõud. «Fatum,» kirjutas Hegel, «saadab individuaalsuse uuesti talle määratud piiridesse ja murrab ta, kui ta on ülemäära uhkeks läinud.»

«Traagilise süü» teooria reaktsiooniline olemus seisab selles, et selle teooria järgi iga traagiline isik on ise süüdi oma hukkumises. Selle vastu astus omal ajal teravalt välja Tšernõševski. «Näha igas hukkujas süüdlast,» kirjutas ta, «on vägivaldne ja julm mõte.» [1]

Tegelikus elus on asi teisiti. Võitlev isik võib hukkuda, kuid võib ka mitte hukkuda. Paljud ajaloolised tegelased, reformaatorid, näiteks Peeter I, Voltaire jt., elasid oma elupäevad õnnelikult. Tõelisi kurjategijaid ei ole iga kord karistatud nende kuritegude eest, väga paljudel traagiliselt hukkunuil aga ei olnud üldse süüd. Oleks absurdne arvata, et Romeo ja Julia on ise oma hukkumises süüdi, et nende püüd puhta ja üleva armastuse poole on traagiline süü, millele järgnes paratamatu karistus.

Traagiline kangelane võib olla süüdi ja kanda teenitud karistust. Niisugused on Macbeth ja kuningas Lear Shakespeare'i samanimelistes tragöödiates. Kuid vaieldamatu on ka see, et mitte iga traagiline isik ei hukku oma süü tõttu.

Hegelil ei ole traagilise reaalseid moraalikriteeriume, vaid on ainult abstraktne kriteerium — mingisugune maailma moraaliseadus. Hegeli järgi peab iga inimene, kes hukkub kokkupõrkest selle moraaliseadusega, passiivselt hukkuma, oma traagilise saatusega leppima.

Säärast traagilise käsitust pidas silmas Engels, kui ta kirjutas: «Poolakad seisavad valiku ees: kui nad tahavad «tõelist tragöödiat» (idealistide seisukohast. — *I. S.*) mängida, siis peavad nad alandlikult lubama end raudse kanna ja veereva ajalooratta alla tallata, öeldes Nikolaile: «Issand, sinu tahtmine sündigu!» Või kui nad tahavad mässata, et katsuda, kas suudavad nad omakorda «ajaloo raudse kannaga» kordki astuda oma rõhujate kaelale, siis nad mingisugust «tõelist tragöödiat» ei

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 84.

mängi . . .» [1] Kui Hegeli tragöödia käsitusest lähtuda, siis ei ole Prometheus, kes ei lepi kurjaga ning jääb lõpuni vankumatuks, üldse traagiline isik; tegelikult aga on ta üks kõige traagilisemaid kangelasi kogu kunstiajaloos.

Traagilist võib peegeldada mitte üksnes tragöödias, vaid ka muud liiki kunstiteostes. Tarvitseb meenutada Michelangelo skulptuure «Seotud ori» ja «Pieta», Rembrandti maali «Ristilt mahavõtmine» ja Repini maali «Ivan Groznõi ja ta poeg Ivan», Mozarti «Requiemi», Tšaikovski kuuendat sümfooniat ja paljusid teisi teoseid, mis annavad edasi inimeste traagilist olukorda. Kuid just tragöödia on selleks erižanriks, mis on kunstiajaloos välja kujunenud spetsiaalselt selleks, et kujutada traagilisi konflikte.

Tragöödia kui kunstižanr tekkis esmakordselt vanas Kreekas. Ta sündis traditsioonilisest kultusekombest — rahvapidudest, kus esitati koorilaule (ditürambe jumal Dionysose auks), tantse ja toodi ohvreid. Aja jooksul täiendati müüte, rikastati neid uute dramaatiliste süžeedega, ja kultusetegevus muutus teatrietenduseks. Tragöödia kujunes lõplikult välja ja saavutas kõrgeima õitsengu Kreekas V sajandil enne meie ajaarvamist.

Iga ajalooepohh on sünnitanud tragöödia erivorme. Kuid hoolimata tragöödia omapärast, mis tal on olnud erinevate ajastute kunstis, on ta alati säilitanud žanri üldised iseloomulikud jooned. Tragöödia sfääriks on inimese kokkupõrge teda ümbritseva tegelikkuse paratamatusega. Tragöödia aluseks on terav sotsiaalne konflikt, maailmavaadete, moraalsete, poliitiliste ja muude põhimõtete võitlus, kusjuures need põhimõtted iseloomustavad tegelikkuse olulisi jõudusid. Tragöödia on alati andnud ühiskonna ajaloolise elu terve etapi filosoofilise üldistuse. Sellepärast on tragöödia ideed suured ja tähendusrikkad, konfliktid pingelised, traagiliste kangelaste kired aga tohutud ja hävitavad.

Tragöödia on Belinski sõnade järgi luule haripunkt. Temas peegeldub elu kogu täius, ta vastuolude sügavus, kirgede mäss, suur mõte ja suur tunne. Tragöödia žanr on eriti õitsele puhkenud eeskätt murrangulistel ajalooepohhidel, kui elu oli purustanud vana maailma alused ja kogus jõudu uue maailma kindlustamiseks. Suured tragöödiate autorid Aischylos ja Sophokles, Dante ja Shakespeare, Corneille ja Racine, Goethe ja Puškin jt. väljendasid oma teostes suuri ajaloolisi pöördeid. Niisugustel perioodidel vajas ühiskondlik elu traagikuid, sünnitas neid ja andis neile kõige rikkalikumat ainet elust.

Traagiline luule jäi vait, ta mandus olustikudraamaks või

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VI, 1930, lk. 396.

melodraamaks siis, kui ta loojad olid usulise fanatismi ja ahastuse kütkes, kui neil puudus usk ellu. Kaasaegne kodanlik elu ja reaktsiooniline kodanlik kunst hävitasid tragöödia žanri. Kapitalismi tõelised esindajad — hangeldajad ja ärimehed, väikekodanlased ja filistrid, kodanluse käsikud ja marionetid — on tragöödiale liiga tähtsusetud, sest tragöödia vajab tugevaid iseloomusid ja suuri ideid. Väikekodanlus on vastik. Ta saab tragöödiast aru oma kopitanud pisimaailma kohaselt, peab tragöödiaks igasuguseid argielu korratusi. Selles vaimus luuakse nüüd melodramaatilisi pisinäidendeid, milles nauditakse abielurikkumisi ja esitatakse väikekodanlase lõpmatut halisemist. Näiteks Elioti näidendis «Vastuvõtt kokteilidega» kujutatakse mehe, naise ja mehe armukese vahelisi suhteid. Magamistoa konflikt viib neid piinarikaste elamuste rägastikku. Armuke Celie kannatab. Küsib nõu kelleltki psühhiaatrilt. Psühhiaater «ravib» eksinud hinge, soovitab tal astuda usuühingusse ja ravida Inglise asumaal «katkuhaigeid pärismaalasi». Oma pattu lunastades sureb Celie märtrina.

Tragöödia hukkub seal, kus tekib labasus. Kodanlik maailmavaade avaldab kunstis kujutatavale tragöödiale hävitavat mõju. Nagu iga hukkuv klass, nii jutlustab ka kodanlus reaktsioonilisi ideid, mässib inimesi valesse. Vanu «traagilise süü» teooriaid ellu äratades püüab kodanlus kogu vastutust inimeste õnnetuste eest veeretada inimeste eneste kaela, seejärel aga lepitada neid tegelikkusega. Näiteks personalistid, kes moodustavad kodanliku filosoofia ühe suuna, näevad tragöödia põhjust mingisuguses müstilises saatuses ja inimeste pahedes. Kogu inimelu, ütlevad nad, on patune, ja sellepärast on inimese eksisteerimine traagiline hällist hauani. Personalistid jutlustavad alatisi kannatusi maa peal. Sedasama räägivad ka eksistentsialistid, kes arvavad, et elu kujutab endast traagilist vahemaad olemisest mitteolemiseni. Nad annavad inimesele nõu eemalduda endast, oma soovidest ja kalduvustest, sest elu on nende arvates traagiline tühi töö ja vaimu närimine.

Seesuguste «teooriate» sofismide ja konksudega tahetakse traagiliste konfliktide tõelist olemust varjata. Tegelikke sotsiaalseid tragöödiaid maha vaikides kuhjab reaktsiooniline kodanlik kunst kokku tapmisi, enesetapmisi, kuritöid, igasuguseid muid koledusi ning seletab neid veriseid kuritegusid inimeste bioloogiliste ebanormaalsuste ja elajainstinktidega. Just seda ongi kodanlusele vaja. Kui T. Williamsi näidendis «Tramm «Himurus»» läheb naispsühhopaat seksuaalsel pinnal hulluks ja filmis «Madudega ühes augus» kujutatakse inimeste massilist hulluksminekut, siis sunnitakse lugejale peale järeldus, et sotsiaalsel korral ei ole sellega tegemist ja et inimesed hukkuvad sellepärast, et nad on bioloogiliselt rikutud.

Patoloogilisi tundeid, sadismi, loomalikke tunge kujutades püüab reaktsiooniline kodanlik kunst tekitada inimeses hirmu elu ees, tahab inimest desarmeerida ja nõrgestada, hävitada temas igasugust võitlus- ja vastupanutahet. Ameerikas on populaarne O'Neilli «tragöödia» «Jäämüüja tuleb». Selle süžee on järgmine: joobnud seltskond andub kõrtsis õnneunistustele. Hicky teatab, et hommikul jättis ta oma naise voodisse koos jäämüüjaga — surmaga, s. o. tappis ta piiritu armastuse pärast, mida naine tema vastu tundis, tahtes teda vabastada armastuse piinadest. Et Hicky elul puudub eesmärk ja et kõik inimesed on tühised, siis peab ta suurimaks hüveks vabatahtlikult elust lahkuda. O'Neill teeb järelduse: inimesed on õnnetud, sest nad on oma olemuselt vastikud, nad ei vääri paremat saatust. Nad elavad üle tragöödiat, sest nad ei ole lõpuni leppinud olemasoleva elukorraga, ei ole tunnetanud veel oma täielikku jõuetust elu ees.

Kõik see «traagiline» kära kodanlikus kunstis demoraliseerib inimeste aru. Mõned draamakirjanikud kirjutavad «aatomi» ja «vesiniku» tragöödiaid.

Seega on traagika muusa tõeliselt inimlike kirgede kujutamise asemel hakanud lõbu tundma koledustest, kunsti ülev žanr on alla kistud, temast on tehtud väärtusetu vahend, mille ülesandeks on teostada imperialistliku kodanluse reaktsioonilist poliitikat. Kapitalistlikes riikides säilitab tragöödia žanr oma kõrge kutsumuse ainult progressiivsete kunstnike teostes, kes tõetruult kujutavad sotsiaalseid tragöödiaid — tööpuuduse, viletsuse ja õigusetuse tragöödiat. Niisugused on näiteks itaalia realistlikud filmid «Jalgrattavargad», «Kell 11 Roomas», india film «Kaks bighi maad» jt.

Põhjalike poliitiliste ja majanduslike ümberkujunduste tõttu on nõukogude ühiskonna elus jäädavalt kadunud tragöödiad, mida varem peeti «igaveseks», näiteks niisuguse rahva tragöödia, kes on pidanud paljude sajandite jooksul ekspluataatoreid orjama, sotsiaalse ebavõrdsuse tragöödia jt. Ometi võib vana ja uue võitlus, loodusjõudude vastu võitlemine anda meie ajalgi tragöödiaks vajalikku materjali.

Maailmaklassika parimaid traditsioone jätkates arendab nõukogude kunst uuel ajalooepohhil ka tragöödia žanri. Gorki näidend «Jegor Bulõtšov ja teised», Korneitšuki «Eskaadri hukk», Višnevski «Optimistlik tragöödia» ja mitmed teised näidendid on saanud ammu juba traagilise žanri klassikaks nõukogude kunstis.

Meie ühiskonna esteetilised ideaalid, mis marksistliku maailmavaate alusel on välja kujunenud, leiavad oma väljenduse ka tragöödia osa ja ülesannete uues mõistmises. Meie esteetilistele ideaalidele on võõras kujutlus passiivsest alistumisest

«saatusele», kangelase paratamatust hukkumisest, kelle traagiline saatus olevat juba ette määratud. Marksistlik maailmavaade, mida läbib revolutsioonilise optimismi vaim, kasvatab inimestes oskust ja julgust lõpuni võidelda, kasvatab neis suurimat revolutsioonilist aktiivsust.

Selles vaimus kasvatatud inimestele on tõeliseks tragöödiaks kõigepealt võitluse lõpetamine. N. Ostrovski romaanis «Kuidas karastus teras» elab Pavel Kortšagin üle just niisugust tragöödiat. Halvatuna ja voodisse neediuna andub ta täielikult loomingule, ja kõige kohutavam on talle kaotada see viimane inimeste õnne eest võitlemise võimalus. Ta on tulvil püüet teha oma elu niisuguseks, et Majakovski sõnadega väljendades:

... surreski võiks
kehastada
ehitusi,
luulet
ja ka muidki igavesi töid.

Meresjevile, B. Polevoi «Jutustuse tõelisest inimesest» kangelasele, on kõige traagilisem see, kui ta peab kõrvale jääma üldrahvalikust võitlusest vaenlase vastu. Tohutu tahtepingutuse ja visadusega saab ta sellest tragöödiast jagu. Kuid seal, kus ei ole võimalik tragöödiast jagu saada, jääb ta püsima.

Gribatšovi poeemis «Kevad «Pobedas»» on kujutatud surev parteiorganisaator Zernov, vana kommunist, kes pole elus oma jõudu säästnud, kes nõukogude võimu on kätte võidelnud ja seda kaitsnud. Ümberringi on kevad, aga tema elab üle surmaeelset agooniat. Teadmine, et ta enam ei suuda inimesi edasi viia, täidab ta hinge terava traagilise tundega. Mida täielikum on inimese elu ja mida suurejoonelisemad ta plaanid, seda traagilisem on selle inimese surm.

Niisugune on nõukogude kunstis surma «igavese» teema uus mõtestus.

Optimistlik tragöödia, nagu sageli räägitakse nõukogude kunsti traagilistest teostest, ei kujuta sugugi mingisugust kergemat hukkumist, mis tingimata toimub naeratusega huultel. Niisugune tragöödia käsitus on ebaõige ja primitiivne. Tragöödia optimismi ei saavutata traagilise konflikti nõrgendamisega, vaid selle suure idee jaatamisega, mille eest kangelane võitles ja suri.

Višnevski «Optimistlik tragöödia» ei eita tõeliselt traagilist elementi, kuid ühtlasi kõlab see teos võitluse ja revolutsiooni hümnina. Partei on saatnud komissari armeesse raske ülesandega: luua anarhia olukorras võitlusvõimeline polk. Ta täitis selle ülesande auga, kuid hukkus vaenlase käe läbi. See komissari kuju on tõeliselt traagiline. Tragöödia on optimistlik,

sest komissari hukkumisega ei hukku see üritus, mille eest ta on võidelnud. See teadmine on komissarile nii kallis, et ta on vaba igasugusest paanikast ja hirmust oma isikliku elu eest. Ja kui surma ootamine valmistab talle piina, siis on selle esile kutsunud kõigepealt kibe teadmine, et polk on saanud lüüa, teadmine, et tema enda isiklik võitlus suure eesmärgi eest on lõpule jõudnud.

Tõeline tragöödia võib meid vapustada ja ühtlasi sisendada usku inimese jõusse, ta idee õigsusesse. Peale selle, et me traagilisele kangelasele sügavalt kaasa tunneme, tekitab tragöödia viha selle traagika süüdlaste vastu, tekitab aktiivse tegutsemise tahet. Need emotsioonid eitavad igasugust hirmu või vaenlastega leppimise tunnet. Vastupidi, nad kõvendavad inimese tahet võidelda sotsiaalse pahe vastu, võidelda loodusjõududega.

Fadejevi «Kaotuses» on pärast partisanisalga purustamist järele jäänud ainult üheksateist meest, kuid need üheksateistkümmend, elades üle oma lahingukaaslaste hukkumise, valmistuvad seda suurema julgusega uuteks võitlusteks. Helge, optimistlik elujaatamise motiiv kõlab ka niisugustes traagilistes teostes nagu Ivanovi «Soomusrong 14—69», Korneitšuki «Eskaadri hukk», Leonovi «Vallutusretk», filmides «Tšapajev» ja «Meie Kroonlinnast». Traagiliste sündmuste kujutamine on neis hingestatud karmi revolutsioonilise romantikaga ja kantud meie uute elunähtuste võitmatuse paatosest. Kõikjal on siin tragöödia, mis kutsub elule ja revolutsioonilisele tegevusele.

Sotsialismi ehitatakse uue ja vana ägedas võitluses. Ükski minevikuajastu ei tunne nii sügavat sotsiaalset ja ajaloolist pööret ja nii põhjalikku põliste elu alustugede lammutamist, nagu see on toimunud meie maal ja toimub praegu rahvademokraatiamaades.

Elus on küllaltki palju tragöödiaid, kuid meie kunst, eriti «konfliktituse teooria» mõjul, läks neist sagedasti mööda või muutis need igavateks draamadeks, õnnelike moraalsete ja õpetlike lahendustega, otsekui kartes tragöödia abil näidata kogu seda teravat võitlust, mis toimub meie ühiskonnas uue ja vana vahel.

II üleliidulisel kirjanike kongressil ütles A. Dovženko: «Vääradest impulssidest juhituna kõrvaldasime me oma loominguliselt paletilt kannatuse, unustades, et see on samasugune suur olemise tõepärasus nagu õnn ja rõõm. Me asendasime selle millegagi, mis sarnaneb raskuste ületamisega. Me tahame nii väga ilusat, helget elu, et seda, mida kirglikult soovitakse ja oodatakse, peame me mõnikord otsekui teostatuks, unustades sealjuures, et kannatus käib meiega kaasas, niikaua kui inimene elab maa peal, niikaua kui ta armastab, loob...

Näilise elutõe sildi all tekitasime me teatavat kahju tundele,

mis näeb ilusat rahva hulgas... Tuleb täie paletiga maalida rahva kollektiivne portree. See tuleb maalida nii, et inimesed, kes on jõudnud kommunismile, tuletaksid seda portreed vaadates armastuse ja tänutundega meelde: kui suurepärased, mehised ja väärikad inimesed elasid uue maailma ehitamise, kommunismi ehitamise alguses!» [1]

Nõukogude kunsti ees seisab nõukogude inimeste kommunistliku kasvatuse ülesanne. Selle ülesande lahendamisel peab kuuluma suur osa ka nõukogude tragöödiale.

Tragöödia õpetab elust aru saama; veel rohkem, ta kasvatab ka inimest. Ta kannab endas määratu suurt hulka inimlikke tundeid, kirgi, mis suudavad inimest erutada ja isegi vapustada. Järelikult on ta esteetiline ja moraalne tähtsus väga suur.

Tragöödia on ka üheks vahendiks, mis võimaldab luua kaasaegse nõukogude inimese ereda positiivse kuju. Traagilise kollisiooni tagajärjel väljendab inimene oma iseloomu heroilisi jooni; veel rohkem, oma hukkumisega kehastab ta ka elu progressiivse printsiibi võitmatust, üksiku lüüasaamise kaudu avaneb arenemise perspektiiv. Järelikult võimaldab traagilise näitamine sügavalt esitada elu revolutsioonilist dialektikat. Kõrvuti teiste mitmekesiste meetoditega, mida kasutatakse nõukogude inimese positiivse kuju loomisel, peab ka traagilise näitamine leidma nõukogude kunstis talle kuuluva koha.

2. Koomiline

Koomiline esteetilise kategooriana on ühiskondlikus elus objektiivselt eksisteeriva koomilise peegeldus inimese teadvuses. Koomilise kategooria on seotud ühiskonna esteetiliste vaadete kogu süsteemiga, inimese esteetilise tegelikkusse suhtumise üldpõhimõtetega.

Paljud kodanlikud teadlased on koomilise olemust uurides sageli arvamisel, et koomiline ja naljakas on identsed, naerust aga tõstavad nad omakorda esile selle füsioloogilise külje. Nad arvavad, et koomiline ei ole midagi muud kui puhtbioloogilised ja puhtfüsioloogilised momendid. Näiteks H. Spenceri raamatus «Pisarad, naer ja graatsia» kaob koomilise sotsiaalne olemus naeru füsioloogiliste aluste arutamise taha. Kodanlikud teadlased ei taha tavaliselt koomilises näha mingisugust sotsiaalset tähendust.

Vastupidi kodanlikele esteetikateooriaile avab marksistlik-leninlik esteetika koomilise sotsiaalse olemuse. Meile ei ole tähtis naeru füsioloogiline külg, kui on jutt koomilise iseloomust,

[1] «Literaturnaja Gazeta», 23. detsembrist 1954.

koomilisest kui esteetika kategooriast, vaid selle sotsiaalne olemus ja tähendus.

Ainult ühiskonnas elav inimene suudab koomilist tajuda, ja selle taju enda määravad ära ajaloolised, klassilised ja rahvuslikud tingimused. Koomilise tajule vajutab alati oma pitseri inimese ühiskondlik seisund, ta esteetiliste vaadete iseloom. Seda, mis on ühele naljakas, võib teine tajuda kurvana ja isegi traagilisena. Ometi ei tähenda see, nagu oleks koomiline absoluutselt relatiivne, suhteline, ja nagu mingeid püsivaid kriteeriume siin ei olekski. Ühiskonna progressiivse arenemise käigus saab avalikuks see, mis tõepoolest väärib väljanaermist.

Vene keele seletavas sõnaraamatus öeldakse: «Naer on lühikesed ja tugevad väljahingamise liigutused lahtise suuga, mida saadavad iseloomulikud katkelised helid, mis tekivad inimesel mingisuguse tunde mõjul . . .» See on õige. Aga kui naer seisaks ainult selles, siis ei oleks ta kunagi saanud esteetilise uurimise objektiks, ja naerurelvaga võiks siis ainult kaardimaju lammutada. Tegelikult aga on naer võimas relv ühiskondlikus võitluses. Seda relva kasutavad mitmesugused sotsiaalsed jõud ühiskondliku arvamuse organiseerimiseks, see relv koondab avalikkuse tähelepanu sellele, mis väärib väljanaermist nende sotsiaalsete jõudude seisukohast, ja aitab nende jõudude ideaale kindlustada.

Koomiline on naljakas, kuid iga naljakat nähtust ei saa nimetada koomiliseks. Tšernõševski rõhutas õigesti, et koomiline ja naljakas ei ole sünonüümid. [1]

Naer on inimese subjektiivne reaktsioon naljakale ja koomilisele. Erinevalt naljakast tekitab koomiline sotsiaalse värvinguga, ühiskondliku tähendusega naeru.

On olemas rumal, tühi naer, mille kohta ütleb itaalia vanasõna: «Ei ole midagi rumalamat kui rumal naer»; prantsuse rahvas ütleb: «Ta kõditab ennast, et end naerma ajada», ja Venemaal öeldakse: «Lollist pigistab ka mure naeru välja» või «Põhjuseta naer on lolli tundemärk». See tühi naer on niisama kaugel koomilisest kui naer kõdist.

Artiklis «Kriitikast ja «Moskovski Nabljudateli» kirjanduslikest arvamustest» räägib Belinski õigesti teravmeelsuse kui koomiliste vastuolude avamise viisi kahest liigist. «. . . On tühine, tähtsusetu, väiklane teravmeelsus . . . siis on teravmeelsus, mis tekib oskusest asju tõelisel kujul näha, haarata nende iseloomulikke jooni, näidata nende naeruväärseid külgi.» [2] Esimest liiki teravmeelsust nägi Belinski Senkovski jutustustes,

---

[1] Vt. Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 289—293.

[2] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, lk 237.

teist liiki teravmeelsuseks pidas ta Gogoli jutustusi. Esimest liiki teravmeelsuse meistrid on tühjad naljahambad. Kunstnikud, kelle teostes on koomiline tingitud nende poolt kujutatavate nähtuste olemusest endast ja nende loomingu sotsiaalsest ideelisest suunast, on tõelised koomiliste teoste loojad.

Koomiline tekkis kunstis vanal hallil ajal, tsivilisatsiooni koidikul. Õige vanades teostes, hindu vedades, on säilinud koomilisi stseene, mida näitlejad rahvale ette kandsid. Ühes vedas, «Rigvedas», esineb koomilise tegelasena jumal Indra. Jumalat on kujutatud joobnuna ohvrijoogi — sooma — liigse tarvitamise pärast. Hirm looduse tundmatute jõudude ees ja rahva fantaasia lõid jumalaid. Kuid rahva jõud ja tarkus õpetasid teda jumalate üle naerma.

Klassiühiskonnas hakkasid inimesed naerurelva kasutama teravas sotsiaalses võitluses. Aristophanese komöödiates astub meie ette kogu Ateena V—IV sajandi intellektuaalne ning poliitiline elu, koomiline aga teenib poliitilise võitluse eesmärke.

Ka hilisematel ajastutel on naerurelva laialt kasutatud. Cervantes, kes lõi rändrüütli — tuuleveskite vastu võitleva hidalgo — koomilise kuju, naeris kunagise võimsa ja kuulsusrikka rüütelkonna mandunud järglased välja ja saatis selle sotsiaalse nähtuse varjude riiki. «Don Quijote» peegeldab rüütelkonna viimset arenemisjärku — ta komöödiat.

G. Dimitrov ütles: «Mis tegi rüütelkonna jäänused naeruaaluseks? Cervantese «Don Quijote». «Don Quijote» oli tõhusaks relvaks kodanluse käes ta võitluses feodalismi vastu, aristokraatia vastu.» [1]

Oma aja ära elanud feodaalsuhete maailm läks hauda mitte ainult «Marseljeesi» võiduhelide, vaid ka Voltaire'i kareda sarkastilise naeru, Heine torkava iroonia ja Swifti kibeda satiiri saatel.

Euroopa idaosas katsus pärisorjuslik maailm oma kondise käega elust kinni haarata. Oli vaja tohutut pingutust, uue jõudude karmi ja ennastsalgavat võitlust vana vastu. Ja naerurelv oli selles võitluses ustav abiline. Venemaa sünnitas kodaniku-komödiograafia, mis võitles kõrgete humaansete ja demokraatlike ideaalide, hiljem ka revolutsioonilis-demokraatlike ideaalide elluviimise eest.

Vene klassikalise kirjanduse rajaja A. Puškin hindas huumorit ja satiiri, tema loomingus kristalliseerusid vene XIX sajandi satiiri traditsioonid, mis saavutasid võimsa õitsengu Gogoli ja Štšedrini teostes.

Marx kirjutas, et inimkond jätab lõbusalt maha oma mineviku. Naer saadab minevikku, varjude riiki, kõik võltsi ja

[1] «Novõi Mir» № 11, 1954, lk. 225.

kurja, kõik, mis on oma aja ära elanud ja inetuks saanud, ning jaatab uut, eesrindlikku ja ilusat. Naer aitab nähtuse sisemist paikapidamatust avada, tema pretensioonide tühisust näidata suuremana, kui ta tõepoolest on.

Muidugi, see, mis on vana ja oma aja ära elanud, ei ole koomiline mitte kõigis oma avaldustes. Ta võib olla kohutav, kole, vastik, madal jne., kuid kõik need oma aja ära elanud nähtuse omadused ei eita ta koomilisust. Kui vastikult eemaletõukav, madal ja kole Juduška Golovljov ka ei ole, kuid just sellepärast, et ta on veel koomiline, astub ta Štšedrini teoses meie ette ereda, satiirilise kujuna. Kui vastikult eemaletõukavad ja koledad sõjaõhutajate teod ka ei oleks, võivad nad ikkagi olla ja ongi Kukrõnikside, Prorokovi ja teiste kunstnike realistliku karikatuuri aineks.

Oma aja ära elanud nähtuse koomiliste külgede avamine teeb ta meie silmis madalaks, aitab meil aru saada, et see nähtus ei pea ühiskondlikult üldse paika ja et ajalugu on ta määranud hukkumisele. Isegi tugeva ja kohutava vaenlase koomilisuse tunnetamine aitab mobiliseerida jõudusid võitlusse tema vastu, jagu saada hirmu- ja peataoleku tundest. Vastase koomiliste külgede paljastamine tähendab juba teatud võitu ta üle.

Vana, oma aja ära elanud nähtus püüab oma positsioonide säilitamiseks asjatult näidata end uuena; ta on koomiline otsekui vares paabulinnu sulgedega ehitult, sest ta sotsiaalne olemus ei vasta sellele, millele ta pretendeerib. Igas oma aja ära elanud, vanas, minevikku minevas nähtuses on varjul koomilise objektiivsed võimalused — ta võib olla väljanaermise objektiks.

Siiski oleks ebaõige mõelda, et ainult vana, oma aja ära elanud nähtus võib olla koomiline.

Uus võib olla koomiline ja isegi saada väljanaermise objektiks realistlikus satiiris, kui ta juba oma sündimisel kätkeb ravimatuid pahesid, kui temas juurdub sügavalt kurjus, mida ei saa kõrvaldada ilma antud nähtuse olemuse hävitamiseta. Seesuguse koomilise nähtuse näiteks võib olla Prantsusmaa XVIII sajandi lõpu kodanlik ühiskond. Kodanluse satiiriline kujutamine Balzaci sügavalt realistlikes teostes ja Daumier' karikatuurides on selletaoliste uute nähtuste vihase väljanaermise näide. Veel varem naeris tekkivat inglise kodanlust oma kibeda irooniaga välja Swift. Ja kui Venemaal hakkas kapitalism kiiresti välja kujunema, naeris Gogol kodanlikku avantüristlikku ärimeest välja Tšitšikovi näol.

Koomilise jooni on positiivsel, uuel nähtusel, kui ta sisaldab niisuguseid külgi, mis on juba oma aja ära elanud ja millest ta peaks vabanema enda kindlustamise ja edaspidise arene-

mise nimel. Igandid, mineviku sünnimärgid, on isegi uuel ilusal ühiskondlikul nähtusel koomilised. Kuid sealjuures pole koomiline seotud nähtuse üldise paikapidamatuse ja pahelisusega, vaid nende külgedega, mis takistavad ta täielikumat arenemist ja veelgi täiuslikumaks saamist.

Seega on koomiline reaalse tegelikkuse nähtuste objektiivne esteetiline omadus. Sellest ei järeldu sugugi, nagu võiksid need nähtused peegelduda ainult komöödia sfääris, sest kunstnik võib läheneda neile mitmest küljest. Koomiline kunstis on tegelikkuses esineva koomilise peegeldus ja kujutab endast objektiivse ja subjektiivse ühtsust.

Saltõkov-Štšedrini sõnade järgi on naer «väga võimas relv, sest miski ei löö pahet nii tugevasti kui teadmine, et temast on aru saadud ja et ta puhul naer on juba kajanud». «Armastatuima relva liik» — nõnda nimetas V. Majakovski «teravmeelsuste ratsaväge». Luuletaja kutsus üles:

Seltsimees,
naerdeski
vaata ja õpi
põhjalikult
vaenlast vihkama!

Lahutamatult on seotud naer ja jõud, lõbu ja uljus I. Repini maalil «Zaporoožlased kirjutavad Türgi sultanile kirja».

Türgi sultan Ahmed III tegi Zaporožje kasakatele ettepaneku tulla hea palga eest tema teenistusse ja hakata vene rahva vastu sõdima. Zaporožje Setši vabadustarmastavad kasakad ei hakanud sellele vastamiseks mõõku paljastama, vaid leidsid kõneluseks sultaniga teise, niisama terava relva — naerurelva.

Huvitav on kõrvutada Repini maali esimest visandit (1878) ülemaailmselt tuntud lõpliku variandiga (1880—1891). Esimeses visandis ei ole sõjaleeri ega relvastatud sõjamehi, ei ole jõupaatost, selles on naervad kasakad. Üks neist hoiab kõhtu kinni, teine pooleldi kükitab ja on naeru tõttu pea jõuetult langetanud, kolmas on pea kuklasse heitnud ja lagistab valju naeru. Kuid see on lõbus naer, see on hoogne naer, mitte aga jõu naer. Siin on sultan Ahmed III kasakaid oma absurdse ettepanekuga ainult lõbustanud, neile nalja teinud, kuid ei ole veel vihastanud, ei ole esile kutsunud tigedat irooniat, sarkasmi, põletavate ja mürgiste pilgete rahet.

Neid kaht tööetappi võrreldes näeme me kujukalt kunstniku suunda ja kogu loomingulise mõtte käiku. Ta lähtus nalja ja lõbu kujutamisest ja jõudis kangelaslike sõjameeste ilu, jõu, suuruse kujutamiseni, niisuguste inimeste kujutamiseni, kes on ustavad isamaale, vihkavad ta vaenlasi, oskavad tigedalt ja teravalt juba reetmise mõtte üle naerda.

Naer teravdab vastuolu ja sisaldab endas kriitilist elementi, mis on suunatud elus esineva vastuolu ühe poole vastu. Naerurelva teravik on eesrindlikus realistlikus kunstis alati suunatud ühiskondlike pahede, oma aja ära elanud nähtuste vastu, edasiliikumist takistavate asjaolude vastu.

Esteetilise mõtte ajaloos iseloomustatakse koomilist kui kontrasti tulemust, kui tagajärge, mis tuleneb sellest, et vastandatakse inetut ja ilusat (Aristoteles), madalat ja ülevat (Kant, Lipps), absurdset ja arukat (Jean Paul, Schopenhauer), mittevaba ja vaba (Ast, Schütze), automaatset ja elavat (Bergson), väärtusetut ja väärtusele pretendeerivat (Volkelt).

Kõik need määratlused on piiratud ja ühekülgsed. Kuid tähelepanu väärib see fakt, et filosoofid ja kunstiteadlased on koomilist alati ühel või teisel viisil sidunud vastuoluga.

Koomilised nähtused tegelikkuses on mitmekülgsed. Me näeme koomilise mitmesuguseid avaldumise vorme, kuid need väljendavad alati ühtesid või teisi vastuolusid: vormi ja sisu, tegevuse ja selle tagajärgede, vana ja uue, nähtuse kehva sisemise olemuse ja tähtsusele pretendeerimise vastuolu jne.

Olenevalt asjaoludest võib üks ja seesama nähtus olla ühel juhul ainult naljakas, teisel juhul aga tõepoolest koomiline.

Kui mitu tuletikku järjest ei sütti, murduvad ja nende väävlipead purunevad, siis võib see esile kutsuda imestust, arusaamatust, tigedust, mõnikord aga ka naeru. Kuid tõelist koomilisust siin ei ole.

Asjaolud, mis teravdavad vastuolusid ja aitavad nende sotsiaalset iseloomu avada, annavad naerule objekti, suuna, ühiskondliku tähenduse. Koomiline on nähtus, milles selle nähtuse ja ta tõelise eesmärgi mittevastavus, nähtuse ja elu progressiivse käigu mittevastavus avalduvad näitlikult teravdatud kujul. Kui tekib konkreetne, reaalne naeru märklaud, siis muutub tühi, abstraktne naer sihipäraseks, kriitiliseks naeruks, niisuguseks naeruks, millel on oma objekt.

Ei ole õigus neil, kes arvavad, et naer vastuolusid varjab, looritab. Artiklis ««Tähtsatest» ja «mittetähtsatest» žanridest» kirjutab V. Šklovski: «Komöödia katkeb vahel selleks, et vaataja tajuks nende vastuolude tõsidust, mida v a r j a b (minu sõrendus. *J. B.*) naer.» [1] Tõeline naer ei varja, vaid paljastab tegelikkuse vastuolusid. Ja selleks, et me võiksime tajuda vastuolude tõsidust, ei tohi naer üldse vaikida. Koomilist vastuolu suudab kõige paremini avada naer.

Peaaegu kõik kunstiliigid, olgugi mitte ühesugusel määral, suudavad tegelikkuses esinevat koomilist peegeldada. Kirjandusest, teatrist, filmist, maalikunstist pole mõtet rääkida —

[1] «Iskusstvo Kino» № 9, 1953, lk. 28.

sedavõrd ilmsed on nende kunstiliikide rikkalikud võimalused koomilise peegeldamises. Koomilist muusikas peegeldavad näiteks paljud koomilised muusikalised kujud ooperites (näiteks Farlaf, Dodon jt.), humoristlikud laulud, mõnikord scherzo. Erandiks on arhitektuur — see on ainus kunstiliik, mis ei saa tegelikkuse koomilisust kujutada. Koomiline arhitektuuris oleks hädaks nii vaatajale ja elanikule kui ka hoone või ehituse külastajale.

Arhitektuuril on oma olemuselt määratu suured võimalused ühiskonna esteetiliste ideaalide väljendamiseks ja kindlustamiseks. Kuid ta ei saa oma kujudekeeles midagi otseselt ja vahetult arvustada, eitada, järelikult ka mitte välja naerda.

Koomilise poolt tekitatud naer sisaldab endas kõrgelt arenenud kriitilist elementi, kusjuures kriitika, eitus avalduvad naerus otseselt ja vahetult. Seesugune naer on üks vormidest, milles väljendub ereda ja omapärase emotsiooniga värvitud kriitika, see on kriitika esteetiline vorm. Sealjuures, nagu hiljem näeme, võib naer nähtust täielikult eitada, ta võib jaatada ideaali, mille kübetki väljanaerdavas nähtuses ei ole. Ja vastupidi, naer võib antud nähtust jaatada, aidates tal täielikumalt areneda ja ideaalile kiiremini läheneda puudustest, vigadest jne. vabanemise teel.

Komöödia jaatab alati teatud ideaali, kuid ta ei tee seda otseselt, vaid kõike seda välja naerdes, mis on sellele ideaalile vastandlik. Kui heroiline poeem väljendab ideaale otseselt ja vahetult, siis komöödia väljendab neid vastandamise, satiirilisele kujule vastuseatava antiteesi kaudu.

Koomiline tekib tegelikkuse enda vastuoludest. Koomiline kunstis on nende vastuolude peegeldus.

Kodanlik kunstiteadus on püüdnud ja püüab kõigiti realistlike komöödiateoste tähtsust vähendada, pidades neid kolmanda järgu teosteks. Tuntud kodanlik kunstitegelane Hippolyte Taine kirjutab: «Muude võrdsete tingimuste puhul on positiivset iseloomu väljendav kunstiteos kõrgem negatiivset iseloomu väljendavast kunstiteosest. Kahest antud teosest, mis ühesuguse andekusega toovad näitelavale ühesuurusi looduslikke jõudusid, on kõrgem see, mis kujutab kangelast, võrreldes selle teosega, mis esitab nurjatut isikut, ja inimmõtte jäädava muuseumi — surematu kunstiloomingu — galeriis määratakse meie uuele põhimõttele vastavalt ka uus hierarhia.

Madalamal astmel asuvad realistliku kirjanduse ja komöödia armastatud tüübid, s. o. piiratud, labased, rumalad, egoistlikud, nõrgad ja tavalised isikud. Tõepoolest, me vaatleme neid igapäevases elus ja nad annavad humoristile rikkalikku ainet.» [1]

[1] И. Тэн, Философия искусства, 1933, lk. 314.

Ja Taine ei ole ainuke, kellele satiir on vastumeelne. Samal seisukohal on selles küsimuses ka Jean Paul ja paljud teised kodanlikud kunstitegelased. Nende arutused satiirist on täiesti väärad, sest kunstiloomingu ülevus ja isegi suurus on tingitud esmajoones kunstniku esteetiliste ideaalide kõrgusest. Kunstnik võib kujutada kurjust, kui ta seda hukka mõistab ja sellega headust jaatab.

Kunstniku kui koomilise teose looja ideeline seisukoht avaldub kõigepealt selles, missuguse objekti ta väljanaermiseks valib.

Inimese kehaline puudus on kõige primitiivsem väljanaermise objekt. Näha vigases inimeses koomilisust — see tähendab koomilise moonutatud mõistmist. Ometi oli näiteks feodaalühiskonna kõrgemais kihtides levinud just niisugune arusaamine koomilisest ja seetõttu hakkasidki esinema igasugused narrid, «naljakad» küürakad ja vigased.

Oma raamatus «Inimene, kes naerab» kirjutab Victor Hugo sellest nii: «Comprachicosid kauplesid lastega. Nad ostsid ja müüsid lapsi... Mida nad siis tegid nende lastega? Nad tegid nad vigaseks. Mispärast? Lõbu pärast. Rahvas vajab lõbu. Kuningad ka. Tänav vajab pajatsit; lossid vajavad veiderdajat. Üht nimetatakse kometitegijaks, teist narriks...

Inimest alandades hakati teda vigaseks tegema. Õigusetut olukorda täiendati inetukstegemisega.» [1]

Kõrgete esteetiliste ideaalide puudumine takistas tõeliselt koomilise nägemist.

Esteetikavastane on siin amoraalsusega lähedalt seotud. «Koomiline» kehaline puudus hävitas oma vaatajais viimsed inimlikkuse jäänused, õpetas neile julmust, südametust, ülistas neid nende eneste silmis.

See moonutatud vaade koomilisele elab veel praegugi. Uus, veelgi julmem inimesevihkamise vorm, kapitalismiajastu inimesevihkamise vorm, on loonud oma kunsti ja oma esteetika, omamoodi arusaamise koomilisest.

Mille üle naeravad tavaliselt näiteks ameerika reaktsioonilised kodanlikud kunstnikud? Mitte koomilise, vaid patoloogilise üle. Üks ameerika spetsialiste «koomiksite» küsimuses G. Lagman kirjutas: «Peale väheste erandite on iga laps Ameerikas, kes 1928. aastal sai kuue aastaseks, praeguse ajani jätnud meelde vähemalt 18 000 illustratsiooni, mis kujutavad «koomilistes» (!!!) raamatutes kirjeldatavaid peksmisi, laskmisi, kägistamisi, verevalamisi ja surmapiinu.»

Teiseks kaasaegse reaktsioonilise kodanliku komöödia iseärasuseks on põgenemine tühja, välisesse lõbustusse. Ameerika

[1] В. Гюго, Человек, который смеется, Гослитиздат, 1950, lk. 44, 46.

filmikomöödias «Luhtunud kokkusaamine» näidatakse tervet kaskaadi naljakaid ja tühje stseenikesi, mis demonstreerivad näilist toredust, mugavust, ameerika elu hüvesid. Filmi sisu on väga lihtne: noor draamakirjanik, madala tasemega populaarsete näidendite autor, armub nooresse naisarsti. Nad abielluvad. Armunute veidrused ja isemeelsus ongi komöödia süžee aluseks. Noorik eelistab mehest eraldi elada ja jutlustab armukadedusest vabanemist. Ometi hakkab ta varsti ise mehe vastu armukadedust tundma, kuna mehel on palju naistuttavaid. Naine arvab siiski, et olukorras, kus abikaasade elu on täielikult isoleeritud, kestab nende abielu igavesti. Mees räägib, et selleks on kõigepealt vaja, et nende abielu algaks. Lõpuks kolib naine mehe juurde, visates enne oma korteri võtme 22. majakorruselt alla.

See film on üks näide labasest ja tühisest ameerika filmikomöödiast. Autorid on teadlikult kõrvale jätnud naeruväärsed nähtused, olgugi et niisuguseid nähtusi leidub ameerika elus rohkem kui küllalt. Põgenemine tõelisest komöödiast esilekutsutud naeru eest lõbustava, labase, tühja naeru juurde on kodanliku komöödia üks iseloomulikke jooni.

Kaasaegne kodanlik komöödia on inimväärtuse alandamise komöödia. Selles komöödias on väljanaermise objektiks solvatud, alandatud inimene. Kaasaegses kodanlikus komöödias peab näitleja publiku naerutamiseks ohverdama oma inimväärtust. Just sellest kodanliku komöödia joonest räägibki Charlie Chaplini filmi «Rambituled» ühes episoodis koomik Calvero: «Nukrustunne haarab sind, aga näitlejale-koomikule on see saatuslik. Ja juhtuski nii, et ma kaotasin kontakti publikuga ega osanud enam inspiratsiooni leida. Ja siis... ma hakkasin jooma... Ma olin sunnitud enne näitelavale minekut jooma. Asi läks niikaugele, et joomata ma ei suutnud enam naerma ajada... Ja ma jõin ikka rohkem. Kujunes nõiaring...» Ja kaasvestleja baleriin Tarry vastab Calverole: «Kui kurb, kui tuleb naljakas olla!»

Mis peab olema väljanaermise objektiks? Selle küsimuse ümber on esteetilise mõtte ja kunsti ajaloos alati peetud ägedat võitlust. Demokraatlike jõudude esindajad kunstis rõhutasid, et tõelise koomilisuse allikaks ei ole vaeste ja lihtsate inimestega juhtunud lugude madalus. Oma vähetähtsate kangelaste õnnetuste kujutamisele asudes rõhutas näiteks H. Fielding, et ta ei kavatse oma tegelasi pilgata. «Mis võiks inimlikkusetunnet rohkem solvata,» kirjutas suur inglise humanist ja satiirik, «kui katse viletsate ja kannatajate hädasid naerualuseks teha?»

Naeruobjekti valikus avaldub kunstniku sotsiaalne seisukoht.

Uue vaenlased katsuvad selle vastu naerurelva kasutada, katsuvad kõike tekkivat teotavalt välja naerda, selle aadressil skeptiliselt ironiseerida. See on oma aja ära elanud ühiskonnajõudude vana klassivõitluse võte.

V. I. Lenin kirjutas «Suures algatuses»: «Uute võrsete nõrkuse üle irvitamine, odav intelligentlik skeptitsism jne., — kõik need on sisuliselt kodanluse poolt proletariaadi vastu peetava klassivõitluse võtted, kapitalismi kaitsmine sotsialismi vastu. Me peame hoolikalt uue võrseid tundma õppima, neisse suurima tähelepanuga suhtuma, nende kasvamist igati soodustama ja nende nõrkade võrsete eest «hoolitsema» ».[1]

Uue tigedal väljanaermisel ei ole tõeliselt koomilise kujutamisega midagi ühist. Säärane väljanaermine on tegelikkuse moonutamisega seotud.

Suurepäraseks klassikaliseks traditsiooniks, nõukogude kunstnikele tähtsaks traditsiooniks on niisuguse naeruobjekti valik, mis Herzeni sõnade kohaselt «on oma aja ära elanud ja püsib jumal teab mille najal veel tähtsate varemetena, värske elu kasvu takistades ja nõrku hirmutades».

Seesuguseks oma aja ära elanud nähtuseks oli omal ajal valitsenud absolutistlik-pärisorjuslik kord, ja just see kord ja ta esindajad ning kaitsjad olid Gogoli ja Štšedrini satiiri peaobjektiks. «Mille üle te naerate?» — selle küsimuse esitas Gogol publikule, kellest üks pool «võttis» ja teine pool «andis», kusjuures nii ühed kui teised olid valitseva pärisorjusliku ja kodanliku režiimi sünnitatud. Seepärast kõlab tõepärasena googollikult tabav vastus sellele küsimusele: «Enda üle naerate!» Gogoli satiir ei olnud järelikult valitseva klassi enesekriitika väljendus, nagu mõned kirjandusteadlased kirjutavad. Vastupidi, Gogoli ja Štšedrini satiiri jõud selles seisiski, et objektiivselt kõlades juhtisid nende teosed lugejat järeldusele: arvustatavate nähtuste parandamine ilma ühiskondliku korra põhjaliku muutmiseta on võimatu.

Nõukogude satiir, mida läbib punase joonena usk nõukogude korra võimsatesse, võitmatutesse jõududesse, on kriitika ning enesekriitika üheks vahendiks. Nõukogude satiirikud peavad koondama oma tähelepanu puudustele, pahedele, haiglastele nähtustele, ühtlasi peavad nende teosed näitama sügavat usku sellesse, et neid puudusi saab kõrvaldada, vältida. Nõukogude satiir peab näitama, et uus ja eesrindlik on vana, oma aja ära elanud nähtuse vastu võideldes võitmatu. Nõukogude komöödia, eriti aga satiiriline komöödia, on kutsutud meie nõukogude korda kõvendama; selleks peab ta puudusi arvustama ja pahe-

[1] V. I. Lenin, Teosed, 29. kd., lk. 392.

sid välja juurima. Selles on nõukogude satiiri peamine eesmärk ja üks ta tähtsamaid iseärasusi.

Seega on nõukogude satiiri teravik suunatud kõigepealt kõige selle vastu, mis on meie korrale vaenulik. Ometi on tähtis märkida mitte ainult olulist vahet nõukogude satiiri ja Gogoli satiiri objektis, vaid ka seda, mis on neil ühist. See, mis on vaenulik meie korrale, on ju kas otseselt sünnitatud selle korra poolt, mille vastu võitlesid Gogol ja Štšedrin, või siis selle korra igand.

Nõukogude kirjaniku naeruobjekt erineb seega oluliselt mineviku klassiku omast, kuid naeruobjekti leidmise õige oskus on Gogoli ja Štšedrini, Ostrovski ja Tšehhovi tähtsaim traditsioon, mida nõukogude kirjanikud jätkavad ja arendavad. Õige naeruobjekti puudumine aga toob mõnikord kaasa suuri ideoloogilisi fiaskosid. Satiiri objektiks peavad olema niisugused sotsiaalsed nähtused meie ühiskonnas, mis takistavad meie edasiliikumist.

Naeruobjekti õige määramise oskamatus on seotud koomikakunstniku suhtumisega tegelikkusesse. Štšedrin kirjutas: «Kui mulle oleks tõestatud, et ma naeran välja auväärseid või tähelepanu mitteväärivaid nähtusi, siis oleksin ma nii idiootliku tegevuse arvatavasti lõpetanud.» «Auväärsete» nähtuste väljanaermine on paskvill, tige kahjurõõmutsemine ja irvitamine uue üle, «tähelepanu mitteväärivate» nähtuste väljanaermine on rumal, ideelage, sisutu naer; nii üks kui teine on realistlikule komödiograafiale vaenulik.

Koomilise kategoorias on tähtis mitte ainult objektiivne, vaid ka subjektiivne külg, subjekti võime koomilisi nähtusi tajuda.

Vene rahva muinasjutt tunneb tsaaritar Nesmejana sügavalt luulelist kuju. Tsaaritar oli tigeda nõia poolt ära nõiutud ja ta oli naeruoskuse kaotanud. Ta oli lõpmatult õnnetu, sest kõik ta lõbustamise, naerutamise katsed jäid asjatuks.

Vasnetsov maalis selle muinasjutu teemal pildi, mis on täis rahvatarkust ja suurt üldistavat jõudu. Tsaaritar Nesmejana istub kõrgel troonil. Ta on kahvatu. Ta pilk eksleb ümbritsevatel asjadel. Ta ei näe midagi. Ta on süvenenud endasse ja tuletab midagi piinarikkalt meelde. Nesmejana sarnaneb inimesega, kes on midagi väga väärtuslikku kaotanud, kuid kes ei suuda meelde tuletada, kuidas ja mis ta on kaotanud. Trooni ümber on narrid ja õukondlased. Üks muinasjutuprints on võtnud kübara peast, teinud viisaka kummarduse ja puistab tsaaritarile komplimente ning teravmeelsusi. Otse trooni ees lõbustavad tsaaritari kometitegijad, tantsijad, kandlemängijad; leelutajad mängivad kannelt, balalaikat, tantsivad, vestavad naljalugusid, laulavad lõbusaid laule, mõistatavad naljakaid mõis-

tatusi. Ja lahtise akna taga on rahvas, täis uljust ja suurust, naerab elujõu küllusest. Kuid ei õukondlased, ei narrid ega isegi rahvas ei suuda tsaaritari lõbustada, teda naerma panna.

Naeruks ei piisa sellest, et tegelikkuses on koomiline olemas, on vaja veel selle tajumise võimet — koomilise tunnet. Elus ei ole koomilist vähem kui ilusat, ülevat, traagilist. Kuid inimene ei suuda iga kord seda tajuda. Selleks tuleb osata tegelikkust näha kogu ta värvirikkuses. Nagu pimedale inimesele ei ole olemas värve, nii ei ole ka huumoritunde kaotanud inimesele olemas koomilist, olgugi et see on objektiivse tegelikkuse nähtustele omane.

Tõeline realism eeldab alati kunstniku kirglikku, huvitundvat ellusuhtumist, vihkamist või armastust, eitust või jaatust, pisaraid või naeru, mõnikord ka naeru läbi pisarate. Ükskõiksus on kunsti vaenlane. Kunsti teiseks vaenlaseks on kunstniku ühekülgne vaade tegelikkusele. Mõned meie kunstnikud ei näe ükskõiksuse või ühekülgse ellusuhtumise tõttu rida olulisi elunähtusi. Näiteks ei näe nad peaaegu üldse enam koomilist elus.

On meil palju helget huumorit või kibedat satiiri, põletavat sarkasmi või irooniat kajastavaid maale? Kahjuks on neid vähe. Tegelikkuse esteetiline mitmekülgsus nõuab realistlikult kunstnikult mõtte- ja tunderikast ellusuhtumist.

Nii tõhusat relva kui naeru ignoreerides teevad kunstnikud oma esteetilise ellusuhtumise vaesemaks, piiravad oma teoste realismi. Ja vastupidi, julgesti kõiki naeru värve ja varjundeid kasutav kunstnik rikastab oma kunstilist meetodit ning laiendab elunähtuste esteetilise mitmekülgsuse kujutamise võimalusi oma loomingus.

Koomikakunstnik peab mitte ainult ise tajuma elu tõelist koomikat, vaid eeldama samasugust võimet ka oma lugejal, vaatajal, kuulajal.

L. Feuerbachi raamatut «Loengud religiooni olemusest» konspekteerides kirjutas V. I. Lenin oma «Filosoofilistesse vihikutesse» välja järgmised tähelepanuväärsed sõnad, tehes nende kohta ääremärkuse «Tabavalt öeldud!»: «... Teravmeelne kirjutamisviis seisab peale muu selles, et ta eeldab mõistust ka lugejas, et ta ei ütle kõike välja, et ta annab lugejale endale võimaluse öelda suhete, tingimuste ja klauslite kohta, millega öeldud fraas alles osutub tegelikuks ja võib olla mõeldav.» [1]

Kahjuks mitte kõik meie kirjanikud ei arvesta teravmeelse kirjutamisviisi nõuet. Mõnel dramaturgil, näitlejal ja näitejuhil on kange tahtmine nähtust nii kujutada, et vaatajale kõik läbi mälutakse ja suhu pannakse. Muidugi ei ole niisugusel

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, lk. 57.

kirjutamisviisil teravmeelsusega midagi ühist. Kunstiteose tajumine lugeja ja vaataja poolt on aktiivne, loominguline protsess, mille aluseks on ühiskondlik praktika. Mõned meie koomiliste teoste loojad ei usalda ilmselt nõukogude lugeja ja vaataja mõistust, nad lükivad oma näidendeisse lamedaid teravmeelsusi, odavaid koomilisi olukordi ja pealetükkivaid didaktilisi manitsusi.

Inimese koomikatajumise iseärasusi analüüsides kirjutas N. Tšernõševski: «Mulje, mida koomiline inimeses tekitab, on meeldiva ning ebameeldiva tunde segu, milles meeldiv on aga tavaliselt ülekaalus; mõnikord on see ülekaal nii suur, et ebameeldiv peaaegu üldse kaob. Seda tunnet väljendab naer. Inetus on meile koomilises ebameeldiv; meeldiv on see, et me oleme nii arusaajad, et taipame inetuse inetust. Selle üle naerdes tõuseme sellest kõrgemale. Näiteks rumala inimese üle naerdes ma tunnen, et mõistan ta rumalust, saan aru, mispärast ta on rumal, ja mõistan, missugune ta peaks olema, et mitte olla rumal, järelikult näib mulle sel ajal, et ma seisan temast palju kõrgemal. Koomiline äratab meis tunnet meie endi väärtusest, nagu purjus heloodid tuletasid Sparta lastele meelde, et «kodanik» ei tohi end purju juua.» [1]

N. Tšernõševski näitab õigesti, et teatud nähtuste tajumine ja hindamine koomilistena tõstab naerjat naerualusest kõrgemale. Suur vene revolutsiooniline demokraat rõhutas koomilise määratu suurt tunnetuslikku, ühiskondlikku ja kasvatuslikku tähtsust, tema moraalset ja esteetilist tähtsust.

Paljud mineviku teoreetikud ja kunstnikud rõhutavad ühel või teisel kujul ootamatuse, väleduse, välkkiiruse osa koomikas, teravmeelsuses, tõeliselt naeruväärse tunnetamise protsessis.

«Teravmeelsus ja huumor — kui nad erinevad teineteisest, siis ainult ajas: nad on välk ja elektrivalgus. Mõlemad on ilmselt ühest ainest, kuid teravmeelsus on ere, hetkeline ja küllaltki ohtlik plahvatus, huumor aga vallatab ja naudib süžeelisi keerukusi» (M a r k T w a i n).

Koomikataju on seda aktiivsem, mida ootamatum ja kiirem on teravmeelsus, mida üllatavam assotsiatsioon, objekti külgede vastandamine ja võrdlemine on ta tekitanud.

Kõigest öeldust nähtub, et koomiline kui esteetika kategooria on subjektiivse ja objektiivse ühtsus. Koomilise kategoorias peegelduvad ja leiavad esteetilist hinnangut elunähtused, millele koomika on objektiivselt omane.

Kunstis esinev koomilisus on kriitika eriline emotsionaalne

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 293.

vorm, mis on väljanaerdava nähtuse ja esteetilise ideaali aktiivse vastandamisega seotud.

Koomika on mitmekülgne, ja tema olemust võib mõista ainult ühtsuses ja vastandlikkuses paljude teiste esteetiliste kategooriatega.

Koomilise ja teiste esteetika kategooriate vahekorra küsimuses on esteetilise mõtte ajaloos väljendatud palju erinevaid arvamusi.

Mõnes esteetika teoorias ei seata koomilisele vastu ülevat või traagilist, vaid lihtsalt tõsist. Kuid niisugune koomilise ja tõsise vastandamine on ühekülgne. Kuivõrd koomiline on naljakas, niivõrd võib teda tõsisele vastu seada, kuid võib olla ka koomiline tõsidus, ja koomiline omakorda võib olla ka tõsine.

Niisugused kategooriad nagu koomiline ja traagiline ei ole ainult vastandlikud, vaid tungivad ka teineteisesse. Need kategooriad peegeldavad sotsiaalsete vastuolude olemust eri külgedest.

Koomilised on Gogoli satiiri «Revident» tegelased: linnapea, Skvoznik-Dmuhhanovski, Ljapkin-Tjapkin, Zemljanika jt. Traagiline aga on nende inimeste elu, kelle üle võimutsevad need «linnaisad», keda nad valitsevad. See on vastuolu teine külg. See on jäänud «Revidendi» süžee raamist välja, sest satiirik võtab ainult teatud läbilõike elust. Kuid seda teist külge on võimatu mitte näha. Põhisüžee piiridest välja jäädes koputab see sotsiaalsete vastuolude külg uksele ja tungib aknast sisse, sirutab kümneid käsi palvekirjade ja petitsioonidega arvatavale revidendile Hlestakovile. Teist tegelikkuse läbilõiget andes ja elu linnapea maja akende taga kujutades oleks võinud kunstnik komöödia asemel kirjutada tragöödia.

Traagiline ja koomiline ei ole üksnes teineteisele vastandlikud; nad on tõeliselt dialektilise seosega kategooriad ja seetõttu on nad omavahel ka tuhandete üleminekutega seotud. Selle vastuolulise seose üht iseärasust märkides kirjutas V. Belinski, et «... on punkte, kus koomiline ühineb traagilisega, ning meid ei eruta enam kerge ja rõõmus, vaid valus ja kibe naer» [1].

Ülev on koomilisele vastandlik esteetiline kategooria. Tõepoolest, üleva väljanaermine ei ole võimalik niikaua, kuni antud nähtust tajutakse tõeliselt ülevana. Ja vastupidi, madal nähtus, mis aga pretendeerib ülevale ning kannab talle mitteomast toredat rüüd, on kõige parem naerumärklaud.

Koomiline on seotud inetuga. See mõte läbib selgesti kogu esteetika ajaloo.

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, lk. 615.

Ühtlasi tuleb märkida, et koomiline erineb madalast ja inetust.

Esiteks, mitte iga inetus ei ole koomiline. Koomiline eksisteerib ainult ühiskonnas, kuna madalaid ja inetuid nähtusi esineb nii looduses kui ühiskonnas.

Tšernõševski märkis õigesti, et koomiline ei väljenda inetust looduses, vaid ainult inimeses, ühiskondlikus elus. «Anorgaanilises looduses ja taimeriigis ei saa olla koomilisel kohta, sest sellel looduse arenemise astmel ei ole esemetel iseseisvust ega tahet, neil ei saa olla mingisuguseid pretensioone... Rangelt võttes pole loomadelgi kuigi palju koomilist...

Kuid koomilise tõeliseks valdkonnaks on inimene, inimühiskond, inimese elu, sest ainult inimeses areneb tung olla midagi muud kui see, mis ta olla võib, arenevad sündmatud, asjatud, absurdsed pretensioonid.» [1]

Ka ühiskondlikus elus ei ole kõik inetu ja madal koomiline.

Teiseks, mitte kõik koomiline ei ole inetu. Koomiline võib esineda ka sel juhul, kui nähtus omaette on ilus, kuid ta väärtuslikele omadustele järgnevad puudused. Näiteks koondab teadlane kogu oma tähelepanu teaduslike probleemide uurimisele; see on teadlase väärtuslik omadus, kuid sellele võib järgneda niisugune puudus nagu hajameelsus igapäevases isiklikus elus. See hajameelsus ei ole inetu, kuid võib olla koomiline. Teiste sõnadega, koomiline võib olla mitte ainult inetu nähtus, vaid ka üldiselt positiivne, ilus nähtus, mille üksikud puudused ei kujuta endast pahet, olgugi et need võivad saada kriitika- ja naeruobjektiks. Selles ongi koomika kahe tüübi (satiiri esilekutsuva koomika ja heatahtlikku naeratust, huumorit esilekutsuva koomika) olemasolu saladus.

Kui üks koomilise tähtsaist liikidest on lähedane inetule ja madalale, siis on ta loomulikult vastandlik ilusale ja ülevale. Viimase ümber käis omal ajal vaidlus. N. Tšernõševski kirjutas õigesti, et Vischer on «liigselt piiranud koomilise mõistet, vastandades seda mõistete arenemise (Hegeli) dialektilise meetodi säilitamise eesmärgil ainult ülevuse mõistega» [2]. Suur revolutsiooniline demokraat oli arvamisel, et koomilise valdkond on laiem, sest «inetuse koomika, näotuse koomika on vastandlik ilule, aga mitte ülevusele» [3].

Koomika vormide ja liikide mitmekesisuse tõttu võib öelda, et koomiline võib teatud juhtudel esineda ilusa, üleva ja traagilise vastandina, kuid teistel juhtudel võib ta traagilise ja ilu-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 286—287.

[2] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 86.

[3] Sealsamas.

saga ühineda. Koomilise ja üleva vastandlikkus ei ole samuti absoluutne. Ühes ja samas iseloomus võivad koos esineda ülevustunnet esilekutsuvad ja heatahtlikku naeru tekitavad jooned.

Koomilise vormid on mitmekesised. Neis kõige teravama ja kõige pehmema vahel, satiiri ja huumori vahel, on terve astmik naeruvarjundeid. Et selles veenduda, tarvitseb vaid vaadelda maailmakirjanduse varasalve. François Rabelais' rõkkav naer, Jonathan Swifti kibe sarkasm, Rotterdami Erasmuse peen iroonia, Voltaire'i tark naeratus, Gogoli naer läbi pisarate ja satiir, Štšedrini piitsutav ja suure löögijõuga satiir ning sarkasm, Tšehhovi hingeline, inimlik huumor, V. Majakovski võidukas naer... Milline rikkus! Shakespeare ja Molière, Lope de Vega ja Goldoni, Fonvizin ja Krõlov, Gribojedov ja Ostrovski kasutasid meisterlikult naeru kõiki liike ja varjundeid, mis kuuluvad komöödia autori relvastusse.

Kui katsuda selles mitmekesisuses leida teatavat ühtsust, siis võib öelda, et põhiliselt eksisteerib kaks koomilise liiki. Koomiline kas annab hinnangu positiivse, ilusa nähtuse üksikutele negatiivsetele joontele, mis takistavad selle nähtuse täielikumat arenemist, tema lähenemist ideaalile, või siis aitab hukka mõista oma aja ära elanud, madalat, sotsiaalselt ohtlikku nähtust, mis takistab ühiskonda ta progresseeruvas liikumises.

Vastavalt oma objektiivsele alusele võib koomilise eesmärgiks olla puuduste kõrvaldamine või nähtuse kaotamine, kui see nähtus on oma olemuselt paheline.

Naerule täpse määra leidmine, oskus naeru varjundeid nähtuse kvalitatiivse definiitsusega vastavusse viia on klassikalise komödiograafia tähtis traditsioon. Kui eksimatult täpne, lööv, kompromissitu, halastamatu on Gogoli naer Hlestakovide, Skvoznik-Dmuhhanovskite, Ljapkinite-Tjapkinite üle! Ja missuguse huumoriga, sädelevalt lõbusa naeruga, mille tagant piilub nukrus, on täidetud Gogoli «Õhtud külas Dikanka lähedal», mis jutustavad rahva elust!

A. Tšehhov on loonud koomiliste tüüpide hiilgava galerii. Nende tüüpide keskel leiame vutlaris inimese, unter Prišibejevi satiiriliselt teravdatud kujusid, kuid ka niisuguseid pehme ja targa huumoriga värvitud kujusid nagu «igavene üliõpilane» Petja Trofimov. Meie tegelikkuses on küllaltki palju seesuguseid nähtusi ja tüüpilisi iseloomusid, mis paratamatult kutsuvad esile heatahtliku naeratuse, lõbusa ja ulja naeru, pehme huumori, kuid on palju ka niisuguseid, mida on vaja järsult paljastada, mis nõuavad tigedat satiiri.

Milles on siis satiiri ja huumori põhiline erinevus?

Satiir on selle piitsutav paljastus, mis ei vasta eesrindlikele poliitilistele, esteetilistele ja moraalsetele ideaalidele,

kõige selle vihane väljanaermine, mis takistab nende ideaalide täielikku teostamist. Huumor ei kutsu tavaliselt antud sotsiaalset nähtust hävitama, vaid teda täiustama, tema puudusi kõrvaldama. Huumor on rakendatav peamiselt siis, kui sotsiaalne nähtus oma kvalitatiivse definiitsuse poolest on üldiselt positiivne, progressiivne, olgugi et tal on mõningaid puudusi, mineviku igandeid, oma aja ära elanud külgi. Huumor on sõbralik naer, tigeduseta, kuigi mitte hambutu.

Kui aga mingi nähtus on tervikuna negatiivne, reaktsiooniline, kui ta on sotsiaalselt ohtlik, võib tuua rahvale tõsist kahju, siis ei jätku sõbralikust naerust. Naer seesuguse kõdunenud, võltsi nähtuse üle peab olema piitsutav, paljastav, satiiriline. Nõukogude kunstnikud on kutsutud satiiripiitsaga halastamatult lööma rahu vaenlasi, kuid ka valelikke inimesi, karjeriste ja ümbersündinuid, bürokraate, tölplasi, logelejaid, nõukogude seaduslikkuse rikkujaid.

Tuleb arvesse võtta, et ka satiirilisel naerul on oma varjundid ja teisendid. Sellega seoses ütles Mao Tse-dung sügava ja viljaka mõtte:

«Käituda oma seltsimehega nagu vaenlasega,» kirjutab Mao Tse-dung, «tähendab vaenlase positsioonile asumist. Kas see tähendab, et me loobume satiirist üldse? Ei, satiir on alati tarvilik. Kuid on olemas mitmesuguseid satiiri liike: vaenlase vastu suunatud satiir, liitlaste vastu suunatud satiir, meie oma leeri inimeste vastu suunatud satiir, kusjuures meie suhtumine peab olema igal juhtumil erinev.» [1] Igaühel neist satiiriliikidest on oma erinevused, kuid on ka üldine, mis on omane satiirile kui niisugusele.

Satiirilise väljanaermise spetsiifiliseks jooneks on naeru ja viha ühtsus ja peamiselt emotsionaalse kriitika eriti kõrge aste, selle halastamatus ja lepitamatus.

Eetika ja esteetika ühtsus eksisteerib mitte ainult ilusa ja üleva, vaid ka koomilise tajumisel, sest koomiline on üks vormidest, milles avaldub esteetiline suhtumine tegelikkusesse. Eetika ja esteetika ühtsuse konkreetseks vormiks satiiris on moraalse hukkamõistu ja väljanaermise ühtsus.

Kahjuks on meie komödiograafias veel küllaltki palju juhtumeid, kus moraalne hukkamõist ei ole väljanaermisega ühtsusse viidud, väljanaermine aga ei täienda ega kõvenda moraalset hukkamõistu. Sageli on lugu nii, et pahelist nähtust naerdakse välja (õigemini, antud juhul naljatatakse selle üle), kuid moraalselt seda hukka ei mõisteta, või vastupidi, moraalne hukkamõist muutub didaktiliseks sententsiks, sest naerurelva ei kasutata.

---

[1] Мао Цзе-дун, Избранные произведения, т. 4, lk. 163.

Meie kunstnikud peavad õppima maailmakunsti klassikuilt naerurelva kasutamise oskust, teraselt tähele panema nähtuste koomikat, eksimatult kasutama iga antud juhtumil üht või teist naerumäära huumorist satiirini, heatahtlikust naljast hävitava sarkasmini.

«Julm naer» — nii ütles V. Majakovski satiiri kohta. Satiir eitab tervena väljanaerdavat nähtust ja vastandab temale ideaali, mis seisab väljaspool antud nähtust. Huumor jaatab nähtust, puhastab seda juhuslikust, teisejärgulisest, kõrvalisest, aidates nähtuse olemusel täielikumalt avaneda. Kunstnik eksib elutõe vastu, kui ta naer ei ole nähtuse kvalitatiivse definiitsusega kooskõlla viidud, mille tõttu ta satiirilise paljastamise asemel teeb huumorit või huumori asemel paljastab satiiriliselt.

Klassikute poolt loodud kujud on meile tänapäevalgi abiks võitluses inetute nähtuste vastu. Kuid me vajame nõukogude satiirikuid, sest on olemas ka uusi negatiivseid tüüpe, kelle tekkimist tuleb muuhulgas seletada sellega, et hlestakovlike, pljuškinlike, maniilovlike, ugrjum-burtšeejevlike, unter-prišibeejevlike, obloomovlike kalduvustega inimesed püüavad uute tingimustega kohaneda.

Kes on siis need meie aja satiiri «kangelased»? Neid on mitmesuguseid. Esikohal on ookeanitagused uue sõja õhutajad, rahu ja demokraatia vaenlased, kes väärivad kõige põletavamat satiiri.

Maalikunst ja graafika, tänu Kukrõnikside, B. Jefimovi, B. Prorokovi ja teiste töödele, oskavad teiste kunstiliikidega võrreldes paremini luua sõjaõhutajate, rahu ja rahvastevahelise vendluse vaenlaste satiiriliselt teravdatud kujusid.

Oma aja ära elanud nähtus, mis takistab edasiliikumist meie tegelikkuses, annab satiirile ainet. Nõukogude kirjanikud on loonud seni alles väikesearvulise, kuid nõukogude draamakirjanduses Gogoli ja Štšedrini traditsioonide edasiarendamise seisukohalt tähtsa satiiriliste kujude galerii; nimetame kas või Pobedonossikovi V. Majakovski «Saunas», Gorlovit A. Korneitšuki «Rindes», Miljaginit B. Romašovi «Suures jõus». Kuid üksikud, isegi õnnestunud satiirilised kujud ei lahenda veel küsimust. Paljud meie elu nähtused, mis väärivad satiirilist paljastust, jäävad meie draamakirjanike — komöödiate autorite — poolt peegeldamata.

Otsuses «Ajakirjast «Krokodill»» (1948. aastal) näitas partei Keskkomitee satiirikute avarat tegevusvälja: «Ajakiri peab satiirirelvaga paljastama ühiskondliku omandi riisujaid, omakasupüüdjaid, bürokraate, upsakuse-, pugemise-, labasuseavaldusi; õigel ajal reageerima rahvusvahelistele päevasündmustele, kritiseerima kodanlikku kultuuri.»

Mõned kriitikud piiravad satiiri ülesandeid võltside maskeeritud tüüpide paljastamisega. See ei ole õige. Paljastav satiir on ainult üks satiiri liike. Satiirilist väljanaermist tuleb kasutada ka siis, kui väljanaerdavad tüübid ei kuulu maskeerijate hulka, kuid kes objektiivselt, ilma et nad mõnikord ise seda teaksid, pidurdavad meie ühiskonna edasiliikumist.

Satiirilist väljanaermist väärib kõik see, mis oma olemuselt on rahvavastane, kõik see, mis võib tuua tõsist kahju rahvale ja ta huvidele. Satiiripiitsa väärib ka niisugune inimene, kes küll ei ole uue teadlik vastane, kuid objektiivselt võttes siiski takistab uut. Ei ole meil veel otsa saanud bürokraadid, tölplased, ausad ja isegi nõukogude võimule ustavad lobisejad. Nende tüüpide satiiriline hukkamõist soodustab nende vastu võitlemist.

Gorodetski ja Mariengofi äpardunud katseid kaasaegse satiiri loomiseks ei saa sugugi sellega seletada, nagu oleks tänapäeva teemat käsitleva nõukogude satiirilise tüki loomine üldse võimatu (et see võimalik on, sellest kõneleb kõige selgemini see edu ning aktuaalne vastukaja, mida leidis V. Majakovski «Sauna» ja «Lutika» lavastamine Satiiriteatris). Nende draamakirjanike äpardumine on seletatav peamiselt sellega, et nad moonutasid elutõde ning ei suutnud kujutatud negatiivsetele nähtustele meie ühiskonna kõrgeid esteetilisi ideaale vastu seada. Kuid just kõrged esteetilised ideaalid eraldavad satiiri paskvillist.

Kunstniku esteetiline ideaal määrab nii kriitika eesmärgi kui ka iseloomu komöödias, eriti aga satiiris. See ideaal avaldub teose kunstiliste kujude kogu süsteemis, kõiges ühiskondlike jõudude asetuses. Erilise täiusega avaldub esteetiline ideaal kangelastes, kes astuvad ühiskonnas esineva kurjuse jõudude vastu ja väljendavad vahetult autori vaateid. Ideaal avaldub ka autori suhtumises, selles, missuguse hinnangu autor kujutatavatele sündmustele annab; see hinnang on teoses alati ühel või teisel kujul olemas. Just selle on mõned meie satiirikud oma loomingulises praktikas unustanud ja see ongi neile tõsiseid äpardumisi toonud. Nende kirjanike viga seisab selles, et nende teostes ei ole kõrge ideaal kunstiliste vahenditega esile toodud.

Tõelises satiiris on alati selge, m i s s u g u s t e j õ u d u d e n i m e l ja m i s e e s m ä r g i l tehakse kriitikat. Sellepärast ei saa meie vaenlased seda laadi naerurelva meie korra vastu pöörata. Ja vastupidi, satiiri, mille kohta autor ei anna oma selgesti väljendatud seisukohta ja millel puuduvad kõrged esteetilised ideaalid, võivad meie vaenlased ära kasutada meie korra kahjuks. Autori tahtest olenemata muutub satiiri kunstiline puudujääk objektiivselt sageli poliitiliseks puudujäägiks.

Kõigi naeruvarjundite rikkuste piiramine ainuüksi satiiriga tähendaks kunsti vaeseks tegemist. Rahvas vajab mitmesuguste varjunditega naeru, kõige mitmekesisema žanriga komöödiaid.

Ei oleks õige arvata, nagu võiksid kunstnik, tema lugejad ja vaatajad ainult siis naerda, kui kujutatakse negatiivseid tegelasi. Ka positiivne kangelane võib olla naeru objektiks. Kogu asi on selles, missugune on see kangelane ja missugune on tema suhtes esile kutsutava naeru eesmärk ja määr.

Idealistlik esteetika ja eriti selle teoloogiline tiib rõhutab kõigiti naeru «ebainimsust», «julmust», «patusust».

Kunstiajalugu ja paremate kunstnike praktika tõestavad, et naeru on võimalik ära kasutada humaansetel, inimest jaatavail eesmärkidel. Paljud maailmakunsti klassikud on kasutanud huumorit positiivsete kangelaste tõelise olemuse iseloomustamiseks ja avamiseks. Seda tegid näiteks Dickens ja Tšehhov. Positiivset kangelast veidrana kujutades oskasid klassikud huumori abil näidata, et inetu ja näotu taga peitub ilus ja inimlik.

Kahjuks unustavad paljud meie kunstnikud sageli need rikkalikud huumorivõimalused. Ometi näitavad ka nõukogude kunsti kogemused, et huumori kasutamine positiivsete iseloomude kujutamisel annab häid tulemusi. Selles suhtes on suuri kogemusi meie kinokunstil, eriti niisugustel filmikomöödia meistritel nagu G. Aleksandrovil ja I. Põrjevil. Neid kogemusi on vaja tõsiselt uurida ja üldistada. Vihast, halastamatut naeru, mille abil paljastatakse bürokraat Bõvalovit režissöör Aleksandrovi filmikomöödias «Volga-Volga», täiendab lüüriline siiras huumor. Kirjakandja Strelka, kelle osa täidab suurepäraselt L. Orlova, on tarmukas, kunstiarmastaja, andekas tüdruk. Ta on tõeline kangelanna. Kuid see, et ta on komöödia tegelane ja et ta on koomiline, ei takista tal kangelanna olemast, vaid vastupidi, aitab meil ta üksikute tähtsusetute puuduste tagant näha väljapaistvat, andekat nõukogude inimest.

I. Põrjevi filmikomöödiais aitab huumor kunstnikul avada ja jaatada meie nõukoguliku tegelikkuse ilu, väljendada oma töö tulemustest teadlike nõukogude inimeste uhkust ja õnne, näidata nõukogude inimese parimaid vaimuomadusi. Oma žanri iseloomu muutmata võib nõukogude filmikomöödia eredais positiivseis koomilistes kujudes peegeldada nõukogude inimeste kõrget mõtte- ja tundelaadi. Just selle poolest on väärtuslikud niisugused positiivsed kangelased nagu Marjana Bažan ja Klim Jarko filmis «Traktoristid», Glaša Novikova ja Mussaib Gotujev filmis «Seakarjus ja lambur».

«Ülesküntud uudismaa» lehekülgedel astub lugeja ette humoristlik tegelane — Štšukari taat. Muidugi, naljakas on see hädavaresest talumees, kelle sündides juba ämmaeit ennus-

tas, et ta saab tingimata kindraliks ja kellega juba sündimisest peale algasid igasugused seiklused ja viperused. Nende hulgas on isegi niisuguseid seiklusi, mis pole kaugeltki süütud. Tuletagem meelde, kuidas Štšukari taat sattus kulakute provokatsiooni mõju alla, tappis oma ainsa mullika, et teda mitte kolhoosi viia, ja liha üleliia süües kannatas kõhuvalu. Aga kui õige naerumäära on Šolohhov leidnud! Štšukarile pühendatud leheküljed sädelevad ja mänglevad ainulaadse huumoriga. Ja kas oleks siin üldse võimalik satiiriliselt paljastada seda lihtsameelset, kuigi väikestviisi kavalat talumeest!

Samasuguse värvinguga naeru kasutab S. Mihhalkov «Vähkides» Lenski iseloomustamisel. Komöödia esimeses vaatuses näeme Lenskit väljanaerduna, mida tehakse tigeduseta, heasüdamliku naeru abil. Kirjanik hoiab teda esialgu inkognito. Vaataja aga ei tea, mille üle kirjanik teda naerma ergutab, kas noore teadlase veiderduste või vilunud suli kelmuste ja tema õnge hakanud tölplaste üle. Ja sellest hoolimata, et esimene vaatus on täis eredaid, teravmeelseid võtteid, naerab vaataja palju harvemini kui autor seda tahaks.

Komöödia ja detektiivmotiiv ei taha ühes teoses hästi sobida (seda tõendab ka S. Narinjani «Anonüüm»). Ei saa äratada vaatajas huvi tegelase tundmatusega ja samal ajal teha ta üle nalja, teda välja naerda või satiiri abil paljastada. Kaob naeru eesmärk, ja sellepärast ei ole naeru varjundid kunstniku poolt alati õigesti valitud.

Meie draamakirjanikud on oma komöödiates — ja ka teistes teostes — positiivsetele kangelastele huumoritunde omistamisega väga kitsid, otsekui kartes sellega nende tõsidust ja tähtsust vähendada. Kuid ometi huumoritunne, oskus tajuda nähtust talle omaste vastuoludega, kunst märgata elus esinevat koomilist — kõik see on inimese meeldiv ja tugev joon. Kui tihti draamakirjanikud ja teatrid ei kasuta võimalust naerda k o o s oma kangelasega!

Ohtralt on huumoritunnet antud ühele M. Gorki näidendi «Dostigajev ja teised» kangelasele — revolutsiooniliste rahvahulkade juhtijale kommunist Rjabininile. Kirjanik ise rääkis huumorist kui Rjabinini olulisest iseloomujoonest. Jermolova-nimelise teatri lavastuses (näitejuhid A. Lobanov ja V. Komissarževski) annab F. Kortšagin hästi edasi Rjabinini sihikindlust, ustavust revolutsioonile, ta kartmatust. Kuid see kaval ja tark rahvalik huumor, mida Gorki sellele kangelasele on andnud, kaob F. Kortšagini esituses peaaegu üldse. Sellega tehakse autori idee vaesemaks.

Küsimusel, kelle silmadega paneb meid autor naljakat nägema, on suur ideeline ja kunstiline tähtsus. Kas talitasid näiteks omal ajal õigesti I. Ilf ja J. Petrov, kujutades Ostap

Benderit väga teravmeelse inimesena, kes oma kustumatu huumoritundega tekitab tahtmatult sümpaatiat? Nad olid ettevaatamatud ja otsekui personifitseerisid oma väljapaistvat huumoriannet selles kelmis ja seiklejas. Selle tagajärjel me ei saa naerda Benderi ü l e, vaid naerame peamiselt temaga koos. Autori naer Benderi aadressil on väga ja väga rahuarmastav: kangelase veetlus, elurõõm ja loomulik teravmeelsus varjutavad lugejate eest ta kahjuliku sotsiaalse olemuse. Leidmata õiget naeru määra, ei suutnud andekad kirjanikud nende poolt kujutatud tüübile anda ka õiget esteetilist hinnangut.

Ligikaudu samasuguse vea tegi draamakirjanik A. Tokajev ning Satiiriteatri näitlejad: näidendis «Peigmehed» ei esitanud nad sulide kujusid satiirilistes värvides, vaid heasüdamlikult, humoristlikult. Tõsi küll, «Peigmehed» on peamiselt lüüriline komöödia, kuid see ei tähenda, et selles ei tohi kasutada satiirilisi värve, kui elutõde seda nõuab. Ka Nõukogude Armee Keskteatris lavastatud M. Baratašvili «Ritsikas» on lüüriline komöödia, kuid see ei takistanud näitleja Somovit tigeduse, teravuse ja tõelise satiirilisusega kujutamast endassearmunud labase Sandro elukombeid. Ühtlasi oleksid komöödia autor ja näitejuht talitanud ebaõigesti, kui nad oleksid näidendi raskuspunkti nihutanud sellele satiirilisele kujule. See oleks võinud rikkuda komöödia žanrilist selgust. Õigus ei ole kriitikuil, kes tegid autorile ja teatrile etteheiteid sellepärast, et nad ei loonud satiirilist komöödiat. Komöödiaid on tarvis häid ja mitmekesiseid, teravaid ja lõbusaid.

Kahjuks esineb meil veel huumorita komöödiaid, nukraid tsirkuse-etendusi, igavaid operette. Niisuguseid näidendeid, lavastusi ja tükke tekib enamasti siis, kui autorid peavad vajalikuks toppida oma teosesse võimalikult rohkem probleeme. Rohkearvuliste «sunduslike» probleemide toppimine komöödiasse toob kaasa teose kompositsioonilise hõreduse ja muudab selle teose venivalt igavaks. Stseenid, mis peavad neid arvutuid probleeme kehastama, takistavad näidendi süžee arengut, panevad saalisviibijad haigutama. Näiteks operetis «Klouni poeg» asutakse ühekorraga lahendama armastuse probleemi, töösse loomingulise suhtumise probleemi, sõpruse, seltsimehelikkuse ja inimese ning kollektiivi vahekorra probleemi jne., mis peaaegu kaotab kõik teose operetižanri jooned.

Selleks, et rahuldada vaatajate väga suurt vajadust tõelise komöödiažanri järele, vajame niihästi lõbusaid komöödiaid kui ka eredaid nõukogulikke vodeville, lõbusaid tõepäraseid operette ja elurõõmsaid tsirkuse-etendusi, mida täiendavad klounide koomilised, rõõmust tulvil esinemised.

Kunstniku arsenalis on veel üks tõhus paljastamisvahend — iroonia. See sisaldab endas pilget. Iroonia on varjatud naer,

mis sihib kõige hellemasse kohta ja mida varjab nähtuse sihilik jaatus või väline positiivne hinnang.

Suured vene kunstnikud kasutasid oskuslikult irooniat negatiivsete nähtuste kujutamisel. Iroonilise pilkena rumaluse üle kõlavad ühe Krõlovi valmi tegelase sõnad, kui see küsib eeslilt: «Kust tuled, targem pea?» Irooniaga kõneleb Gogol Tšitšikovist: «Härral oli oma võtetes midagi soliidset ja ta nuuskas üliväga valjusti.» Osavalt võttis oma aja sotsiaalsed pahed satiiri ja iroonia risttule alla suur vene satiirik Štšedrin. See väljanaermise mitmesuguste vormide vastastikune mõju andis häid tulemusi.

Eriti raske on iroonia kasutamine draamavormis, kus autoril puudub võimalus hinnata tegelasi otseselt ja vahetult. Selles suhtes on draamakirjanikele väga huvitav Štšedrini «Kirjutaja esimene jutt». See kujutab endast kirjutaja monoloogi, kusjuures selle kirjutaja iseloom avaneb ilma autoripoolsete kirjeldusteta, ilma et autor väljendaks otseselt oma suhtumist kujutatavasse isikusse. Kuidas siis Štšedrin ironiseerib selle «kangelase» üle? Kirjutajale on suhu pandud kõne, mis kujutab endast kõneleja irooniat iseenda üle: «Võtsime, õige, mis võtsime — kel pole pattu jumala ja süüd keisri ees? — ja siis tuleb veel seda öelda, et kas on parem raha võtmata ja asi ajamata jätta; kui võtad, siis töö läheb kuidagi ladusamalt, soodsamalt. Praegu aga, nagu ma näen, on kõik hakanud kõnelema ikka rohkem sellest omakasupüüdmatusest, aga asjaajamist ei ole näha, ja pole kuulda, et maamees saaks jalgu alla, vaid ähib ja ohib rohkem kui endistel aegadel.» [1] Kirjutajale ei tule pähegi, et peale kahe seisukoha, kas «raha võtta ja asju ajada» või «raha mitte võtta ja asju mitte ajada», võib teha midagi ka ilma raha võtmata.

Draamakirjanduses võib kunstniku irooniline suhtumine oma tegelastesse avalduda nende olukordade kaudu, kuhu kunstnik neid asetab.

Olukorrad, kuhu autor oma tegelased asetab, ja nende tegevus aitavad nende olemust väljendada ning neid irooniliselt välja naerda.

Iroonia võib satiiriku vihast naeru täiendada ja tugevamaks muuta. Kuid eluõigus on ka sõbralikul iroonial, mis kasvab huumori alusel ja on sellega ühendatud. See on irooniline naljatamine, sõbralik šarž, mitte tige, kuid ka mitte hambutu naeratus positiivse kangelase puuduste üle.

Kahjuks kasutavad nõukogude kunstnikud oma loomingus seda väljanaermise liiki ikka veel harva. Kas ei jää nõukogude

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. II, 1933, lk. 43.

kunsti ellusuhtumine vaesemaks selle tõttu, et tänapäeval on meie kunstnikud peaaegu unustanud ühe tähtsa naeruliigi — iroonia? Iroonia võib kõlada ja peabki kõlama meie raamatute lehekülgedelt, näitelavalt ja ekraanilt.

Eespool oli juba märgitud, et naerul on palju värve, palju varjundeid — huumor, iroonia, sarkasm, satiir. Kuid nende kasutamine realistlikus kunstis ei sõltu kunstniku meelevallast, vaid nähtuse kvalitatiivsest olemusest. Realistlik kunstnik peab kooskõlastama kõik oma elunähtustesse suhtumise varjundid nende nähtuste kvaliteediga, olemusega ja individuaalsete iseärasustega. Naeru määra valik peab olema komöödia konflikti ja selles konfliktis kokkupõrkavate iseloomude eksimatult täpse esteetilise hinnangu tulemus.

Naeru mitmesuguste varjundite küsimusega on seotud ka nõukogude komöödia žanrilise mitmekesisuse küsimus. Komöödiažanril on oma teisendid: satiiriline komöödia (näiteks V. Majakovski «Saun»), lüüriline komöödia (näiteks film «Rikas pruut» — J. Pomeštšikovi stsenaariumi järgi lavastanud režissöör I. Põrjev), naljamäng (näiteks film «Juubel» — A. Tšehhovi teose järgi lavastanud režissöör J. Petrov) jne.

Me vajame koomiliste teoste mitmesuguseid liike — satiiri, groteski, pamfletti, epigrammi, humoreski, vodevilli, šarži, paroodiat, lüürilist komöödiat, karikatuuri jt.

Komöödia žanrilise mitmekesisuse kasutamise oskus, oma meisterlikkuse tõstmine on nõukogude koomikakunstnike edu pant.

Nõukogude kunstis on naerurelv olnud, on ja jääb üheks tõhusamaks relvaliigiks.

Õieti suunatud naer väljendab kõige hea, mõistliku, ilusa moraalset jõudu ja paljastab kurja, oma aja ära elanu, inetu täielikku tühjust, tühisust, ebainimlikkust. Seesugune naer õpetab vaenlasi vihkama, kõike madalat, reaktsioonilist, võltsi vihkama ja kõike ilusat, ülevat, progressiivset ning tõele vastavat armastama.

Seega peitub koomiline kui objektiivne esteetiline kvaliteet kas positiivse, ilusa nähtuse negatiivsetes joontes, niisugustes joontes, mis ei lase tal täiuslikumalt areneda ja ideaalile läheneda, või oma aja ära elanud, madalas, sotsiaalselt ohtlikus nähtuses, mis takistab kogu ühiskonna progresseeruvat liikumist, või siis puudustes, mis nähtuse väärtuslikele omadustele järgnevad.

Koomiline tegelikkuses on niisugune ühiskondlikult tähelepandav nähtus, mis tegelikkuse objektiivsele arenemiskäigule vastavate esteetiliste ideaalide seisukohast väärib erilist emotsionaalset kriitikat, kriitika esteetilist vormi (väljanaermist, naljatamist, satiirilist paljastamist jne.).

Selle kriitika olulisteks ja iseloomulikeks iseärasusteks on ta emotsionaalne sisurikkus, ta esteetiliselt hindav iseloom, terav kaasaegsus, päevakajalisus, ühiskondlik tähtsus, konkreetne sihipärasus; ta tung kollektiivse tajumise, massilisuse poole; ta edasiantavus; selle kriitika aktiivne tajumine lugeja, vaataja, kuulaja poolt (väljanaerdava nähtuse aktiivne vastandamine esteetilistele ideaalidele); selle kriitika assotsiatiivne iseloom, ootamatute kõrvutamiste, võrdluste tähtsus, üllatuse momendi olemasolu väljanaerdava nähtuse tajumisel.

Sealjuures, vastavalt oma objektiivsele alusele, peab kriitika esteetiline vorm taotlema antud nähtuse jaatamist ja täiustamist, ta parandamist või siis likvideerimist, kui see nähtus on oma olemuselt paheline. Seoses sellega on koomilise vormid kunstis väga mitmekesised (huumor, iroonia, satiir, sarkasm, nali, pilge), samuti mitmekesised on ka koomiliste teoste žanrid (vodevill, valm, pamflett, epigramm, satiiriline komöödia jne.).

V. RAZUMNÕI, A. BAŽENOVA

KUNSTILINE KUJU [1]

1. Kunstilise kuju mõiste

Kunsti kui ühiskondliku teadvuse ühe vormi omapära, tema ühiskondlike funktsioonide omapära saab mõista ainult siis, kui arvestatakse kunstile omase elunähtuste üldistamise viisi spetsiifikat. Selleks kunsti seisukohalt spetsiifiliseks üldistamise viisiks on tegelikkuse peegeldamine piltlike, meeleliste ja konkreetsete, esteetilist tähtsust omavate kujude vormis. Neid kujusid nimetatakse kunstilisteks kujudeks, erinevalt teistest tunnetusvormidest (kujudest) — tajumustest, kujutlustest, mõistetest, mille jaoks esteetiline kvaliteet pole oluline.

Metodoloogiliseks aluseks, millele rajaneb kunstilise kuju olemuse selgitamine, on marksistlik-leninlik tunnetusteooria. See teooria seletab teaduslikult neid seaduspärasusi, mille alusel peegeldab inimteadvus tegelikkust kõigis vormides, sealhulgas ka kunstilise kuju vormis.

Marksism tõestas, et inimtunnetuse aluseks on inimeste ühiskondlik praktika selle mitmesugustes vormides. Sedamööda, kuidas inimene praktiliselt tundma õpib tegelikkust, areneb ka ta tunnetamine, mis tõuseb vähem sügava teadmisest rohkem sügava ja mitmekülgsema teadmiseni, nähtuste vahetust kaemusest nende olemuse tunnetamiseni.

Tunnetusprotsessi esimeseks astmeks, selle algastmeks on elav kaemus, s. o. tegelikkuse vahetu peegeldamine meelelistes kujudes: aistingutes, tajumustes, kujutlustes. Inimene saab kõik teadmised kogemustest, aistingutest ja tajumustest, ja teadmiste allikas on objektiivne, inimesest sõltumatu. Elav kaemus

[1] Jao «Kunstilise kuju mõiste» on kirjutanud V. Razumnõi, jao «Tüpiseerimine kui kunstilise kuju loomise meetod» — A. Baženova.

on vajalik aste igale tunnetusele, sealhulgas ka kunstilisele tunnetusele.

Tegelikkuse meelelises peegeldamises on inimesel tegemist peamiselt üksikute nähtuste ja nendevaheliste lihtsaimate sidemete maailmaga. Nähtuste olemust, üldist ja seaduspärast nendes nähtustes ei tajuta vahetult, kuna seadused ei asu pealispinnal. Inimene tunnetab neid alles tunnetusprotsessi teisel astmel — mõtlemise astmel. Mõtlemise põhiliseks iseärasuseks on abstraheerimine, s. o. asjade mitteoluliste, teisejärguliste omaduste kõrvalejätmine ja nende kõige tähtsamate külgede ning tunnuste üldistamine. Mõtlemine, mille põhiline vorm on mõiste, peegeldab asjade ja protsesside olemust, s. o. avab tõe üha sügavamalt. Mõistel, erinevalt tajumustest ja kujutlustest, puuduvad tunnetamise objekti individuaalsed iseloomustused, selle objekti iseärasused; mõistes ei säili konkreetsete nähtuste individuaalsed tunnused. Sellepärast tundub esimesel pilgul, et mõiste on tegelikkuse kuju, mis on kaugemal reaalsusest kui selle piltlik meeleline, individuaalne konkreetne kuju. Tegelikult aga ei lahku tunnetus, kui ta on õige, asjade omaduste üldistamise protsessis tegelikkuse pinnalt, vaid vastupidi, läheneb tegelikkusele. Abstraktsioonides peegeldab mõtlemine objektiivset reaalsust sügavamini, õigemini, täielikumalt, kui seda suudab teha üksikute objektide vahetu, elav kaemus.

Kui nüüd uurida lähemalt, kuidas inimteadvus peegeldab tegelikkust kunstilise kuju vormis, uurida seda peegeldamist tunnetusteooria üldiste seaduspärasuste valguses, siis näeme, et erinevalt tajumustest, kujutlustest ja mõistetest ei saa kunstilist kuju täies ulatuses viia mingile kindlale tunnetusprotsessi astmele. Kunstilisel kujul on palju ühiseid jooni ja tunnuseid, mis seavad ta sugulusvahekorda teiste tunnetusvormidega — kujutluste ja mõistetega. Ja kõrvuti sellega iseloomustab kunstilist kuju rida spetsiifilisi omadusi, mis on ainult temale omased ja millel ei ole kohta teistes tunnetusvormides.

Kunstilise kujuga tutvudes võib esialgu näida, et ta on kujutlusega identne. Nagu kujutlus, nii säilitab ka kunstiline kuju tavaliselt üksikobjekti või nähtuse vormi. Näiteks näeme maalilõuendil üht või mitut üksikobjekti: inimesi, asju, loodusnähtusi. Elu peegeldamisel ei heida kunstnik kõrvale elunähtuste individuaalset konkreetset palet, vaid vastupidi, säilitab selle palge, kujundades seda ümber kindlate seaduste kohaselt. Tema tunnetuse tulemused on kehastatud üksiknähtuse kuju vormis, mida vahetult tajub lugeja, vaataja, kuulaja. Niisugune on näiteks kujutavas kunstis inimese kuju, mida me tajume tema portrees. Kunstilise kuju väärtuslikuks omaduseks on see, et ta on otseselt eluline, et ta on usaldatav. Sellega seletub kunsti määratu suur mõjujõud ja ta üldine aru-

saadavus, sest kuju tajumine ei nõua inimeselt sellist spetsialiseerumist, mida on vaja teaduses. Veel rohkem, me saame sageli, nagu õigesti märkisid vene revolutsioonilised demokraadid, palju teadusalaseid teadmisi kunstiteoste kujude kaudu, sest kunstiteosed annavad meile võimaluse hõlpsamalt tutvuda teaduse järeldustega, kehastades neid elu enda vormides.

Kunstiliste kujude mõjujõu ja arusaadavuse tõttu on pööranud nendele tähelepanu ka teadlased, kes püüavad teha oma ideed ja järeldused kergemini mõistetavaks. Sageli kasutavad kunsti kujulist vormi ka kunstnikud mitmesuguste teadmiste, poliitiliste teooriate, filosoofiliste vaadete propageerimiseks. Näiteks kasutas Rabelais — suurepärase kirjandusteose «Gargantua ja Pantagruel» looja — oma kangelaste vägitegude kirjeldamist selleks, et tutvustada tolleaegsetele inimestele ajaloolisi fakte, loodusteaduslikke kontseptsioone jne.

Kuju ja kujutlust lähendab ka see, et nad tekivad inimese teadvuses nende eluliste vormide sünteesi alusel, milliseid me tajume vahetult. Nagu kujutlus, nii on ka iga kunstiline kuju, kas või kõige fantastilisemgi, elunähtuste ja asjade keerulise üldistamise resultaat, inimese teadvuses toimunud üldistuse resultaat.

Kuid oleks siiski äärmiselt ekslik jätta nägemata olulist erinevust kunstilise kuju vahel ühelt poolt ja tajumuste, kujutluste vahel teiselt poolt, — erinevust, mis ei lase ühelgi juhul viia kunstilist kuju tunnetusprotsessi esimesele astmele. Kui kunst piirduks tajumuste või kujutluste, isegi kõige üldisemate tajumuste ja kujutluste lihtsa fiksatsiooniga, siis igasugune realismi ja ideelisuse küsimuse ülesseadmine oleks mõttetu. Ei ole juhuslik, et realismi vaenlased — naturalistid ja formalistid — jutlustavad kunsti ideelagedust, arvates, et kuju on tajumuste, aistingute või kujutluste ühe või teise fiksatsiooniga identne. Paljude naturalistide ja formalistide arutluste loogika on selline: kuna tunnetus on üldise esiletoomine, kunst aga kujutab meile üksikut individuaalset fakti, siis järelikult kunst ei saa anda tunnetust, isegi mitte ähmast tunnetust: kunst on üksikute asjade, juhuslikkuse, vahetuse valdkond.

Kunsti tunnetusliku tähtsuse eitamisel on pikk ajalugu. Kunsti tunnetusliku tähtsuse vastu astus välja Platon. Ta argumendid olid suunatud «jäljendava kunsti» vastu, mis ei suuda tõtt avastada; sisuliselt aga said Platoni argumendid hilisema perioodi esteetikas esinenud agnostikute argumentide aluseks. Platoni arutlusi iseloomustab kujukalt järgmine argumentatsioon:

«... Otsusta: mida reprodutseerib joonistamine igal üksikul juhul — kas (asja) olemust, nagu see on, või selle (välist) ilmet,

nagu asi (meile) on ilmutatud, — kas reprodutseerib joonistamine kujutlust või tõde ennast?

«Kujutlust,» vastas ta.

Selles suhtes seisab jäljendav kunst kaugel tõest; tundub, et ta kujutab kõike täielikult, kuid tegelikult võtab ta igast asjast midagi tühist, mingi viirastuse.» [1]

Kunstipraktika lükkab niisugused kunstilise kuju olemuse tõlgitsused ümber. Ta näitab, et elunähtuste individuaalse konkreetsuse säilitamine elu peegeldamise protsessis ei tähenda mingil juhul elu vormide lihtsat mehhaanilist kordamist, nende akustilist või optilist reprodutseerimist peegelpildi täpsusega. Tõelisel kunstil ei ole midagi ühist elu individuaalsete vormide passiivse, fotograafilise reprodutseerimisega ja ta eesmärgiks pole elu illusoorne asendamine. Kunst algab seal, kus kunstnik oma fantaasia abil tegelikkuse nähtused loovalt ümber töötab, tuues esile elu sündmuste ja faktide olemuse, selle, mis on neis ühist, nähtuse üksikvormi kaudu, kunstniku poolt loodud individuaalse kuju kaudu. Sellega kehastab ta kunstilises kujus oma esteetilise ideaali, oma mõtted ja tunded. Kunstnik peab oma kunsti olemuse kohaselt üldistama üksiknähtusi, valima elust seda, mida on võimalik kujutada või väljendada antud kunstilaadis. Elu poolt pakutava ainestiku valik aga on juba tema üldistamise algus.

Kuid kunstiliste kujude üldistava tähtsuse tunnustamine ei anna veel kriteeriumi selleks, et neid eraldada tajumustest ja kujutlustest, mis samuti eeldavad teatavat elufaktide üldistamist. Kogu asi seisab selles, missugune on kunstilise üldistuse olemus.

Materialistlik esteetika tõendab, et kunstilise üldistuse olemust iseloomustab elutõe esiletoomine, elu oluliste külgede üldistamine, s. o. kunstilisel üldistusel on ühised jooned tunnetusprotsessi teise astme vormidega. Sellele tähtsale asjaolule juhtisid tähelepanu juba vene revolutsioonilised demokraadid, kes alati kriipsutasid alla tõelise kunsti tunnetuslikku tähtsust. Kritiseerides teooriaid, mille sisuks on «kunst kunsti pärast» ja mis kunstilise loomingu mõtet näevad absoluutsete iluideaalide kehastamises, selles, et iluidee vabastatakse juhuslikkustest, millega olevat see idee looduses rikutud, esitasid revolutsioonilised demokraadid teesi, et kunsti tunnetuslik tähtsus tuleneb kunstilise üldistuse olemusest endast. Nii teadlane kui ka kunstnik, kelle uurimisobjektiks on reaalne tegelikkus, peavad paljude faktide ja elu sündmuste hulgast välja valima ja üldistama mitte üksikut ja juhuslikku, vaid olulist ja paratamatut. Tšernõševski oli arvamisel, et üldistamine ei ole luule-

[1] «Античные мыслители об искусстве», 1938, lk. 94.

kunsti iseärasus, vaid kujutab endast aruka kõne üldist omadust. Dobroljubov, uurides realistliku kunstilise üldistuse olemust, kinnitas, et kunstnik peab oma loomingus käsitlema peale asja nähtavate erinevuste ka tema sisemist iseloomu. Võrreldes teaduslikku ja kunstilist tunnetust, juhtis ta tähelepanu nende ühisele gnoseoloogilisele alusele. «Filosofeeriva mõistuse suurus ja poeedi geniaalsuse suurus seisavad ühtemoodi selles, et asjale pilku heites osata sedamaid vahet teha tema oluliste joonte ja juhuslike joonte vahel, seejärel õigesti organiseerida neid oma teadvuses ja osata hõlmata nii, et oleks võimalik neid vabalt esile kutsuda igasuguste kombinatsioonide jaoks.» [1]

Kunstilise üldistuse tunnetuslik tähtsus ei ole vastuolus kunstilise kuju olemusega, vaid vastupidi, on sellega täies kooskõlas. See fakt, et kunstnik, erinevalt teadlasest, ei kaldu tegelikkuse teatud külgede üldistamise puhul kõrvale elu täiusest, nähtuste endi konkreetsest individuaalsusest ja annab oma üldistuste tulemused edasi üksiknähtuse kuju vormis, on täies kooskõlas vaatega, mille kohaselt realistlik kuju on elunähtuste olemuse omapärane esiletoomine.

Teatud liiki asjade olemuse tunnetamine tähendab avada, nähtavale tuua see üldine, seaduspärane, mis on nende asjade aluseks. See üldine, mis huvitab nii teadust kui ka kunsti, ei eksisteeri reaalses maailmas puhtal kujul, väljaspool üksikut. Üldine eksisteerib ainult selles üksikus ja ilmneb üksiku kaudu.

«Üksik ei eksisteeri teisiti kui selles seoses, mis viib üldisele. Üldine eksisteerib ainult üksikus, üksiku kaudu. Iga üksik on (nii või teisiti) üldine. Iga üldine on (osake või külg või olemus) üksikust. Iga üldine hõlmab vaid ligikaudu kõik üksikud asjad. Iga üksik ei mahu üldisesse täielikult jne.» [2] Üldise ja üksiku dialektiline vastastikune side objektiivses tegelikkuses ongi reaalseks eelduseks, et oleks võimalik eluprotsesside ja nähtuste olemust kunstilise kuju vormis avada.

Teaduslik mõtlemine abstraheerib mõistetes, seadustes jne. selle üldise, mis reaalselt eksisteerib vaid üksikus. Erinevalt teadlasest ei anna kunstnik üldist edasi abstraktsioonide teel, vaid üksiknähtuse konkreetses meelelises vormis. Kuid see tema fantaasias loodud üksiknähtus erineb oluliselt elavast algkujust. Kui näiteks kirjanik jutustab oma kangelase tegudest, siis valib ta ainult need teod, mis tema arvates kõige täielikumalt väljendavad olemust, s. o. iseloomu, kangelast. Kuid võttes elust üksikuid iseloomujooni oma kangelase jaoks, ei kanna

[1] Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, 1948, lk. 22.

[2] В. И. Ленин, Философские тетради, lk. 329.

kunstnik neid lihtsalt oma teosesse, vaid mõtleb hoolega läbi, sünteesib terviklikuks, eluliseks, orgaaniliseks kujuks.

M. Gorki pidas niisugust tähtsamate, oluliste iseloomujoonte eraldamist ja sünteesi kunstilise kuju loomise tähtsamaks tingimuseks. «Me teame,» kirjutas ta, «et inimesed on mitmesugused: üks on lobiseja, teine lakooniline, üks on pealetükkiv ja enesearmastaja, teine aga häbelik ega ole enda peale kindel; literaat nagu elaks ihnsate, labaste, entusiastide, auahnete, unistajate, naljahammaste ja mornide, tööarmastajate ja laiskvorstide, heasüdamlike, õelate, kõige vastu ükskõiksete jne. ringmängu keskel. Kuid ükski neist omadustest ei määra iga kord veel täielikult ära iseloomu, — väga sageli torkab see omadus silma ainult selle tõttu, et ta ei ole varjatud nii osavalt ja oskuslikult kui teine, sellega kaasas käiv omadus, mis aga ei lange sellega ühte ja võib sellepärast inimese kahepalgelisust, «kahepaiksust» liiga ilmselt paljastada.

Kui dramaturg on võtnud mistahes omaduse nende hulgast, siis on tal õigus seda süvendada ja laiendada, lisada juurde teravust ja kujukust, teha ühe või teise tegelase iseloom peamiseks ja määravaks.» [1]

Kunstniku talent väljendub oskuses tabada kõige tähtsamat ja olulisemat, kontsentreerida oma tähelepanu neile elust võetud faktidele ja protsessidele, mis kõige täielikumalt avavad peegeldatava asja või nähtuse mõtte. Teaduslik mõtlemine rikastab talenti ja aitab kunstnikul avada selliseid vastastikuseid suhteid ja seaduspärasusi, milleni vahetu kaemus, faktide passiivne kuhjumine ei küüni. Sellepärast ei ole juhuslik, et mineviku suured realistid pidasid lakkamatut võitlust maailma teadusliku tunnetamise eest, loominguprotsessi kõrge teadlikkuse eest. Leonardo da Vinci näitas, et mõtlev kunstnik seisab mittemõtlevast kunstnikust mõõtmatult kõrgemal. Ta ütles, et kui maalikunstnik kujutab tegelikkuse nähtusi mõtlematult, siis sarnaneb ta peegliga, kust paistavad vastu kõik selle ette asetatud asjad, ilma et peeglil oleks vähemaidki teadmisi neist asjust. Diderot oli arvamisel, et Falconet' üheks väärtuslikumaks omaduseks oli see, et ta savi vormimise juures mõtles. Tõepoolest, vaevalt oleks see suur kujur suutnud luua sellise šedöövri nagu seda on Peeter I mälestussammas, mida tuntakse «Vaskratsaniku» nime all, kui ta poleks mõelnud sellele ajaloolisele osale, mida Peeter Venemaa arenemises etendas.

See, missugusel määral kunstiline kuju vastab elutõele, sõltub sellest, mida kunstnik üldistab ja kuivõrd see on oluline kujutatava protsessi või nähtuse kui terviku jaoks. Lühe-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, lk. 416.

malt öeldes, iga kunstiline kuju on elu üldistus, kuid mitte iga üldistus ei ole tõde. On teada, et konkreetsete gnoseoloogiliste ja sotsiaalsete põhjuste tõttu võib tunnetus abstraheerimisprotsessis anda ka väärüldistuse. Ka kunstis ei tähenda mitmete tegelikkuse tunnuste, omaduste ja külgede kõrvalejätmine ning teiste üldistamine alati ja kõigis tingimustes tõetruud kunstilist tunnetust. Seda asjaolu on tähtis sellepärast alla kriipsutada, et oleks selge, mille poolest realistlik kunstiline kuju erineb antirealistlikest, vääradest üldistustest, sest ainult eluliselt tõetruu kuju võib olla tõeliselt kunstiline.

Võltsid ja antirealistlikud üldistused, mis ei ava kujutatavate asjade ja nähtuste olemust, on omased naturalistide ja formalistide teostele. Naturalistlikud kunstnikud piirduvad sellega, kui nende poolt antud kuju ja kujutatav asi on väliselt sarnased. Nad on arvamisel, et õige kujutamine tähendab elu passiivset fikseerimist nii nagu ta on, ilma et tarvitseks teadlikult ja hoolikalt välja valida seda, mis on kõige iseloomulikum ja olulisem. Igasugune katse, mida tehakse selleks, et materjali teatud kindlal eesmärgil välja valida, on nende arvates subjektivism, kujule elu seisukohalt kõrvaliste elementide juurdelisamine. Nad toetuvad positivismi filosoofiale ja kinnitavad, et ainukeseks kunstnikule arusaadavaks tõeks on fakti tõde. Kuid praktika näitab, et fakt ei ole veel kogu tõde, et fakt vajab lahtimõtestamist, et faktist on vaja esile tõsta seda, mis väljendab tõde. Sellest rääkis Balzac oma tuntud avalduses: «Kunsti ülesandeks pole looduse kopeerimine, vaid selle väljendamine... Vastasel korral tarvitseks kujuril võtta naisest kipsäratõmme ja ta töö olekski tehtud. Mis seal ikka, eks proovi siis, tee oma armsama käest kipsäratõmme ja sea see enda ette, — sa näed koledat laipa, millel pole vähimatki sarnasust. Sa pead otsima peitli ja kunstniku, kes hoiduvad täpsest kopeerimisest ja annavad edasi elu liikumist. Me peame haarama asjade ja olendite mõistust, mõtet, ilmet.» [1]

Naturalism, mis on kujutatavate asjade ja nähtuste mõtte avamiseks jõuetu, esitab välist tõepärasust elutõe pähe ja avab sellega avarad võimalused võltside ja reaktsiooniliste ideede propageerimiseks näitlikus vormis. Tõeline kunst aga ei piirdu välise tõepärasusega. Vastupidi, mõnikord teisendab kunstnik oma loomingus teadlikult sellist tõepärasust; ta teeb seda elumõtte, elu oluliste joonte ning tendentside avamise eesmärgil. Kunstiajaloos on palju näiteid, kus tegelikkuse oluliste külgede kõige täielikuma väljendamise eesmärgil kasutab kunstnik oma teoses fantastika elemente. Kui ebatõepärane on situatsioon Goethe «Faustis», kus kangelane müüb nooruse eest oma hinge

[1] «Бальзак об искусстве», изд. «Искусство», 1941, lk. 164.

kuradile, ja kui tõepärane ja paljuhõlmav on Fausti kui tõeotsija kuju, kes elumõtet nägi selles, et iga päev astuda võitlusse rahva õnne eest. Analoogilisi näiteid annab meile kogu maailmakunsti praktika, kus näeme harukordselt rikkalikke võtteid elu oluliste joonte väljendamiseks ja esiletoomiseks.

Asjaolu, et kunstiline kuju eeldab elunähtuste oluliste ja määravate momentide üldistamist, ei tähenda veel, et seda kuju võiks viia tunnetusprotsessi teisele, loogilisele astmele ja et kuju oleks identne mõistega. Erinevalt mõistetest on kunstiliste üldistuste olemus esteetiline. Kunstilistel kujudel on esteetiline kvaliteet, ilu ja tõde on neis lahutamatud.

Kui kunstiline üldistus teostub õigesti, siis ei vii see kunagi välja abstraheerimisele, elu täiusest ja tegelikkuse enda nähtuste terviklikkusest kõrvalekaldumisele. Ekslik oleks arvata, et kunstnik algul üldistab, seejärel aga individualiseerib üldised mõisted, mis määravad inimese olemuse. Niisugune ekslik kujutlus, mis ignoreerib kunsti spetsiifilist ellusuhtumist, sünnitab välise illustratiivsuse, mis on seotud üldiste mõistete (kodanlane, aristokraat, tööline, tootmisnovaator jne.) väljatöötamisega ja nende edaspidise kehastamisega elututeks šabloonilisteks kujudeks.

Asja tuum seisab aga selles, et kunst ei paku sotsioloogilisi abstraktsioone, vaid kujusid elavatest inimestest kogu nende eluvahekordade mitmekesisusega. Selles ongi kunsti ammutamatu võlu allikas, selle kunsti võlu allikas, milles üldistamine ja individualiseerimine on lahutamatult seotud. Kunstis ei toimu üldistuse kunstiline individualiseerimine, vaid individualiseerimise kaudu, koos individualiseerimisega teostub kunstiline üldistus. Niisugust üldistamist nimetatakse tüpiseerimiseks. Tüpiseerimine eeldab kunstniku võimet luua eredalt individualiseeritud karaktereid ja avada nende saatuse ja tegude kaudu elu olulisi külgi ja sisemisi seaduspärasusi. F. Engels märkis, et tõelisele kunstnikule «on iga isik omaette tüüp, kuid ühtlasi ka täiesti konkreetne isiksus, «just see», nagu ütleks vana Hegel . . .» [1]

Mitte ükski üldise sotsioloogilise skeemi individualiseerimise katse ei suuda asendada tõelist realistlikku üldistust. Sellele pööras õigusega tähelepanu suur näitejuht, näitleja loomingulise protsessi tark analüüsija K. Stanislavski. Rääkides näitleja tööst oma osa äraõppimisel, rõhutas K. Stanislavski alati vajadust leida kujule vastav karakteersus, väline vorm, mis väljendab antud osa sisemist olemust. Kuju iseloomustuse otsimisel on võimalik kasutada mitut teed. Kõige kergem neist on šablooni otsimine. K. Stanislavski ütleb šabloonide

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, lk. 394.

kohta: «Laval võib luua karakterkujusid «üldse» — olgu see kaupmees, sõjaväelane, aristokraat, talupoeg jne. Pealiskaudsel vaatlemisel võib tervetel eri seisustel, kelleks varem inimesi liigitati, hõlpsasti märgata silmatorkavaid võtteid, kombeid, harjumusi. Nii näiteks sõjaväelased «üldse» hoiavad end sirgelt, marsivad selle asemel, et teiste inimeste kombel käia, liigutavad õlgu, et pagunid mängleksid, löövad kannad kokku, et kannused kõriseksid, kõnelevad ja köhivad kõvasti, et olla jämedam jne. Talupojad sülitavad, nuuskavad maha, kõnnivad kohmakalt, kõnelevad konarlikult ja tarvitavad valesid häälikuid, kuivatavad ennast kasukahõlmaga jne.

Aristokraat käib alati torukübar peas ja kindad käes, kannab monoklit, hääldab r-häälikut omamoodi, armastab mängida uuriketi ja monoklipaelaga jne. Kõik need on šabloonid «üldse», näilised karakteersuse loojad. Nad on võetud elust, nad esinevad tegelikkuses. Kuid mitte neis ei seisa asja tuum, mitte nemad pole tüüpilised.» [1]

Niisuguseid šablooni loomise võtteid esineb meie kunstis õnneks järjest harvemini — nende ebaesteetiline olemus on juba liiga ilmne. Kuid põhimõtteliselt pole nad loomingulisest praktikast veel kaugeltki kõrvaldatud, sest neid esineb ka teisel, rohkem looritatud kujul. K. Stanislavski ütleb selle kohta järgmist:

«Teised peenema ja tähelepanelikuma vaatlemisvõimega näitlejad oskavad kõigi kaupmeeste, sõjaväelaste, aristokraatide, talupoegade hulgast välja valida *üksikuid gruppe*, s. o. nad eraldavad kõigi sõjaväelaste hulgast armeelasi, või kaardiväelasi, või ratsaväelasi, või jalaväelasi ja teisi sõdureid, ohvitsere, kindraleid. Kaupmeeste hulgas näevad nad poodnikke, kauplejaid, vabrikante. Kõigi aristokraatide hulgas märkavad nad õukondlasi, peterburilasi, provintslasi, venelasi, välismaalasi jne. Kõiki neid gruppide esindajaid varustavad nad neile tüüpiliste iseloomulike joontega.» [2]

Seda laadi illustratiivsus on nõukogude kunstitegelaste loomingus veel üsna laialdaselt levinud, kuid see ei suuda tagada tõeliselt kunstilise kuju loomist.

Kunas siis sünnib kunst? Millal läheb kunstnikul korda leida niisugune vahend, mis meid kunstilise tõe juurde viib? Pöördume uuesti K. Stanislavski mõtete juurde. Ta kirjutab selle kohta:

«Kolmandat tüüpi karakternäitlejatel on veelgi peenem tähelepanuvõime. Need inimesed võivad kõigi sõjaväelaste

[1] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 3, lk. 221.

[2] Sealsamas.

terve armeelaste grupi hulgast valida välja kellegi Ivan Ivanovitš Ivanovi ja anda edasi ainult temale omaseid tüüpilisi jooni, mis teise armeelase juures ei kordu. Niisugune inimene on kahtlemata sõjaväelane «üldse», kahtlemata armeelane, kuid peale selle on ta veel ka Ivan Ivanovitš Ivanov.» [1]

Tõeline kunstiline kuju on juba oma olemuselt alati individuaalne; peale selle paigutab kunstnik temasse elumõtte, elu olemuse ja paljude inimeste ühiste joonte sügava tunnetamise resultaadi. Kuju on kunstniku avastus. Seda ei ole võimalik tervikuna saada teiste käest. Mitte juhuslikult pole suured kunstimeistrid alati märkinud, et originaalsus pole talendi tunnus, vaid talendi olemus.

Tõelises kunstiteoses ei ole kujud sotsiologiseeritud skeemid, vaid kunstilised avastused. Nende teoste loojad lähtusid elust, mõnikord võib-olla tühistest elufaktidest, nagu see esimesel pilgul näida võib, ja tõusid kunstilise tüpiseerimise kõrgustesse.

Elunähtuste realistlik üldistamine kunstis ei vii abstraktsioonidele, elututele allegooriatele ja sümbolitele, kujude muutumisele lihtsateks ideede ruuporiteks. Kunstniku ideaal peab kunstiteoses kehastuma individuaalse, konkreetse, tervikliku kuju elavaks koeks. Ilma kujude individualiseerimiseta muutub kunst kuivaks vihjeks asjale, ärakulunud arutluseks, millel puuduvad esteetilised väärtused.

See fakt, et kunst tunneb huvi individuaalsete karakterite mitmekesisuse vastu ja et kunstis väljenduvad kunstniku vaated elus esinevale ilusale, on veel üheks asjaoluks, mille poolest kunst erineb teadusest. Teaduslikul tõel ei ole pluraalsust (kui ta tõeliselt on tõde), kunstilisi üldistusi aga, mis väljendavad antud sotsiaalsete vahekordade olemust, on praktilises elus palju.

Kunstilise kuju loomisel etendab suurt osa loov kujutlus. Fantaasia ja oletused on vajalikud ka kõige rangemas teaduses. Kujutlus aitab teadlasel ette kujutada fakte, mis vaatluste üldises ahelas seni veel puuduvad, aitab luua hüpoteese, mida praktika hiljem kinnitab või kõrvale heidab. Kuid teadlane ei hakka kunagi leiutama fakte, mis on ta teooriale sobivad.

«Teadlane,» kirjutas Gontšarov, «ei loo midagi, vaid avastab looduses valmis oleva ja varjatud tõe; kunstnik aga loob tõenäosuse, s. o. tema poolt vaadeldav tõde peegeldub ta fantaasias ja ta kannab need peegeldused oma teosesse. See ongi kunstiline tõde.

Järelikult ei ole kunstiline tõde ja tegelikkuse tõde üks ja seesama. Nähtus, mis elust tervikuna on kunstiteosesse üle kan-

[1] К. С. Станиславский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 3, lk. 222.

tud, kaotab tegelikkuse tõesuse ega saa ka kunstiliseks tõeks. Kõrvutage kaks-kolm elust võetud fakti, nagu nad aset leidsid, ja tuleb välja, et on väär, isegi mittetõenäoline.

Miks siis nii? Aga just sellepärast, et kunstnik ei kirjuta otseselt loodusest ja elust maha, vaid loob nende tõenäosuse. Selles seisabki loominguline protsess!» [1]

Kunstniku loominguline protsess ei ole võimalik ilma fantaasiata — kunstitalendi tähtsama omaduseta. Kunstnik loob fantaasia abil eluliselt tõepäraseid kunstilisi kujusid, toetudes elu faktidele ja ta seaduspärasustele. Gogoli loov kujutlus lõi terve kangelaste maailma, kelle nimed on saanud üldnimedeks: Hlestakov, Pljuškin, Deržimorda, Sobakevitš, Manilov jt. Puškini fantaasia võimas jõud sünnitas Jevgeni Onegini kuju. Lermontovi Petšorin on poeedi väljamõeldis, eluvaatluste määratu suurele hulgale tugineva fantaasia vili. Isegi sel korral, kui kunstniku ees seisab tulevase kuju reaalne prototüüp, on loov kujutlus vajalikuks tingimuseks, et kuju oleks võimalik välja töötada, sest kunstnik täiendab seda uute mõtete ja joonistustega, arvestades paljude seda tüüpi inimeste olemust. Kuju on alati rikkam ja mahukam temas peegeldatud prototüüpidest.

Kunstnike loov fantaasia on loonud omapärase kangelaste maailma; nendest kangelastest on saanud meile tuttavad tundmatud, nagu ütles Belinski, kes saadavad meid kogu eluaeg. See fantaasia on väga väärtuslik omadus, milleta tõeline kunst pole mõeldav. Kuid sellel fantaasial on ka vastupidine, eitav külg — elust irdumise võimalus, alusetute, väljamõeldud, elutõest kaugel seisvate kujude loomise võimalus. Seda võimalust saab realistlik kunstnik vältida sel teel, et ta õpib põhjalikult tundma elu, tema loogikat ja seaduspärasusi. Elu tundmine kaitseb kunstnikku subjektivismi eest ja juhib ta teele, kus on «kirgede tõed, tundmiste tõenäosused eeldatavates olukordades» (P u š k i n).

Elu põhjalik tundmine kõigis selle üksikavaldustes, elus tehtud tähelepanekute määratu suur tagavara on hädavajalik tingimus kunstilise kuju loomisel.

Selle kohta, missugune tähtsus on elust võetud tähelepanekutel kunstniku loomingu jaoks, ütles tabavalt valgevene luuletaja Jakub Kolas: «... kuigi on olemas loomingutiivad, ei tule unustada, et me käime maa peal ja et üldistus koosneb just tervest reast elus tehtud tähelepanekutest... Taskuraamat on meie alaline saatja. Mida täielikum ta on, seda rohkem on materjali edaspidiseks tööks. Ühelegi kõige köitvamale süžeele ei saa anda kunstilist liha ja verd, kui ei ole elust võetud materjali». [2]

[1] «Русские писатели о литературном труде», т. 3, 1955, lk. 95.
[2] «Literaturnaja Gazeta», 6. oktoobrist 1955.

Loov fantaasia etendab kunstis teist osa kui teaduses, mitte ainult üldistuste väljatöötamise protsessis, vaid ka teiste inimeste poolt nende üldistuste tajumise protsessis. Kunstilised üldistused on mõeldud lugeja, vaataja, kuulaja kujutluse jaoks, ta elukogemuste kogu rikkuse jaoks, kusjuures need kogemused omakorda aitavad lõplikult välja joonistada kuju, mille põhituuma annab kunstnik. Sellepärast ei piirdu kunstilise kuju sisu sellega, mis annab kunstnik. See sisu on laiem ja mahukam.

Korduvalt on rääkinud sellest M. Gorki. Ta märkis: «Kirjaniku teos mõjub lugejale enam-vähem jõuliselt ainult siis, kui kirjanik ka temale jätab võimaluse «kujutleda», s. o. oma mõttes täiendada kirjaniku poolt antud pilte, kujusid, jooniseid, karaktereid sellega, mis tal kui lugejal on võtta oma isiklikest kogemustest ja muljete ning teadmiste varudest. Kirjaniku kogemuste ja lugeja kogemuste ühtesattumisest ja kokkusulamisest tulebki kunstiline tõde — too sõnakunsti eriline veenvus, millega seletubki kirjanduse mõjujõud inimestele.» [1]

Sellest on tingitud see määratu suur emotsionaalne mõju, mida kunstiline kuju seda tajuvale inimesele avaldab. Inimese poolt tervikliku, vahetu faktina tajutav kunstiline kuju äratab ta teadvuses keerulise assotsiatsioonide ahela, mis viib ühtedele või teistele järeldustele — järeldusele elu mõttest ja ülesannetest, ilusast ja inetust, mida elus esineb. Kunstilise sisu mitmekülgsusest on tingitud kuju mõju isiku vaimuelu kõige mitmesugusematele külgedele, tema keerukale sisemaailmale. Kunstilise kuju eluline usaldatavus, mida vaataja, lugeja ja kuulaja praktika ning kogemused kinnitavad ja tugevdavad, on ta võimsa, efektiivse jõu allikaks.

Selline kuju sünnib kunstniku peas, ta loovas kujutluses. Et saada kunstniku ja rahva vastastikuse sideme reaalseks vahendajaks, peab see kuju objektiveeruma, kehastuma sõnaks, kiviks, muusikaliseks heliks jne. Ja see kehastumine peab toimuma seaduste kohaselt, mis on omased ainult kunstile kui inimese omapärasele loominguliigile, mille aluseks on iluseadused. Igas kunstiliigis teostub see omapärasel viisil.

Reas kunsti liikides (kujutav kunst, teater, kino) esineb kunstiline kuju niisuguses vormis, milles otseselt reprodutseeritakse elunähtusi ja eeskätt inimese iseloomu staatikas või dünaamikas, tegevuses. Kunstiline kuju võib esineda üksikkujuna (üksiku inimese portree, näidendi või filmi kangelane) või siis üksikkujude süsteemina (temaatiline pilt, mitmefiguuriline skulptuuriteos, teatrietendus, film). Viimasel juhtu-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, lk. 116.

mil on hakatud kõnelema teosest kui tegelikkuse kujust (näiteks esitab Surikovi maal «Streletside hukkamise hommik» Peetri-aegse Venemaa kuju).

Teistes kunsti liikides ei loo kunstnik oma kunstilist kuju sel teel, et ta otseselt kasutab elu vorme nende ainelises konkreetsuses. Ta teeb seda teisiti, nimelt vahendatult. Näiteks tekib ilukirjanduses piltlik, konkreetne kuju vaid lugeja teadvuses ja vahendub fikseeritud sõna abil. Ka muusikas ei peegeldu tegelikkus tema otseste vormide kasutamise teel, vaid muusikaliste helide süsteemi kaudu, mis kutsuvad inimese teadvuses esile keerukaid kujude assotsiatsioone. Ka nendes kunsti liikides tehakse vahet ühelt poolt üksikkujude ja teiselt poolt üksikkujude süsteemi vahel.

2. Tüpiseerimine kui kunstilise kuju loomise meetod

Nagu eelmises peatükis näidati, kujutab tüpiseerimine endast kunsti seisukohalt spetsiifilist meetodit, mille abil üldistatakse tegelikkuse nähtusi konkreetses-meelelises, individuaalses kunstilises vormis.

Täisvereliste tüüpiliste kujude olemasolu on kunstiteose väärtuse objektiivne kriteerium. Tüpiseerimise iseloomust ja astmest oleneb niihästi kunstilise kuju tunnetuslik kui ka tema ideeline ja esteetiline väärtus. Kunstilise üldistuse sügavus ja eredus on kunstiteoste kõrge ideelisuse ja kunstilise täisväärtuslikkuse esimene paratamatu tingimus.

Rahvas hindab väga kõrgelt ja säilitab hoolikalt oma mälestuses Puškini, Gogoli, Tolstoi, Nekrassovi, Ostrovski, Tšehhovi, Gorki ja teiste vene kirjanduse klassikute suuri nimesid eeskätt sellepärast, et nende teostes on erakordse sügavuse ja kunstilise jõuga kujutatud tolleaegset vene tegelikkust, näidatud selle olulisi külgi ja esitatud vastava ajajärgu tüüpilisi karaktereid ja tüüpilisi olukordi.

Kellest või millest ka ei kirjutaks näiteks Tšehhov, ta annab iga kord erakordse meisterlikkusega edasi kõige olulisemat kujutatavate kangelaste elust, näitab lakooniliselt, kuid sealjuures väljendusrikkalt, nagu seda kunst nõuab, nende karaktereid, avab ühiskonna elu olulisi, tüüpilisi külgi. Näiteks lõi Tšehhov oma väikeses jutustuses «Unter Prišibejev» satiirilise kuju, millel on määratu suur üldistav jõud ja millega hakati väljendama kõike reaktsioonilist, harimatut ja nurjatut, kõike seda, mis takistas ühiskonna arenemist ja surus selles maha kõik elulise.

«Prišibeejevluse» paljastamise eesmärgil joonistab silmapaistev sõnameister kujukalt välja allohvitser Prišibejevi kuju,

avab ta karakteri — äärmise nürimeelsuse, küünilise õeluse, salakaebuste esitamise kombe ja teised omadused, mida tekitas too keskkond, need ühiskondlikud tingimused, milles ta üles kasvas.

Kunsti arenemise ajalugu näitab, et kunstiteose objektiivse sisu määrab ära see, kuivõrd tüüpilised on selle teõse kujud. Möödunud aegade suurte kunstiteoste ületamatu väärtus seisab selles, et nad heas kunstilises vormis kehastavad kujutatava ajajärgu peamisi jooni, tüüpilisi karaktereid, kombeid ja tavasid, rahva elu.

Tüüpiline tekib kunstniku teadvuses sel alusel, et see objektiivselt eksisteerib tegelikkuses endas. Sellepärast on kunstniku tähtsamaks ülesandeks tähelepanelikult uurida tegelikkust ja valida sealt välja olulist. Kunstilise kuju loomise aluseks ei või kaugeltki võtta igasugust elu fakti, vaid ainult niisugust, mis väljendab mingisugust olulist külge konkreetse ajajärgu ühiskonna elus, s. o. mis on tõesti tüüpiline.

Kuid mis on siis elus tüüpiline?

Ühe või teise fakti, sündmuse, nähtuse tüüpilisuse astet ja iseloomu võib õigesti kindlaks määrata ainult siis, kui on selge tema koht ja osatähtsus sündmuste üldises seoses, kui teame tema tekkimise põhjusi.

Tegelikkuses esinevad faktid on äärmiselt mitmekesised. Ühiskonna elu vaadeldes näeme mitmesuguseid arenemisprotsesse ja tendentse, mitmesuguseid inimeste tüüpe ja karaktereid. Kuid kõik tegelikkuse faktid pole ühesuguselt olulised.

Kunstnik peab elunähtuste koguhulgast välja valima kõige tähtsamad nähtused, selgitama nende tekkimise põhjusi ja alles siis tegema need nähtused kunstilise üldistamise objektiks. Ei tohi meelevaldselt kiskuda elust välja üksikuid fakte. On vaja avastada nende sisemine side teiste faktide ja sündmustega, antud ühiskonna arenemise üldiste tendentside ja seaduspärasustega.

Oskus avastada ja leida elus tõeliselt tüüpilist on esimene eeldus selleks, et kunstiline looming saaks olla edukas. Oma nõuannetes noortele kunstnikele juhtis M. Gorki korduvalt tähelepanu sellele, kui tõsiselt tuleb suhtuda elu faktide valikusse; ta hoiatas, et tühiste, «anekdootlike teemade», juhuslike faktide valik viib kunstniku pealiskaudsusele ja takistab ta talendi õitselepuhkemist.

Kunstnik peab kujutama niisuguseid fakte ja nähtusi, milles kõige täisverelisemalt ja eredamalt väljendub tegelikkuse seaduspärasus, tema arenemise tendentsid, samuti ka see, mis on tervele nähtuste reale ühine.

Nii näiteks võivad ühe või teise sotsiaalse tüübi iseloomulikud jooned väljenduda paljude erinevate inimeste juures, kuid

mitmesuguses ulatuses ja mitmesuguse eredusega. Oma loomingulises protsessis valib kunstnik selle tüübi esindajaid ja seab nad niisugusesse elu olukorda, mis kõige reljeefsemalt võimaldab nende olemust avada.

Analüüsides «Surnud hingede» loomise protsessi, märkis Gogol, et enne kui luua poeemis mingisugust karakterit, esitas ta endale küsimuse: milleks on valitud just see karakter ja mida see karakter peab väljendama? Loomingulises protsessis veendus Gogol veelgi rohkem, et «ei tule juhuslikult... võtta karaktereid, mis aga ette juhtub, vaid tuleb valida ainult neid, milles meie põhilised tõsivene omadused on jätnud märgatava ja sügavama jälje». [1]

Gogol kontsentreeris nendesse karakteritesse kõik olulise, tõi neis esile individuaalse ainulaadsuse jooni, kuju üldise tähtsusega orgaaniliselt ühtesulanud iseärasusi. Sellega saavutas ta tüpiseerimises imestamisväärse sügavuse, tõi selliste elust võetud tüüpide pahed «kogu rahva silme ette», avas nende tõelise mõtte ja andis neile kunstilise hinnangu.

Seega on ühelt poolt elus esinev tüüpilisus ja teiselt poolt see, mis on nähtustes ühist, seaduspärast, omavahel alati seotud.

Tüüpilisuse side üldise ja seaduspärasega ei tähenda, nagu heidaks realistlik kunst täielikult kõrvale juhusliku. Kui kunstnik ei taha eemalduda elu tõetruust kunstilisest kujutamisest, siis ei saa ta lihtsalt kõrvale heita kõike juhuslikku, sest juhuslikkusel on elus oma koht, ta põimub ühte paratamatusega ja on paratamatuse avaldumise vorm. Põhiline erinevus realismi ja naturalismi vahel ei seisa selles, et realism eitab juhuslikkust, naturalism aga tunnistab seda, vaid selles, et realistlik kunst ei reprodutseeri lihtsalt kõike juhuslikku, vaid avab juhuslikkuses selle, mis on paratamatu, põhiline.

Jutustuses «Palat nr. 6» kirjeldab A. Tšehhov arst Andrei Jefimovitš Ragini hukkumise lugu. Too arst on kinni pandud ühte palatisse koos vaimuhaigetega, keda ta varem ravis. Selle juhuslikuna näiva episoodi kaudu paljastas Tšehhov vapustava jõuga tsaari-Venemaa ühiskondlike vahekordade mitmeid olulisi külgi; need ühiskondlikud vahekorrad aga alandasid ja surusid maha inimisiksust. Kui Lenin noores eas selle Tšehhovi jutustuse läbi luges, väljendas ta õele oma muljeid järgmiste sõnadega: «... ma ei saanud oma tuppa jääda, vaid tõusin üles ja läksin välja. Mul oli selline tunne, nagu oleksin minagi suletud palatisse nr. 6».

Üksikud, konkreetsed ja esimesel pilgul juhuslikud tege-

[1] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, 1952, lk. 442.

likkuse faktid, mida kunstnik on esteetiliselt avanud, muutuvad suure kunsti faktiks, niisuguse kunsti faktiks, mis käsitleb ajajärgu tähtsamaid tendentse, need tendentsid aga annavad edasi selle ajajärgu olukorda.

Tüüpiline ei ole oma olemuselt üksik. Üksiknähtuste kordumatute, individuaalsete joonte taga avab kunstnik selle, mis elus kordub. See aga, mis üksikutes elu faktides, karakterites ja sündmustes kordub, annab võimaluse nende võrdlemiseks, üldistamiseks, võimaldab neis avastada seaduspärasuse. Just sellepärast ongi tüüpiline alati seotud olulise, üldise avamisega. See muidugi ei tähenda, et tüüpiline langeb tingimata ühte sellega, mida esineb massiliselt.

V. I. Lenin rõhutas 1919. aastal kirjutatud artiklis «Suur algatus», et kommunistlikud laupäevakud on nõukogude tegelikkuse tüüpilised nähtused, mis avavad inimeste uute, kommunistlike vahekordade olemuse, kuigi need laupäevakud olid harukordsed nähtused võrreldes kodanluse sabotaaži, rüüstamise jne. massiliselt esinevate faktidega. Kõik uus, sündiv pole kohe pärast oma tekkimist tavaliselt veel massiline, kuigi ta sisaldab endas alati massilisuse võimalust, sest temale kuulub tulevik.

Mõnikord kujutab kunstnik niisuguseid elunähtusi, mis näivad ainulaadsetena, kuid ka sel korral pole ta kujutamise objektiks ainult üksiknähtus.

Ühes oma teoses esitab Gorki rööbiti Jakov Majakini, Anani Štšurovi ja teiste kaupmeeste tüüpidega, kelle taolisi on kapitalistlikus maailmas palju, ka Foma Gordejevi kuju, kes tundub teda ümbritsevate kaupmeeste keskel «valge varesena». Ta ei käinud isa jälgedes, teda koormab ja vaevab elu, mida tuleb elada. Ta otsib õiglust. Kuid Foma protest, mis on üksik ja millel puudub selgelt piiritletud eesmärk, ta kokkupõrge ümbritseva maailmaga, ta hukkumine — see kõik avab kõige paremini kaupmeeste elu olulised jooned, nende julmuse, häbituse, loomaliku apluse. Tõeotsija Foma Gordejevi kuju on uus nähtus kodanlikus maailmas, mis näitab kodanliku ühiskonna vastuolulisust, seda, et see ühiskond peab ajaloo käigus hukkuma. Gorki peegeldab seaduspärast nähtust, mis seisab selles, et vana korra peatse kokkuvarisemise ajajärgul lööb üks osa valitseva klassi esindajatest oma klassist lahti. Sellepärast on Foma Gordejevi kuju tüüpiline.

Gorki kirjutas, et selliseid inimtüüpe võib luua «ainult siis, kui on olemas hästi arenenud vaatlusvõime, oskus leida sarnasust ja näha erinevusi».[1] Foma Gordejevi kuju loomiseks

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 495.

pidi Gorki nägema kümneid poegi, kes ei olnud rahul oma isade eluga.

Nõukogude kirjanduses võib ainulaadsena tunduda Aleksei Meresjevi kuju, mille lõi B. Polevoi oma raamatus «Jutustus tõelisest inimesest». Lendur A. Maresjevi (A. Meresjevi prototüüp), Suure Isamaasõja kangelase elu oli tõepoolest erakordne. Kuid kirjanik avas ta elusündmustes tüüpilisi jooni nõukogude inimeste massilisest kangelaslikkusest, massiline kangelaslikkus aga on meie elu iseloomulik nähtus, mis avaldus eriti kujukalt Suure Isamaasõja ajal.

Aleksei Meresjevi kuju on tüüpiline, sest temas väljendub kõige kujukamalt ja reljeefsemalt nõukogude inimese karakter ja ta võitlus nõukogude korra triumfi eest. Ainult nõukogude inimeste elu põhjalik tundmine sellel kodumaale raskel ajal võimaldas B. Polevoil anda individuaalse ja erilise kuju kaudu edasi üldist ja iseloomulikku. Tüüpilist kuju ei oleks võimalik olnud luua ilma selle üksikfakti lahtimõtestamiseta, ilma seoseta, mis on ühelt poolt selle fakti ja teiselt poolt kogu meie maa elu, nõukogude ühiskondliku korra vahel, ilma selle tähtsa asjaolu selgitamiseta, et Meresjevi individuaalsetes, ainulaadsetes kangelastegudes avalduvad erakordse ereduse ja jõuga nõukogude inimeste massiline kangelaslikkus, nende põhilised omadused.

Sellest nähtub, et see, mis on elus vähe levinud, on ainult siis tüüpiline, kui see väljendab uue võrseid, seda, mis on elus seaduspärane ja oluline. Arenev uus nähtus muutub massiliseks ja kuulutab oma võitu täie häälega. Järelikult ei saa elus esinevat tüüpilisust massilisusele vastu seada.

Meil käibel olev termin «ainulaadne», mida sageli tarvitatakse ühtede või teiste tegelikkuse faktide hindamisel, ei räägi sellest, et nendel faktidel puudub side meie elus esineva massilisuse ja seaduspärasusega, vaid sellest, et need faktid on individuaalselt kordumatud, et nad on erakordsed.

Kui kunstnik loob tüüpilisi kujusid, siis toetub ta oma loomingus tegelikkusest võetud faktidele. Kas see tähendab, et see, mis on tüüpiline kunstis, ühtib sellega, mis on tüüpiline tegelikkuses? Et võtku kunstnik kätte ja kopeerigu tüüpilist elunähtust ja ongi käes kunstiline tüüp? Hoopiski mitte.

Tüüpiliste kujude loomine eeldab kunstniku oskust leida ja esile tuua seda, mis on tüüpiline elus endas; veel rohkem, see eeldab ka kunstniku oskust avada selle tüüpilise tõeline olemus, oskust teda kunstiliselt üldistada. Tüüpiline kuju, olles oma sisult objektiivne, pole siiski elufaktide lihtne reprodutseerimine. Oleks ekslik mitte näha erinevust kunstis esineva tüüpilise kuju ja tema tegelikus elus esineva prototüübi vahel. See tähendaks piirata kunsti osatähtsust tegelikkuse

lihtsa kopeerimisega. Kuid ometi, nagu märkis M. Gorki, «fakt ei ole veel kogu tõde, ta on ainult toormaterjal, millest tuleb õige kunstiline tõde välja sulatada, kätte saada ... peab olema oskust selleks, et faktist kätte saada mõte» [1].

Isegi eredalt väljendunud tüüpiliste elunähtuste vahetul edasiandmisel, näiteks olukirjelduses, on vaja neid kunstiliselt avada, anda vastav esteetiline hinnang, et nad saaksid kunstiliseks faktiks.

Tüüpilise kuju loomine on aktiivne loominguline protsess, mille resultaadiks on elu faktide ja nähtuste üldistus, nende kunstiline avamine.

Elu faktide ja nähtuste keerulises üldistamise protsessis etendab küllaltki suurt osa kunstniku loov kujutlus, faktide teadlik läbimõtlemine ja nende hindamine. Selle üldistusprotsessi resultaadina astuvad kunstiteoses peegeldatud tüüpilised elunähtused esile kui kunstilised kujud, mis väljendavad üldist ja olulist selles, mis on individuaalne, erinev. Selles seisab kunstis toimuva tüpiseerimise spetsiifika.

Tüüpiline kuju kunstis kujutab alati endast elus esineva olulise üldistust, kusjuures see oluline on nähtuste teatud grupile omane; on ükskõik, kas kunstnik võtab kuju aluseks prototüübi, või siis üldistab paljude prototüüpide jooned, mida tal on elus tulnud vaadelda.

«... Kui kirjanik oskab võtta kahekümnelt või viiekümnelt või sajalt poodnikult, ametnikult, tööliselt kõige iseloomulikumad klassijooned, harjumused, maitsed, žestid, uskumused, kõneviisi jne., — võtta ja ühendada need ühte poodnikku, ametnikku, töölisesse, siis selle võttega loob kirjanik «tüübi», — ja see on siis kunst», [2] ütles M. Gorki.

Nii lõi M. Gorki kaupmees Jakov Majakini tüübi. Täpselt niisugust inimest, kellel oleksid kõik selle tüübi individuaalsed omadused, ei tarvitsenud Gorki tegelikult kohata, kuid niisuguseid kiskjaid, kes olid oma klassi tähtsusest teadlikud, kes olid «psühholoogiliselt niisamuti vormitud» nagu seda oli Majakin, nägi ta palju. Näiteks külastas Gorki 1896. aastal ülevenemaalist tööstus- ja kunstinäitust Nižni-Novgorodis ja tutvus seal Majakini tüüpi kaupmeestega. Ta vaatles nende tegevust, vastastikuseid suhteid, elu-olu, kombeid, uuris nende psühholoogiat, moraalset ja intellektuaalset palet. Niisuguseid peremehi tundis ta juba varem oma lapsepõlve ja nooruspäevade mälestuste järgi ja kannatas ise nende pärast küllaltki palju.

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, lk. 296.

[2] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 468.

Tüpiseerimise printsiip jääb üldiseks ka siis, kui kunstnik leiab elust prototüübi, kelles on täiuslikult kontsentreeritud paljude temale vaimult lähedaste inimeste olulised jooned. D. Furmanov lõi «Tšapajevis» suurepäraseid nõukogude inimeste tüüpilisi kujusid, võttes oma romaani aluseks kodusõja ajajärgu konkreetseid fakte. Konkreetsete kujude kaudu avastas kirjanik selle ajajärgu kõige olulisemad jooned.

Lubamatu on see, kui tüüpilist kunstis piiratakse kujutatava sotsiaalse olemuse avamisega. Selline elu mitmekesisuse piiramine antud sotsiaalse jõu olemusega viib välja skemaatilisusele, deklaratiivsusele, kunsti spetsiifika likvideerimisele, elus esineva ja teaduse poolt tunnetatud sotsiaalse tüübi küsimuse ja kunstis esineva tüüpilise karakteri küsimuse segiajamisele.

Kas tüüpiline karakter kunstis väljendab inimese olemust, sealhulgas ka tema sotsiaalset olemust? Jah, tingimata. Marksistlik-leninliku filosoofia üheks tähtsamaks saavutuseks on inimese olemuse teaduslik avamine.

«... Inimese olemus ei ole üksikule indiviidile omane abstraktsioon. Oma tegelikkuses on see kõigi ühiskondlike suhete kogu» [1], kirjutas Marx. Sellepärast — mida sügavamini kunstnik avab üksikinimese olemuse, seda selgemini ilmneb too üldine, mis iseloomustab seda inimest kui teatud sotsiaalsete jõudude, kui teatud ühiskonna esindajat.

Kunst peegeldab tegelikkuse sotsiaalseid tüüpe tüüpiliste karakterite loomise teel.

Artiklis «Teenritetoas» iseloomustab V. I. Lenin toapoisi tüüpi kui sotsiaalset nähtust, mille teatud ühiskondlikud tingimused on sünnitanud. Lenin märgib selle sotsiaalse tüübi põhiliste joontena ära silmakirjatsemise ja arguse. «Asi seisab siin just sotsiaalses tüübis, mitte aga üksikisikute omadustes,» kirjutas Lenin. «Toapoiss võib olla väga aus inimene, oma perekonna eeskujulik liige, suurepärane kodanik, kuid ta on paratamatult määratud silmakirjatsema, sest tema ameti põhijooneks on ühendada oma isanda huvid, keda ta «kohustus» teenima «tões ja vaimus», selle keskkonna huvidega, millest värvatakse teenijaskonda» [2] (minu sõrendus. *A. B.*).

Seda V. I. Lenini seisukohta rakendatakse kunstis esineva tüüpilise karakteri defineerimisel sageli mehhaaniliselt. Ometi seab V. I. Lenin siin toapoisi sotsiaalse tüübi küsimuse üles kui sotsioloog, poliitik, teadlikult abstraheerides üksikute

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II. Госполитиздат, 1955, lk. 384.

[2] V. I. Lenin, Teosed, 29. kd., lk. 504.

inimeste omadused, karakteri individuaalsed jooned, et paljastada antud sotsiaalse tüübi poliitiline olemus.

Teistsugune on kunstniku suhtumine. Tema ei saa kõrvale jätta seda, mida jätab kõrvale poliitik. Kunstnikku huvitab tüüpiline karakter kogu selle individuaalses kordumatuses ja tervikluses.

Saveljitš Puškini «Kapteni tütres», Firss ja Jaša Tšehhovi «Kirsiaias» pole teenija abstraktsed sotsiaalsed tüübid, vaid tüüpilised, individuaalsed, kordumatud karakterid, millel igaühel on omad individuaalsed jooned.

Konkreetselt sotsiaalsed, üldinimlikud ja üldpsühholoogilised jooned avalduvad igas inimeses omamoodi. Tüüpilise karakteri individuaalsus ei ole midagi välist, see pole mingi sotsiaalse olemuse ripats, mis esineb üksikute veidruste ja põhimõtetest kõrvalekaldumise näol. Iga inimene on ainulaadne individuaalsus.

Sellest tuleneb kunstis esinevate tüüpiliste karakterite mitmekesisus, kuigi need karakterid väljendavad üht ja sama sotsiaalset tüüpi.

Vene klassikalises kirjanduses loodud tüüpiliste karakterite poole pöördumine kinnitab kujukalt seda seisukohta. Turgenev tõi «Jahimehe kirjades» esile terve sarja talupojatüüpe ja näitas pärisorjade-talupoegade karakterite haruldast mitmekesisust ja rikkust. Võiks ju arvata, et sotsiaalne olemus on neil üks ja seesama, ka elutingimused on põhiliselt ühesugused, kuid siiski — milline karakterite ja inimsaatuste ainulaadne individuaalsus! Olenevalt karakterist ja teistest individuaalsetest iseärasustest, elavad nad pärisorjuse igaüks omamoodi üle. Sutšok kannab kõik pärisorjuse raskused nurisemata ja kannatlikult, ta ei ole neist isegi teadlik; taibukas ja kaval Horj püüab kasutada oma seisundit ja tegelikult itsitab härra üle; Kalinõtš oma hingelises puhtuses ja luulemeelsuses püüab läheneda loodusele jne.

Kui ei anta edasi inimese individuaalsete joonte omapära, siis karakterid ei ole tõetruud.

Niisiis, kõigil meie kirjanduse positiivsetel kangelastel, kes on kutsutud kunstis kehastama nõukogude inimese kuju, on ühised jooned: sihiteadlikkus, ustavus kommunismile, aktiivne võitlemine kõige uue, eesrindliku eest, kõrged moraalsed omadused jne. Need jooned väljendavad nõukogude inimese olemust, kuid nende loetelu ei loo tüüpilist karakterit. Nõukogude kirjanduse parimad kujud, niisugused nagu Pavel Kortšagin, Tšapajev, Davõdov, Vassili Tjorkin jt., köidavad oma individuaalse selguse ja omapäraga, karakteri jõu ja iluga.

Sotsiaalsed tüübid kunstis avanevad üksikisikute individu-

aalsete karakterite kaudu. Juba Belinski märkis, et niisugust iseloomujoont nagu ihnsust võib kunstnik kehastada lõpmatult mitmekesistes kujudes. «Gogoli Pljuškin on tülgastav, vastik — ta on koomiline isik. Puškini parun on kohutav — ta on traagiline isik... Neid mõlemaid õgib üks ja seesama alatu kirg, kuid siiski pole nad teineteisele põrmugi sarnased, sest ei üks ega teine pole nende poolt väljendatava idee allegoorriline kehastus, vaid elavad isikud, kelles ühine pahe väljendub individuaalselt, isikuliselt.» [1]

Tüüpilise karakteri muutmine allegooriliseks idee kehastuseks tähendab kuju vaesemaks tegemist. Realistlik kuju eeldab tüüpilise karakteri rikkust ja mitmekülgsust, ta eredalt väljendatud individuaalsust.

Kunstipraktikas ei ole mõeldav piirduda ainuüksi kangelase sotsiaalse olemuse avamisega, jättes ta karakteri üksikasjalise kirjeldamise kõrvale. Selle printsiibi unustamine viib elutõe vaesemaks muutmisele, skematismile, deklaratiivsusele. Kurb praktika, mis seisab selles, et mõned meie romaanikirjanikud kujutavad töölisklassi esindajaid šabblooniliselt, annab sellest selget tunnistust. Tüüpi saab luua ainult tingimusel, et avatakse kangelase karakteri individuaalsed jooned.

Ilma kangelaste konkreetse individuaalse iseloomustamiseta saadakse veenvate, elavate kunstiliste tüüpide asemel skeeme, ülespuhutud kujusid, kellel puudub ehtne eluline tõetruudus ja kunstiline usutavus. Ei tule unustada seda, et tüüpilise kuju loomisel «... on kogu asja t u u m *i n d i v i d u a a l s e s* olukorras, *a n t u d* tüüpide *i s e l o o m u* ja psüühika analüüsis...» [2]

Realistlikus kunstis on nii karakterid kui ka olukorrad tüüpilised. Tüüpilist kirjanduses, kino- ja teatrikunstis, mõnes kujutava kunsti žanris avatakse tüüpilistes karakterites ja tüüpilistes olukordades. Tüüpilised olukorrad peegeldavad neid konkreetseid elutingimusi ja inimeste ühiskondlikke ning olustikulisi vahekordi, mis võimaldavad mõista kangelaste toiminguid ja tegusid.

Tüüpiline karakter avaneb ajalooliselt konkreetse miljöö kaudu, mis kangelast teatud ajajärgul ümbritseb. Tüüpilised olukorrad selgitavad kangelase käitumist, avavad motiive, mis põhjustasid kangelase ühtesid või teisi tegusid ja omadusi.

Gontšarov näiteks ei reprodutseerinud lihtsalt Oblomovi karakteri peamisi jooni, vaid selgitas ta inertsust, ükskõiksust kõige vastu, mis maailmas sünnib. Tõelise realistliku

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. III, lk. 622.

[2] V. I. Lenin, Teosed, 35. kd., lk. 146.

kunstnikuna näitas Gontšarov veenvalt Ilja Iljitši karakteri kujunemise protsessi, tolle vene härrasmehe karakteri kujunemise protsessi, kellel «on Zahhar ja veel kolmsada zahhari», kes ta varasemast lapsepõlvest peale tegid kõik ta eest ära, kes täitsid kõik ta vähemadki kapriisid. Isegi neil juhtumeil, kui poisike soovis ise ka midagi teha, karjusid isa, ema, kolm tädi: «Milleks? Kuhu? Misjaoks on Vaska, Vanka, Zahharka? . . . Avaldust otsivad jõud pöördusid sissepoole, vajusid närbudes longu». Gontšarov näitas hästi, mispärast nooruki moraalsed ja vaimsed jõud pärisorjuse tingimustes närbusid, ja teeb meile selgeks, kuidas kasvasid üles Oblomovid, kes ei suutnud midagi tõsist korda saata.

Tüüpiliste karakterite kujutamine tüüpilistes olukordades võimaldab kõige täielikumalt ja sügavamalt avada inimese tegevuse motiive, ta toiminguid, millest tuntakse ta tõelist olemust. See seletab ka seda fakti, et kui suured kunstnikud kujutasid üksikute inimeste elu, siis andsid nad koos sellega ka kogu ajajärgu kujutuse. Karakterite ja olukordade orgaanilises ühtsuses saab nähtavaks side kangelase ja ühiskonna vahel, saab nähtavaks nii isiklike kui ka ühiskondlike konfliktide iseloom ja olemus. Julien Soreli, Rastignac'i, Frank Cowperwoodi ja teiste klassikalise kirjanduse tüüpide elukäigus peegelduvad tervete ühiskonna arenemise ajajärkude iseloomulikud jooned.

Tüüpiliste kujude loomine kunstis pole mõeldav ilma kunstniku aktiivse ellusuhtumiseta, ilma et ta püüaks kujutada teda hämmastanud nähtusi, karaktereid, sündmusi kindla ideelise ja esteetilise ideaali valguses. Kunstniku ideeline kavatsus, ta loomingu suund avaldavad tüpiseerimise sügavusele ja iseloomule määratu suurt mõju.

Kunstniku poolt loodavates tüüpilistes kujudes väljendub ta maailmavaade, ta sügav arusaamine reprodutseeritavatest elu faktidest ja karakteritest, samuti nende hinnang. «. . . Luuletaja või kunstnik jääb üldiselt ikkagi inimeseks ega saa sellepärast isegi siis, kui ta tahaks, keelduda ütlemast oma otsust kujutatavate nähtuste kohta; see otsus väljendub ta teoses . . .» [1]

Kunstniku ideelistest positsioonidest, ta suhtumisest kujutatavatesse nähtustesse oleneb tegelikkuse realistliku kujutamise tõetruuduse ja sügavuse määr. Kunstniku elukäsituses ja elu hindamises avaldub ta maailmavaade.

Ses suhtes on näitlik see, et kunstnikud, kes esindavad mitmesuguseid maailmavaateid, kujutavad ühtesid ja neidsamu ühiskondlikke nähtusi erinevalt.

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, lk. 157—158.

XIX sajandi 60-ndatel aastatel astusid Venemaa ühiskondlik-poliitilise võitluse areenile uued inimesed, kes olid pärit mitmesugustest ühiskonna kihtidest — tõeotsijad, võitlejad sotsiaalse ülekohtu vastu, rahva õnne eest. Kuuekümnendate aastate raznotšinetsid tõstsid enda hulgast esile niisuguseid väljapaistvaid revolutsioonilise mõtte esindajaid nagu Tšernõševski, Dobroljubov, Herzen ja nende kaasvõitlejad, kes avaldasid kõigil Venemaa elualadel määratu suurt mõju ja olid vene sotsiaaldemokraatia eelkäijad. Uue inimese, kuuekümnendate aastate revolutsionääri tüüp nõudis enda kehastamist kunstis. Väga palju kirjanikke reprodutseerisid seda tüüpi oma teostes, kuid kujutasid ja hindasid seda erinevalt.

Revolutsiooniline demokraat ja talurahvarevolutsiooni eestvõitleja Tšernõševski väljendas Lopuhhovi, Kirssanovi, Veera Pavlovna kujudes tol ajal toimunud sündmuste olemust, märkis kõige olulisemat neis karakterites — nende kirglikku püüdlust lähendada helget tulevikku, nende armastust rahva vastu, humanismi, uut suhtumist töösse, naisesse jne. Rahmetovi kujus aga reprodutseeris Tšernõševski elukutselise revolutsionääri parimaid jooni, kes kogu oma jõu ja elu pühendab võitlusele rahva õnne eest. Tšernõševski kangelased õpetasid noortele raznotšinetsitele meetodeid, kuidas võidelda helge tuleviku eest, rahva õnne eest. Sellepärast oli nende kujudel määratu suur kasvatuslik tähtsus.

I. Turgenev, kes alati reageeris aktuaalsetele päevaküsimustele, valis romaani «Isad ja pojad» peakangelaseks kuuekümnendate aastate raznotšinetsi. Elutõele ustavana nägi ta uutes inimestes palju positiivset: suurt tahtejõudu, eluarmastust, erakordset tööarmastust, omakasupüüdmatut andumust teadusele. Kuid Turgenevil kui liberaalil jäi uue kuuekümnendate aastate kangelase ja tema osa mõistmisest veel paljugi puudu. Turgenevi jaoks polnud raznotšinetsist revolutsionääri karakter kaugeltki täielikult vastuvõetav ja mõistetav, Bazarovi kujus aga andis ta uue inimese iseloomustuse, mis pole kaugeltki õige, esitades teda nihilistina, kes eitab ilu, armastust, kunsti.

Seega — kunstniku maailmavaade, ta klassipositsioon vajutavad alati oma pitseri tegelikkusest võetud nähtuste kujutamise iseloomule.

Mida rohkem antud klassi huvid ühiskonna materiaalse elu arenemise vajadustega ühtivad, seda sügavamalt tunnetab ta tegelikkust, sealhulgas ka kunsti. Kõige objektiivsemalt tunnetab kunstnik tegelikkust töölisklassi kui tänapäeva kõige eesrindlikuma klassi positsioonilt, sest selle klassi huvid langevad ühiskonna rõhuva enamuse huvidega ja ajaloo progressi huvidega ühte.

Selles võime hõlpsasti veenduda siis, kui võrdleme näiteks kahte poeemi, milles räägitakse Oktoobrirevolutsioonist — Majakovski poeemi «Hästi!» ja Bloki poeemi «Kaksteist». Bloki poeem «Kaksteist» on suurepärane luuleteos, milles poeet väljendab oma suhtumist revolutsiooni kui puhastavasse tormi, mis purustab vana elu. Luuletalent ja erk vastuvõtlikkus kõige toimuva suhtes võimaldasid Blokil tunnetada revolutsiooni määratu suurt tähtsust. Kuid revolutsioon oli tema jaoks küll võimas, kuid ikkagi stiihiline jõud, mis kõik oma teel purustab. Niisugune arusaamine, mis tugines luuletaja piiratud maailmavaatele, tingis Bloki poeemis peegeldatud faktide valiku: tähelepanu koondamise juhuslikule, ebaolulisele, mis ei ava toimunud sündmuste tõelist olemust. Lõpptulemusena loob luuletaja revolutsioonist abstraktse, sümbolistliku kuju kaheteistkümne «revolutsionääri» näol. Kuid need ei vasta kaugeltki Oktoobrirevolutsiooni tõeliste kangelaste kujudele.

Majakovski asus oma loomingu küpsusperioodil marksistlik-leninlikul positsioonil ja kujutab, erinevalt Blokist, sündmuste konkreetset ajaloolist käiku; ta võtab selle kõige olulisemad küljed ja loob rahvast kui ajaloo loojast ja võitmatust ehitajast võimsa üldistatud kuju. Blokiga otsekui polemiseerides rõhutab Majakovski selle poeemi VII peatükis, et revolutsioon ei ole vaid lihtne võimas stiihiline jõud, mis oma teel kõik purustab, vaid teadlik loov protsess:

Seda keerist,
tuld ja mõtteid neid,
ehitust ja laostust
iga päev
vankumatult
hoidis vaos
partei,
suunas,
juhtis,
koondas võitlusväeks.

Tänu marksistlik-leninlikule maailmavaatele oskas seega Majakovski juhuslikkuste taga näha kõige tähtsamat, valis kogutud materjalist välja kõige olulisema ja lõi revolutsioonist realistliku pildi, mis vastab tema tegelikule iseloomule.

Kirjanduse ja kunsti arenemise käik näitab, et katse allutada tüüpilist kuju väärale ideele, mis on tegelikkuse olemusega vastuolus, toob kaasa kuju moonutamise. Eesrindlikelt ideelistelt positsioonidelt taganemine ei lase kunstnikul kunagi näha ja täiel määral peegeldada elutõde, luua oma aja tõeliselt tüüpilisi karaktereid.

Taandumine tüpiseerimise realistlikelt printsiipidelt viib paratamatult ka kunstilise tõe rikkumisele, tegelikkuse moonu-

tamisele, subjektivismile. Isegi niisugused suured sõnameistrid nagu Gogol, L. Tolstoi, Gorki lõid nõrku ebarealistlikke teoseid, mittetüüpilisi kujusid, kui nad subjektiivsete eesmärkide, ekslike poliitiliste, eetiliste ja teiste veendumuste nimel loobusid elutõe kujutamisest: Kostanžoglo kuju Gogolil («Surnud hingede» II osa), Platon Karatajevi kuju L. Tolstoil, Gorki «Pihtimus» jt.

Ja vastupidi, neil kordadel, kui kunstnik jääb elutõele truuks, loob ta täisverelisi tüüpilisi kujusid, mis peegeldavad elu tõetruult; ta teosed väljendavad objektiivset tõde vahel isegi hoolimata sellest, et kunstniku maailmavaade on piiratud.

Kui Dobroljubov, tervitades romaani «Eelõhtul» ilmumist, kirjutas artikli «Kunas saabub kord tõeline päev?», milles andis Jelena ja Insarovi kujude kohta õige revolutsioonilise tõlgenduse, teatas Turgenev, et teda moonutati, et ta ei tahtnud oma teosega seda ütelda. Dobroljubov aga rõhutas oma artiklis: «Meil pole niivõrd tähtis see, mida autor t a h t i s ütelda, kuivõrd see, mida ta ü t l e s, kuigi ettekavatsematult, lihtsalt elu faktide tõepärase reprodutseerimise tõttu.» [1]

Kui kunstnikul õnnestus õigesti tabada tüüpilist karakterit tegelikkuses endas, õigesti üldistada elu fakte, siis see karakter hakkab tõetruu kujutamise tulemusena otsekui ise elama, ta ei allu kunstniku meelevallale. Sellised silmapaistvad sõnameistrid nagu Gorki, Tolstoi, Korolenko jt. rõhutavad, et tegelastele ei saa ette ütelda, kuidas nad peavad käituma, et nad talitavad nii oma olemuse, oma karakteri tõttu, tüüpiliste asjaolude objektiivse loogika tõttu. «... Elage kirjeldatavate isikute elu,» kirjutas L. Tolstoi, «kirjeldage kujudes nende sisemisi tundeid, ja isikud ise teevad seda, mida nad peavad oma karakteri tõttu tegema ...» [2]

Artiklis «Kirjaniku töö» kirjutab A. Fadejev sellest, et «tüüpilistes olukordades arenevate kujude loogika muudab esialgseid kavatsusi, vahel ka purustab nad. Töö käigus tuleb mõned vanad kujutlused kõrvale heita, mõned asjad teisiti üles ehitada ... Kui säärane asi sünnib, siis imestad algul selle üle, paned isegi vastu, kuni saad ise aru: «Siin parandab mind kangelane»». [3] Nii sünnib sellepärast, et kunstniku poolt reprodutseeritud kujud eksisteerivad objektiivselt, et neil on oma arengu sisemine loogika ja et nad talitavad vastavalt oma iseloomule. Selles ilmneb tüpiseerimisprotsessi objektiivne seaduspärasus.

Tõeliselt realistlikus kunstis ei esitata ideed kunstiliste

[1] Н. А. Добролюбов, Избранные философские произведения, т. II, lk. 246.

[2] «Русские писатели о литературе», т. II, 1939, lk. 129.

[3] «О писательском труде», 1955, lk. 291.

kujude «ripatsi» näol. Idee tuleneb kunstiliste kujude olemusest endast. Kunstniku idee peab realiseeruma kunstilistes tüüpilistes kujudes, mitte aga publitsistlikes teadaannetes ja valmis otsustes. Kujutades reaalseid suhteid tõetruult, näidates oma kangelaste tegevust konkreetses ajaloolises olukorras, andes neile ühe või teise karakteri ja maailmavaate, suudab kunstnik väljendada kõige kõrgemaid ühiskondlikke ideesid ja seoses sellega kuulutada oma veendumusi ja põhimõtteid.

Kui aga teoses annab end tunda konkreetse idee puudumine, kui esineb objektivismi elemente, siis peegeldub see paratamatult tüpiseerimise iseloomus, loodud kujude tüüpilisuses. Objektivism ei lase kunstnikul avada kujutatavate faktide ja karakterite tõelist mõtet ja tähtsust ega näidata nende tegevuse ja toimingute sisemisi tõukejõude; ta viib kirjaniku paratamatult pealiskaudsuse teele.

Ses suhtes on näitlik V. Panova huvitav romaan «Aastaajad». Andekalt kujutab kirjanik väikese linna elu, mitme perekonna elukäiku, kirjeldab paljusid isikuid, kangelasi, sündmusi. Ei saa ütelda, et romaan ei erutaks lugejat, jätaks ta ükskõikseks. Seda loetakse suure huviga, kuid see ei saavuta ikkagi oma eesmärki, sest autori positsioon pole selge, pole tunda V. Panova aktiivset, täiesti selget suhtumist kujutatavasse.

On täiesti võimalik, et aktiivsel ühiskonnategelasel Dorofeja Kuprijanoval, targal ja jõulisel nõukogude naisel, nagu Panova püüab teda näidata, kasvas üles nurjatu poeg, kurjategijal Bortaševitšil ja ta vastikul väikekodanlikul naisel aga head lapsed. Vahel juhtub ka seda, et sellised Bortaševitši taolised hulgused jäävad paljudeks aastateks avastamata. Kuid kõige selle kirjeldamine, mis elus võib juhtuda, ei ole veel realism, seda vähem veel sotsialistlik realism. Sotsialistlik realism nõuab selget, spetsiifiliste kunstivahenditega väljendatud vastust küsimusele: mispärast on nii?

Püüdes kujutada elavate inimeste karakterit positiivsete ja negatiivsete joonte keerukas läbipõimumises, ei mõista autor kurjuse kandjaid raevukalt hukka, vaid otsekui püüab lugejat nendega lepitada, leides nende juures mõningaid väärtuslikke omadusi. Kirjaniku puudus tuleneb antud juhul sellest, et tüpiseerimise realistlikke põhimõtteid on rikutud; need põhimõtted eeldavad, et vastukäivaid elu fakte ei tohi passiivselt reprodutseerida, vaid loominguliselt peegeldada, anda kindel hinnang, avastada põhjused, mis tekitavad negatiivseid nähtusi meie elus.

Tüpiseerimisest kui kunstilise kuju loomise vahendist kõneldes ei saa märkimata jätta seda, et tüüpiliste kujude loomiseks on olemas mitmesugused meetodid ja võtted. Realistliku tüpi-

seerimise meetodid olenevad kujutatava materjali iseloomust, kunstniku ideelisest kavatsusest, ta loovast individuaalsusest, kunsti liigist ja žanrist jne.

Kunstnik võib kasutada mitmesuguseid tüpiseerimise meetodeid ja vahendeid. Tüpiseerimise kui kunsti üldise seaduspärasuse olemuse küsimust ei tohi segi ajada küsimusega, mis käsitleb mitmesuguste kunstnike mitmesuguseid tüpiseerimise meetodeid, võtteid ja individuaalseid maneere mitmesugustes kunsti liikides ja žanrides eri ajajärkudel.

Iga ühiskond, iga ajajärk annab oma juhtivaid tüüpe, mis on kunstiteostes kajastust leidnud; veel rohkem, iga ühiskond ja iga ajajärk aitab ka edasi arendada ja täiustada neid võtteid ja meetodeid, mis võimaldavad asjade ja nähtuste olemust avada. Ajaloo käigus koguneb üha uusi kunstilise kujutamise vahendeid. Selles on kerge veenduda, kui võrrelda vana-kreeka eepose kunstilisi kujusid nende tüüpidega, mis kunst on loonud näiteks kriitilise realismi perioodil.

Kirjas Lassalle'ile ta näidendi «Franz von Sickingeni» puhul märgib Engels, et «iseloomustus, mille andsid m u i s t s e d autorid, pole meie ajal enam küllaldane . . .» [1] Seal alles hakkasid tekkima karakterid, kelle individuaalsust polnud veel küllaldaselt arendatud. Näiteks on «Iliase» kangelane Ahhilleus üks kõige eredamaid karaktereid, mida vana-kreeka kirjandus on loonud. See on võimas kangelane, terviklik ja õilis karakter. Ta vihkamisjõud on piiritu, kättemaksus tapetud sõbra eest on ta halastamatu. Ahhilleuse individuaalsed iseloomujooned on selgesti esile toodud. Ta kujus väljendub sõjalise vapruse ideaal, mida tolle ajastu kreeklased taotlesid. Ja oleks ebaõiglane nõuda vana-kreeka eeposelt süvendatud, igakülgset psühholoogilist ja sotsiaalset iseloomustust kangelaste kohta, nagu seda andis näiteks XIX sajandi kriitiline realism; see oleks historismi põhimõttest taganemine. Tüüpilised karakterid, milliseid lõid näiteks vene kirjanduse suured esindajad Gogol, Tolstoi, Tšehhov jt., reprodutseerivad kujutatavate kangelaste ja sündmuste sotsiaalset olemust ja avavad seetõttu erakordse jõuga inimese sisemaailma, kogu ta hingeliste elamuste keerukuse.

Ajaloo käigus pole muutunud mitte üksnes tüüpiliste kujude karakter ja sisu, vaid ka tüpiseerimise võtted. Klassitsismi, romantismi ja realismi tüpiseerimisvõtted on erinevad. Näiteks on klassitsismile iseloomulik ühe domineeriva iseloomujoone — kõikemäärava kire — ratsionalistlik teravdamine. Romantismile on omane liialdatud emotsionaalne suhtumine tegelikkusesse. Sellest tuleneb tavaliselt ajaloo käigus väljakujunenud

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, 1936, lk. 259.

konkreetsete elutingimuste alahindamine, tähelepanu koondamine üksikutele iseloomujoontele, mis on ühiskonnale vastandatud (baironlik kangelane kirjanduses). Realism taotleb iseloomu objektiivset mitmekülgset kujutamist. Shakespeare'i kujude mitmekülgsuses, nende täisverelises individuaalsuses, mis annab tüüpilist eredalt ja reljeefselt edasi, nägi Marx realistliku kunstilise üldistuse eeskuju ja seadis selle korduvalt vastu katsetele, millega taheti kujud muuta lihtsaks aja ruuporiks.

Kunsti ülesanne — avada oluline individuaalsuse, erilise kaudu — ei eita mitmesuguseid tüpiseerimise viise ja võtteid, vaid eeldab neid. Realistliku tüpiseerimise võtted olenevad kujutatavate asjade ja nähtuste karakterist, kunstniku eesmärgist, ta loovast individuaalsusest. Tüpiseerimise võtetele avaldab suurt mõju kunstniku eesmärk, ta kavatsus, ülesanne, mille ta on üles seadnud, ja žanr, milles ta loob oma teoseid.

Saltõkov-Štšedrin, kes seadis enda eesmärgiks halastamatult paljastada pärisorjusliku korra olemust, lõi «Ühe linna ajaloos» rea teravdatud tüüpilisi kujusid. Ugrjum-Burtšejevi äärmises põikpäisuses, farssitud peaga linnaülema «Mängutoosi» erakordses rumaluses näeb autor tsaariaja administraatorite tüüpilisi jooni. Võiks näida nii, nagu poleks suur satiirik kasutanud tüpiseerimise realistlikku printsiipi. Tegelikult aga teatava kindla iseloomujoone äärmine teravdamine ja fantastiliste elementide kasutamine soodustasid kujude tõelise olemuse teravamat ja kujukamat avamist, lugeja ideelist ja emotsionaalset mõjutamist. Liberaalkodanlik kriitika heitis Saltõkov-Štšedrinile korduvalt ette tarbetut «liialdamist», põhjendamatut ülepakkumist. Sellele vastas kirjanik õiglase märkusega: «Asi ei seisa ju mitte selles, et Brudastõil oli peas mängutoos, mis mängis romansse: «ei kannata!» ja «karistan!», vaid selles, et on olemas inimesi, kelle kogu olemasolu piirdub nende romanssidega.» [1]

Sellist teravdamisvõtet kasutatakse ka heroiliste romantiliste kujude loomisel. Niisugused kujud väljendavad äärmiselt kontsentreeritud vormis inimese paremaid iseloomujooni, ta püüdlusi ja igatsusi. Niisuguseid suurepäraseid kunstilisi kujusid lõi M. Gorki oma varasemates revolutsioonilistes ja romantilistes teostes Danko, Jahikulli, Tormilinnu jt. kujude näol.

Tunnistades liialdamise, hüperboliseerimise võtte suuri väljenduslikke võimalusi, pole lubatav seda kanoniseerida, pidada üldiseks, universaalseks tüpiseerimise viisiks. Kogu tüpiseerimise kunstiliste viiside mitmekesisust ei tohi samastada liialda-

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), О литературе, Гихл, 1952, lk. 523.

misega. Kõige sagedamini kasutatakse seda meetodit satiiris või romantilistes teostes, karikatuuris jne.

Teisi tüpiseerimise vahendeid ja võtteid kasutab kunstnik teist liiki teostes, näiteks realistlikus romaanis, jutustuses, lüürilises luuletuses, portreemaalis jne. Niisugune kujutatava kangelase igakülgne iseloomustus vastab nii sisemiselt kui ka väliselt elutõele.

Karakteri igakülgne kujutamine konkreetsetes elu olukordades, ere individualiseerimine, detailide tõepärasus jne. on sellele tüpiseerimise viisile eriti omased.

Just nõnda on loodud näiteks Pavel Kortšagini, Levinsoni, Davõdovi, Kirill Izvekovi ja teiste kangelaste kujud nõukogude kirjanduses. Need positiivsed kangelased väljendavad nõukogude inimese, rahva õnne eest võitleja paremaid jooni ja nad on kujutatud kõiges nende elulises tõepärasuses ja ainulaadsuses.

Raamatu lehekülgedelt tõusevad meie ette otsekui elavad inimesed — eredad, huvitavad ja julged. Need kujud haaravad lugeja kujutluse, mõtted ja tunded, kutsuvad esile palava armastuse ja sümpaatia, tungi õppida neilt kangelastelt, jäljendada neid, elada nende elu.

Üheks vajalikuks tingimuseks meie kirjanduses ja kunstis esineva halluse ja nivelleerimise vastu võitlemisel on kujude ere individualiseerimine, mis pole ilma detailide tõepärase kujutamiseta mõeldav. Tõetruudus, detailide ilmekus on tüüpilise kuju loomise tähtsamaid vahendeid.

Suured realistlikud kunstnikud omistasid alati suurt tähtsust detailidele, pisimatele üksikasjadele, taotlesid ehtsat elulist tõetruudust ja veenvust. N. Gogol kirjutas «Autori pihtimuses» positiivse kangelase loomise kohta: «Mida suuremad on kujutatava isiku väärtused, seda kujukamalt, seda selgemalt peab teda lugejale näitama. Selleks on vaja kõiki neid arvutuid pisiasju, mis räägivad, et kujutatav isik tõepoolest maailmas elas. Vastasel korral muutub ta ideaalseks (s. o. ebareaalseks. *A. B.*): on kahvatu ja jääbki tühiseks, poogi talle külge palju tahes voorusi.» [1]

Hoolikas töö detaili juures on tähtis ja tarvilik kõigis kunstiliikides ja kõigis žanrides. Detailid moodustavad selle individuaalsuse, ainulaadsuse, milleta tõepärase tüüpilise kuju loomine kunstis pole mõeldav.

NSV Liidu rahvakunstnik Nikolai Tšerkassov, tuletades meelde oma tööd M. Gorki osa juures, kirjutab detailide määratu suurest tähtsusest spetsiifilise lavakuju loomisel. Kuju tuuma leiab näitleja sageli igapäevase elu üksikasjadest, isegi

[1] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, lk. 452—453.

pisiasjust — kõnelemisviisist, kõnnakust, käteliigutustest jne. «Ma kuulsin inimestelt, kes M. Gorkiga läbi käisid,» kirjutab Tšerkassov, «et Aleksei Maksimovitš kõndis veidi küürutõmbunult, vesteldes kõhatas sageli, tõstes peopesa suu juurde, tiris end tihti vurrudest, armastas tuhatoosis paberit põletada jne. Need esimesel pilgul tähtsusetud üksikasjad abistasid mind samuti kuju loomisel.» [1]

Kuid tuleb silmas pidada, et detailide kujutamine ei tohi muutuda omaette eesmärgiks. Kunstnikud lasevad end teinekord köita detailidest, mis ei soodusta kuju avamist, vaid astuvad ise esiplaanile ja jätavad selletõttu kuju olemuse varjatuks. Niisugune on A. Laktionovi küllaltki tuntud maal «Uuesti ma külastasin . . .», kus esiplaanil ei ole Puškini kuju, vaid peenelt maalitud puude koor, oksad, lehed jne. Seda üleliigset tähelepanu tarbetuile detailidele võib tähele panna ka selle kunstniku paljudes teistes maalides.

Tõeline kunst aga eeldab väljendusvahendite maksimaalset kokkuhoidu: kunstiteoses ei või midagi üleliigset olla, iga detail peab teenima üldist ideed.

Sotsialistlik realism ei eita tüpiseerimise printsiipide ja võtete rikkust, vaid eeldab seda, avab laia tegevusvälja tüpiseerimise individuaalse, kunstnikule omase maneeri avaldumiseks ja mitmesuguste kujutus- ja väljendusvahendite kasutamiseks. Kuid milliseid kujutus- ja väljendusvahendeid kunstnik ka ei kasutaks, nad peavad alati teenima täisväärtuslike kunstiliste kujude-tüüpide ja eredate, ainulaadsete karakterite loomist, peavad aitama kaasa kujutatavate asjade ja nähtuste sisemise olemuse avamisele.

---

[1] Н. К. Черкасов, Записки советского актера, «Искусство», 1953, lk. 144.

V. VANSLOV

KUNSTI SISU JA VORM

Kunsti sisu ja vormi vahekord on üks esteetika sõlmprobleeme. Ükskõik missuguse esteetika põhiküsimuse juurde me ka pöördume — olgu see kunstilise kuju olemuse ja spetsiifika, meisterlikkuse, kunstipärasuse kriteeriumi jne. küsimus —, selle lahendus on kunsti sisu ja vormi vahekorra selgitamisega nii või teisiti seotud.

Sisu ja vormi probleemi lahenduses leiavad alati oma väljenduse ka vaated kunsti ühiskondlikule ülesandele. Esteetikaõpetuste ajaloos on seda probleemi erinevalt üles seatud ja erinevalt lahendatud. See erinev ülesseadmine ja lahendamine olenes niihästi kunstiteaduse ja ka kunsti enda arenemise tasemest, nagu see on ajaloos välja kujunenud, samuti ka ühe või teise teooria realistlikust või antirealistlikust tendentsist, nende teooriate demokraatlikust või demokraatiavastasest olemusest, progressiivsetest või reaktsioonilistest filosoofilistest alustest.

Sisu ja vormi vahekorra uurimine on kunstiteaduse ja kunstikriitika seisukohalt tähtis ülesanne. See uurimine on tähtis eri kunstiliikide teooria jaoks, sest kunstiteose struktuur avaneb sisu ja vorm vahekorras. Kuid me ei suuda mõista ka kunsti ajalugu, kui me ei uuri sisu ja vormi vastastikust mõju. Meie kriitika ei suuda õigesti hinnata kunstiteoseid, kui ta ei uuri nendes teostes sisu ja vormi vahekorda.

Kunsti sisu ja vormi vahekorra probleemi teoreetiline käsitlus marksistlik-leninliku esteetika seisukohalt omab väga suurt tähtsust nõukogude kunstis esinevate formalistlike mõjutuste vastu võitlemisel ja meie kunstnike meisterlikkuse taseme tõstmisel.

1. Kunsti sisu ja vormi definitsioon

Kunsti sisu käsitus marksistlik-leninlikus esteetikas on täiesti vastupidine kunsti sisu käsitusele idealistlikus esteetikas.

Idealistliku esteetika mitmesuguste õpetuste seisukohalt määrab kunsti sisu ära vaimne alge.

Objektiivse idealismi esteetikateooriad jutlustavad, et kunsti sisuks on absoluutne idee, maailmavaim, maailmatahe jne. ehk teisiti öeldes — maailma jumalik olemus, kuidas seda ka ei nimetatud mitmesugustel aegadel ja mitmesugustes teooriates.[1] Objektiivse idealistliku esteetika õpetustes esineb kunst maailma vaimse olemuse tunnetamise vahendina, real juhtumeil aga jumaliku ilmutuse vahendina, mis on kutsutud inimesi eemale viima maisest hädaorust ja kandma neid kõrgematesse vaimusfääridesse.

Subjektiivse idealismi esteetikateooriad jutlustavad, et kunsti sisuks on subjekti absoluutselt subjektiivne, meelevaldne, mitte millestki olenev, immanentne tegevus. Subjektiivsete idealistide arvates piirdub kunsti sisu kunstniku sisemise «mina» väljendamisega, reaalsest maailmast irdunud individuaalse hinge, psüühika, alateadvuse jne. ilmutamisega.[2]

Vaatamata mõningatele erinevustele on nii subjektiivse kui ka objektiivse idealismi teooriatel ühine see, et nende põhiliseks tendentsiks on lahutada kunst tegelikkusest, eitada kunsti tunnetuslikku funktsiooni ja tema võimet olla elu ümberkujundamise vahendiks.

Vastupidiselt idealistlikule esteetikale väidab marksistlik-leninlik esteetika, et kunst ei ammuta oma sisu jumala ideest ega subjekti meelevallast, vaid reaalsest tegelikkusest. Kunsti tõetruus, eesrindlikus ideelises sisus näeb marksistlik-leninlik esteetika kunsti aktiivset osa ühiskonna elus.

Ka kunsti vormi käsitavad marksistlik-leninlik esteetika ja idealistlik esteetika täiesti vastupidiselt.

Idealistlik esteetika mõistab kunsti vormi all kas idealistlikult käsitletava sisu väljendamise vahendit või kunstiteose täiesti omaette konstruktsiooni, mis idealistide arvates moodustab ta enda olemuse. Filosoofiline idealism on sageli esteetikas esineva formalismi aluseks.

---

[1] Hegel näiteks kirjutas, et «kunsti sisuks on idee, ta vormiks aga meeleline, kujuline välimus» (Гегель, Соч., т. XII, lk. 74). Idee all mõistis Hegel absoluutset ideed, mis vaimse algmena on maailma aluseks.

[2] «Kunst on meie fantaasia viirastus», kirjutas subjektiivne idealist esteetikas Joh. Volkelt («Современные вопросы эстетики», СПБ 1900, lk. 74). Analoogilisi subjektivistlikke vaateid levitavad igati tänapäeva dekadendid.

Formalistid tahavad kunstist kõrvaldada reaalse sisu, piirata kunstniku tegevust tühja, sisutu vormi loomisega. Kunst on puhas vorm, kinnitavad nad nii ja teisiti. Kunst ei suuda midagi peegeldada ega väljendada. Ta võib pakkuda vaid naudingut täiesti omaette oleva ja sihitu joonte, värvide ja helide mänguga jne. [1]

Et aga vorm ilma sisuta pole võimalik, et neid ei saa teineteisest lahutada, siis kunsti kõrget ideelist sisu eitades moonutavad ja laostavad formalistid ühtaegu ka kunsti vormi. Formalistlik esteetika õigustab seda vormi laostumist formalistide väärkunstis.

Vastupidiselt formalistlikule esteetikale näeb marksistlik-leninlik esteetika kunsti vormis oma sisu kui tegelikkuse peegelduse konkreetset avaldust ja väljendust. «Kunsti vorm,» ütleb M. I. Kalinin, «on inimeste ideede ja tunnete väline materiaalne avaldus. Ühiskonnas elava inimese elamused ja mõtted aga olenevad alati sotsiaalsetest elutingimustest.» [2]

Näidates kunsti sisu reaalseid, maisi juuri ja kunsti vormi tõelist tähtsust, soodustab meie esteetika kunsti arenemist realismi suunas, rahva teenimise suunas.

Need vormi ja sisu kohta käivad üldised lähteseisukohad on nõukogude esteetilis-filosoofilises ja kunstiteaduslikus kirjanduses üldtunnustatud, kuid vasturääkivusi esineb veel kunsti sisu ja vormi defineerimisel.

Mõnedes teostes defineeritakse kunsti sisu kui objektiivset maailma, reaalset tegelikkust. Teistes teostes aga mõistetakse sisu all kunstiteose ideed. Nii näiteks on marksistlik-leninliku esteetika aluste kursuse programmi projektis öeldud, et marksism-leninism vaatleb «kunsti sisuna reaalset tegelikkust». [3] Kuid M. Leonovi «Dialektilise materialismi ülevaates» öeldakse, et «kunsti sisuks on teatud ühiskondlikud ideed — poliitilised, moraalsed jne.» [4]

Analoogilist erinevust sisu defineerimisel võime leida ka spetsiaalsetes töödes kirjandusteooria alal. L. Timofejevi kirjandusteooria õpikus öeldakse, et «kunsti sisuks on kunstniku poolt tunnetatud ja peegeldatud tegelikkus». [5] Kuid G. Pospelovi kirjandusteooria õpikus öeldakse, et kunstiteoste erinevusi «määravad kõigepealt kindlaks nende erinevused ideeli-

---

[1] Üks näide formalistide targutustest, mis on tõelisele kunstile vaenulikud. «Muusika sisuks on liikuvad helivormid», kirjutas sõjakas formalist E. Hanslick («О музыкально-прекрасном», 1910, lk. 80).

[2] М. И. Калинин, О литературе, 1949, lk. 87.

[3] «Voprossõ Filosofi» № 2, 1948, lk. 343.

[4] М. А. Леонов, Очерк диалектического материализма, Госполитиздат, 1948, lk. 308.

[5] Л. И. Тимофеев, Теория литературы, 1948, lk. 116.

ses sisus, nende kujulises idees».[1] «Konkreetse kunstiteose sisu nimetatakse teisiti ta ideeks.»[2]

Niisama ulatuslikult on levinud ka kunsti vormi kohta kaks erinevat definitsiooni. Mõnel juhul mõistetakse vormi all kunstilist kuju. Näiteks kirjutab L. Timofejev, et kirjanduses «vormiks on kujud».[3] Teisel juhul defineeritakse vormi kui ideelise sisu välise esiletoomise vahendite kompleksi.

Selleks, et sisu täpsemalt defineerida, tuleb esmajoones selgitada kunsti objekti ja sisu erinevust.

Eelmistes peatükkides näidati, et kunsti objektiks on reaalne tegelikkus tema esteetilises omapärasuses, inimene ta mitmekesistes vahekordades looduse, ühiskonna ja teiste inimestega. Kunsti objektist kõneldakse vahel kui tema sisust; kunst esineb siis seda sisu peegeldava ühiskondliku teadvuse vormina.

Mõistagi, et kunsti objekt hõlmab peale materiaalsete nähtuste ka ühiskonna vaimset elu. Ta hõlmab inimeste vahekordade kogu kompleksi, järelikult ka nende ideid, elamusi jne. Kunsti, tema teoste ja kujude suhtes võib see kõik esineda peegeldatava ainena või ses mõttes sisuna.

Sisu ja vorm on alati korrelatiivsed. Nad eksisteerivad alati koos ja neile on omane see, et nad on olemas ainult antud, kindlas, konkreetses suhtes. Seetõttu võivad nad kohti vahetada selles mõttes, et antud nähtus, mis teatud suhtes ja konkreetses omavahelises seoses teise nähtusega kujutab endast sisu, võib teises suhtes, teises omavahelises seoses esineda kui vorm. Ja ümberpöördult.

Me kõneleme kunstist kui tegelikkust — sisu — peegeldava ühiskondliku teadvuse vormist. Nii on lood, kuni jutt on teadvuse suhtumisest olemisse, kunsti suhtumisest tegelikkusesse. Kuid me ei või sisust ja vormist kõnelda ainult kahe erineva nähtuse — kunsti ja tegelikkuse — vahekorra seisukohalt, vaid võime sisu ja vormi käsitleda ka kunstis endas, kunstilise kuju raamides, konkreetse kunstiteose piirides. Kui kunst, tema kunstilised kujud on tegelikkuse väljendamise vorm, siis kujutavad nad endast ühtaegu ka sisu ja vormi ühtsust.

Mis on siis konkreetse kunstiteose enda sisuks? Tegelikkus kuulub alati kunsti sisusse, kuid konkreetse kunstiteose sisuna ei esine ta peegeldatava tegelikkusena, mis eksisteerib enne teda peegeldavat kunstiteost, sellest väljaspool ja sõltumatult, vaid kui temas peegeldatud tegelikkus, mis

[1] Г. Н. Поспелов, Теория литературы, 1940, lk. 178.

[2] Sealsamas, lk. 192.

[3] Л. И. Тимофеев, Теория литературы, lk. 119.

eksisteerib kunstiteoses endas kui objektiivse maailma subjektiivne kuju. Teiste sõnadega, kunstiteose sisu selles mõttes pole peegelduse objekt, vaid tegelikkuse peegeldus ise tema esteetilises omapärasuses, mis sisaldab endas kunstniku kui ühtede või teiste ühiskondlike jõudude ja gruppide esindaja konkreetse arusaamise elunähtustest ja hinnangu nende kohta.

Kunstiteoste sisu ei tohi piirata nende poolt peegeldatava objektiga või ainega, sest see toob kunstis kaasa naturalismi, vähendab kunstniku loova teadvuse, ta ideoloogia osatähtsust elu kujulise peegeldamise protsessis. Kuid kunsti sisu, kunstiteoste sisu ei tohi piirata ka ainuüksi üldiste ideedega — poliitiliste, filosoofiliste, moraalsete jne. ideedega, sest see viib kunsti sisu ja kunstniku maailmavaate vulgaarsotsioloogilisele samastamisele. Kunsti ideeline sisu ei ole üldiste ideede kompleks, vaid kujulis-esteetiline idee (see termin on tinglik ega ole üldtunnustatud), mis kujutab endast ta olulistes avaldustes peegeldatud ja kunstniku poolt ideeliselt ja esteetiliselt mõtestatud tegelikkust.

Mis on siis kunsti vormiks?

Samuti nagu sisu defineerimisel on tarvis vahet teha kunsti objekti ja kunsti sisu vahel, nii on ka vormi defineerimisel tähtis arvestada seda, et kunst kui tegelikkuse peegeldamise vorm erineb kunsti vormist.

Kui uuritakse kunsti ja tegelikkuse vahekorda, siis esineb sisuna kunsti objekt, vormina aga kunst ise, kunstilised kujud. Kui aga uuritakse sisu ja vormi kunsti raamides, siis on sisuks konkreetse käsituse ja hinnangu valguses peegeldatud tegelikkus, vormina aga esineb kunstiteose konkreetne mitmekülgne struktuur, mida luuakse antud kunstiliigi materiaalsete vahendite spetsiifilise süsteemi abil ja mis on kunstilise sisu väljendus, teose kujulis-esteetilise idee fiksatsioon ja selle idee kandja.

Neid erinevaid aspekte, milles sisu ja vorm esinevad, ei tohi segi ajada. Üks asi on sisu ja vorm kunsti ja tegelikkuse vahekorras, teine asi aga on sisu ja vorm kunstis endas, ta konkreetsetes teostes. Üks asi on kuju kui tegelikkuse peegelduse vorm, teine asi aga on kunstilise kuju vorm.

On vaja arvestada ka erinevust kunsti keele ja vormi vahel. Mitmesuguste kunstiliikide spetsiifilisi materiaalseid-tehnilisi ja ühtaegu kujutus- ning väljendusvahendeid, mille abil luuakse kunstiteose vorm (kuju), on hakatud nimetama tingliku terminiga — kunsti keel. Joonis, värvus, valgusvari, kompositsioon maalikunstis; kooskõla, metrorütm, har-

moonia, instrumentatsioon muusikas; mitmesugused sõnalise väljenduse vahendid, värsiehituse seaduspärasused, žanr ja kompositsioon luulekunstis — kõiki neid kunstilise kuju loomise vahendeid, mis on eri kunstiliikides erinevad, hõlmatakse kunsti keele mõistega. Teatud kunstilise idee kehastamise eesmärgil kunstniku poolt spetsiaalselt valitud kunstikeele elemendid muutuvad kunstiliseks vormiks ainult siis, kui nad seatakse niisugusesse omavahelisse sidemesse ja viiakse niisugusesse vastastikusesse mõjutusse, et nad oma tervikus väljendavad kunstiteose sisu. Järelikult ei ole kunsti keel identne konkreetse kunstiteose vormiga, vaid kujutab endast niisuguse vormi moodustamise vahendit.

2. Kunsti sisu

Kunsti sisu spetsiifilised jooned sõltuvad mitmeti kunsti objekti iseärasustest.

Kõigepealt on vaja arvesse võtta, et kunst ei peegelda igasuguseid tegelikkuse nähtusi, vaid ainult neid, mis teatud kindlal ajaloo momendil ühiskonda huvitavad, mis ühiskonna tähelepanu köidavad seoses antud ühiskonna või klassi praktilise tegevuse ühtede või teiste ülesannetega.

Kuid ka see, mis on tähtis ja oluline ühiskonna arenemises, ei leia kaugeltki kõik oma peegeldust kunstis. Näiteks on viimaste aastakümnete kestel üheks kõige aktuaalsemaks ja määratu suure ühiskondliku tähtsusega probleemiks olnud teede ja meetodite leidmine aatomituuma energia praktiliseks kasutamiseks. Mõistagi, et selle probleemiga ühenduses olevaid inimeste suhteid võib kunstis peegeldada (näiteks Mitchell Wilsoni romaan «Elu pimeduses»). Kuid aatomituuma energia omadused ja seaduspärasused, mis lubavad teda panna inimese teenistusse, ei ole kunsti objektiks, vaid neid peab uurima teadus, mille ülesandeks on nende tunnetamine ja uurimine. Kunst ei ole kutsutud seda ülesannet lahendama.

Sellest järeldub, et kuigi me kõige üldisemas mõttes määrame kunsti aineks objektiivse tegelikkuse, ja kuigi see üldiselt on õige, ei sisalda see määratlus veel midagi spetsiifilist, mis on omane ainult kunstile. See määratlus muutub täpsemaks, kui võtame arvesse, et kunsti peamiseks aineks on inimene, ühiskondlik elu; sellele juhtisid vene revolutsioonilised demokraadid korduvalt tähelepanu. Kunstiteoste rõhuv enamus on pühendatud nimelt inimese kujutamisele ta mitmekesistes eluavaldustes.

Mõistagi, et kunst ei tarvitse ainult inimest kujutada. Mõnes maaližanris (maastik, interjöör, natüürmort) ja luules (loodus-

lüürika) pole inimese kujutamine kohustuslik. Teistes kunstiliikides aga ei ole üldse konkreetsete elunähtuste otsest kujutamist. Niisugused on näiteks paljude dekoratiiv-tarbekunsti, arhitektuuri- ja muusikateoste kunstilised kujud. Kuid inimene on siiski alati kunstilise peegeldamise objektiks.

Kui kunst peegeldab inimeste poolt otseselt tajutud tegelikkuse kogu mitmekesisust, siis väljendab ta sealjuures alati inimese esteetilist suhtumist sellesse tegelikkusesse. See esteetiline suhtumine on tihedas seoses inimese poliitilise, moraalse, filosoofilise suhtumisega tegelikkusesse ja areneb teatud kindlate ühiskondlike suhete pinnal. Väljaspool seda inimese esteetilist maailmasuhtumist ei ole kunsti kui ühiskondliku teadvuse spetsiifilist vormi. Mida kunst ka ei kujutaks ja milliseid kujutamisvahendeid ta ka ei kasutaks, alati peegeldab ta sealjuures tegelikkust esteetilisest küljest. Tegelikkuse esteetilised omadused on aga oma sisult alati ühiskondlikud. Selles seisab kunsti aine spetsiifiline iseärasus, mis tingib kunsti sisu ja vormi spetsiifilised jooned. Peegeldades tegelikkust selle esteetilises omapärasuses, peegeldab kunst sellega teatud ajastu ja sotsiaalse korra inimest, tema esteetilisi maitseid, tajumusi, vaateid, emotsionaalset ja esteetilist maailmasuhtumist.

Kunsti sisul on alati konkreetne ajalooline iseloom. Ta peegeldab teatava ajastu, maa ja klassi inimeste ühiskondlikku elu ja ideesid. Ühiskonna ajaloolise tegelikkuse muutumisega muutub ka kunst, kõigepealt selle sisu. Kunsti sisu muutumist vastavalt ühiskonna elu arenemisele võib jälgida paljude ajaloost võetud näidete varal.

Kui itaalia XIV—XVI sajandi kujutavas kunstis toimus põhjalik pööre ja kunst hakkas askeetliku kuivuse ja abstraktsuse asemel, usulise müstitsismi väljendamise asemel peegeldama õitsvat, täisverelist elu, reaalseid inimkaraktereid, humanistlikku suhtumist maailma, siis oli see tingitud sügavatest protsessidest, mis toimusid ühiskonnas: kapitalistliku tootmisviisi arenemisest, humanistliku, feodalismi- ja klerikalismivastase ideoloogia tekkimisest, noore ja progressiivse kodanluse võitlusest feodalismi ahelate ja kiriku obskurantismi vastu.

Kui XVIII—XIX sajandi piiril hakkas Beethoveni loomingu näol esmakordselt ajaloos aristokraatlike salongide «galantset stiili» muusikale vastukaaluks kostma rahvahulkade heroiline liikumine ja kui keerulisi sümfoonilisi vorme täitis pingelise dramaatilise võitluse ja teravate eluliste kokkupõrgete tunnetamine, siis peitusid selle põhjused ühiskonna elu arenemises: Prantsuse kodanliku revolutsiooni sündmustes ja nende mõjus Saksamaa eesrindliku demokraatliku üldsuse ideoloogiale.

Kui XIX sajandi alguse vene kirjanduses heldinud ja tun-

deline, sentimentalismi suunale tüüpiline rahva elu kujutamine asendus Puškini loomingule omase tõeliselt realistliku kujutamisega, mis lähtus sügavast kaasatundmisest rahva vabadusvõitlusele, siis oli see tingitud Venemaa ajaloolise arenemise uuest ajastust: rahva võidust 1812. aasta Isamaasõjas, ühiskonna määratu suurest patriootlikust vaimustusest, rahva ja isevalitsuse vastuolude teravnemisest, sellise revolutsioonilise liikumise tekkimisest, nagu oli dekabristide liikumine.

Analoogilisi näiteid võiks märksa rohkem tuua. Uued ideed ja kujud, uus sisu kunstis astuvad esile alati siis, kui ühiskonna elu areng esitab kunstile uusi ülesandeid.

Realistlik kunst väljendab eesrindliku klassi, progressiivsete ühiskondlike jõudude huvisid ja on sellepärast sisult rikas, mitmekülgne ja haarab laiaulatuslikult elu. Niisugusel kunstil on suur efektiivne jõud. Ta suudab haarata, kütkestada ja mõjutada kõige laiemate rahvakihtide teadvust. Kui kunst aga ei kajasta elutõde, kui ta väljendab degradeeruvate, reaktsiooniliste valitsevate klasside huvisid ja püüdeid, siis niisuguse kunsti sisu iseloomustab piiratus ja subjektivism, kunstiliste kujude eemaldumine tegelikkusest ja tegelikkuse nähtuste moonutamine. Säärane kunst võib rahuldada vaid väikese esteetide grupi rikutud, subjektiivseid maitseid.

Realistlike kunstiteoste sisu aluseks on teatavast kindlast ühiskonnast, klassist ja rahvusest inimeste tüüpiliste karakterite ning elunähtuste, nende inimeste ideede, tunnete ja esteetilise maailmasuhtumise tõetruu peegeldus. Sisult eesrindliku kunsti eeskujuks võib pidada suurt klassikalist kunsti, mis elab igavesti ja millel on püsiv tunnetuslik, ideeline ja esteetiline väärtus.

Tegelikkuse nähtusi, mida kunstiteos teatud külgedest, teatud sidemeis ja suhetes kujutab, on hakatud nimetama kunstiteose t e e m a k s. Näiteks on Repini maali «Ei oodanud» teemaks episood, mis on seotud Venemaa revolutsioonilise liikumisega läinud sajandi 70—80-ndatel aastatel (poliitilistel põhjustel väljasaadetud isiku ootamatu kojusaabumine); Mussorgski ooperi «Hovanštšina» teemaks on Venemaa ühiskondlik võitlus XVII sajandi lõpul, vana Venemaa, Peetri-eelse Venemaa reaktsiooniliste jõudude vastupanu ja nende hukkumine.

Tuleb siiski arvesse võtta, et niisugune üldine defineerimine ei anna täielikult edasi kunstiteose teemat, mis kunstiteoses endas on alati konkreetne, sest ta koosneb suurest hulgast omavahel läbipõimuvatest detailidest, mis kujutavad üksikuid konkreetseid momente peegeldatavast «elulõigust». Pealegi võivad kunstiteoses peateemaga seotud olla ka mitmesugused kõrvalteemad.

Elu peegeldades tõstab kunstnik alati esile mõned tege-

likkuse nähtuste küljed, mis näivad temale kõige tähtsamatena, näitab nende nähtuste konkreetset sidet teiste nähtustega jne.

Kui realistlik kunstnik kujutab üht või teist tegelikkuse nähtuste ringi, siis avab ta nende nähtuste olemuse, näitab tüüpilist. Ta ei reprodutseeri ainult tegelikkust sellele vastavates vormides, vaid väljendab ka kujutatava olemuse üht või teist käsitust ja hinnangut. Kui kunstnik avab kujutatavate tegelikkuse nähtuste olemuse, näidates nende positiivseid ja negatiivseid külgi, nende vasturääkivusi, siis viib ta kunsti tajuvaid inimesi konkreetsetele järeldustele, mida võib formuleerida kui kunstiteose i d e e d.

K. Marx kirjutas «Lugu Igori sõjaretkest» puhul: «Poeemi mõtteks on kutsuda vene vürste ühinema just enne mongolite vallutusretke.» [1] Kunstiliselt kujutades Igori äpardunud sõjakäiku polovetside vastu, on sellega ühtaegu avatud ja esile tõstetud Venemaa ühtsuse idee. Ühtlasi on näidatud, et vürstide omavahelised tülid tähendavad Venemaale hukatust.

Seega kuulub idee koos teemaga kunstiteose sisusse ja on teemast lahutamatu. Ta läbib kogu kunstilist kujutust, tema konkreetset koestikku. Sellepärast on hakatud kõnelema kunstiteose sisu ideelis-temaatilisest põhialusest.

Kuigi idee on teemaga lahutamatult seotud ja kuigi ta tuleneb selle teema olemuse tõetruust avamisest, ei ole idee siiski teemaga identne. Seda näeb eriti selgesti nendel juhtudel, kui ühesugust teemat käsitletakse mitme kunstniku poolt mitmesuguses ideelises valguses ja kui see teema lahendab erinevaid ideelisi probleeme.

Kunstniku üht- või teistviisi arusaamine teema olemusest sõltub suurel määral ta maailmavaatest, sõltub ühiskondlikest ülesannetest, millele ta oma kunstiga vastuse annab. Kunsti sisu ideelisusest ja tendentslikkusest kõneldes tuleb eraldada ühelt poolt kunstiteose objektiivset ideed, mis tuleneb peegeldatavate elunähtuste olemuse tõepärasest ja sügavast avamisest, ja teiselt poolt autori subjektiivset ideelist kavatsust, mis (eriti mineviku kunstis) kaugeltki alati ei lange ühte kunstiteose tõelise objektiivse ideega. Kunstiteose loomisel on kunstnik sageli juhindunud kitsast, ekslikust, klassihuvidega piiratud ideest. Tegelikult oli aga kunstiteose ideeline sisu avaram, rikkam ja mitmekülgsem autori subjektiivsest ideest, sest elunähtuste tõetruu peegeldus, faktide ja sündmuste seaduspärase loogika tõetruu peegeldus suunas lugejaid, vaatajaid, kuulajaid sellistele ideelistele järeldustele ja üldistustele, mida kunstnik ise ei eeldanud või isegi teha ei tahtnud.

Kunstiteose ideed võib abstraktsetes mõistetes formuleerida,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXII, 1929, lk. 122.

kuid teoses endas ei väljendu see idee abstraktselt, vaid meeleliselt, konkreetselt, kujuliselt. Kunsti sisu esteetiline olemus avaldub selles, et kunstniku suhtumine kujutatavasse tegelikkusesse ilmneb tajutavate nähtuste emotsionaalses esteetilises hinnangus: ta kujutab neid nähtusi ilusana või inetuna, ülevana või alatuna; käsitleb neid kunstilise jutustamise satiirilises, paisutatud heroilises, romantilises jne. iseloomus või toonis; näitab neid üliväikeste detailidena, mis kutsuvad vaatajas, lugejas, kuulajas esile ideeliselt sihikindla emotsionaalse ja esteetilise reaktsiooni.

Tõeliselt realistliku kunsti sisu iseloomustab alati suur emotsionaalne küllastatus ja kirglikkus. Ta on täis esteetilise hinnangu paatost, peegeldatavate elunähtuste esteetilist jaatamist või eitamist. Sisu ise kehastab kunstis inimeste kujutlusi ja vaateid ilusale. Kunstniku ühiskondlikud esteetilised ideaalid kanduvad kunsti sisusse, tingivad selle esteetilise omapära. Ja mida rohkem need ideaalid väljendavad rahvahulkade vaateid ja püüdlusi, seda kaunim on kunsti sisu.

Kunstiteose idee tõlgitsemine mitte esteetilise, vaid üldise, abstraktse ideena on väär. Niisugune tõlgitsus viib kunstniku maailmavaate ja loomingulise meetodi samastamisele, piirab kunsti ideelist sisu ideoloogiaga, «klassi psühholoogiaga», kunstniku ühiskondlike vaadetega, viib nihilismile kunstilise kuju suhtes. Kõik see oli omane esteetika- ja kunstiala vulgaarsotsioloogidele ja on vastuolus marksistlik-leninliku esteetikaga. [1]

Kunstiteose ideed ei saa tegelikkuse reprodutseerimisest, tegelikkusesse emotsionaalse ja esteetilise suhtumise avaldusest lahutada. Ideeline tendents, nagu rõhutas Engels, peab olukorrast ja tegevusest iseendast tulenema, ilma et tarvitseks sellele eriliselt tähelepanu juhtida. Tõelises kunstis läbib see tendents kogu kunstiteose sisu, kogu tema konkreetse koestiku. Selles ja ainult selles mõttes võib kunstiteose sisu nimetada ideeks, kuid mitte abstraktseks, vaid kujulis-esteetiliseks

[1] Kunsti sisu kui idee tõlgitsust arendas Hegel objektiivse idealismi seisukohalt. Mõned hilisemad teoreetikud, lähtudes marksistlikust teesist — olemise primaarsusest ja teadvuse sekundaarsusest —, suhtusid Hegeli esteetika pärandi materialistliku ümbermõtestamise küsimusse lihtsustatult. Nad olid arvamisel, et piisab sellest, kui idee all mõista mitte maailmavaimu, vaid harilikku, sotsiaalsete tingimuste poolt tekitatud inimideed, ja Hegeli esteetika ongi pööratud pea pealt jalgadele. Vulgaarsotsioloogidele oli iseloomulik see, et nad samastasid kunsti sisu ja klassi maailmavaadet. Nad — Pereverzev, Fritše jt. — puhusid suureks Plehhanovi üksikud vead ja nõrgad küljed ning lihtsustasid ja moonutasid jämedalt marksismi. Sisu ühteviimine klassi-ideede, poliitiliste ideede väljendusega oli proletkultlastel ja raplastel orgaaniliselt seotud sellega, et nad samastasid maailmavaadet ja kunstilist meetodit, et nad suhtusid klassika pärandisse nihilistlikult.

ideeks. [1] See kunstiteose ideeline, kujuline sisu on temas peegeldatud tegelikkus, mille kunstnik on esteetiliselt mõtestanud tema poolt lahendatavate ühiskondlike ülesannete valguses.

Tšernõševski ütles omal ajal, et kunsti ülesandeks on tegelikkuse reprodutseerimine, tema seletamine ja otsus ta üle. Tegelikkuse reprodutseerimine, tema nähtuste olemuse seletamine ja otsus nende üle — kõik need kunstiteose omadused eksisteerivad lahutamatus orgaanilises ühtsuses. Neid võib üksteisest eraldada ainult tinglikult, abstraktsioonis.

Kunsti sisu on tüüpiline teatud sotsiaalsete jõudude jaoks, kes selle sisu on loonud; veel rohkem, ta on ka individuaalselt ainulaadne, konkreetselt omapärane igal üksikul juhul. Mitmesuguste kunstiteoste sisu erinevused on tingitud teemade, ideede, hinnangute erinevusest, ühtlasi ka kunstniku loova individuaalsuse erinevusest.

Kunstnik pole ainult ühtede või teiste sotsiaalsete jõudude, ühiskonna gruppide jne. esindaja, vaid ka elav inimene, konkreetne isiksus. Tõelises kunstis on sisu alati ehtsalt tundeküllane, kunstniku poolt läbi elatud, tema elamused on seda sisu soojendanud.

Kui kunstnikud kujutavad ühte ja sedasama tegelikkuse nähtust ühelt ja selleltsamalt ideeliselt positsioonilt, siis loovad nad ikkagi erinevaid kunstilisi kujusid, vastavalt oma loovale individuaalsusele, elukogemustele, isiksusele ja talendile. Nad tõstavad esile neile lähemalseisvaid jooni, annavad kujule erilise varjundi, milles ilmneb nende isiklik, ainulaadselt omapärane, esteetiline maailmasuhtumine.

Võtame näiteks Gogoli vana ja uue mälestussamba Moskvas, millest ühe valmistas Andrejev, teise aga Tomski: kuju erinev tõlgitsus oli tingitud erinevatest ideedest, maailmavaadetest, ajajärkudest, mis neid teoseid sünnitasid. [2] Võrdleme nüüd Gogoli mälestussammast, mille on loonud Tomski, ja Gogoli raidkuju, mille on valmistanud M. Manizer (asub Väikese Teatri fuajees). Need mõlemad teosed on loodud nõukogude skulptorite poolt, kes üht ja sedasama teemat käsitlevad ühesugustelt ideelistelt seisukohtadelt. Kuid mälestussambad on siiski erinevad. Kumbki skulptor tõi esile ja toonitas Gogo-

---

[1] Esteetilise idee all ei mõista me siin teoreetilisi ideid, mida esteetika kui teadus vaatleb, vaid neid ideid, mida antud kunstiteos väljendab, ideid, mis on väljendatud meelelises konkreetses vormis ja avaldavad esteetilist mõju.

[2] Tuleb teha reservatsioon, et Andrejevi valmistatud mälestussambal on konkreetse idee kehastamiseks leitud kunstilised vahendid teravamad, täpsemad ja ilmekamad kui Tomski valmistatud mälestussambal. Kuid käesoleval juhul ei huvita meid vormi vastavus sisule ja selle või teise mälestussamba kunstiline täiuslikkus, vaid teema erineva käsitlemise võimalus erinevatelt ideelistelt seisukohtadelt lähtudes.

lis erinevaid, kuid temale objektiivselt omaseid jooni. Manizerile osutus lähemaks pilkav, sarkastiline, paljastav Gogol, Tomskile — hingestatud ja edasitunglev Gogol, kes võitleb kõrgete ideaalide eest. Realistliku esteetika seisukohalt on mõlemal kujul eksisteerimise õigus, nad mõlemad on tõepärased, kuigi on erinevad. Ja see kujude ebasarnasus ei ole käesoleval juhul ainult mälestussammaste erineva praktilise ülesande tulemus, vaid see olenes ka kunstnike erinevast loovast individuaalsusest, mis andis end tunda nende teoste sisus endas ja avaldus erinevates külgedes, mille kunstnikud välja valisid ja mis on Gogoli loomingule ja isikule objektiivselt omased.

Analoogilist erinevust näeme sageli siis, kui kaks kunstnikku joonistavad illustratsioone ühele ja samale teosele (näiteks Serovi ja Šmarinovi illustratsioonid L. Tolstoi «Sõjale ja rahule», Agini ja Boklevski illustratsioonid Gogoli «Surnud hingedele»), kui kaks heliloojat komponeerivad romansi ühele ja samale luuletusele (meenutagem näiteks Glinka meeldivat ning kirgast romanssi ja Rahmaninovi rammestavat, kirglikku romanssi Puškini sõnadele «Kaunitar, ära laula mu juures») jne.

Individualiseeritus, originaalsus, ainulaadne omapärasus on suure, tõeliselt realistliku kunsti sisule alati omased. Mõistagi, et see ei eita ühiseid jooni eri kunstnike teostes.

Kõneldes kunstilise sisu põhilistest seaduspärasustest realistlikus kunstis, tuleb arvestada, et mitmesugustes kunstiliikides on sellel sisul oma iseärasused.

Näiteks on ilmne, et kirjanduses, aga ühtlasi ka nendes kunstiliikides, millel on kirjanduslik alus (teater, kino, vokaalmuusika), annab keel ja sõna võimaluse vahetult väljendada autori mõtet, mis põimub kunstiteose koestikku. Teistel kunstiliikidel, mis sõnaga pole seotud, puudub selline võimalus. Kuna keelesfäär on peaaegu piiramatu, siis on nimetatud kunstiliikidel suurimad võimalused selleks, et konkreetselt tungida kõige mitmesugusematesse elu sfääridesse ja elunähtuste mitmekülgsusesse; nad saavad kunstilise kuju koestikku lisada kõike seda, mida võib fikseerida sõna. Teised kunstiliigid väljendavad ideid sõnade vahenduseta; tegelikkuse nähtuste hõlmamise ulatuse mõttes on nad rohkem piiratud, kuid neil on eeliseid seoses sellega, et nad saavad peenemalt, konkreetsemalt ja vahetumalt tungida teatavasse neile omasesse sfääri.

Edasi on ilmne, et niinimetatud sünteetilistel kunstidel (eriti kino) on põhimõtteliselt avaramad ja mitmekülgsemad võimalused elu vahetuks näitamiseks kui niisugustel kunstidel nagu skulptuur, maalikunst, instrumentaalmuusika jt. Kunstilisel sisul on oma iseärasused ka kujutavates kunstides, mis otseselt reprodutseerivad konkreetseid tegelikkuse nähtusi neile

omasel meelelisel konkreetsel kujul, samuti ka mittekujutavates kunstides, mis ideelis-emotsionaalset tüüpilist kuju kehastavad ilma konkreetsete elunähtuste meelelis-konkreetse, individuaalse vormi edasiandmiseta (arhitektuur, ornament, rida žanre muusika, tantsu ja lüürilise luule alal).

Gnoseoloogilisest vaatekohast on lõppkokkuvõttes kõigi kunstiliikide sisuks objektiivne maailm, reaalne tegelikkus. Kuid ühiskonna ühte ja sedasama ajaloolist tegelikkust peegeldatakse mitmesuguste kunstiliikide vahenditega mitmest küljest, mitmes avaldumisvormis. Iga kunstiliik (dekoratiivtarbekunst, arhitektuur, skulptuur, maalikunst, muusika, koreograafia, kirjandus, teater, kino) peegeldab tegelikkuse mõningaid külgi terviklikumalt, täiuslikumalt, teisi vähem täielikult, kolmandaid ei peegelda üldse. Sellepärast võib üks ja seesama tegelikkuse nähtuste ring olla mitut liiki kunstiteoste loomise lähtekohaks, kusjuures nende teoste sisus paljude ühiste joonte kõrval leidub ka vastava kunstiliigi spetsiifikast tingitud omapäraseid varjundeid.

«Noore Kaardiväe» nimelise põrandaaluse komsomoliorganisatsiooni kangelaslik võitlus fašistlike okupantide vastu Krasnodoni linnas Suure Isamaasõja ajal leidis peegeldamist mitmes kunstiliigis: — romaanis (kirjanik A. Fadejev), teatrilavastuses (lavastaja N. Ohlopkov), filmis (režissöör S. Gerassimov), krasnodonlaste skulptuurportreedes (skulptorid V. Agibalov, V. Muhhin ja V. Fedtšenko), lõuendil (kunstnik P. Sokolov-Skalja), ooperis (helilooja J. Meitus), sümfoonilises poeemis (helilooja A. Mazajev). Isegi nende teoste põgus võrdlemine näitab, et nad oma ideelise ja temaatilise ühtsuse juures erinevad mõningate sisuliste iseärasuste poolest, mis ei olene ainult nende loojate erinevast individuaalsusest, vaid ka kunstiliikide spetsiifikast.

A. Fadejevi romaan «Noor kaardivägi» on teos, mis kõige sünteetilisemalt ja laiemalt kujutab tegelikkuses toimunud sündmusi. Kujutades elunähtusi kirjelduste ja dialoogi abil, põimides ühte mitmesuguseid süžeejooni, toob kirjanik romaani ka omapoolseid autorikommentaare, annab sõna abil edasi kujutatavate sündmuste poolt tekitatud mõtteid. Sõna abil kirjanduses edasi antud sisul puudub tegelikkuse nähtuste vahetu mõju. Ainult inimeste kõnet saab kirjandus edasi anda niisama vahetult, nagu näiteks maalikunst annab edasi värvust. Üldiselt aga kirjanduslikud kujud ei mõju meie meeleorganitele — nägemisele, kuulmisele — vahetult, vaid reprodutseeritakse lugeja kujutusvõime kaudu.

Teater saab neidsamu sündmusi meile edasi anda vahetult, reaalselt tajutavana, kuuldavalt ja nähtavalt, mida kirjandus ei saa teha. Jälgides teatris «Noore kaardiväe» lavastust, muu-

tume me otsekui tõeliselt toimuvate sündmuste elavateks tunnistajateks, näeme ja kuuleme vahetult neid sündmusi. Kuid teater peab loobuma romaani paljudest detailidest, külgedest ja isegi süžeejoontest, kuna tal pole võimalusi sisu selliselt «mahutada», nagu saab seda teha kirjandus. Romaani ja teatrilavastuse sisu on üks ja seesama, kuid ühtlasi ka mitte üks ja seesama. Teatris on sisu mahult kitsam, kuid inimeste mõjutamise iseloomult elavam.

Kinol, mis näitab tegevust niisama vahetult nagu teater, on ruumis ja ajas märksa vabamad liikumise võimalused, samuti ka erilised vahendid operaatorikunsti, montaaži ja kombineeritud ülesvõtete näol, mis võimaldavad kujude kaudu avada paljusid sisu detaile ja varjundeid, mis on teatrile kättesaamatud. Kuid samal ajal ei ole kinol võimalik vaatajaid elava näitleja kaudu vahetult mõjutada, nagu saab seda teha teater. Ka ei ole kinol võimalik autori mõtteid sõnalises vormis nii laiaulatuslikult edasi anda, nagu see on kirjanduses.

Kui romaan, teatrilavastus ja film peegeldavad «Noore kaardiväe» lugu sünteetiliselt, rõhutades oma eriliste vahendite abil sisu üksikuid külgi ja detaile, siis N. Sokolov-Skalja maal «Moskva hääl» kujutab üht momenti krasnodonlaste elust (raadioaparaadi ees oktoobripühade ajal). V. Agibalovi, V. Muhhini ja V. Fedtšenko skulptuuriteosed aga esitavad meile «Noore kaardiväe» kangelaste portreid väljaspool süžeed, väljaspool konkreetset tegevust. Nende skulptorite poolt valmistatud gruppmonument, mis on Krasnodonis üles seatud, esitab meile lipu ümber koondatud noorkaardiväelaste üldistatud kuju. Maalikunst ja skulptuur kontsentreerivad antud kujude ja sündmuste kogu olemuse ühte momenti. Maalikunsti värvivahendid ja skulptuuri ruumalavahendid võimaldavad niisuguseid kangelaste välisilme- ja iseloomukülgi avada ja alla kriipsutada, mis elus endas avalduvad vaevu tabatavates värvidemängu ja ruumala-vahekordade varjundites. See peab paratamatult jätma oma jälje skulptuuri- ja maaliteoste sisu iseärasustele.

Lõpuks muusikateosed — J. Meituse ooper «Noor kaardivägi», A. Mazajevi sümfooniline poeem «Krasnodonlased» — avavad kangelaste iseloomud ja kujutatavate sündmuste olemuse peamiselt tunnete sfääri kaudu, emotsionaalsete elamuste avamise kaudu. Sealjuures kajastab ooperi muusika kangelaste elamusi ja tundeid ning sündmuste mõtet seoses ooperi teatraalse tegevuse kujutamisega laval, sümfooniline poeem aga kehastab kangelaste karaktereid ja nende võitlust emotsionaalsete teemade ja kujude vaheldumises ning arendamises iseseisvate spetsiifiliste vahendite abil.

Seega eri kunstiliigid kujutavad elu erinevatest külgedest,

millega seoses igal kunstiliigil on mõningad sisulised erinevused, mida realistlik kunstnik peab arvestama.

Siiamaale oli jutt kunsti sisu üldistest, põhilistest objektiivsetest seaduspärasustest, mis kunstipraktikas on ajaloo käigus välja kujunenud. Kuid need üldised seaduspärasused ei kujuta ainult kunstipraktikast tehtud järeldust, vaid ka kunstipraktika arenemisele esitatavate nõuete alust. Kunsti sisu olemusest ja spetsiifikast endast tulenevad kunstniku meisterlikkuse hinnangu konkreetsed objektiivsed kriteeriumid, millest lähtub meie kunstikriitika.

Täiesti ekslik on kunstimeisterlikkust piirata ainult vormi valdkonnaga. See formalistlik ja ühtlasi oma olemuselt vulgariseeriv arusaamine meisterlikkusest, mida meie kunstikriitikas ja kunstiteaduslikus kirjanduses kohati veel leidub, põhjeneb ekslikul eeldusel, nagu oleks sisu kunstnikule antud varem ja väljaspool vormi ja nagu seisaks meisterlikkus ainult selle sisu vormimises, selle kehastamises kunstimaterjalisse. Tõeliselt aga loob kunstnik kunstiteose sisu ja vormi nende ühtsuses.

Kunstniku meisterlikkus algab oskusest näha elus tüüpilist ja olla ustav elutõele.

Väärad ideed, kodanliku ideoloogia mõjutused viivad kunstis kujutatava elutõe moonutamisele, ja igasugune pettus tegelikkuse kujutamisel muutub kunstiteoses ideeliselt võltsiks hääleks. Elutõe moonutamist esineb ka neis teostes, mis on loodud väära «konfliktituse teooria» mõjutusel ja milles elutõde on asendatud tegelikkuse välise lakeerimisega, selle kujutamise paraadliku toredusega (näiteks režissöör L. Lukovi film «Donetsi kaevurid» jt.).

Kui kunsti peamiseks aineks on inimene ja ta mitmesugused vahekorrad looduse, ühiskonna ja teiste inimestega, siis on selge, et inimeste tüüpiliste karakterite sügava kujutamise ülesanne, nende vaimse maailma keerukuse ja rikkuse, huvide mitmekesisuse, elu mitmekülgsuse põhjaliku kujutamise ülesanne tuleneb kunsti sisu olemusest ja spetsiifikast endast. Meie kirjanduses loodi viimastel aastatel mõnikord teoseid, mis rikuvad seda realistliku kunstimeisterlikkuse tähtsamat nõuet. Näiteks ilmus teoseid, kus inimene kujutas sisuliselt endast tootmisprotsessi ripatsit ja kus tootmistehnoloogia kujutamine jättis varju kangelase elava isiksuse ja ta konkreetse mitmekülgse karakteri. Sellest, et inimese olemus avaneb eredalt ta loovas töös, ei järeldu hoopiski mitte, et meie kunst peaks piirduma tööprotsesside kujutamisega. Inimeste vahekordade, iseloomude, isiksuse ja sisemise maailma kunstiline tunnetamine on tähtis kunsti ülesanne, mis tuleneb kunsti ainest ja kunsti sisu spetsiifikast. Selle ülesande edukas lahen-

damises ilmneb ka kunstniku meisterlikkuse tase ja küpsus.

Kunst on ainult siis tõeliselt mõjuvõimas, ta suudab ainult siis mõjutada teda tajuvaid inimesi, kui kunstnik ise on kujutatavaid elusündmusi sügavalt läbi elanud ja läbi tundnud, kui ta neid hästi teab. Elu tundmine, mille vajadust rõhutatakse paljudes kunstiküsimusi käsitlevates partei dokumentides, ei ole raamatutarkus ega abstraktselt mõistuslik, spekulatiivne teadmine. Täisvereliste realistlike kujude loomiseks on tarvis elavat, vahetut, sügavat elu tundmist, mida valgustab kõrge kommunistlik ideelisus.

See ei tähenda sugugi, nagu peaks kunstnik kõike seda, millest ta inimestele jutustab, oma isiklikus elus läbi elama. Paljusid asju ei ela ta läbi tegelikkuses, vaid fantaasias, elunähtuste uurimise ja mõtestamise alusel, kuid ta elab ikkagi läbi, pannes sellesse elamusse ühe osakese oma isiksusest, oma individuaalse suhtumise kujutatud isikutesse, asjadesse ja nähtustesse. Ainult sel juhul luuakse oma sisult tõesti erutavaid kunstiteoseid ja see on üks tähtsamaid kunstiande, talendi ja tõelise meisterlikkuse külgi.

Seda realistliku meisterlikkuse tähtsat tingimust rikutakse meie kunstis ikka veel sageli. Sõjajärgsetel aastatel eksponeeriti meie kunstinäitustel palju maale, mis kujutasid nõukogude töölise või kolhoosniku tööd. Nende hulgas oli meisterlikult väljatöötatud teoseid, nagu Jablonskaja «Leib» jt. Nendes teostes on hästi näha autori individuaalsust, mis ei ilmne ainult loovas maneeris ja vormi iseärasustes, vaid ka maali emotsionaalses ülesehituses, s. o. sisus endas. Õigusega on unustatud hallid, puudulikud teosed, mis ei suuda jätta eredat muljet. Esimesel pilgul oli neis kõik õige: nii süžee aktuaalsus kui ka idee progressiivsus, kuid nad jätsid vaataja külmaks, sest nad olid maalitud tuima pintsliga. Need teosed illustreerisid üht või teist ideed, kuid ei väljendanud oma loojate vaimset maailma. Sellepärast kõlasid nad petlikult ja rahvas ei võtnud neid omaks.

Üleliidulisel kunstinäitusel 1954. aastal pandi välja kaks üheteemalist tahvelmaali — V. Serovi väike lõuend «Talvepalee on vallutatud» ja A. Kazantsevi «Talvepalees». Need maalid ühtivad niihästi oma teemalt kui ka ideeliselt mõttelt: kujutades üht ühiskondliku tähtsusega sündmust, ülistavad nad proletaarse revolutsiooni võitu. Üks ja seesama on ka nende emotsionaalne ja esteetiline paatos: suure ajaloolise teo toime pannud lihtsate inimeste — tööliste, soldatite, punakaartlaste — üleva ilu avamine. Ühtlasi selgitab nende kahe maali võrdlemine nende autorite meisterlikkuse erinevat taset, millest oleneb kummagi teose kunstilise mõju erinev jõud.

V. Serovi maal kujutab punakaartlast vahipostil Talvepalee vestibüülis ja soldatit, kes paneb oma paberossi põlema. Me näeme kahe inimese individuaalset iseloomu, mis on täiesti selgelt nähtavale toodud ja mis meie kujutluses otsekohe assotsieeruvad Ivan Šadrini ja Nikolai Tšibissovi kujudega N. Pogodini näidendis «Inimene relvaga». Ja ühtaegu on nad selle ajastu tüübid, kes sümboliseerivad revolutsiooni liikumapanevat jõudu — rahvast, kes kukutas isevalitsuse ja kodanluse. Parketil näeme äsja lõppenud võitluse jälgi: rikutud sambaid, prahti, relvi. Kaks inimest — soldat ja tööline — suitsetavad rahulikult, nagu poleks midagi juhtunud. Selles rahulikkuses väljendub suure õigsuse tunnetus ja usk oma jõusse. Samal ajal paistab sealt sisemist erutust, mis on hiljutiste võitluste määratu suure pingutuse tagajärg ja mis annab neile kujudele elulisust ja veenvust. Maal paistab silma oma lihtsuse ja inimlikkusega, kujutuse omapäraselt erutatud olekuga, mis kandub vaatajasse. Vaataja tajub tema ideed mitte ainult mõistusega, vaid esmajoones tundmusega, otsekui läbi imbudes tolle ajastu õhkkonnast, puutudes vahetult kokku selle ajajärgu elavate kaastegelastega. Maali kujudel on täiesti konkreetne esteetiline iseloomulisus, mis ühendab kangelaslikkuse põhimõtte ja lihtsa vene inimese võluvuse. Seetõttu jääb see maal meelde, jätab jälje inimese teadvusesse ja hinge ning avaldab niiviisi oma kasvatavat mõju, täidab ühiskondlikku funktsiooni.

A. Kazantsevi maalis on aga seesama sisu antud edasi hoopis mõistusepärasemalt, ilma nende intiimsete, eluliste joonteta, mis teevad V. Serovi lõuendi eriliselt võluvaks. Kunstnik otsekui jutustaks meile sellest, kuidas relvastatud töölised tungisid paleesse ja viivad konvoi saatel Ajutise Valitsuse areteeritud liikmeid. Ta püüab edasi anda kõigi selle sündmuse kaasosaliste individuaalset suhtumist toimuvasse: mõnede põlastust, teiste uudishimu, kolmandate viha ja nördimust jne. Vaatamata sellele kajastab iga maalil kujutatud isik rohkem ülesande täitmist kui elavat kuju. Me tunneme kunstniku töö mõistusepärasust. See teeb maali kuidagi kuivaks ja külmaks V. Serovi maaliga võrreldes. Temas ei ole näha kujutatavate nähtuste esteetilist omapära. Siin ei ole märgata, et idee orgaaniliselt niivõrd kasvaks kujutusest, kuivõrd kujutus on illustratsiooniks varem antud ideele.

Illustratiivsust, mis rikub kunsti sisu spetsiifika seaduspärasust, võib sageli kohata. Illustratiivsuse tulemusena muutub kunstiteose sisu mingisuguseks üldiseks ideeks, mis kõigile on teada ja mis eksisteerib enne ja väljaspool kunsti, sõltumatult kunstist. Kunstiline kuju ei esine neil juhtudel elu iseseisva peegeldusena, vaid ainult kui selle idee üks võima-

likke avaldumisvorme, kui selle idee jaatamine ja illustratsioon. Ta muutub nende teisejärguliste kujude taoliseks, mida teaduses kasutatakse üldiste teeside illustreerimiseks. Loomulik, et niisugune kuju on kunstis alati kahvatu, elutu, skemaatiline.

Illustratiivsus tekib tavaliselt siis, kui kunstnik seab tõeliselt loova elupeegelduse asemele üldise mõtte kehastuse, kui ta teab halvasti seda, mida ta tahab kujutada, kui ta oma kunsti sisu pole läbi tundnud ega läbi elanud ja juhindub esmajoones mitte tegelikkusest endast, vaid ainult ühtedest või teistest mõistuslikult tajutud, abstraktsetest juhtlausetest.

Meie kirjanduses ja kunstis esineb ikka veel halle ja mõistuslikke teoseid, mille kohta hästi ütles A. Tvardovski oma luuletuses «Kahekordne kaugus»:

Romaan. Ja paistab: nii kui vaja —
siin meetod õige, uued majad,
siin mahajäänud masinist,
siin vanaisa — kommunist.

Siin pruut ja peig on esirinnas,
siin uued võidud uues linnas,
partorg, kes võidab kahjureid,
minister otsib uusi teid.

Kõik paistab nii kui võikski olla,
kõik näidatakse, mis võib tulla.
Kuid tervikuna nõnda kajab,
et lausa nutu peale ajab.

See «nõnda kajab» pole muidugi teose teema puuduste tulemus. See on nii vormis kui sisus esineva ilmetuse, halluse, ebakunstipärasuse tulemus.

Mõistuslikud, šablooni järgi välja lõigatud teosed sarnanevad üksteisega nagu kaks tilka vett. Näiteks on mõnede nõukogude heliloojate lauluviisid enamalt jaolt sellepärast sarnased, et nende meloodiad on ilmetult hallid. Iga aasta sigib neid viise sadade kaupa, kuid nad surevad enne, kui nende kaja jõuaks vaibuda. Heades lauluviisides aga annab autor end kohe tunda.

Šabloon ja standard, ilmetus ja hallus on tõelisele kunstile vaenulikud.

3. Väljendusvahendid ja kunsti vorm

Kunsti sisu eksisteerib alati kunstilises vormis.

Tegelikkust peegeldavad kunstilised kujud luuakse igas kunstiliigis mitmesuguste spetsiifiliste materiaalsete vahen-

dite abil, mis on kunstipraktika ajaloolise arenemise protsessis välja töötatud. Kunstiliste kujude fikseerimiseks vajalike materiaalsete vahendite kasutamine on tingitud sellest meelelisest konkreetsest iseloomust, mis on omane tegelikkuse nähtuste esteetilistele omadustele ja järelikult ka neid nähtusi peegeldavatele kunstilistele kujudele.

Kõik see, mis tuuakse kunstis esile kujude abil, kunstiline «nägemine», tegelikkuse kuulmine, mis hõlmavad ka kunstniku suhtumist sellesse tegelikkusesse, kehastuvad, veel rohkem, formeeruvad ainelises materjalis, mida spetsiifiliselt töödeldakse. See materjal, mis on ümber kujundatud mitmesuguste kunstiliikide väljendusvahenditeks, mille abil luuakse nende kunstiline vorm, mõjutab meie meeleorganeid ja annab meile sellega vahetu teadmise tegelikkuse peegeldamise protsessist endast, nagu see kunstniku teadvuses toimub.

Spetsiifilisi materiaalseid vahendeid, mille abil luuakse kunstiteose kunstiline vorm, võib tinglikult, nagu juba eespool öeldi, nimetada ühe või teise kunstiliigi keeleks. See termin ei tähenda sugugi, et kunstilise kuju loomise materiaalsete ja tehniliste vahendite spetsiifilise süsteemi seaduspärasused ning sõnalise keele seaduspärasused oleksid üks ja seesama. Kuid ühtlasi sellega rajaneb see termin põhjendatud analoogiale, mis esineb kunsti materjali ja sõnalise keele vahel. See analoogia ei ole tühine, vaid aitab selgitada spetsiifiliste materiaalsete kujutamisvahendite olemust ja nende osatähtsust kunstiliste kujude loomisel.

Samuti nagu mõtte reaalsus ilmneb keeles, nii ilmneb kunstilise kuju reaalsus nendes materiaalsetes vahendites, mille abil moodustub ta kunstiline vorm. Kunstilised kujud, tänu oma reaalsusele, oma tõelisele materiaalsele olemisele, saavad inimestele, sealjuures paljude põlvkondade inimestele arusaadavaks, nad võivad neid tajuda. Kuid ka kunstnikul endal ei saa kujud tekkida sõltumatult ta kunsti keelest, enne nende materiaalset kehastumist selle keele abil (esialgne kavatsus pole veel lõpetatud kuju).

Näiteks võivad muusikalised kujud helilooja teadvuses tekkida ja teiste jaoks eksisteerida ainult konkreetsete muusikaliste loomisvahendite baasil, kusjuures neid vahendeid on ühel või teisel määral omandanud nii helilooja kui ka kuulaja teadvus, kuulmine. Muusikaline keel pole ainult väljendamise, vaid ka muusikaliste kujude loomise vahend. Ta ei ole ainult muusikaliste kujude kandja, vaid ka loomingulise protsessi tööriist. Kujude loomisel «töötab» helilooja alati oma kunsti «materjali» kallal, mitte aga ei kehasta materjalisse juba valmis kuju, mis on tekkinud enne seda kehastamist. Esialgne, ähmane ja üldine kavatsus võib eksisteerida ka enne tema

konkreetset kehastamist, kuid kuju ise kristalliseerub, formeerub, s. t. tekib reaalselt alles helilooja töös materjali kallal. Sellest kõnelevad nii heliloojate enda väljendused oma loomingust kui ka arhiivimaterjalid — kavandid, märkmed, mis avavad meile ühe või teise muusikalise kuju loomise protsessi. [1]

Kuigi kunstikeel ajalooliselt areneb ainult kunsti kui pealisehitusse kuuluva nähtuse arenemise protsessis, on sellel siiski teatud suhteline iseseisvus. See ajaloo käigus välja töötatud tehniliste vahendite ja ühtlasi ka väljendusvahendite arsenal, mida iga küps kunstnik valdab, ei ole ühe ajajärgu, vaid rea ajastute produkt, selle pikaajalise ajaloolise arenemise produkt, mille kestel neid vahendeid ei likvideerita ega asendata uutega, vaid kujundatakse, rikastatakse, arendatakse ja viimistletakse.

Mõistagi, et eri ajastute, eri klasside kunstnikud kasutavad oma kunstikeelt kunstiliste kujude loomiseks erinevalt, sest need kujud väljendavad erinevat, vahel isegi vastupidist ideelist sisu. Konkreetsed kunstiteosed, nende sisu ja vorm on aga alati kordumatud, nad on tingitud ühiskonna ajaloolisest tegelikkusest, mis on neid sünnitanud.

Kuna mõnede kunstiliikide kunstikeel on suurel määral tingitud selle materjali olemusest, millest ta vormitakse (värv, heli jne.), võib see keel areneda ainult siis, kui nende materjalide omadusi arvestatakse ja kasutatakse. Sellepärast on real juhtudel kunstikeele arenemise sisemised seadused kahtlemata olemas (näiteks sobivalt harmoneeriva muusikakeele arenemise sisemised seadused).

On täiesti selge, et mõnede oluliste sarnanevate joonte olemasolul on sõnaline keel ja kunstiliste kujude loomise vahendite spetsiifiline süsteem niihästi oma põhilistelt funktsiooni-

---

[1] «Looming...,» kirjutas N. Rimski-Korsakov, «on tegevus, mis annab kunstiteose sisu ja vormi» (Н. А. Римский-Корсаков, Музыкальные статьи и заметки, 1911, lk. 210—211). Kunstiteose sisu ja vorm luuakse kunstikeele (antud juhul muusikakeele) abil kogu selle vastastikku seotud elementide mitmekesisuses. «Ma ei komponeeri kunagi abstraktselt,» kirjutas P. Tšaikovski, «s. o. muusikaline mõte ei teki minus kunagi teisiti kui sellele mõttele vastavas välises vormis. Seega leiutan ma muusikalise mõtte enda ühel ajal instrumentatsiooniga» (П. И. Чайковский, Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, lk. 236). Ja teisal: «Meloodia ei saa kunagi mõttes tekkida teisiti kui koos harmooniaga. Üldse need mõlemad muusikaelemendid koos rütmiga ei saa kunagi teineteisest eralduda, see tähendab, iga meloodiline mõte kannab endas selle juurde mõeldavat harmooniat ja on tingimata rütmilise jaotusega varustatud» (sealsamas, lk. 374). Ka Rimski-Korsakov pidas kõige «normaalsemaks» komponeerimisviisiks niisugust viisi, kus «instrumentatsioon valmis üheaegselt teose enda komponeerimisega». (Vt. В. В. Ястребцев, Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, 1917, вып. I, lk. 102).

delt kui ka rakendamise sfäärilt täiesti erinevad. Kui sõnalise keele põhiliseks funktsiooniks on olla inimeste läbikäimise vahendiks kõigil nende tegevuse aladel, siis kunstikeele põhiliseks funktsiooniks on kunstilise kuju materiaalne fikseerimine. Kui sõnalise keele rakendamise sfäär on peaaegu piiritu, siis kunstikeele rakendamise sfäär on kunsti sfääriga piiratud. Kui sõnaline keel eksisteerib ja areneb kui eriline ühiskondlik nähtus, siis kunstikeel areneb vaid konkreetsete kunstiteoste vormides seoses sisu arenemisega.

Erinevate kunstiliikide keele lähted ja eeldused peituvad mitmekesiste loodusnähtuste ja inimese elu nähtuste lihtsamates esteetilistes omadustes, nende geomeetrilise vormi (joonelise, pinnalise, ruumilise vormi), valguse, värvuse, liikumise, heli ja sõna ilus. Just nendest valdkondadest ammutavad mitmesugused kunstiliigid oma kunstilisi vahendeid. Eri kunstiliikide väljendusvahendite rikkaliku süsteemi väljakujunemiseks pidi nende kunstiline rakendamine ja inimese ilumeel läbi käima aastasadu kestva arengutee. Selle protsessi aluseks oli mitmekesine ja mitmekülgne ühiskonna ajalooline praktika, eriti kunstiline praktika.

Missugused on siis need eri kunstiliikide spetsiifilised vahendid, mille abil luuakse, fikseeritakse ja avatakse kunstilisi kujusid inimeste jaoks?

Dekoratiiv-tarbekunstis, arhitektuuris, skulptuuris ja maalikunstis kasutab kunstnik nägemise kaudu tajutavaid väljenduse elemente ja vorme, mis on tegelikkuse nähtustele omased. Kunstnik kasutab neid elemente ja vorme loovalt ümbertöötatud kujul.

Näiteks on ruumilise rütmi, sümmeetria ja proportsionaalsuse mitmekesised seaduspärasused dekoratiiv-tarbeornamendi vormi aluseks. Ornamentaalsete vormide loomisel kasutatakse ka värvust (värvimine) ning valgust-varju (mis toonitab reljeefsust või tekitab selle illusoorselt), kuigi nendel on teisejärguline osatähtsus.

Arhitektuur ei piirdu nende elementaarsete väljendusvahenditega, mida ta samuti kasutab (kuigi mõnevõrra teises mõttes). Arhitektuuri kujusid ei saa lahutada hoone utilitaarsest ja praktilisest otstarbest, tema poolt organiseeritavast ruumist (pinnast. mahust jne.), tektoonikast (kantavate ja kandvate osade vahekord), konstruktsioonidest, kaunistustest jne. Arhitektuuris suureneb värvuse ja valguse osatähtsus, millele lisandub ka veel faktuuri väljenduslikkus. Kõigi nende elementide kompleksist ja omavahelisest sidemest luuakse arhitektuurilise kuju vorm.

Kui dekoratiiv-tarbekunsti ja arhitektuuri keel on omapärane abstraktsioon, loodusnähtuste (looduse visuaalsete ele-

mentide ja vormide) esteetiliste omaduste ümbertöötamine ja arendamine, siis skulptuur ja maalikunst laenavad oma keele peamiselt inimeste elu sfäärist. Joonte ja vormide, sümmeetria ja proportsionaalsuse, värvuse ja valguse, mastaabi ja faktuuri väljenduslikkus säilitab kujulise tähenduse ka nendes kunstiliikides, kuid saab hoopis uue omaduse ja uue funktsiooni.

Nagu ornament ja arhitektuur, nii on ka skulptuur ja maalikunst ruumilised kunstid, mida tajutakse nägemise kaudu. Kuid erinevalt mittekujutavatest kunstidest — ornamendist ja arhitektuurist — on skulptuur ja maalikunst kujutavad kunstid, mis reprodutseerivad teatavate tegelikkuse nähtuste meelelis-konkreetset, vaatajate poolt vahetult tajutavat palet. Sellepärast saavad kõik nende keeles tarvitatavad primaarsed väljenduselemendid — ruum ja pind, joon ja vorm, värvus ja valgus-vari jt. — paratamatult täpse esemelise tähenduse ja on teatavate meelelis-konkreetsete tegelikkuse nähtustega seotud.

Skulptuur ja maalikunst ei saa oma sisu kehastamisel piirduda ainuüksi joonte ja vormide, värvuse ja valguse kõige üldisema esteetilise väljenduslikkusega.

Skulptuuris ja maalikunstis on primaarsete keele elementide esteetilisel väljenduslikkusel alati üldine ideeline emotsionaalne mõte; veel rohkem, tal on ka konkreetne esemeline tähtsus, ta on alati ühtne kujutatava ülesandega, konkreetsete esemete, elunähtuste ja sündmuste reprodutseerimisega. See teeb maalikunsti ja skulptuuri teineteisele lähedaseks ja eraldab nad kõigist mittekujutavatest kunstiliikidest ja -žanridest.

Kuid samal ajal erinevad skulptuuri keel ja maalikunsti keel oluliselt.

Skulptuuri keel tugineb inimese keha plastikale. Ta peab silmas ülesannet: teatavas kindlas materjalis (puu, metall, savi, kips jne.) volüümselt reprodutseerida niisuguseid inimese keha iseloomulikke poose ja liigutusi, milles väljenduvad kujutatava isiku sisemine maailm, karakter ja sotsiaalne olemus (animalistlikul žanril on skulptuuris väike tähtsus). Skulptuuri peamiseks kunstilise kuju loomise vahendiks on plastiliselt väljenduslik, esemelise tähendusega volüüm. Skulptuuriline kompositsioon kujutab endast kõigepealt just kujutatava konkreetse nähtuse ruumiliste masside sisukat ja mõtestatud organiseerimist. Sümmeetria ja proportsionaalsus on temas tähtsad ainult vahendina, mille abil rõhutatakse plastiliste volüümide kujulise tähendusega vahekorda ja vastastikust sidet. Nad on sageli, nagu rütmgi, selle vahekorra poolt tuletatud. Joont kasutatakse skulptuuris ruumilise vormi väljendusliku kontuuri (silueti) loomise vahendina ja real juhtudel näo, riietuse-elementide

jne. graafiliselt selgemaks joonistamiseks. Valgus-vari toob plastika reljeefsuse ja volüümide vahekorra nähtavale.

Värvusel on skulptuuris teisejärguline tähtsus. Kujulise tähenduse omandavad skulptuuris mõnikord selle materjali omadused, millest ta on tehtud (puu pehmus, graniidi kõvadus ja rohmakus, metalli raskus jne.).

Maalikunsti keeles etendavad peaosa j o o n e d (kontuur, piirijoon, abijoon), v ä r v u s (lokaalne, kajastuv) ja v a l g u s - v a r i (valgus, poolvari, vari, hele täpp), mille abil luuakse joonis ja maali koloriit. Maalikunst annab lamedal pinnal edasi kolme dimensiooniga ruumi. Sellepärast sisaldab ta keel endas joonelise ja õhulise p e r s p e k t i i v i väljendus- ja kujutusvahendeid ning mitmekesiseid k o m p o s i t s i o o n i võtteid (kujutatud nähtuste ning asjade ruumiline paigutus ja vahekord, plaanid, rakursid ja kujutuse üldskeemid). Kujuliselt on tähtis ka maali f a k t u u r, mis oleneb materjalist, millele pilt maalitakse, värvide liigist, pintslitõmbe iseloomust, värviga katmise meetodist jne.

Hoopis teisi väljendusvahendeid, teist keelt kasutatakse vormi loomiseks niisugustes üsna spetsiifilistes kunstiliikides nagu muusika ja koreograafia. Vaatamata nende kunstide suurele erinevusele leidub nende keeles ühiseid jooni. Nende kujud arenevad ajas ja annavad edasi peamiselt inimese elamusi. Nende keelt ammutatakse selliste meetodite sfäärist, mille abil inimene väljendab oma elamusi.

Muusika keel on helide keel, koreograafia keel aga on žestide keel, kuid siin ei tule mõista igasuguseid helisid ja igasuguseid žeste, vaid neid, mis erilisel viisil on ümber töötatud. Muusikaliste helide väljenduslikkuse eelduseks on inimese kõne intonatsiooniline väljenduslikkus, tantsuliste liigutuste väljenduslikkuse eelduseks on inimese keha, pea, käte ja jalgade liigutuste väljenduslikkus. Kuid see ei tähenda sugugi, nagu reprodutseeriks (kujutaks) muusika vahetult inimese kõne intonatsioone, tants aga inimese keha väljenduslikke liigutusi. Nende keel on spetsiifiliste vahendite süsteem, mis on rajatud analoogiale, sarnasusele inimese sisemise maailma seisundi väljendamises sel teel, et muudetakse hääle omadusi kõnelemise intonatsioonis, et muudetakse kehaosade seisundit ja vahekorda inimese väljenduslikes liigutustes.

Muusika keel hõlmab helide kõrguse (kooskõla), kestuse (tempo, metrorütm), tämbri, registri ja dünaamilise korralduse seaduspärasusi, s. o. seaduspärasusi, mis sarnanevad kõneintonatsioonis leiduvate seaduspärasustega (tunnete ja mõttevarjundite väljendamine hääle kõrguse, tämbri, kõnerütmi muutmise teel, pauside ja rõhutamise teel jne.). Koreograafia keel hõlmab inimese jalgade, keha, käte, pea, näo spetsiifiliste väl-

jenduslike liigutuste kompleksi, kusjuures need liigutused sarnanevad nende väljenduslike liigutustega, mida inimese sisemise maailma mitmesugused seisundid tegelikus elus esile kutsuvad. Selle muusikalise ja koreograafilise keele elementidest luuaksegi muusikalise ja koreograafilise kuju vorm.

Kui kõigil siiamaani vaadeldud kunstiliikide keeltel polnud midagi ühist sõnalise keelega (välja arvatud vokaalmuusika), siis kirjanduses, teatris, kinos on sõnaline keel üks tähtsamaid kunstilise kuju loomise vahendeid; ta on nende kunstiliikide väljendusvahendite süsteemi üks tähtsamaid komponente, võimaldades inimese elu ja tegevuse kõiki alasid kunstiliselt peegeldada. Kuid nende kunstiliikide väljendus- ja kujutusvahendid ei piirdu sõnalise keelega.

Sõnalise keele kõrval aitavad *kirjanduses* kunstilist kuju fikseerida ja avada ka kirjandusliku teose žanrilised ja kompositsioonilised vahendid, luulekunstis aga ka värsiehituse seadused.

Teatris ja *kinos* on kunstilise kuju loomise peamiseks vahendiks näitleja mäng, ta elamused, toimingud jne. Sedamööda aga, kuidas teatri- ja kinokunst on sünteetilised kunstid, ühendavad nad endas ka (spetsiifilises ümbermõtestuses) kirjanduse, arhitektuuri, maalikunsti, muusika ja tantsu väljendusvahendeid. Kinokunstis lisanduvad sellele kõigele veel montaaži ja kombineeritud ülesvõtete väljendusvahendid.

Kunstilise kuju loomise vahendid on materiaalsed ja tehnilised vahendid, kuid samal ajal ka kujutus- ja väljendusvahendid. See kunstilise kuju vormi iseärasus tuleneb samuti kunsti sisu esteetilisest olemusest. Esteetilised tajumised, kujutlused, kujud pole ainult meelelised ja konkreetsed, vaid neis ilmneb ka eseme olemus ja subjekti emotsionaalne suhtumine sellesse esemesse. Sellepärast tuleb kunstiline vorm luua niisuguste vahendite abil, mis kutsuksid esile mitte ainult meelelisi konkreetseid kujutlusi, vaid väljendaksid ka ideelist emotsionaalset sisu. Kunstilise vormi elementidel on ideede ja tunnete väljendamise *eeldused* ja *võimalused*.

Maalikunstis on horisondi kõrge või madal joon (vaatepunkt) pildil üks tehnilisi vahendeid perspektiivi loomisel ja kompositsiooni ehitamisel. Ühtaegu on see tehniline vahend ka kujutus- ja väljendusvahend, tal on sisu alal teatud kindlad võimalused, mis realiseeritakse kogu kunstiteose konkreetses kontekstis.

Näiteks võib madal horisont maastikumaalil soodustada kõrgelekuhjuvate masside, kaljude, puude kujutamist ja tekitada loodusnähtuste monumentaalsuse tunnet (Aivazovski «Darjali mäekuru», Šiškini «Hommik männimetsas» jt.). Kõrge horisont aga võimaldab kujutada ruumi avarusi (Levitani

«Igavese rahu kohal», Šiškini «Metsakaugused» jt.). Inimese kujutamisel soodustab madal horisont näiteks istuva ja pea langetanud isiku näo esiletoomist (Surikovi «Menšikov Berjozovis», Kramskoi «Kristus kõrbes»), kõrge horisont aga võimaldab tagaplaani kujutada paljufiguurilise kompositsioonina (Cl. Monet' «Kapuutslannade bulvaar Pariisis»). Peale selle võib madala horisondi abil toonitada figuuride ülevust, monumentaalsust (Avilovi «Peresveti kahevõitlus Tšelubeiga»), kõrge horisondi abil aga rõhutada nende väiksust (Nesterovi «Üksiklane»).

Repini maalil «Kiil» on selle kujuline sisu (pildi nimes metafooriliselt väljendatud) avatud maalikunstiliste vahenditega, mille hulgas etendab tähtsat osa ka kujutuse rakurss. Väga madal horisont tekitab tunde, et pildil kujutatud tütarlaps otsekui lendab kiigel üles (kuigi ta istub madalal põikpuul). Kogu figuur on antud taeva foonil, selles on tunda rõõmu ja lõbusat meeleolu. Näib, et võimatu on pilti nimetada teisiti kui seda nimetas Repin. Maali sisu kujuline ja emotsionaalne selgus antakse suurel määral edasi õigesti leitud rakursiga, mis niiviisi pildi kontekstis omandab konkreetse mõtte.

Niiviisi toob üks perspektiivse kujutamise tehnilisi vahendeid, mis iseendast on tähtsusetu, oma kunstilised võimalused esile konkreetse pildi kontekstis, üheskoos ja vastastikuses sidemes kõigi teiste vahenditega, ja seda kasutatakse kui kujutus- ja väljendusvahendit. Nii on lugu igas kunstiliigis ja kõigi väljendusvahenditega.

Kunstiline vorm luuakse kunstikeele elementide abil. Kuid vorm pole identne kujutus- ja väljendusvahendite summaga. Kunstilises vormis on need vahendid teatud kindlas süsteemis ja konkreetses omavahelises seoses, mis on allutatud teose sisu väljendamisele. Vorm väljendab alati teatud kindlat, konkreetset sisu, on just nimelt selle sisu vormiks ja kuulub antud konkreetsele kunstilisele kujule. Kunsti keelel on küll üks või teine väljenduslike võimaluste sfäär, kuid sellele vaatamata ei väljenda ta teatavat konkreetset sisu väljaspool kunstiteose vormi. Kunstikeele elementidele teatud iseseisva tähenduse andmine viib vulgariseerimisele, sest keelevahendid ei omanda konkreetset väljenduslikkust iseendast, vaid ainult kunstiteose sisu vormi komponentidena.

Näiteks balletis ei sisalda mitmesugused kunstikeele elemendid, nagu mitmesugused arabeskid, piruettid, fuetee jne., iseendast veel mingisugust kunstilist kuju, kuigi neil on eeldused ja võimalused selleks, et väljendada inimese mitmesuguseid tundeid, emotsionaalseid seisundeid. Kuid kujutleme mingisugust konkreetset tantsu, näiteks tantsuduetti Tšaikovski balleti «Luikede järv» teisest vaatusest. See tantsuduett väl-

jendab sügavat luulelist sisu — kannatava, õnnetu, nõia poolt linnuks muudetud tütarlapse Odette'i ja romantiliselt meelestatud printsi tärkavat armastust. Selle sisu väljendamiseks on ballettmeister valinud spetsiaalsed koreograafilised vahendid (tantsupoosid, liigutused, žestid jne.), milledest kujuneb välja kunstilise kuju sisu vorm. See vorm moodustub kõigi spetsiaalselt valitud vahendite omavahelisest seosest sisu väljendamise ja avamise eesmärgil. Sellepärast ei saa seda vormi pidada lihtsalt kujutavate tehniliste vahendite summaks, kuigi ta sisaldab endas need vahendid.

Kuivõrd vorm on rikkam ja mitmekülgsem kujutavate tehniliste vahendite summast, seda võib näha ükskõik missuguse väljapaistva kunstiteose vaatlemisel.

Heidame pilgu Surikovi kuulsale maalile «Menšikov Berjozovis». Maal kujutab Peeter I tuntud võitluskaaslast Menšikovi, kes pärast Peetri surma saadeti Siberisse: ta istub oma laste keskel pimedas külmas onnis; madal nõgine lagi otsekui rõhub Menšikovi hiiglasuurt kogu, kriipsutades alla selle mõõteid ja väljendades ühtlasi «vangistamise motiivi». Menšikovi võimsas ja uhkes rühis, ta sügavas seesmises keskenduses võib aimata tugevakirelist ja jõulist, alistamatut ja mässulist iseloomu. Kõigi maalil kujutatud isikute poosides ja näoilmes, kunagise toreduse jäänuste ja armetuse kontrastis, ümbritseva olukorra viletsuses, kõigis väljenduslikes kujutamise detailides avaneb traagika, mis sai osaks ajaloolisele tegelasele, keda paisati küll maha, kuid kes ei alistunud reaktsioonilistele jõududele, keda pandi vangi, kuid kes ei murdunud nendes katsumustes.

Rasked ja sügavad mõtted on ta karmil näol. Vaatamata poosi rahulikkusele väljendab pingutatult rusikasse tõmmatud käsi Menšikovis tormitsevaid kirgi. Kontrastina ta tüseda kogu kõrval tundub veelgi hapramana ta vanema tütre kuju, kes isa jalgade juurde on aset võtnud ja külmakartlikult end tumedasse kasukasse mähib. Ta pärani silmade ähmane vaade kahvatul näol kõneleb sellest, et ta mõtted viibivad kaugel. Endasse on süvenenud ega pane ümbrust tähele ka Menšikovi poeg, kes masinlikult kõrvaldab küünlajalale sulanud vaha. Noorem tütar, valgevereline ja tumedakulmuline, loeb süvenenult evangeeliumi, püüdes sealt leida lohutust ja lootust. Talvepäeva ähmane valgus, mis kasinalt hiilib läbi härmatunud aknakese ja heitleb ikoonilambi vilkuva tulekesega, valgustab üksildast perekonda, kelle liikmed on kõik koos ja ühtaegu ka kõik lahus, sest igaüks neist on haaratud oma tunnetest ja seesmiselt eraldatud kõigest ümbritsevast.

Milline vorm on siis selle «inimsaatuse» traagilisel kujutusel, mis on seotud «rahva saatuse» teedega?

Maali kujuline idee avaneb selle kompositsioonis, mille ülesandeks on tegelaste ühendamine ühte gruppi. Maalil on kaks tugipunkti: perekond, kes on kogunenud vaarikapunase riidega kaetud laua ümber, ja lauast pooleldi kõrvale pöördunud isa, kes maali peategelasena on ruumiliselt esile tõstetud. Laste figuurid moodustavad eraldatud grupi, mis on joonistatud pideva ja voolava lainelise kontuuriga. Neist veidi kõrval näeme lumise tipuna kõrguvat Menšikovi halli pead, mis Surikovi enda väljenduse järgi moodustab «kompositsiooni sõlme». Laste peade paigutus tekitab mõninga ruumilise sügavuse tunde, kuna Menšikovi profiilne figuur rõhutab maali horisontaalset pindala. «Ainuüksi selle figuuride paigutamisega,» märgib õigusega professor Alpatov, «tõuseb kujukalt esile maali «läbiv tegevus»: Menšikov kuulab raamatulugemist, kuid ei kuule seda; isa istub oma perekonna keskel, kuid oma mõtetega on ta üksi ja teised ei mõista teda.» [1] Sisu avamisele on rakendatud ka teised maali kompositsioonilised detailid. Kogu maali väljavenitamine laiuti tekitab omakorda tunde, et madalas tares elatakse kokkusurutult, millest annab tunnistust kitsas aknake, mis sarnaneb ähmase restiga. Ühtaegu teeb horisondi madal joon Menšikovi figuuri monumentaalseks.

Maali «dramaatilisus», tema tegelaste vastupidiste püüete ja hingeliste tunnete võitlus väljendub ka pildi helklevas värvikoloriidis. Aknast tulev külm ja ähmane valgus võitleb ikoonilambi sooja tulekesega. Soojad toonid, mis on inimeste figuurides ülekaalus, «purunevad» jäätunud akna ja valge karunaha külmades toonides. Selle naha peal istub perekond, kes paneks nagu vastu pimedusele, mis tungib temale igalt poolt peale. Akna, nägude, avatud raamatu, valge karunaha heledad laigud, mis on antud seina ja vanema tütre poolkasuka tumedate, pruunikasmustade ja sinakasmustade toonide foonil, ning nendega ühendusse seatud pinev punane värv aitavad väljendada pildi traagilist emotsionaalset ülesehitust ja selle tegelaste mässuleaetud vaimu. Läbi selle karmi koloriidigamma tungib teine — pehme, luuleline gamma, mis on rajatud siniste, helesiniste ja kuldkollaste toonide kombinatsioonile ning on seoses noorema tütre kujuga.

«Menšikovis,» kirjutab Alpatov, «paistab silma koloriidi suur dramaatiline pingsus ja värvivarjundite muutlikkus: helgib hõbedane brokaat, ikoonilambid heidavad nõrka valgust, sädelevad kuldsed ikoonid, vaarikavärvi saadab endast välja kalevist laudlina ja sellest punasest otsekui pudenevad sädemed, — me näeme neid Menšikovi hommikumantli ja karusnahksete

[1] М. Алпатов, «О композиции исторической картины «Меншиков в Берёзове» В. Сурикова, «Iskusstvo» № 4, 1951, lk. 66.

saabaste palistisel, näitsikute tuhvlikandadel ja lugemispuldil oleva raamatu lugemistähisel. Menšikovi tuhkhall hommikumantel ise helkleb kollastes ja roosades refleksides.»[1]

S. Družinin märgib, et karmi musta-valge-punase ja pehme kuldse-taevassinise värvusegammade omavaheline side on V. Surikovi loomingus tüüpiline ja etendab suurt osa pildi «Bojaaritar Morozova» sisu maalikunstilisel avamisel.[2] Ka «Menšikovis» moodustab nende gammade omavaheline seos pildi peamise koloriidilise ehituse.

Surikovi maalis «Menšikov Berjozovis» moodustavad joonis, koloriit ja kompositsioon omavahelises konkreetses, kujulises, sisust tingitud seoses selle pildi kunstilise vormi. Nad aitavad reprodutseerida (kujutada) neid tegelikkuse nähtusi ja väljendada pildi traagilist ideed.

Täiusliku kunstilise vormi loomisel on väga oluline keele elementide vastastikune side, mis taotleb kuju mõtte avamist ning arvestab antud kunstiliigi materjali objektiivseid seaduspärasusi. Nõukogude muusikategelaste nõupidamisel partei Keskkomitees rõhutas A. A. Ždanov, et «muusika valmistab naudingut vaid siis, kui kõik ta elemendid — nii meloodia, laulvus kui ka rütm — on kindlas harmoonilises ühenduses. Ühe muusikaelemendi ühekülgne harrastamine teise arvel viib mitmesuguste muusikaelementide õige vastastikuse sideme rikkumisele ega saa muidugi olla inimese normaalsele kuulmisele vastuvõetav».[3]

See muusikakeele mitmesuguste elementide õige vastastikuse sideme rikkumine muusikalises vormis on tegelikkust moonutavatele modernistliku muusika väärvormidele tüüpiline. Realistlikus muusikas on aga kõik muusikakeele elemendid orgaanilises ühtsuses ja omavahelises seoses, mis on sisu väljendamise ülesandele allutatud.

Niihästi muusika kui ka teiste kunstiliikide praktikat silmas pidades on tähtis rõhutada kunstilise vormi mitmesuguste külgede ja elementide õiget omavahelist sidet. Näiteks on meie kirjanduses tihti juhtumeid, kus kirjanik valdab keelt ja detailide kujutamise kunsti, kuid ei tule toime kompositsiooniga ja loob hõreda, pikaksvenitatud teose.

Iga kunstiliigi teose kunstiline vorm on tavaliselt mitmekülgne vorm.

Me nägime, et näiteks maalikunstis koosneb lineaarsete kon-

---

[1] М. Алпатов, О композиции исторической картины «Меншиков в Берёзове» В. Сурикова, «Iskusstvo» № 4, 1951, lk. 66.

[1 2] С. Дружинин, Заметки о колорите картин Сурикова, «Iskusstvo» № 4, 1954, lk. 51.

[3] «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», 1948, lk. 145—146.

tuuride, perspektiivi, valguse ja värvuse abil loodud kunstiline vorm kolmest peamisest küljest: joonisest, koloriidist (kuhu kuuluvad värvus ja valgus-vari) ja kompositsioonist. Muusikas on muusikalise kuju (teose) vormi peamisteks külgedeks meloodia, selle saade, kompositsiooniline struktuur ja instrumentatsioon. Kirjanduses koosneb kunstiline vorm sõnalisest keelest, kompositsioonist ja (luules) värsistruktuurist.

Kui niisugustes kunstides nagu maalikunst ja skulptuur on vorm paratamatult mitmekülgne, siis sünteetilistes kunstides suurenevad vormi keerukus ja koostisosade rohkus veelgi. Näiteks eeldab teatrietenduse vorm näitlejate füüsilise ja sõnalise tegevuse, näidendi sõnalise ja kujulise, kompositsioonilise ja dramaturgilise struktuuri, dekoratiiv-kujutusliku kujunduse (kuhu kuulub nii lavaruumi kui ka näitlejate ilme kujutuslik lahendus), valgustuse, muusikalise saate jne. ühtsust. Ainult siis, kui kõik need kunstilise vormi küljed on omavahel kindlasti seotud, avatakse esteetiliselt teatrietenduse eluline sisu.

Igas kunstiliigis on üks kunstilise vormi külgedest peamine, juhtiv; sellele langeb sisu kehastamisel peamine «koormus». Muusikas on see meloodia, kirjanduses keel jne. Niisugune kunstilise vormi peamise külje või koostisosa üldine esiletõstmine ei tähenda sugugi ei teiste külgede kunstilise väljenduslikkuse vähendamist ega ka selle eitamist, et kunstiteose üksikutes momentides võivad peamise tähtsuse omandada teised vormiküljed (harmoonia muusikas, kompositsioon kirjanduses jne.).

Kunstilise vormi eri küljed ja detailid võivad väljendada sisu enam või vähem vahetult.

Mõnda kunstilise vormi elementi määrab vahetult ära sisu. Me nägime, et V. Surikovi maali kompositsiooni, s. o. tegelaste ja neid ümbritsevate asjade paigutuse ja vahekorra tingib vahetult sisu, ta tuleneb sisust ja seepärast väljendab seda sisu.

Teised vormielemendid aga, mida sisu vahetult ära määrab, sõltuvad ka nendega vastastikku seotud elementidest, s. o. nende loomisel ja vormi kuulumisel tuleb arvestada nende omavahelist seost teiste elementidega. V. Surikovi maali karm ja dramaatiline koloriit, millest tungib läbi ka pehme ja luuleline värvusegamma, on vahetult tingitud pildi sisust. Kuid pilt ei ole abstraktne värvusesümfoonia, ja värvused, mis aitavad sisu avada, ei paikne seal meelevaldselt. Nad pole värvused kui niisugused, vaid konkreetsete nähtuste ja asjade värvused, millel on selge jooneline kontuur, ruumiline vorm, konkreetne paigutus kompositsioonis. Sellepärast leidis kunstnik need värvused ja kandis pildile. Nad kuuluvad maali vormi juurde mitte ainult sellepärast, et nad on emotsionaalselt ja esteetiliselt väljenduslikud, vaid ka sellepärast, et neil on ese-

meline tähendus, järelikult ka sellepärast, et nad on kõik need vormi detailid ja elemendid, mis peavad teenima kujutatavate nähtuste esemelise palge teiste külgede reprodutseerimist. V. Surikov, nagu iga teinegi realistlik meister, leidis värvuste käsitlemisel üldise koloristliku väljenduslikkuse, mis võimaldab esemelise maailma nähtusi tõetruult reprodutseerida. Sellepärast on ühelt poolt värvus tema maalil ja teiselt pool joonis ja kompositsioon kui tervik omavahel seotud; värvus, mille määrab ära sisu, sõltub sellepärast ka vastastikusest seosest teiste vormielementidega.

Kunstiteoses leidub külgi, mis tunduvad otsekui sisu ja vormi vahepealsetena. Kirjanduslikku süžeed defineeritakse mõnedes kirjandusteaduslikes töödes kui sisu külge, teistes kui vormi külge. See määrangute vasturääkivus on seletatav süžee enda olemuse dualismiga. Süžee kui arenev teema, kui kujutatavate sündmuste liikumine on sisu külg. Kuid süžee kui nende sündmuste konkreetne siduv järjekindlus, kui nende süsteem, struktuur ja korraldus on juba vormi külg. Analoogiline on lugu žanri kategooriaga, mis vahetult on ühendatud sisuga ja samal ajal kuulub vormi valdkonda.

Mitmesuguste kunstiliikide teoste kunstilisel vormil on spetsiifilised iseärasused ja ta koosneb niisugustest külgedest, mille kompleks on omane ainult antud kunstiliigile. Kuid igas kunstiliigis luuakse vorm väljendusvahendite (kunstikeele elementide) vastastikuse seose ja mõju alusel, kusjuures need vahendid peavad silmas pidama sisu väljendamist.

Kõiki kunstiliike iseloomustab niisugune tähtis kunsti vormi külg, nagu seda on kompositsioon. Kompositsiooni seaduspärasused on arhitektuuris ja maalikunstis, muusikas ja luules oluliselt erinevad. Kuid kompositsioon kui teose ülesehitamise plaan ja skeem, kui teose jagude, osade, tegelaste jne. vahekord ja korraldus, kui terviku ja tema elementide vastastikune alluvus on iga kunstiliigi teose kunstilisele vormile omane.

Kunstiteose vorm on täiuslik ainult siis, kui kõik selle vormi küljed on ühtsed ja väljendavad kunstiteose ideelist ja kujulist sisu.

Muusikas võib tähele panna, et teema küllastamine mitmesuguste faktuuriliste, harmooniliselt sobivate, rütmiliste jne. detailide ning finessidega, mis nõuavad spetsiaalset ja tähelepanelikku kuulmist ning köidavad taju, sobib väga hästi väikese vormiga instrumentaalteostes (meenutame näiteks Griegi klaveripalu, kus üliküllus leidub peeni muusikalisi helijooni, muusikalise koestiku «juveliiritöötlust»), kuid see ei sobi sugugi näiteks sümfoonilises allegros, kus teravalt väljenduslike pisidetailide üliküllus läheb kas kuulmisele kaduma või

pidurdab tajumist, takistab muusikalise mõtte liikumist ja kus seetõttu valitseb niinimetatud «suure joone põhimõte».

Need näited kõnelevad sellest, et iga vormielement on vastastikku seotud kõigi teistega ja otsekui tunneb endal nende mõju. Ainult kõigi vormielementide korrapärases harmoonilises koostöös saavutatakse vormi kunstiline täiuslikkus ja ilu. Selle koostöö harmoonia määravad aga ära antud kunstiliigi materjali sisu ja objektiivsed seadused.

On ilmne, et kui kunstikeel kujutab endast peamist «ehitusmaterjali» kunstiteose vormi loomisel, siis kuulub see fakt, et kunstnik saab kogu kujutus- ja väljendusvahendite kompleksi vabalt valitseda, vormi täiuslikkuse tähtsate eelduste ja tingimuste hulka. Teiste võrdsete tingimuste puhul (s. o. oletades kunstnike võrdset andekust, ideelisust, nende kunsti sisukust) on kunstniku meisterlikkus seda suurem, mida täiuslikumalt ja sügavamalt oskab ta kasutada oma kunsti tehniliste vahendite kogu arsenali, mis on välja kujunenud selle kunsti sajanditepikkuse ajaloo kestes, mida vabamalt ja täiuslikumalt ta neid vahendeid käsitleb.

Me vaimustume Puškini värsside teravusest, V. Surikovi koloristlikust virtuooslikkusest, polüfoonilise faktuuri elegantsusest ja puhtusest M. Glinka teostes. Need kütkestavad esteetilised vormiomadused (praegu kõneleme ainult vormist, kuigi peame kogu aeg silmas asjaolu, et vorm sõltub sisust) on täpselt leitud ja tabavalt kohaldatud väljendusvahendite tulemus. See on omakorda võimalik ainult siis, kui kunstnik on kõik oma kunsti rikkused omandanud.

Sellepärast tõeline kunst ja diletantism ei sobi kokku. Kõrge kutsemeisterlikkus kunstilises loomingus eeldab virtuooslikkust, tehnika valitsemise artistlikkust niisugusel määral, kuni tundub (kuid muidugi a i n u l t tundub), et looming ei valmista mingisuguseid raskusi: riimid voolavad kergelt ja vabalt, värvid laskuvad «ise» lõuendile, marmoritükist lendab vabalt eemale kõik ülearune ja jääb järele ainult kaunis ja sisukas kunstilise kuju vorm.

Mõistagi, et niisugust kunstikeele valitsemise artistlikkust ja virtuooslikkust ei saavutata ainult sünnipärase andekuse tõttu, vaid suurel määral ka visa töö, määratu suurte kogemuste ja kunstialaste oskuste igakülgse arendamise tulemusena. Kuid tõelise meistri poolt loodud kunstiteoses sisaldub see töö otsekui «pildistatud» kujul ja astub esile tehniliste vahendite vaba ja sundimatu valitsemise näol, sealjuures just nende ainukeste ja asendamatute vahendite valitsemise näol, mis kõige paremini suudavad antud sisu väljendada.

Koos sellega ei piirdu kunstniku meisterlikkus ainult sellega, kuidas ta oma kunsti keelt valdab. Ühekülgne arusaamine

meisterlikkusest kui tehniliste vahendite valdamise astmest ja vabadusest on sisuliselt formalistlik. Niisugune arusaamine rajaneb keele ja vormi ekslikul identifitseerimisel, vormi piiramisel kujutavate tehniliste vahendite summaga. Kunstniku meisterlikkus ei seisa oma kunsti keele elementide kombineerimise oskuses, vaid oskuses luua kaunist ja täiuslikku kunstilist vormi, mis kehastab tõetruud ja sügavat ideelist ning kujulist sisu. Selle ülesande teenistusse pannakse kunstniku kutsetehnika, mille eesmärgiks on kunstiteose sisuka vormi loomine spetsiifilise keele abil.

Kunstnik A. Laktionovi pildil «Uude korterisse» näeme oskust piinliku täpsusega maalida detaile, illusoorsuseni õigesti edasi anda asjade materiaalset faktuuri. Kuid samal ajal on selle pildi maaling kalk ja katkendlik. Ta värvitoonid pole kooskõlastatud, iga detail on viimistletud hoolega, kuid puudub tervikuline ühtsus. Tehnika valdamises pole kahtlust, aga teose vorm on puudulik. Temas on tunda väljendusliku sisukuse ja orgaanilise terviklikkuse puudust, väljenduslik sisukus ja orgaaniline terviklikkus on aga meisterlikkuse tähtsamaid tingimusi täiusliku kunstilise vormi loomisel.

Vormi orgaanilise terviklikkuse rikkumist, vormi külgede vastastikuse harmoonilise sideme rikkumist sisu avamisel tuleb sageli ette. Mõnel A. Laktionovi pildil võib selgesti näha, et vormi aktsendid, tähelepanu keskpunktid on kõrvale nihkunud, mille tagajärjel kõige mõjukamad vormi «kulminatsioonid» viivad sisust eemale, selle asemel et seda eredamalt avada. See puudus on omane ühele ta viimasele teosele — «Väljaõmblemine», kus aknalauale asetatud tütarlapse jalg ja päikese käes läbipaistev kleidisaba on viimistletud sellise illusoorsusega, et muutuvad pildi maaliliseks keskpunktiks ja viivad eemale kujust, selle asemel et seda avada.

Kunstnik N. Vesselova maal «Eksami ajal», mis eksponeeriti 1954. aasta üleliidulisel kunstinäitusel, köitis vaatajate tähelepanu sellega, et kunstnik püüdis edasi anda üliõpilaste erinevat isikupärasust, mis avaldub nende käitumises enne eksamit. Kuid sellel maalil on tõsine puudus just orgaanilise tervikluse rikkumise näol. Maal on kompositsiooniliselt halvasti ehitatud ega ole värvuselt kooskõlastatud. Tulemuseks on vaataja tähelepanu hajumine, selle asemel et vormi abil suunduda sisu peamistele momentidele; maali on lihtsalt raske vaadata, sest «silmad hakkavad ringi käima».

Sageli leiame teoseid, mille vorm oleks nagu kõigiti õnnestunud, kuid teos on surnud, hingetu, ei eruta vaatajat või kuulajat. Viimastel aastatel oleme näiteks kuulda võinud terve rea nõukogude heliloojate poolt loodud sümfooniaid, mis vastavad kõigile sümfonismi formaalsetele seadustele: nende sümfooni-

line areng, üldine kompositsiooniline struktuur ja orkestreerimise tehnika on laitmatud, kuid vorm tervikuna on siiski väheväljenduslik. Asja tuum seisab niisugustel juhtudel eeskätt sisu puudustes, selles, et muusika loomisel helilooja ei lähtu elust, vaid muusikast endast, s. o. et ta loomingulist protsessi ei määra tegelikkusest saadud muljed, vaid kunsti reeglid.

Selle tagajärjel aga astub vormi elava ereduse ja ilmeka vaimukuse asemele traditsiooniliste kunstivahendite kasutamise siledus, kusjuures sügav sisu puudub. Neil juhtudel tehnika valdamine ei kaota veel vormi närbunud olekut.

Nüüd oleme juba jõudnud kunsti sisu ja vormi vahekorra küsimuse juurde.

4. Kunsti sisu ja vormi vastastikune side

Realistlikus kunstis ei eksisteeri sisu ja vorm isoleeritult. Nad on teineteisega tihedalt seotud. Nad avaldavad teineteisele teatavat vastastikust mõju. Seda kinnitas kujukalt juba V. Belinski. Ta kirjutas: «Kui vorm on sisu väljendus, siis on ta sisuga nii tihedalt seotud, et ta lahutamine sisust tähendab sisu enda hävitamist, ja vastupidi: sisu lahutamine vormist tähendab vormi hävitamist.» [1]

Vormi ja sisu lahutamist jutlustab idealistlik, formalistlik esteetika, andes vormile täiesti iseseisva tähtsuse, mis sisust ei sõltu. Et aga sisu ja vormi lahtirebimine teineteisest tähendab nii ühe kui teise hävitamist, siis vormi lahutamine sisust, nagu seda teeb idealistlik esteetika oma teoorias, muutub modernistliku kunsti praktikas tõetruust, ideeliselt progressiivsest kunstilisest sisust keeldumiseks ja kunsti vormi lõhkumiseks.

Modernistid moonutavad kunstilist vormi ja teevad ta vaeseks, muudavad ta nukraks, igavaks ja üksluiseks, sest nad kisuvad ta reaalsetest elu allikatest eemale. Täiesti ekslik on vaade, nagu tooks formalism kunstis kaasa vormi arenemise ja rikastumise. Kui vaatleme näiteks kubiste, abstraktsioniste ja primitiviste tänapäeva kodanlikus maalikunstis või atonaliste, lineariste ja polütonaliste tänapäeva kodanlikus muusikas, siis näeme äärmist vormi laostumist, mis väljendub ilmses primitivismis või vormi näilises komplitseerimises. See vormi laostumine on äärmise subjektivismi ja sisu tühisuse tulemus.

Sisu ja vormi ühtsuses *etendab juhtivat ja määravat osa sisu.*

See leiab oma väljenduse esmajoones selles, et vorm ajaloo

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. III, lk. 138.

käigus muutub, sõltuvalt kunsti sisu muutumisest. Kunstiline vorm on eri ajastute, koolkondade, stiilide kunstiteostes erinev. Ta loomise printsiibid evolutsioneeruvad, arenevad ajaloo käigus. See vormi arenemine toimub sisu arenemise tulemusena, seoses ühiskonna elu muutumisega.

Kuigi vorm on alati konkreetne, kuigi ta on konkreetse kunstiteose vorm, võib teatavate koolkondade ja voolude kunstis ikkagi kõnelda üldistest joontest, elementidest, kunstilise vormi ehitamise põhimõtetest.

Näiteks iseloomustas klassitsismi ajastu vene kirjandust rida üldisi rangelt reglementeeritud vormiprintsiipe. Klassitsismi esteetika järgi oli luuleloomingus väja kõrvalekaldumatult kinni pidada hästi tundma õpitud ja formaalsete tunnuste järgi klassifitseeritud žanride (tragöödia, komöödia, eepose, oodi, idülli, satiiri jne.) puhtusest: «kolme ühtsust» draamas; «kolme stiili» keeles, mida kasutati eri seisustesse kuuluvate inimeste iseloomustamiseks; kindlaksmääratud mõõtu värsiehituses jne. Klassitsismi luulenormid abstraheerisid kunstilise vormi üldisi tunnuseid, mis leidusid klassitsismi enda kirjanduses — Sumarokovi, Heraskovi, Deržavini jt. loomingus. Neid vormijooni määrasid ära tolle aja kunsti sisu iseärasused, see, et kunstis seati esikohale ratsionaalne alus. Neis peegeldus ka käsitletava ajastu esteetiliste vaadete metafüüsiline iseloom.

XVIII—XIX sajandi piiril asendub klassitsism vene kirjanduses sentimentalismiga. Selle tekkimine oli seotud kodanlike suhete arenemisega vene tegelikkuses XVIII sajandi viimasel veerandil, talupoegade hoogsama vabadusvõitlusega pärisorjuse vastu, «valgustatud absolutismi» maailmavaate kriisiga, eesrindlike kirjanduslike ringkondade pettumisega aadliriigi ideaalides.

Sentimentalism tekkis ja arenes kirjandusvooluna, mis oli oma sisult demokraatlikum kui klassitsism. Ideelise sisu muutumine kutsus esile elu kujutamise temaatika ja esteetilise aspekti muutumise: mütoloogiline ja ajalooline temaatika andis aset olustiku, eraelu kujutamisele; kangelased, tsaarid ja väejuhid asendusid tavaliste inimestega, kes kuulusid keskmistesse või isegi alamatesse seisustesse; lihtsate inimeste isiklikud elamused, mida varem satiiriliselt välja naerdi, hakkasid kirjanike hulgas esile kutsuma sentimentaalset hardumust ja said positiivse esteetilise hinnangu. Kirjanduse uus sisu tõi endaga kaasa Karamzini, Dmitrijevi jt. loomingus kunsti vormi ülesehitamise põhimõtete kogu süsteemi muutumise. Eepose asemele tuli psühholoogiline romaan, perekonnaelu jutustus, mis kujutas igapäevast reaalset elu. Heroiline tragöödia ja satiiriline komöödia loovutasid koha «väikekodanlikule draamale» või niinimetatud «haledale» (ka «kurvameelsele», «tõsisele»)

komöödiale. Sentimentalismi tundeluules me näeme piduliku oodi ja bukoolilise idülli asemel melanhoolset eleegiat ja intiimset lüürikat. Klassitsismi teoste range, mõistuslik, skemaatiline kompositsioon asendub vaba kompositsiooniga, mille puhul jutustamine toimub sageli «mina»-vormis ja millel on päeviku, pihtimuse, memuaaride, reisimärkmete jne. kuju. Põhjaliku muudatuse teeb läbi ka luulekeel: kõnekeelele maksimaalse lähendamise eesmärgil eemaldatakse temast arhaismid, kirikuslavismid ja tinglik korrastatus.

Niiviisi me näeme, et kunsti ajaloolise arenemise protsessis kutsuvad sisu muutused esile ka muutusi vormis.

Vormi muutumist vastavalt sisu muutumisele me näeme mitte ainult kunsti ajaloolise arenemise protsessis, vaid ka üksikutes kunstiteostes. Olenevalt teose ideest ja teose sisust kasutab kunstnik ühtesid või teisi kunstilise väljenduse vahendeid.

Seadus, mille järgi vorm sõltub sisust, on oluline selleks, et õigesti mõista realistlikku kunstimeisterlikkust. Vorm on kunstis tähtis niivõrd, kuivõrd ta on sisu vorm, kuivõrd sisu ei saa ilma temata eksisteerida ega inimesi mõjutada. Need realistliku esteetika põhimõtted on täiesti vastupidised formalistliku esteetika põhimõtetele, sest formalistlik esteetika peab sisu ebaoluliseks vormi ripatsiks.

Kunsti languse perioodil, kui reaktsiooniliste ideede mõjul laostatakse ja degradeeritakse kunsti sisu, võib sageli tähele panna vormi hüpertroofiat. Kuid komplitseerimine ja võltsnovaatorlus vormi valdkonnas ei päästa kunsti laostumisest, kui ta sisu on armetu, võlts ja roiskunud. Näiteks pole vormi hüpertroofia tänapäeva kodanlikus dekadentlikus kunstis sugugi selle kunsti sisu rikkuse ja elulisuse tulemus, vaid vastupidi, vormi hüpertroofia tuleneb püüdlusest varjata reaalse sisu puudumist, asendada sisu vormiga.

Tõelises kunstis allub vorm alati sisule, mitte aga sisu vormile. Vormi luuakse ja ta eksisteerib selleks, et kehastada sisu ja viia see inimesteni, mitte aga ümberpöördult.

Kunstniku ülesanne seisab selles, et kunstiteost luues leida niisugused kunstilised vahendid, mis oma kompleksis ja vastastikuses seoses väljendaksid sisu kõige täielikumalt, tõhusamalt ja efektiivsemalt. Vorm peab sisule täielikult vastama ja seda kehastama. Sisusse ei tohi jääda midagi, mis vormi kaudu ei ilmneks. Vormis ei tohi leiduda ühtki ülearust, sisule kõrvalist elementi — iga vormi element peab viima sisu avamisele. Sisu, nagu ütles Hegel, peab «helendama» vormi kaudu. Iga vormi element peab olema tajutav kui ainus ja asendamatu, mis kõige paremini väljendab antud sisu.

Ainult siis, kui vormi ja sisu vahel valitseb niisugune

sügav orgaaniline ühtsus ja kooskõla, kui nad sulavad teineteisega ühte, tekib kunstiteose tõeline täiuslikkus, kunstipärasus ja ilu. Oskus leida ja luua seda kooskõla ning kunstilise kuju harmoonilist täiuslikkust on üks tähtsamaid kunstniku meisterlikkuse tingimusi. Vene revolutsioonilised demokraadid juhtisid sellele korduvalt tähelepanu. «Iga kunstiteose üks peamisi tingimusi,» kirjutas Belinski, «on idee harmooniline sobivus vormiga ja vormi harmooniline sobivus ideega ning teose loomise orgaaniline terviklikkus.» [1] «Luuleteoses peab iga sõna niivõrd täielikult haarama terve teose nõutava mõtte kogu tähendust, et oleks näha, et keeles ei leidu teist sõna, mis seda siin võiks asendada.» [2]

«Kunstipärasus,» kirjutas Tšernõševski, «seisab vormi ja idee vastavuses; sellepärast tuleb teose kunstilise väärtuse kindlakstegemisel võimalikult rangemalt uurida, kas teose põhiidee on tõesti õige. Kui idee on väär, ei või kunstipärasusest juttugi olla, sest et siis on ka vorm väär, täis absurdsusi. Ainult see teos, milles kehastub tõeline idee, on siis kunstipärane, kui vorm ideele täiesti vastab. Viimase küsimuse otsustamisel tuleb vaadata, kas kõik teose osad ja üksikasjad ka tõepoolest tulenevad teose põhi-ideest. Kui keerukas või ilus teatav üksikasi — stseen, karakter, episood — iseendast ka ei oleks, kahjustab ta ikkagi teose kunstipärasust, kui ta ei aita teose põhi-ideed kõige täielikumalt väljendada.» [3]

Näiteks niisugusest sisu ja vormi orgaanilisest ühtsusest ning kooskõlast, mis on tõeliselt geniaalsetele kunstiteostele omane, võib olla A. Puškini «Bakchose laul».

Miks vakka kõik korraga jäid?
Koos hõisates aega veel viitkem,
veel nooruse päevasid kiitkem
ja neitsisid kauneid ja häid.

Nüüd valage täis kõik pokaalid!
Las kõlab kristall
nüüd veinide all,
las upuvad sõrmused klaasis!

Koos joogem! Kõik karikad korraga suule!
Las elada muusad, las elada luule!

Püha päikene, paista me teel!
Nagu kahvatab küünalde sära
toas heleda hommiku eel,
valetarkuski nõnda meist taganeb ära,
kui mõistuse päikene lõkkele lööb.
Sest elagu päike ja kadugu öö!

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, lk. 491.
[2] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, lk. 694.
[3] Н. Г. Чернышевский, Об искусстве, изд. Академии художеств СССР, 1950, lk. 230.

Maailma poeesias leidub vähe luuletusi, millele oleks omane niisugune elujaatamise sügavus, nagu Puškini «Bakchose laul». Selle sisus kehastuvad humanistlikud ideaalid, mis tolle aja eesrindlikele inimestele olid omased ja on ka tänapäeval meile lähedased. Selles ülistatakse elu täiust, mõistuse jõudu ja inimese loomingulist võimsust. Luuletus on suunatud valetarkuse kui inimeste elus esineva võimetuse, jõuetuse, tühisuse väljenduse vastu, ta on täis tarka optimismi ja kirglikku armastust elu vastu. Niisugune on nende geniaalsete värsside emotsionaalse ja esteetilise sisu alus. See optimismi peegeldav sisu, mis on omane inimkonna kõige hiilgavamatele ja eesrindlikumatele suurvaimudele, sai siin väljenduse ideaalselt kaunis ja sellele sisule täiesti vastavas vormis.

Selle luuletuse žanri määras kindlaks sisu üldine iseloom, tema peamine suund. See on žanr, milles väljendub luulevormiline hümn, ditüramb oma konkreetsemas joogilaulu, pateetilise toosti erivormis. Kasutades tolle aja luules tavalist mütoloogilist metonüümiat, nimetab Puškin luuletuse «Bakchose lauluks», tehes selle žanri vanade kreeklaste pidulike hümnide taoliseks.

Ideeline ja emotsionaalne sisu määras ära ka luuletuse poeetilise sõnavara ja sõnalise piltlikkuse. Mõistust võrreldakse paistva päikesega, valetarkust ja pimedust aga tuhmuva ja kustuva küünlavalgusega. Mõistuse võitu pimeduse üle võrreldakse sellega, kuidas küünlavalgus heleda hommiku eel kahvatab.

Esteetiline ideelis-emotsionaalne sisu on kehastatud ka luuletuse poeetilises intonatsioonis, süntaksis ja rütmis. Luuletus on peaaegu tervenisti ehitatud kutsumis-, tahte-, rõõmu- ja jaatamisintonatsioonidele. Puhas, ühetasane, energiline rütm ühineb siin vaba sundimatuse ja luulekõne erutatavusega. Esimese rea retoorilisest küsimusest kuni viimase rea kujuka eladalaskmiseni avaneb sisu iga sõna ja iga värsiga üha täielikumalt ja konkreetsemalt, rõõmus emotsioon muutub üha kõlavamaks, selle hõõguvus tõuseb pidevalt, kuni ta viimases reas kujuneb kogu luuletuse ideelise mõtte võimsaks jaatuseks: «Sest elagu päike ja kadugu öö!»

Seega aitavad kõik luuletuse vormi küljed, kõik kunstilised detailid avada siin kõrget poeetilist sisu ja vastastikuses koostöös moodustavad nad harmooniliselt täieliku ühtsuse, mis selle luuletuse teevad meistriteoseks. Poeetiline sisu avaneb järjekindlalt luuletuse žanrilistes iseärasustes, kompositsioonis, sõnavaras, stilistikas, rütmis, riimilises struktuuris, tekitades kujuliselt kehastatud esteetilise ideaali üleva ja puhta ilu tundmise, mis on omane ainult geniaalsetele kunstiteostele.

Kunsti sisu ja vormi lahutamatus ei tähenda siiski nende

identsust. Olles sisuga lahutamatult seotud, säilitab vorm selles vastastikuses seoses *suhtelise iseseisvuse*.

Selle suhtelise iseseisvuse tagajärjel võib oma olemuselt ja üldistelt joontelt üks ja seesama sisu esineda mitmesuguses vormis (näiteks mitmesugustes kunstiliikides ja žanrides, mitmesuguste autorite teostes, kusjuures nende autorite loov individuaalsus on erinev, jne.). Ja ümberpöördult, üks ja seesama vorm võib kehastada oma põhijoontelt erinevat sisu.

Muidugi säilivad neil juhtumeil nii sisu kui vormi üldised jooned, säilivad nende ühtsus ja vormi tingitus sisust. Kuid erinevused võivad peamiselt vormi valdkonnas või peamiselt sisu valdkonnas siiski esineda. Kokkuvõttes võib sellepärast konkreetseid üksikasju abstraheerides real juhtudel kõnelda ühest sisust, mis on väljendatud erinevates vormides, ja ühest vormist, mis kehastab erinevat sisu. See ongi nende suhtelise iseseisvuse üks avaldusi.

Vormi suhteline iseseisvus avaldub ka selles, et vorm, mis peab silmas pidama sisu väljendamist, ei saa valmida, kui ei arvestata selle materjali iseloomu, millest ta luuakse. Sammaste jämedust arhitektuuris peab muude võrdsete tingimuste puhul ära määrama mitte ainult puhtkunstiline ülesanne, vaid ka see koormus, mis nendel sammastel lasub. Orkestrile kirjutatud muusikateose instrumenteeringut ei määra ära ainult selle teose sisu, vaid ka instrumentide tämbri ühendamise akustilised tingimused. Kunstnik asetab lõuendile värve ja arvestab sealjuures niihästi nende väljenduslikke varjundeid sisu avamise seisukohalt kui ka värvuste vastastikuse mõju optilisi seadusi (näiteks täiendavate värvuste, valguskontrasti jne. seadused).

Sellest järeldub, et kui me, vastupidiselt formalistlikule esteetikale, rõhutame kunsti sisu ja vormi lahutamatust, siis tuleb arvestada ka, et nad ei ole teineteisega identsed, et nad on erinevad. Meie esteetika kõneleb sisu ja vormi suhtelisest iseseisvusest ja ühtaegu ka nende lahutamatust seosest.

Sisu ja vormi ühtsus ei tähenda sugugi, nagu peaks vorm passiivselt sisu «järel käima» ja sisu kujutama otsekui peeglis. Vorm on *aktiivne*: ta on sisust tingitud, kuid võib omakorda avaldada sisule *tagasimõju*.

Vormi aktiivsus ilmneb näiteks selles, et vormi kallal töötades lihvib ja viimistleb kunstnik ühtaegu ka oma kujude sisu ning viib selle lõpule. Kui kunstnik loomisprotsessi algul oma teose kaugusi «läbi maagilise kristalli» ainult ähmaselt eraldab, siis vormimise protsessis konkretiseerub ja saab lõpliku viimistluse ka sisu ise. Just sellepärast ongi vormi ehitamise meisterlikkuse valdamine üks tähtsaid eeldusi ja võimalusi selleks, et luua sügav, tõepärane ja suur kunstiline sisu,

vormi puudulikkus aga ei lase sisu täisväärtuslikult väljendada.

Vormi aktiivsus ilmneb ka kunsti tajumise protsessis. Just vorm viib ja kannab kunsti sisu inimeste teadvuseni. Kunstisse süvenenud inimesed tajuvad kunstiteost vahetult kui sisu ja vormi ühtsust. Sealjuures jääb tõelises kunstis vorm vaataja, lugeja või kuulaja poolt otsekui märkamata. Kunstisse süvenenud inimesele tundub, et ta tajub kunstiteose sisu vahetult. Vormi aktiivsus selles just avaldubki, et ta selle sisu juhib kunstisse süvenenud inimese teadvuseni «märkamatult».

Järelikult on kunsti vorm küll kunstiteose sisust tingitud, kuid ta võib aktiivselt avaldada sisule tagasimõju. Seepärast, mida täiuslikum on vorm, seda eredamalt ja täielikumalt mõjutab sisu inimesi.

Sisu ja vormi lahutamatu seose raamides võib nende vastavuse kõrval leida ka mittevastavust. See mittevastavus saab võimalikuks sellepärast, et vorm on suhteliselt iseseisev.

Vormi suhteline iseseisvus ilmneb näiteks kunsti ajaloolise arenemise protsessis, kui vormi arenemine jääb maha sisu arenemisest. Kuivõrd sisu ja vorm on realistlikus kunstis teineteisega lahutamatult seotud ja väljaspool seda seost pole nende eksisteerimine võimalik, siis ei saa ka kujutleda kunstiteost, kus uus sisu oleks rüütatud vanasse vormi. Sel juhul ei saaks sisu lihtsalt avalduda. Uus sisu toob alati kaasa muudatusi vormis, uute vormijoonte tekkimise. Kuid kunstnikel ei õnnestu iga kord otsekohe leida uusi vorme, mis väljendavad vastava ajastu poolt sünnitatud uut kujulist sisu.

Läinud sajandi 20—30-ndatel aastatel arenes Venemaal hoogsalt kolme geniaalse kunstniku loominguline tegevus. Need olid Puškin, Glinka ja Brüllov, kes esindasid eri kunstiliike. Nende kolme geeniuse looming oli oma vaimult, ideeliselt sisult ja paljudelt teemadelt ning kujudelt lähedane. Meenutagem näiteks Brüllovi intiimseid portreesid, Puškini lüürilisi luuletusi, Glinka romansse: nad on täis ühist helget ja harmoonilist maailmatunnetust ja on oma emotsionaalselt struktuurilt lähedased. Ühised on Glinka, Puškini ja Brüllovi juures ka puhtast romantikast täidetud žanrilised kujud lõuna- ja idamaade inimeste elust (itaalia ja hispaania kujud Glinka loomingus; itaalia, kreeka, türgi žanrilised stseenid Brüllovi maalidel, Puškini lõunamaa poeemid ja «Kivist külaline» jne.). Kuid peamine on see, et kõiki kolme kunstnikku huvitas ja köitis rahva ja ta ajaloolise osa, masside liikumise ja tegevuse teema. Ja see ei olnud juhuslik, sest rahva ajaloolise osa küsimusi tõstis esile tolle aja ühiskondlik elu, neid tekitas see määratu suur ühiskondlik patrioötiline tõus, mis haaras vene rahva pärast

1812. aasta isamaasõjas saavutatud võitu ja mis aitas kaasa dekabrismi tekkimisele.

Puškin ja Glinka leidsid rahva ajaloolise arenemise küsimustega seotud ideede ja teemade väljendamiseks uusi, seniolematuid ja uuele sisule täiesti vastavaid vorme; tarvitseb viidata Glinka «Ivan Sussaninile» ja Puškini «Kapteni tütrele». See uus sisu tungis võimsa joana ka Brüllovi loomingusse ja kõigutas tunduvalt selle akadeemilise voolu tugialuseid, mille mõju all Brüllov kunstnikuks kujunes. Kuid Brüllovi loomingus ei väljendu uued ideed ja kujud nii vahetult kui Puškini ja Glinka eespoolnimetatud teostes. Ta «Pihkva piiramine» jäi pooleli; Brüllovi kõige tähtsamas ja kõige paremini viimistletud teoses — maalis «Pompeji viimne päev» —, mis paneb rahva ajaloolise saatuse ja inimkonna ajaloos toimuvate ühiskondlike vapustuste ja äkiliste pöörete üle mõtlema, säilisid aga veel akademismijooned, mis annavad end tunda antiikses süžees, keha skulptuurses käsitluses ja maalimisviisi mõningas konventsionaalsuses.

Sõltuvus varasemate stiilide vormidest ja nende vormide rakendamine uue sisu väljendamiseks annab end tunda ka Puškini ja Glinka varasema perioodi loomingus: klassitsismi poeetikast tulenevate mütoloogiliste metonüümiate ülirohkus Puškini varasemates värssides, keeles esinevad kirikuslavismid, oodi žanri kasutamine kodanikupaatose väljendamiseks ja mõned muud vormivõtted; Glinka juures näeme romansilüürika sidet luules ja muusikas esinenud vene sentimentalismiga, rahvalaulu puudulikult orgaanilist ühtesulamist euroopaliku harmonisatsiooniga, ta eelkäijatele lähedasi olustikužanride iseärasusi jne. Kuid see vanade vormide iseärasuste kasutamine uue sisu väljendamiseks iseloomustab ainult suurte kunstitegelaste — luuletaja ja helilooja — loomingu algstaadiumi. Maalikunstis aga andis klassitsismi mõju end kauem tunda.

Vaatleme sel eesmärgil A. Ivanovi maali «Messia ilmumine rahvale».

Harilikult kõneldakse selle pildi puhul vastuolust demokraatliku sisu, rahvaliku tähtsuse ja usulise vormi vahel. «Demokraatliku vaimustuse lähenemine,» kirjutab näiteks A. Zotov, «puhang, mis haaras miljoneid, kes läksid vastu oma vabadusele, suurte inimeste ja sündmuste ootus — see moodustabki «Messia» seesmise sisu, mis on rüütatud traditsioonilisse usulisse vormi.» [1] Niisuguse vastuolu konstateerimisega võib piirduda ainult maali kõige üldisema iseloomustamise korral, kuid see iseloomustus ei puuduta veel kujude kaudu väljenduva ideelise sisu ja kunstilise vormi vahekorda, nagu

[1] А. Зотов, Александр Иванович Иванов, 1945, lk. 10.

ta ei puuduta ka selle vastuolu alust ja tema paljusid teisi külgi.

A. Ivanovi maali vasturääkivused on tolle aja tegelikkuse vastuolude tagajärg, sünnitis ja vastuhelk; need tegelikkuse vastuolud ilmnevad nii ühiskonna elu sündmustes kui ka kunstniku enda eluloos. Läinud sajandi 30—40-ndad aastad, millal A. Ivanov oma maali «Messia ilmumine rahvale» kallal töötas, olid Venemaal sünged Nikolai-aegse reaktsiooni aastad, mil võidutsev ametlik ideoloogia võeti kokku loosungisse «isevalitsus, õigeusk, rahvas». Samal ajal olid need eesrindlike, revolutsioonilis-demokraatlike tendentside valmimise aastad, V. Belinski ja A. Herzeni tegevuse õitsengu aastad. Eesrindlikud ühiskondlikud ideed olid juba välja kujunenud, kuid nad ei haaranud veel rahvahulki; demokraatlik liikumine oli juba tärganud, kuid eeldused isevalitsuse ekspluataatorliku korra kukutamiseks ei olnud veel küpsed.

See vastuolu avaldus A. Ivanovi maailmavaates, elus ja loomingus. Kogu ta tegevust iseloomustab ustavus rahvale, kirglik tõe otsimine, lähedus ajajärgu eesrindlikele ideelistele püüdlustele. Samal ajal ei mõistnud A. Ivanov õigesti demokraatlike ideaalide elluviimise ja rahva vabastamise teid, viskles religiooni ja demokraatia vahel ja oli pikki aastaid oma kodumaa elust eraldatud.

Sellel pinnal tekkis vastuolu ta pildi idees endas, maali sisus. See on vastuolu idee ja usulise süžee vahel, kusjuures idee on sünnitatud eesrindlike ühiskondlike sündmuste poolt ja väljendab rahva eneseteadvuse ärkamist, ajaloolist murrangumomenti rahva elus, usuline süžee aga on rajatud usule ning tõukab kiriku ja isevalitsusliku ideoloogia rüppe. Inimkonda sümboliseeriv rahvas A. Ivanovi pildil ärkab sajanditepikkusest sõnatust vaikusest, kuid ei tegutse veel; ta tunneb tungi vabaduse poole ja ootab ajaloolist pööret, kuid on veel passiivne; ta on vene ühiskonna ajaloolise tegelikkuse sünnitatud, kuid piiblist võetud tüüpidena esitatud.

Vastuolu sisus tingis vastuolu ka pildi vormis, tingis novaatorlike ja konservatiivsete, realistlike ja akadeemiliste tendentside ühendamise. Ühelt poolt leidis A. Ivanov täiesti uue kunstilise iseloomustamise vahendite süsteemi: inimeste sügavad elamused on väljendatud maaliliselt, rahva hulgast võetud tüüpe käsitletakse realistlikult, plein-air on viimistletud hiilgavalt. Teiselt poolt jäljendatakse pildil ilmselt ametlikku akademismi: tsentreeritud, kulissidega tasakaalustatud kompositsioon, inimmassi bareljeefne käsitlus, traditsioonilise kolmevärvuse tunnused.

A. Ivanovi maal on maalikunsti arenemise üleminekuperioodi teos. Uue, realistliku sisu mõjutusel purustab ta klas-

sitsismi kaanonid ja dogmad, teeb määratu suure hüppe vormi ja maalikunsti vahendite arendamises, kuid säilitab samal ajal veel mõningaid akademismi jooni. Sellest vastuolust oli A. Ivanov ise ka teadlik. Ta kirjutas: «Vanast kunstitavast loobudes ei ole ma uue jaoks veel ühtki kõva kivi pannud ja olen selles olukorras tahtmatult üleminekuaja kunstnik.» Nimetades end selles tsitaadis üleminekuaja kunstnikuks, vaikib A. Ivanov temale omase tagasihoidlikkuse tõttu oma hiiglasuurtest realismisaavutustest, mida võib sellel maalil selgesti märgata.

Pildile objektiivselt omased vasturääkivused põhjustasid selle erinevaid ideelisi tõlgitsusi, mis on mõnikord otse vastandlikud, mitmesuguseid hinnanguid, mida erinevate voolude ja erineva maailmavaatega inimesed sellele maalile andsid. Konservatiivsed ja reaktsioonilised ühiskondlikud ringkonnad püüdsid pilti tõlgitseda usulises slaavisõbralikus (A. Homjakov) või õigeusklikkuse (akadeemik A. Mokritski) vaimus. Eesrindlikud ühiskondlikud ringkonnad hindasid aga kõrgelt just pildi demokraatlikku põhituuma, tema rahvalikku tähtsust, temas leiduvat rahva vabaduspüüdluse peegeldust. See seisukoht leidis oma väljenduse kõrgetes hinnangutes, mille Gogol, Herzen ja Tšernõševski selle pildi kohta andsid.

Kunsti ajaloolises arenemises näeme sisu ja vormi vastuolu tavaliselt suurte ühiskondlike muudatuste ajastutel. See vasturääkivus on kunsti ajaloolise arenemise protsessidest seaduspäraselt tingitud. Selle lahendamine tähistab endaga kunsti edasist tõusu, mille tulemusena luuakse uus vorm, mis on uue sisuga täies kooskõlas.

Sisu ja vormi mittevastavus toob kaasa kunsti languse neil juhtudel, kui see mittevastavus pole ajalooliselt põhjendatud ja on kunstniku oskamatuse vili, või kui see mittevastavus lahutab sisu ja vormi täielikult, nii et sisuline idee jääb realiseerimata ja me saame sisust teada mitte vormi kaudu, vaid kõrvaltunnuste põhjal, vorm aga on õigupoolest sisutu.

Viimast liiki mittevastavuse näiteks on mõned D. Šostakovitši varased sümfooniad. Ta teise sümfoonia nimeks on «Pühendus Oktoobrile», kolmanda sümfoonia nimeks aga «Esimene mai». Need nimed räägivad selgesti helilooja ideest, ta püüdlusest kehastada muusikas tänapäeva sisu. Kuid seda ei ole võimalik teha modernistliku muusika vahendite abil, mida D. Šostakovitš kasutusele võttis. Nendes sümfooniates on tunda linearismi tugevat mõju. Vorm on sisuga niivõrd vastuolus, et muusika kaotab täielikult oma kunstilise väärtuse. Nende sümfooniate modernistlik vorm kujutab endast tegelikult vana vormi, mis on seotud kodanliku dekadentliku muusikaga. Selletõttu need teosed ebaõnnestusid ja ununesid ruttu.

Tõelistes kunstiteostes me ei näe lihtsalt sisu ja vormi üht-

sust, vaid tõetruu, eesrindliku sisu ja kauni kunstilise vormi ühtsust. Niisugune ühtsus, mille puhul juhtiv ja määrav osa kuulub sisule, on nõukogude kunstikriitika üks tähtsamaid esteetilisi kriteeriume. Võideldes nõukogude kunsti tõetruu ja ideelise sisu eest, peab meie kriitika üheaegselt võitlust ka vormi täiuslikkuse, kunsti ilu eest. Et aga kunstiline vorm pole täiuslik ja kaunis iseendast, vaid ainult kui tõetruu ideelise sisu kehastus, siis on nõukogude kunstis sotsialistliku realismi arendamise ühel ja samal ülesandel kaks külge — võitlus tõetruuduse ja ideelisuse eest ning võitlus kunstilise täiuslikkuse eest.

Nõukogude kunsti arenemise ajalugu näitab, et kui kunstniku loomingus, tema teostes ilmnevad sisulised puudused, siis väljenduvad need lõppude lõpuks ka vormis. Ja vastupidi, vormi ebatäius mõjutab negatiivselt ka sisu.

Näiteks selle kohta, kuidas vormi puudused sisule mõju avaldavad, võib olla nõukogude kunstniku A. Plastovi tuntud maal «Heinategu». Kunstnik püüdis selles kujutada nõukogude inimeste vaba töö rõõmu. Palju asju on tal õnnestunud. Pildi ere koloriit, liigutuste harmooniline rütm ja selge kompositsioon aitavad sisu ideed edasi anda. Kuid maal siiski ei nakata vaatajat selle rõõmsa töö keeva energiaga, mida nii selgelt võib tunda näiteks T. Jablonskaja maali «Leib» juures. See oleneb mitmest põhjusest. Kunstnik innustus eredate ja karjuvate värvide kombinatsioonist ning koondas peamise tähelepanu lopsaka heinamaa kireva vaiba kujutamisele. Mulje sellest roheliste, kollaste, violetsete värvitoonide külluses kirendavast vaibast «lämmatab» mulje inimestest, kelle näod on väheilmekad ja iseloomud avamata. Heinamaa värvitoonide maksimaalse küllastatuse tõttu on inimeste nägudel ja figuuridel tugevad värvirefleksid. Tulemuseks on see, et inimeste näod ja kehad on kollase-rohelise-violetse värvitooniga, mis kutsuvad esile ebameeldivaid assotsiatsioone laipadest ega harmoneeru sugugi pildi sisuga. Niiviisi hävitavad vormi puudused pildi sisu head tendentsid.

Täiusliku kunstilise vormi loomine, mis sisu täies ulatuses väljendaks, nõuab kunstnikult määratu suurt tööd, igakülgset mõtte ja tunde pingutust. M. I. Kalinin ütles kunstitöötajatele, et «vormi loomine nõuab kunstnikult määratu suurt mõttetööd, pingutavaid elamusi ja väga suuri teadmisi». [1]

Kunstnikul ei õnnestu kaugeltki iga kord otsekohe leida kunstilist vormi, mis sisu täiuslikult kehastab. «Veider asi,» kirjutas L. Tolstoi, «on too mure vormi täiuslikkuse pärast. See

[1] М. И. Калинин, О литературе, lk. 88.

pole ilmaaegu. Kuid pole ilmaaegu siis, kui sisu on hea. — Kui Gogol oleks kirjutanud oma komöödia labaselt, nõrgalt, poleks seda lugenud miljondikki osa nendest, kes seda loevad nüüd. Kunstiteost peab teritama, et ta läbi tungiks. Teritamine tähendabki teha ta kunstiliselt täiuslikuks . . .» [1] Töö, mida tehakse vormi loomisel, on mõnikord seotud pingerikaste otsingutega, et oleks võimalik tarvitusele võtta kõige mõjurikkamaid ja täpsemaid tüüpilise sisu kehastamise vahendeid. Taotledes sisu maksimaalset tõetruudust ja vormi väljendusrikkust, viimistleb ja täiustab kunstnik loomingulises protsessis vahetpidamata oma teost. Enne teose lõplikku loomist tuleb mõnikord valmistada suur hulk eskiise, visandeid, mustandvariante, millest hiljem välja valitakse kõige parem ja kõige täiuslikum.

On teada, et L. Tolstoi kirjutas mitu korda ümber oma tähtsamad romaanid, et saavutada seda selget, äärmiselt ilmekat, rikkalikku vormi, mis vastab iga teose kujulisele ideele. Raamatus «Nekrassovi meisterlikkus» (Goslitizdat, 1952) toob K. Tšukovski palju materjali, mis näitab, kui järjekindlalt viimistles Nekrassov oma värsse, et leida «teemale vastav stiil».

V. Majakovski kirjutas: «Väljatöötamisele, niinimetatud tehnilisele viimistlusele ei tule anda täiesti iseseisvat väärtust. Kuid just see väljatöötamine teeb luuleteose tarvitamiskõlblikuks». [2] Artiklis «Kuidas teha värsse?» rääkis ta oma tööst luuletuse «Sergei Jesseninile» kallal, rääkis hoolsatest ja väsimatutest luulevormi detailide otsingutest, mis kõige paremini kehastaksid luuletuse ideed. «Kõneluses luulest rahandusinspektoriga» üldistas Majakovski kunstniku tööd vormi kallal järgmistes eredates värssides:

Luule
on sama,
mis raadiumisaakki,
kui võtta
vaid nende
tootmislaad:
tuhat tonni
tuhnid läbi
toorsõnamaaki,
enne kui
ainsama sõna
sealt saad.

[1] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 51, 1952, lk. 13.
[2] В. Маяковский, Сочинения в одном томе, М. 1940, lk. 277.

Kuid seejuures
kuumust
tolle sõna lõõm annab
enam kui
ühegi
toorsõna leek.
Tuhandeid aastaid
võivad tuksuma panna
inimeste südameid
sõnad need.

Samasugust tööd nõuab teoste täiusliku vormi loomine ka teistes kunstiliikides.

Repini, Surikovi ja Levitani parimatele teostele eelnes tavaliselt suur hulk etüüde, milles kristalliseerus sisu ja sai oma lihvi ning viimistluse vorm. Sellepärast on nende maalide kunstiline vorm nii väljendusrikas ja täiuslik, et temas ei või muuta ühtki kriipsu, värvivarjundit või kompositsioonilist detaili, ilma et ei moonutataks sisu ja et ei kannataks ühtne mulje tervikust.

«Laulust sõna välja ei viska», ütleb vene rahvalik kõnekäänd. Laulust ei saa välja visata mitte ainult sõna, vaid ka heli, kui selle laulu kunstiväärtus on tõesti kõrge. Ja mitte ainult laulust, vaid ka ükskõik missugusest tõesti täiuslikust muusikateosest. Beethoveni, Glinka, Tšaikovski, Rimski-Korsakovi ja teiste klassikaliste heliloojate säilinud käsikirjad näitavad, millise hoolega need väljapaistvad loojad oma teoseid lõplikult välja töötasid ja viimistlesid. Kütkestavad meloodiad, oma väljendusrikkuse jõult tugevasti erutavad muusikalised kujud ei tekkinud kaugeltki alati otsekohe, üheainsa loomingulise puhangu tagajärjel. Tavaliselt tegid heliloojad suurt tööd meloodiliste intonatsioonide viimistlemisel, muusikalise mõtte esituse, arendamise ja instrumenteeringu kallal, taotledes vormi väljendusvahendite ja muusikalise kuju sisevõrgu maksimaalset vastavust.

Vormi lohakas väljatöötus ja viimistlematus nõrgendavad sisu esteetilise mõju jõudu ja süvendavad sisu puudusi. Nõukogude kunst ei saa leppida vusserdamisega ja ülepeakaela tõttamisega, mida loomingulises töös kohati esineb. Kõrge kunstilise taseme saavutamiseks on vaja sisu ja vormi täit ühtsust ja vastavust, kusjuures sisule kuulub juhtiv, määrav osa.

Töö, mida tehakse täiusliku kunstilise vormi loomiseks, vormi väsimatu viimistlemine on kunstimeisterlikkuse üks tähtsamaid tingimusi. Seda tööd aga ei tohi samastada kunstikeele elementide mõistusliku kombineerimisega (seda teevad oma töös ainult formalistid), vaid see peab olema tõeliselt loov töö.

Sisu ja vormi ühtsuse printsiip ei tähenda sugugi põhimõtet, et tuleb ainuüksi kasutada üht või teist vormi kunstniku loomingus sündiva sisu kehastamiseks. On teada, et sotsialistliku realismi meetod annab nõukogude kunstnikule täie vabaduse ta loomingulise individuaalsuse ilmutamiseks. See meetod eeldab nõukogude kunstis mitmesuguste vormide, mitmekesise stiili jne. arenemist, mis peavad kaasa aitama selleks, et tõetruult kujutada nõukogude kunstis tegelikkust ta revolutsioonilises arenemises.

Seepärast tuleb nõukogude kunstnike meisterlikkuse kohta esitatavates nõudmistes arvestada seda, et *kunstis ei ole ainsaid lahendusi.*

Kunstnikul, kes loob oma teost, on tuhanded võimalused valida ühtesid või teisi kunstilisi vahendeid ja erineva ehitusega vorme. Muidugi pole iga üksiku kunstilise lahenduse variant seotud ainult ühtede või teiste vormimomentide muutmisega, vaid ka mõningate sisuvarjundite muutmisega. Mõned meetodid, mida kasutatakse selleks, et sisu vormis kehastada, võivad teatavatel juhtudel avaldada sisule oma mõju. Kuid vormi suhtelise iseseisvuse tõttu võib oma põhialuselt üht ja sedasama ning kunstniku ideele ja esteetilistele printsiipidele olulistes momentides vastavat sisu kehastada väga mitmel viisil. Siin avaneb kunstnikule vaba võimalus loomingulise individuaalsuse avaldamiseks, niisuguse lahenduse valikuks, mis kõige paremini kehastab ideed ja kõige rohkem vastab sisu olemusele.

Kui loomingulise ülesande lahendus on leitud, mis on ühtlasi õnnestunud lahendus, siis tunduvad antud sisu kehastamiseks valitud vormi elemendid ja vahendid ainukestena ja asendamatutena, mis antud sisu väljendavad nii, et paremini enam ei saa. Niisugused on tõelise kunsti mõjujõud ja veenvus. Kuid loomisprotsessis oleks antud sisu väljendamiseks tegelikult võinud leida ka teisi vahendeid, rohkem täielikke või vähem täielikke, või täiesti üheväärseid. See, et kunstnik valis just need vahendid paljude teiste vahendite hulgast, mis ta idee realiseerimiseks on samuti kõlblikud, on tingitud tervest reast põhjustest, mille hulgas võib olla traditsioonide jõud, kunstniku loova individuaalsuse iseloom ja ka igasugused juhuslikud momendid, mis sisendasid kunstnikule just seda lahendust. See lahendus polnud põhimõtteliselt sugugi ainuvõimalik, aga kui ta õnnestus, siis tundub ta ainuvõimalikuna, sest ta veenvus ja kunstiline jõud sunnivad kõrvale heitma mõtte igasugustest teistest võimalikest lahendustest.

Mõistagi, et kõik see ei tähenda subjektiivset omavoli loomingus, ei tähenda igasuguste võimalike lahenduste samaväärsust, samuti juhuslikkuse domineerimist nende valikul. Kõik

see on lubatav ainult teatavates piirides, mida dikteerivad põhilised, olulised, printsipiaalsed sisu momendid. Nendest piiridest ületamine muudab võimalikud lahendused kunstiteose kunstilise täisväärtuslikkuse seisukohalt võimatuiks, viib sisu moonutamisele ja loomingulise subjektivismi õigustamisele. Sellest hoolimata saab objektiivselt tõetruu, realistliku sisu piirides seda sisu erineval viisil kehastada, kuigi selle sisu olulistest joontest paratamatult oleneb vormi loomine.

Nende erinevate lahenduste võimalikkust on vaja näha ja arvesse võtta, sest pole õige nõuda kunstnikult neid lahendusi, mida ta oma väljavalitud lahendusel peatudes ei andnud. Kunstiteoste arvustamine pole õiguspärane, kui lähtutakse ainuvõimalikust lahendusest, mis on muudetud dogmaks ja skeemiks. Kriitikas on tarvis lähtuda elavast loomingust ja sisu ning kunstilise ülesande põhilistest printsipiaalsetest momentidest, püüdmata selle lahenduse kogu mitmekesisust mahutada varem väljatöötatud skeemi alla. Selle ignoreerimine tähendab šablooni propageerimist, kunstniku loominguliste võimaluste aheldamist, kunsti elujõuetuse taotlemist.

Tõetruudus, ideelisus ja kunstipärasus peavad nõukogude kunstis olema lahutamatud. Formalistlik esteetika piirab kunstimeisterlikkust kunstniku tehniliste vilumustega, sõltumata nendest ülesannetest, millele need vilumused on allutatud, sõltumata sellest sisust, mille kehastamist nad teenivad. Vastupidisel seisukohal on marksistlik-leninlik esteetika. Tuginedes kunsti sisu ja vormi vahekorra objektiivsetele seadustele, õpetab ta, et kunstniku tõeline meisterlikkus seisab oskuses väljendada elutõde, esitada sügavat ideelist sisu kaunis kunstilises vormis, mis on rahvale täiesti arusaadav.

Marksistlik-leninlik esteetika ei eita, vaid vastupidi, rõhutab seda suurt tähtsust, kui kunstnik oskab kasutada kõiki oma kunsti tehnilisi ressursse selleks, et luua kunstiliselt täiuslikke ja suure esteetilise mõjujõuga teoseid. Kunstnik, kes ei tunne oma kunsti materjali, kes pole kunsti ajaloolise arenemise protsessis väljatöötatud kunstiliste kujude loomise vahendeid tundma õppinud, ei suuda muidugi luua tõeliselt kaunist kunstiteost, milles näeksime sisu ja vormi ühtsust, kui progressiivsed ta ideed ka oleksid, kui suur ka oleks ta soov aidata oma kunstiga kaasa selleks, et arendada ilusat meie elus. Kuid kunstniku tehnilised vilumused, kuigi nad on kunsti ilu paratamatuks tingimuseks, ei ole sugugi ainus ja otsustav kunstiteose ilu tingimus.

Kunsti ilu on tema ideelise ja esteetilise sisu ilu, kusjuures see sisu on täielikult ja tervenisti kehastatud kunstilises vormis. Sisu ja vormi ühtsus, kusjuures sisu etendab juhtivat osa,

on määravaks teguriks ka küsimuses, mis käsitleb ilusat kunstis.

Kunsti ilu saavutatakse ainult siis, kui loomingulises tegevuses arvestatakse sisu ja vormi vahekorra objektiivseid seaduspärasusi. Ainult sel alusel suudavad nõukogude kunstnikud luua teoseid, mis vastavad meie rahva vaimsetele nõuetele ning rahuldavad pidevalt kasvavaid esteetilisi tarbeid ja nõukogude inimeste kunstimaitset.

V. VANSLOV

KUNSTI RAHVALIKKUS

1. Rahvalikkuse probleem marksismieelses esteetikas

Tegelikkust tõetruult peegeldava kunsti loomise probleem on alati olnud tihedas seoses kunsti ja rahva vahekorra küsimuse lahendamisega. Võitlus, mida mitmesugused kunsti suunad selle küsimuse ümber pidasid, võttis ajuti väga keerukad ja vastuolulised vormid, kuid see võitlus läbib ühes või teises vormis kogu kunstiajaloo.

Kunsti ja rahva vahekorra küsimus on tegelikult alati seisnud iga ajajärgu kunsti ees ja seda on lahendatud mitmel viisil, olenevalt ühe või teise kunstinähtuse realistlikust või antirealistlikust olemusest ja klassitendentsist.

Kuid esteetika omaette teoreetilise probleemina seati kunsti rahvalikkuse küsimus üles ja töötati läbi alles XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul. Selle probleemi ülesseadmine oli tingitud sellest, et Euroopas toimunud kodanlike revolutsioonide ajajärgul kasvas erakordselt kiiresti rahvahulkade aktiivsus, nende osatähtsus ühiskonna elu ümberkujundamises. Kodanlus, astudes feodalismi vastu välja, seadis tol ajal rahva nimel üles demokraatlikke loosungeid. Laienesid ja rikastusid realistliku kunsti ülesanded ja funktsioonid, realistlik kunst aga, jäädes truuks elutõele, ei saanud mööda minna probleemidest, mida rahva elu oli üles seadnud ning ühiskonna ajaloolise tegelikkuse põhjalikud ümberkujundused esile tõstnud. Sellepärast kujunes ka esteetika õpetustes kunsti rahvalikkuse probleem üheks peamiseks teoreetiliseks probleemiks.

Prantsuse XVIII sajandi valgustajad, võideldes aristokraatliku õukonnakunsti vastu, rõhutasid kõigiti vajadust kujutada kunstis lihtsaid inimesi, «kolmanda seisuse» esindajaid, toetasid demokraatlikku kunsti, mis ülistas elanikkonna tööta-

vate kihtide voorusi, vastukaaluks parasiitlike klasside moonutatud ja rikutud kommetele. Suurt tähelepanu kunsti demokratiseerimise küsimustele, dramaturgia, teatri- ja maalikunsti ning muusika demokratiseerimisele pühendab Diderot oma töödes, milles käsitletakse mitmesuguseid esteetikaküsimusi. Missuguseid teoreetilisi probleeme Diderot ka üles seadis, kõigi nende lahendamisel võib alati tunda suure materialisti püüdu tuua kunst aristokraatide salongidest välja, leida niisugused esteetika normid, mis vastaksid laiade demokraatlike rahvahulkade nõuetele.

Rahvalikkuse probleemile kui ühele esteetika põhiprobleemile pööras XVIII sajandi lõpul Saksamaal suurt tähelepanu Herder. Tema teostes, mis käsitlevad esteetika ja filoloogia valdkonda kuuluvaid küsimusi, võib esmakordselt selgesti näha seda huvi rahvaloomingu kui rahva vaimu ja rahvusliku spetsiifika väljenduse vastu, mis hiljem oli iseloomulik nii klassikalisele saksa esteetikale (Schelling, Hegel) kui ka romantikutele. Võideldes kunstis esineva klassitsismi jäljendajate vastu, seab Herder nende poeesia kõrgelennulisele «kunstilisusele» vastu rahva «loomuliku» loomingu, mis kehastab ümbritsevat loodust, ajajärku, rahvuslikku omapära, mille pinnal see looming üles kasvas. Herder käsitas rahvalikkust progressiivselt, kui kunsti omapära ja esteetilise võlu alust; rööbiti sellega leidus tema õpetuses aga ka konservatiivsuse elemente, mis seisavad rahvaloomingu irratsionaalsuse, stiihilisuse rõhutamises.

Ajajärgul, kus Läänes — Saksamaal, Inglismaal, Prantsusmaal — arenes romantism, ei olnud romantilises esteetikas ja kunstis peaaegu üldse voolusid, mis ei oleks üles seadnud rahvalikkuse probleemi ega lahendanud seda teoreetiliselt ja kunstilise loomingu protsessis. Kuid progressiivsed ja reaktsioonilised romantikud lahendasid selle probleemi täiesti erinevalt.

Progressiivsed Lääne-Euroopa kirjanikud-romantikud Heine ja Chamisso Saksamaal, Shelley ja Byron Inglismaal, Hugo ja G. Sand Prantsusmaal jt., rõhutades oma programmilistes manifestides kunsti rahvalikkuse ja rahvaluule poole pöördumise vajadust, kaitsesid demokraatlikke positsioone. Kujutades oma loomingus rahvast, näitasid nad tema kannatusi ja aimasid õigesti rahvas peituvaid revolutsioonilisi võimalusi. Nad rõhutasid rahva kõrgeid humaanseid omadusi, tõstsid esile rahva iseloomu paremaid külgi. Pöördudes rahvaluule poole, püüdsid revolutsioonilised romantikud oma loomingut demokratiseerida ja ühtaegu rahvalaulude, legendide ja muistendite poeetilisust ning tarkust esile tõsta.

Hoopis teisiti suhtusid kunsti rahvalikkuse probleemisse reaktsioonilised romantikud. Mõned nendest ignoreerisid rah-

valikkuse probleemi ja rahva loomingut niihästi oma kirjanduslikes teostes kui ka teoorias. Teised aga moonutasid rahva kuju oma loomingus, moonutasid rahvaluule olemust natsionalistlike, reaktsiooniliste poliitiliste ideede kasuks. Rahva hulgast tulnud inimeste kujutamisel idealiseerisid nad harimatust, alandlikkust, leplikku meelt. Rahvaloomingu poole pöördumine, rahvaloomingu hulka kuuluvate teoste avaldamine ja ärakasutamine oma töödes — kõik see kandis reaktsiooniliste romantikute juures esteeditseva stiliseerimise, välise jäljenduse iseloomu ja oli natsionalistlike ning šovinistlike eesmärkide teenistuses. Vana-aja rahvaloomingut pidasid reaktsioonilised romantikud üheks vahendiks, mille abil on võimalik aktuaalsete probleemide ja tolleaegsete sotsiaalsete vastuolude eest kõrvale põigelda.

Reaktsiooniliste romantikute loomingu rahvavastast iseloomu näitas F. Engels ühes oma varasemas artiklis («Saksa rahva raamatud»). Engels rõhutas, et kirjandus, mis on määratud rahva jaoks, peab «selgesti näitama tema moraalitunnet, tegema ta teadlikuks oma jõust, oma õigusest, oma vabadusest, äratama temas mehisust, isamaa-armastust» [1]. Kirjanduselt tuleb nõuda, et ta «mingil juhul ei salliks silmakirjalikkust, lömitamist aristokraatia ees ja pietismi» [2], s. o. et kirjandus ei salliks just seda, mille üle reaktsioonilised romantikud vaimustust tundsid.

Rahvalikkuse probleemi erinev lahendamine progressiivsete ja reaktsiooniliste Lääne-Euroopa romantikute poolt, mis väljendas nende poliitiliste taotluste ja klassisuundade vastandlikkust, on ainult üks näide sellest, et kunstiajaloos toimub lakkamatu võitlus esteetika mitmesuguste suundade vahel.

Venemaal oli see võitlus võtnud XVIII sajandi lõpuks suure ulatuse; eriti teravaks kujunes ta aga XIX sajandi teisel kolmandikul. Rahvalikkuse probleemi läbitöötamine vene revolutsiooniliste demokraatide esteetikas tõsteti niivõrd kõrgele tasemele, et ühelgi teisel maal ei läinud korda seda enne marksismi tekkimist saavutada.

Belinski, Tšernõševski ja Dobroljubovi vaated kirjanduse ja kunsti rahvalikkusele olid lahutamatult seotud nende võitlusega pärisorjuse vastu, olid lahutamatult seotud talurahva huvide kaitsmisega. Nende vaated olid kohandatud ülesandele: mobiliseerida rahva vaimsed jõud selleks, et võidelda sotsiaalsest rõhumisest vabanemise eest.

Vaadetes, mis vene revolutsioonilistel demokraatidel olid kirjanduse ja kunsti rahvalikkuse kohta välja kujunenud, lei-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, lk. 344.
[2] Sealsamas, lk. 345.

dis oma väljenduse ka nende seisukoht ühiskonna revolutsioonilise demokraatliku ümberkujundamise, isevalitsuse pärisorjusliku korra kaotamise, rahva jaoks ja kõigepealt talupoegade jaoks poliitiliste vabaduste kättevõitmise küsimuses.

Belinski, Tšernõševski ja Dobroljubovi kirjanduskriitilistes artiklites määrati kindlaks kunsti rahvalikkuse olulised tunnused; veel rohkem, nendes artiklites paljastati ka rahvalikkuse moonutatud käsitus, mis oli valitsevate klasside huvide väljendajatele omane.

Revolutsioonilised demokraadid õpetasid, et kui kirjandus seab oma eesmärgiks äratada rahva eneseteadvust, väljendada tema huvisid ja püüdlusi, siis peab ta olema tõetruu, peab õigesti avama rahva elu olemust.

Tõeliselt rahvalik on ainult niisugune kunst, mis tõetruult väljendab rahva elu, ta eneseteadvust, ta progressiivseid püüdlusi, tundeid ja mõtteid. Rahva ajaloolise elu, ta kommete ja tavade, ta rahvusliku iseloomu ja põhiliste huvide õige reprodutseerimine ja seletamine ongi lähtepunkt, millele tugineb kunsti rahvalikkuse kindlaksmääramine vene revolutsioonide demokraatide esteetikas.

«Kui elu kujutamine on õige, siis on see ka rahvalik»[1], kirjutas V. Belinski. «Rahvalikkus seisab vene elu piltide õiges kujutamises.»[2] «Sisu saab poeet oma rahva elust, järelikult selle sisu väärtus, sügavus, ulatus ja tähtsus ei sõltu otseselt ja vahetult mitte poeedist endast ja ka mitte tema talendist, vaid tema rahva elu ajaloolisest tähtsusest.»[3]

Seades rahvalikkuse otsesesse sõltuvusse elutõest, pidas Belinski rahvalikkust seda elutõde tagava kunstilise meetodi tulemuseks. Ta nimetas kirjandust ja kunsti rahva teadvuseks ning nõudis, et kirjandus oleks rahvale arusaadav. «Kunst kui ühe või teise rahva ja kogu inimkonna teadvuse väljendus teataval ajajärgul,» kirjutas ta, «on otsekui tema elu pulsilöök, ja sellepärast on niihästi kunsti arenemine kui ka kogu kunsti ajalugu tihedalt seotud rahva või inimkonna arenemise ja ajalooga.»[4] «Kuna teadvus on rahva elu kõrgem avaldumisvorm, siis peab kirjandus paratamatult olema rahva ühisvara, midagi niisugust, mis kõiki ühevõrra puudutab, kõiki ühe-

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. I, lk. 135.

[2] Sealsamas, lk. 79.

[3] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. III, lk. 44.

[4] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. II, lk. 226.

võrra huvitab, mis kõigile on võrdselt arusaadav.» [1] Alates oma varasematest «Kirjanduslikest unistustest», seadis Belinski korduvalt «kõrgema seltskonna», «privilegeeritud seisuste» huvisid väljendavale kirjandusele vastu niisuguse kirjanduse, mis väljendas rahva huvisid. Tõeliseks, ehtsaks ilukirjanduseks pidas ta ainult viimast.

Tšernõševski ja Dobroljubov pidasid samuti kunsti rahvalikkuse tingimuseks seda, et kunstnik õigesti aru saaks rahva huvidest, et kunst väljendaks rahva elu, rahva püüdlusi. Nad kutsusid kunstnikke üles omaks võtma rahva huvid, äratama rahva hulgas soovi oma saatuse muutmiseks.

Võideldes rahvalikkuse revolutsioonilise ja demokraatliku käsituse eest, paljastasid vene esteetika klassikud rahvalikkuse slavofiilset ja liberaalset käsitust ning näitasid, et selline rahvalikkuse käsitus, samuti isevalitsuse poolt rahva petmiseks ja orjastamiseks ülesseatud «ametliku rahvalikkuse» loosung on paikapidamatu.

Tolleaegse monarhistliku Venemaa ühiskondlik kord oli rajatud kogu rahva, eriti aga pärisorjastatud talupoegade kurnamisele ja halastamatule ekspluateerimisele. Tsaarivalitsus püüdis kõige julmemate abinõudega hävitada ja rahva hulgast välja juurida igasugused katsed võidelda oma vabaduse eest, püüdis sisendada rahvale jumalakartlikkust ja vaga meelt, alandlikkust ja sõnakuulmist. Sellesama eesmärgi teenistusse seati ka kurikuulus vormel «õigeusk, isevalitsus ja rahvas», millega tuli välja tsaari haridusminister Uvarov ja mis väljendas tsarismi poliitika, sealhulgas ka kirjanduse ja kunsti alal aetava poliitika suunda.

Selle poliitikaga ühinesid ka slavofiilid, eriti nende parempoolne, kõige reaktsioonilisem tiib (Pogodin, Ševõrjov jt.). Slavofiilid nägid rahvalikkust vene elu-olu mahajäänud külgede idealiseerimises, selles, et ülistatakse vagadust, kannatlikkust ja alandlikkust, mis olevat tüüpilised vene rahva iseloomujooned, et kirjanduses kujutatakse vene «lihtrahva» väliseid jooni.

Niisuguse käsituse, rahvalikkuse reaktsioonilise käsituse vastu astus kirglikult välja Belinski, kes asus revolutsionäärdemokraadi positsioonil. Belinski protesteeris katsete vastu, millega taheti rahvalikkust ja «lihtrahvalikkust» kirjanduses ja kunstis identifitseerida ning näha rahvalikkuses ainuüksi rahva elu-olu elementide välist kujutamist; eriti aga protesteeris ta rahva elu mahajäänud külgede idealiseerimise vastu, kõige selle vastu, mis on kunstis negatiivset, mille oli esile kutsunud pärisorjuslik kord, määrates rahva väljakurnamisele

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. II, lk. 90.

ja vaimupimedusele ning surudes maha tema parimaid inimväärtusi ja püüdlusi.

Belinski rõhutas korduvalt Gogoli sõnu, et tõeline rahvalikkus ei seisa sarafani kirjeldamises, vaid rahva vaimu õiges edasiandmises. Ta protesteeris rahva loomingu ja rahva kõne välise jäljendamise vastu, rahvalikkuse matkimise vastu, nagu seda tegi Merzljakov oma luuletustes, Bulgarin oma romaanides ja Homjakov oma tragöödiates. Belinski tõestas, et kui rahva vaimu, tema ajaloolise elu olemust tõetruult ei peegeldata, siis on rahva elu-olu, keele jne. kujutamine vulgaarne, triviaalne, labane. Belinski arvates on vene rahva iseloomu peamisteks joonteks selge mõistus, kaine mõtlemine, rõhujate vihkamine, mitte aga alandlikkus, kannatlikkus ja jumalakartlikkus.

Kohe pärast Belinskit protesteerisid Dobroljubov (retsensioonis Slavutinski jutustuste kohta) ja Tšernõševski (retsensioonis G. Uspenski jutustuste kohta) rahva elu-olu ülevõõpamise ja idealiseerimise vastu, rahvasse üleolevalt soosiva, suurelise suhtumise vastu, mis oli tüüpiline liberaalse leeri kirjandusele. Dobroljubov ja Tšernõševski nõudsid kirjanduselt ja kunstilt karmi elutõde ja samaaegselt ka usku rahvasse, tema äratamist tööle ja võitlusele oma vabaduse eest.

Dobroljubov hindas kõrgelt neid kirjanikke, kes ei poe ei lugejate ega ka rahva ees, kes ei püüa pehmendada talurahva elu tingimusi ega luua ideaalseid tegelasi lihtrahva igapäevasest elust. Ta rõhutas, et niisuguste kirjanike jutustused «äratavad meis hoopis suuremat lugupidamist ja sümpaatiatunnet rahva vastu kui kõik endiste autorite lääged idüllid. Kui need endised autorid mõnikord oma suuruse kõrguselt rahva peale vaatasid, siis püüdsid nad suuremeelselt tema puudustest mööda minna ja ainult häid külgi esile tuua; nad tahtsid äratada lugejais kaastunnet ja heatahtlikkust alama seisuse vastu ning kohtlesid teda niisuguse solvava lahkusega, mida tavaliselt näeme siis, kui omaenda mõõtmatus üleolekus ollakse veendunud ... Seal oli suuremeelne leebus, siin aga on usk rahvasse.» [1] Artiklis «Rahvalikkuse osavõtu määrast vene kirjanduse arenemises» näitas Dobroljubov, et rahvalikkus sõltub sellest, missugune on kirjaniku ühiskondlik positsioon ja kuidas mõistab ta ühiskondliku liikumise ülesandeid. Dobroljubov nõudis niisuguse kirjanduse loomist, mis käsitleb rahvast ja on mõeldud rahva jaoks.

Järelikult oli rahvalikkuse mõiste vene revolutsiooniliste demokraatide esteetikas rajatud realistlikule tegelikkuse kujutamise meetodile, vene kirjanduse ja kunsti eesrindlikele idee-

[1] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, 1935, lk. 543—544.

listele püüdlustele, oli allutatud ülesandele vabastada rahvahulgad pärisorjuse ikkest. Vene esteetilise mõtte arenemise ajaloo vältel muutus revolutsiooniliste demokraatide rahvalikkuse õpetus üha sügavamaks ja omandas järjest teravama sotsiaalse mõtte. Evolutsioon, mida võib märgata V. Belinski vaadetes kunsti rahvalikkusele, alates tema «Kirjanduslikest unistustest» (1834) kuni «Kirjani Gogolile» (1847), ja rahvalikkuse probleemi edasiarendamine Tšernõševski ja Dobroljubovi poolt näitavad, et selle probleemi põhjalikum teoreetiline lahendamine arenes sedamööda, kuidas tõusis selle probleemi osatähtsus, tema poliitiline mõte tolleaegses ühiskondlikus võitluses.

Vene revolutsiooniliste demokraatide esteetika avaldas eesrindlikule vene kirjandus-, kunsti- ja muusikakriitikale suurt mõju. Nende esteetika mõjutusel arendasid Serov ja Stassov oma kriitika-alast tegevust. Paralleelselt selle esteetikaga, real juhtudel aga tema otsese mõju all, arenesid suurte vene kirjanike, kunstnike ja heliloojate vaated kunsti rahvalikkusele.

Marksistlik-leninlik esteetika arendab edasi vene revolutsiooniliste demokraatide esteetika paremaid traditsioone. Vene revolutsiooniliste demokraatide vaateid kunsti rahvalikkusele töötas marksistlik-leninlik esteetika kriitiliselt ümber ja arendas edasi. Rahvalikkuse mõiste rikastus marksistlik-leninlikus esteetikas sügavama sisuga, mis väljendas proletariaadi võiduka revolutsioonilise võitluse, sotsialistliku ühiskonna ja uue, sotsialistliku kultuuri ülesehitamise teooriat ja praktikat.

2. Rahvahulkade osatähtsus kunsti arenemises

Marksistlik-leninliku esteetika õpetus kunsti rahvalikkusest tugineb otseselt ühele tähtsamale ajaloolise materialismi teesile, nimelt sellele, et rahvahulgad etendavad ühiskonna arenemise ajaloos otsustavat osa. Marksism lähtub sellest, et inimkonna ajaloolise arenemise protsessi põhisisuks on rahvaste, töötavate hulkade arenemine. Rahvas, kujutades endast tootmisprotsessi peamist jõudu, on ajaloo looja, ta loob kõik materiaalsed ning lõppkokkuvõttes ka vaimsed väärtused, mis inimkond on oma ajaloo vältel välja töötanud. Väljaspool rahva ajaloolist tegevust ei saaks kunst kui ühiskondliku teadvuse eriline vorm üldse eksisteerida ega areneda.

Igasugune tõetruu kunst, mis väljendab oma ajajärgu eesrindlikke ideid ja kujutab endast kunstikultuuri arenemises uut edusammu, kuulub oma olemuselt rahvale ja peab saama rahva ühisvaraks. «Kunst,» ütles V. I. Lenin, «kuulub rahvale.

Kunsti juured peavad ulatuma sügavale töörahva kõige laiematesse hulkadesse.» [1]

Kodanlik esteetika jutlustab reaktsioonilisi teooriaid, mille järgi töötavad rahvahulgad ei ole ega saagi olla vaimse kultuuri loojateks. Need teooriad õpetavad, et kõik suur ja ülev teaduse ja kunsti valdkonnas on loodud geniaalsete isikute poolt, keda on valgustanud jumaliku talendi säde. Rahvahulgad aga ei suutvat midagi muud teha kui ainult alistuda ja orjalikult töötada. Pimedusejünger F. Nietzsche väitis: «Igasugune hästi arusaadav raamat lehkab! Tal on juures väikeste viletsate inimeste lõhn . . .» [2]

Eriti laialdaselt levisid need teooriad imperialismi ajastul. Kodanliku modernismi tegelased olid arvamisel, et rahvahulgad ei suuda kunstilisi teoseid luua ega kunsti tajuda. Need tegelased väidavad, et kunst olevat loodud «geniaalsete isiksuste poolt» mitte rahva jaoks, vaid kitsa «kunstist lugupidajate» ringkonna jaoks, kes on välja valitud ning kunstisaladustesse pühendatud. «Need, kes loovad muusikat selleks, et teistele meeldida, ja peavad sealjuures silmas kuulajat, — need ei ole tõelised kunstnikud,» [3] kuulutab suureliselt atonalistide peamees muusikas A. Schönberg.

Teooriad, mis ignoreerivad rahva osatähtsust inimkonna kunstimeele arenemises, kaitsevad rahva orjastajate huvisid, nende huvisid, kes võtavad rahvalt vaimse kultuuri ära. Vastupidiselt nendele teooriatele õpetab marksistlik-leninlik esteetika, et rahvas on tõeline kultuuri looja.

Rahvas kui materiaalsete väärtuste looja annab oma tööga kirjanikele, kunstnikele ja heliloojatele võimaluse tegelda kunstilise loominguga, omada vajalikku aega selleks, et keskendada oma jõud kunsti valdkonda. Kuid rahvahulkade osatähtsus ei piirdu veel kaugeltki selle tähtsa eeldusega, mis annab kunstile võimaluse klassiühiskonnas areneda.

«Rahvas,» kirjutas M. Gorki, «on jõud, mis loob kõik materiaalsed väärtused; veel rohkem, ta on ka vaimsete väärtuste ainuke ja ammendamatu allikas, loomingu aja, ilu ja geniaalsuse poolest esimene filosoof ja poeet, kes on loonud kõik suured poeemid, kõik tragöödiad maailmas ja kõige suurema nendest — maailmakultuuri ajaloo.» [4]

Rahva elu, ta vajadused ja püüdlused, ta tunded ja vaated on elustavaks allikaks, millest ammutab jõudu tõeline kunst ja

---

[1] Tsitaat on võetud raamatust: К. Цеткин, Воспоминания о Ленине, lk. 14.

[2] Ф. Ницше, По ту сторону добра и зла, 1904, lk. 48.

[3] Tsitaat on võetud raamatust: Г. Шнеерсон, Музыка на службе реакции, 1950, lk. 23.

[4] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 26.

mis annab temale sisu. Teatavasti kujutas näiteks L. Tolstoi oma teostes kõige mitmesugusemaid pilte vene elust reformijärgsel ajastul. Ta kirjeldas tegelikkuse paljusid külgi, näitas elanikkonna kõige mitmekesisemaid kihte. Kuid oma ajajärgu vene elu suure mitmekesisuse kujutamisel lähtus Tolstoi nendest ideedest ja nendest meeleoludest, «mis olid kujunenud miljoneil vene talupoegadel selleks ajaks, kui Venemaal saabus kodanlik revolutsioon». [1] Tolle ajastu vene talurahva elutingimused, püüdlused, meeleolud ja vaated kutsusid esile ühelt poolt halastamatu kriitika, mida tehti isevalitsuse ühiskondliku korra kõige mitmesugusemate avaldumisvormide aadressil, kutsusid esile igasuguste maskide mahakiskumise ja võimsa protesti ekspluateerimise vastu, teiselt poolt aga ka lepitava moraali- ja usujutlustamise, mis kõik esines Tolstoi vaadetes, õpetuses ja loomingus. Esimese Vene revolutsiooni kui kodanliku talurahvarevolutsiooni ettevalmistamise perioodi iseärasused andsid sisu Tolstoi loomingule, olid tema loomingus peegeldatavate elunähtuste ideelise valgustamise allikaks.

Rahvas on ka kunsti vahetu looja. Reaktsiooniline, idealistlik esteetika suhtub põlglikult rahva poolt loodud kunstisse, mis olevat aristokraatliku kunsti armetu jäljendus ja vulgaarne moonutus. Tegelikult aga on rahvahulkade kunstiline looming teatavas mõttes pinnaks ja arsenaliks, millele tugineb ja mida kasutab suur klassikaline kunst, geniaalsete kunstnike poolt loodud kunst.

Klassiühiskonnas, seoses sellega, et valitsevad klassid orjastavad töörahva hulki, lämmatab ja piirab rahvaloomingu arengut ekspluataatorliku korra enda olemus. Lenin rõhutas, et kapitalism lämmatas, surus maha, hävitas paljusid talente tööliste ja töötavate talupoegade hulgas; need talendid hukkusid tingimustes, kus valitses ekspluateerimine, viletsus, inimisiku üle irvitamine. M. Gorki tundis suurt hingepiina meie andeka rahva orjaseisundi puhul ja rääkis rahva rõhujate vastu suurt põlastust tundes sellest, et kapitalistlik kord hävitab «väikestes» inimestes kunstniku ja looja võimed ega anna talentidele ei kohta ega võimalust areneda ja õitsele puhkeda.

Kuid hoolimata klassisurvest on rahvas siiski kõigil ajajärkudel loonud väga suuri kunstiväärtusi, mis on suurte kunstnike loomingu allikaks. Tundes vaimustust tundmatute rahvalaulikute suurepäraste teoste üle, rõhutas M. Gorki, et kõigi maade suurte poeetide parimad teosed on ammutatud rahva kollektiivse loomingu varasalvest. Rüütleid näiteks naerdi rahva muinasjuttudes juba enne Cervantest niisama kurjalt ja niisama haledalt välja nagu tema teosteski. «Zeusi lõi rahvas, Pheidias

[1] V. I. Lenin, Teosed, 15. kd., lk. 183.

kehastas ta marmoris» [1] — need Gorki sõnad otsekui kajastavad M. Glinka kuulsat mõttetera: «Muusikat loob rahvas, meie, kunstnikud, ainult seame teda.»

Mõistagi, et Glinka sõnu ei tule mõista täht-tähelt. Professionaalse klassikalise kunsti suured muusikateosed ei ole otseselt tekkinud töötajate kollektiivse loomingu teel. Kuid maailma klassikalise kunsti ajaloolise arenemise kogemused näitavad, et geniaalsete kunstnike poolt loodud teosed võrsuvad rahva loomingu pinnal.

Nii näiteks vene klassikaline muusika tugineb kindlalt rahva muusikalisele loomingule.

Vene muusika klassikute — Glinka, Borodini, Mussorgski, Tšaikovski, Rimski-Korsakovi jt. — teostes kasutatakse laialdaselt vene ja teiste rahvaste laule. Kasutades rahvamuusika allikat, töötasid vene heliloojad-klassikud rahvaviise ümber, arendasid neid ja andsid seejärel need rikastatud kujul rahvale tagasi. Vene muusikakooli juured peituvad rahva muusikalise loomingu sügavuses.

Suured vene muusikakriitikud Serov ja Stassov rõhutasid korduvalt rahvaloomingu tähtsust muusikakultuuri arenemises ja näitasid, et professionaalsete heliloojate loomingut on vaja siduda rahva poolt loodava muusikaga. Vene klassika traditsioone on ka meie nõukogude muusikakultuur omaks võtnud.

Üheks tähtsamaks põhjuseks, mis sunnib heliloojaid rahvamuusika poole pöörduma, on asjaolu, et just rahvaloomingus on olemas niisugused ideed ja kujud, millele tuginedes ja mida arendades on võimalik kõige paremini väljendada ideelist sisu, millel on rahvalik tähtsus.

Oma «Kamarinskajas» arendas Glinka geniaalse kunstniku jõuga seda ideelist ja kujulist sisu, mis peitub kahes tema poolt kasutatud rahvalaulus. Vene rahva kuju tema lüüriliste mõtete ja elurõõmsa lõbususega, mille Glinka «Kamarinskajas» lõi, on kehastatud selle sümfoonilise fantaasia aluseks olevates rahvalauludes. Oma helitöös tõi Glinka esile sisemised potentsiaalsused, arendas kujudes peituvaid võimalusi, mis sisalduvad tema poolt võetud rahvaviisides, rikastas neid professionaalse muusikakultuuri kõrgemate saavutustega. Ta tõstis rahva enda poolt loodud kujud vene rahva elu laialdase kunstilise üldistuse tasemele, s. o. lõi helitöö, millel on oma ideelise sisu poolest eesrindlik, rahvalik tähtsus.

Isegi neil juhtudel, kui vene klassikud ei kasutanud konkreetseid rahvalaule, peituvad nende meloodiliste kujude juured sageli rahvaviiside meloodika ja intonatsioonide sügavuses ja on sellepärast rahvalaulule lähedased.

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 34.

Võtame näiteks Mussorgski ooperi «Boris Godunov» geniaalse sissejuhatuse, mis loob kannatava, kuid oma vaimult võimsa vene rahva kuju. Selle sissejuhatuse aluseks on rohkearvulised vene rahvalaulud ja see on oma intonatsioonilt lähedane karmile ja ülevale burlakkide laulule «Hei, hoogu!». Paljud Borodini vägilaskujud — «Sünge metsa laul», rida teemasid Esimeses ja Teises sümfoonias — on otsekui võrsunud vana-vene bõliinade meloodilisest retsiteerimisest.

Kõigis ülalnimetatud teostes on heliloojate pöördumine rahvalaulude poole tingitud sellest, et nendes lauludes endis peituvad ideed ja kujud, mis võimaldavad heliloojal väljendada eesrindlikku ideelist sisu, millel on rahvalik tähtsus.

Rahvalauludes on kehastunud rahva tunded ja mõtted, lootused ja ootused, nendes on väljendatud rahva vaim, olemus, tema rahvuslik iseloom, rahva elu, loov töö ja võitlus. Sellepärast võtavadki heliloojad, kes taotlevad muusika rahvalikkust, oma helitööde aluseks sageli niisugused kujud, mis on loonud rahvas ise, avavad oma muusikas nende kujude mõtet ja tähendust.

Rahvaloomingu ärakasutamine ja arendamine professionaalses kunstis on oluline ka vormi demokraatlikkuse ja arusaadavuse seisukohalt, et kunst oleks hõlpsasti mõistetav, et rahvahulgad saaksid temast aru.

Lisaks kunstilistele kujudele, mida klassikaline kunst ära kasutab, kujundab rahvas ka selle keele, mille abil klassikalist kunsti luuakse.

Eriti kujukalt paistab see silma kirjanduse alal. Keel, mille abil poeetilisi kujusid kehastatakse ja fikseeritakse, on loodud rahva poolt tema ajaloolise arenemise paljude sajandite vältel. Suured kirjanikud ammutavad alati rahvakeele varasalvest oma loominguks vajalikke vahendeid ja aitavad ühtaegu oma teostega kaasa rahvakeele arenemisele.

On teada näiteks, et Puškin uuris tähelepanelikult talupoegade kõneviisi ja soovitas õppida vene keelt Moskva kirikuleibade küpsetajatelt. L. Tolstoi kirjutas: «Keel, mida räägib rahvas ja milles on sõnad kõige selle väljendamiseks, mida poeet ainult tahab ütelda, on mulle armas. Peale selle on see keel — ja see on peaasi — ka parim poeetiline regulaator. Tahad ütelda midagi üleliigset, ülespuhutut, ebanormaalset — keel ei luba... Armastan lihtsalt kindlat, selget, ilusat ja mõõdukat ning leian kõike seda rahvaluules, keeles ja elus...» [1] Üheks kirjanduse tõelise rahvalikkuse tingimuseks on tema keele rahvalikkus, s. o. rahvaliku sisu kehastamise eesmärgil kõigi rahva poolt loodud keele rikkuste ja paremate omaduste ärakasutamine.

[1] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 61, 1953, lk. 278.

Kõik see on õige niihästi sõnakeele suhtes kui ka värvi- ja helikeele suhtes. On teada näiteks, et V. Surikov uuris hoolikalt rahvalike mustrite ja ornamentide tehnikat, mida ta oma maalides reprodutseeris. Rahvaliku arhitektuuri vormid on väljapaistvate meistrite ehituskunsti allikaks. Vene klassikaliste heliloojate muusikakeel on otsekui kogunud endasse need iseärasused ja põhimõtted, mis on omased vene rahvalaulude, tantsude ja instrumentaalsaadete muusikakeelele.

Kõige ülalöeldu põhjal võib teha järelduse, et rahvas etendab otsustavat osa kunstikultuuri arenemises, tõeliste kunstiteoste loomises. Võideldes kõigi katsete vastu, millega tahetakse kunsti rahvalikkust eitada või alahinnata ja kunstnikku rahvast eemale kiskuda, ei tohi samal ajal aga eitada individuaalse kunstiande, kunstniku isiku ja tema talendi määratu suurt tähtsust. On täiesti selge, et ilma tõelise kunstiandeta, ilma ereda loomingulise individuaalsuseta on professionaalses kunstiloomingus väljapaistvate kunstiteoste loomine võimatu. Kuid vastupidiselt subjektiivsele idealistlikule esteetikale, mis piirab kunsti arenemist üksikute geniaalsete kunstnike võimete avaldumisega, õpetab marksistlik-leninlik esteetika, et isegi kõige andekama kunstniku looming muutub viljatuks, kui selle juured ei ulatu oma rahva ellu. Geniaalne kunstnik loob ainult siis tõelist kunsti, kui see kunst kujutab õigesti elutõde, väljendab rahva ideaale, tugineb tema kunstilistele kujudele, tema poolt loodud keelele.

«Me teame,» märgib M. I. Kalinin, «et kõige andekamad poeedid, kõige suurema talendiga heliloojad said geeniusteks oma loomingu alal ainult siis, kui nad olid kokku puutunud rahvaloominguga, kui nad olid pöördunud rahvaloomingu lätete poole. Kui seda ei ole, siis ei ole ka geniaalseid inimesi.» [1]

M. Gorki rääkis korduvalt, et suur vene klassikaline kunst, mille vene rahva väljapaistvad, geniaalsed kunstnikud on loonud, kujutab endast kunsti, mis lõppkokkuvõttes on loodud rahva poolt, rahvahulkade loomingu poolt. «Kunsti alal, südame loomingus,» kirjutas ta, «on vene rahvas ilmutanud imetlusväärset jõudu: kõige kohutavamate tingimuste olemasolul lõi ta kauni kirjanduse, imeteldava maalikunsti ja originaalse muusika, mis vaimustab kogu maailma. Suletud oli rahva suu, seotud olid tema vaimutiivad, kuid ta süda sünnitas kümneid suuri sõna-, heli- ja maalikunstnikke.» [2]

Vene kunsti klassikud on vene rahva geniaalse kunstivõime väljendajad. Nad keskendasid endas rahva kunstialaseid koge-

[1] М. И. Калинин, О литературе, lk. 194—195.

[2] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 184.

musi ja arendasid ning rikastasid tema kunstikultuuri. Vene rahva kunstialased vaated, maitsed, kujutlused ja ideaalid leidsid vene kunsti klassikute loomingus oma kõrgema, kõige kujukama ja täielikuma väljenduse, ja see looming omakorda soodustas rahva kunstiteadvuse ja kultuuri arenemist ning tõusu. Tundes uhkust vene kunsti üle, ütles M. Gorki, et selles kunstis «tänapäevani leegitsevad eredalt suure ilu ja jõu vaimud, pühalt puhtad südamed — tõeliste kunstnike vaimud ja südamed. Ja kõik nad, tõetruult ja ausalt valgustades seda, mida nad on mõistnud ja läbi elanud, ütlevad: vene kunsti templi oleme me ehitanud rahva vaikiva abiga, rahvas innustas meid, armastage teda!» [1]

Niisiis, töötavad hulgad, kogu rahvas on ajaloo looja, materiaalse kultuuri, lõppkokkuvõttes aga ka vaimse kultuuri looja. Ekspluataatorlikus ühiskonnas aga, kus töötavad rahvahulgad on määratud orjusele ja rõhumisele, ei ole kunst, mis on loodud rahva elu ja loomingu pinnal ja millel oma olemuselt on sügavalt rahvalik tähendus, rahva ühisvara ega jõua tema teadvuseni.

Valitsevad klassid monopoliseerivad kultuuri ja tõkestavad rahvale pääsu hariduse, teaduse ja kunsti juurde. Tänapäeva kapitalistlikus ühiskonnas ujutavad valitsevad klassid kunstitoodete turu üle alaväärtusliku kirjanduse ja kunstiga, millega tahetakse rahva teadvust tumestada, kasvatada temas orjalikku sõnakuulelikkust oma rõhujate vastu. Töötavate rahvahulkade madal kultuur on ekspluataatorlikele klassidele mitmes suhtes kasulik. Sellepärast teevad nad kõik selleks, et rahvas ei saaks tõelise kultuuri saavutusi omandada. Rahva teadvuse järjekindlaks rüvetamiseks kasutatakse Hollywoodi filmitoodangut, «koomikseid», sürrealismi ja abstraktsionismi psühhopaatilisi «avastusi», labaseid detektiivromaane ja pornograafiat. Võideldes selle eest, et tõetruu, realistlik kunst ei saaks tungida rahva hulka, aitavad imperialistid ja nende palgasulased samal ajal kõigiti kaasa selleks, et levitada klassikat teotavalt moonutatud kujul. Näiteks ilmuvad «Anna Karenina» mõneleheküljelised «taskuväljaanded» (süžee ümberjutustused), Giocondat kasutatakse õlle reklaamiks, Beethovenit esitatakse «ettevalmistatud» klaveril, kus keelte vahele on poldid ja naelad topitud, Goethe juubeli auks aga lastakse välja temanimelisi lihakonserve ja organiseeritakse võistlusi suure kirjaniku raske pronksbüsti tõstmises.

Ainuüksi ekspluataatorliku korra kukutamise tagajärjel avanevad võimalused selleks, et kunst täiel määral muutuks rahva ühisvaraks. Meie maal on kommunistliku partei juhtimisel loodud niisugune ühiskondlik kord, kus kõik kunstisaavutused on

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 64—65.

rahvale kättesaadavad. Oktoobrirevolutsiooni tulemusena on kaotatud kõik tõkked, mis varem eraldasid kunsti laiadest töörahva hulkadest. Rahvale on nüüd kättesaadavad raamatukogud ja lugemislauad, muuseumid ja pildigaleriid, teatrid ja kontserdisaalid. Rahvas, kes hakkas ehitama sotsialistlikku ühiskonda, pidas samal ajal järjekindlat võitlust kunsti, kultuuri omandamise eest.

«... Mitte kuskil,» kirjutas Lenin 1919. aastal, «pole rahvahulgad tõelisest kultuurist niivõrd huvitatud kui meil; mitte kuskil ei tõsteta selle kultuuri küsimusi üles nii sügavalt ja nii järjekindlalt kui meil; mitte kuskil, mitte ühelgi maal pole riigivõim töölisklassi käes, kes oma suurés enamuses saab väga hästi aru oma, ma ei ütle kultuursuse, vaid ütlen kirjaoskuse puudustest; mitte kuskil pole ta valmis tooma ega too selleks, et oma olukorda ses suhtes parandada, niisuguseid ohvreid kui meil.» [1]

Käesoleval ajal, kus kultuurirevolutsiooni tulemusena on kirjaoskamatus meie maal peaaegu täielikult likvideeritud ja kus seatakse sisse üldine keskharidus, astub kunst üha rohkem inimeste igapäevasesse ellu ja on muutumas töörahva hulkade laialdaste kihtide elu lahutamatuks osaks. Järkjärguline üleminek kommunismile nõuab rahva kultuuri edasist tõstmist, millega seoses tõusevad päevakorda ülesanded: veelgi laialdasemalt propageerida kunsti rahva hulgas, veelgi põhjalikumalt tutvustada kogu rahvale suurt kunstipärandit, mis õigusega temale kuulub.

Kõik see tõstab rahvahulkade osatähtsust nõukogude kunsti arenemises. Nõukogude rahvas mõjutab meie kunsti arenemist sellega, et ta kindlustab materiaalsed võimalused kunstilise loomingu arenguks; veel rohkem, ta sünnitab oma keskelt ka kunstnikke. Kunstilise hariduse, samuti väga mitmesuguse kunstilise isetegevuse laialdane arenemine aitab professionaalsete kunstnike ridasid täiendada värskete jõududega. Rahvas avaldab kunsti arenemisele mõju ka nende nõudmiste ja taotluste kaudu, mida ta professionaalsete kunstnike loomingule esitab. Nõukogude kirjanik, kunstnik ja helilooja teab, et ta ees on auditoorium, keda ühelgi varema aja kunstnikul ei ole kunagi olnud ja kellest see kunstnik ei võinud unistadagi. Oma loominguga pöörduvad nad meie maa miljonite töötajate poole, kes on tähelepanelikud, osavõtlikud ning kunsti arenemisest kirglikult huvitatud. Nõudmistega, taotlustega, kunstilise loomingu kriitikaga avaldavad töötajad mõju nõukogude kunsti suunale, sisule ja vormidele, laskmata tal õigelt teelt kõrvale kalduda, kõrget eesmärki — kommunismi teenimist — unustada.

---

[1] V. I. Lenin, Teosed, 33. kd., lk. 423.

Kunstniku loomingu õige suuna säilitamisel etendab määratu suurt osa kunstniku teadlikkus ja kommunistlik veendumus. Kuid kunsti kui terviku arenemise määravad ära rahvahulkade nõudmised ja taotlused. Nõukogude kunsti hiiglasuur osatähtsus rahva kasvatamisel paneb kunstitegelastele erilise vastutuse tõeliselt rahvalike kunstiteoste loomise eest. Seoses sellega on omakorda vaja selgitada, missugune kunst nimelt on rahvalik, milles seisavad kunsti rahvalikkuse kriteeriumid.

3. Kunsti rahvalikkuse kriteeriumid

Kunsti rahvalikkuse aluseks on tema eluline tõetruudus; see on esimene ja tähtsaim tingimus, et rahvas võiks kunsti tunnistada, et kunst saaks rahvast teenida. Võltsitud kunst, mis moonutab elutõde, ei saa olla rahvalik, sest rahvas on elutõe tunnetamisest alati huvitatud; selle moonutamisest aga võivad huvitatud olla ainult reaktsioonilised klassid.

Mineviku suure realistliku kunsti ja eriti just vene klassika kogemused näitavad, et kunsti eluline tõetruudus väljendub sageli rahva elu peegeldamises, rõhutud, töötavate klasside esindajate elu kujutamises. Fakt, et kunstnik hakkas mitteprivilegeeritud klasside elu kujutama, oli teataval kunsti arenemise etapil iseenesest progressiivse tähtsusega ja andis tunnistust kunsti rahvalikest tendentsidest. Näiteks just demokraatlik suund, mis oli XVIII sajandi teise poole prantsuse kunstnike (Chardin, Greuze) loomingul, sundis neid kujutama «kolmanda seisuse» inimeste — kaupmeeste, käsitööliste, talupoegade — elu, vastupidiselt aristokraatlikule rokokoo stiilile, mis käsitles peent ja mütoloogilist, pastoraalset ja bukoolilist temaatikat (Boucher, Lancret).

Rahva kujutamisel on oluline koht ka XIX sajandi realistlikus kunstis. Tõepoolest, kannatava ja võitleva rahva tõetruu kujutamine niisugustes teostes nagu Nekrassovi poeem «Kellel on Venemaal hea elada» ja «Pakane Punanina», Surikovi maalid «Streletside hukkamise hommik» ja «Bojaaritar Morozova», Repini maalid «Burlakid Volgal» ja «Ristikäik Kurski kubermangus», Mussorgski ooperid «Boris Godunov» ja «Hovanštšina» jne., määras ära nende rahvaliku tähtsuse. Mitte juhuslikult ei võidelnud realistlikud ja demokraatlikud kunstnikud «puhta kunsti» vastu, mis põlgab rahva elu «madalaid tõdesid», mitte juhuslikult ei võidelnud nad selle eest, et kunstis kujutataks sotsiaalseid konflikte ja töötavate inimeste elu. Kuid kunsti rahvalikkus ei piirdu sugugi ainuüksi rahva elu kujutamise faktiga.

Niisugune kitsas rahvalikkuse käsitus oli iseloomulik ja

omas progressiivset tähtsust ainult esimestel rahvalikkuse printsiibi tunnetamise etappidel. Näiteks vene proosakirjanike-olukirjeldajate loomingus XVIII sajandi viimase kolmandiku kirjanduses (Emin, Tšulkov, Ljovšin jt.), Karamzini sentimentaalsetes jutustustes seati rahva elu, alamate seisuste inimeste elu kirjeldamine printsipiaalselt vastu aristokraatlikule aadliesteetikale, mis lubas alamate seisuste inimesi esitada peamiselt koomiliste tegelaste kujul. Kirjanduse rahvalikkust nähti tol ajal just rahvalikus temaatikas ja rahvakeeles, s. o. mitteprivilegeeritud klassidesse kuuluvate inimeste kujutamises ja igapäevase keele kasutamises.

Kuid juba XIX sajandi esimesel kolmandikul selgus, et selline rahvalikkuse käsitus on puudulik, real juhtudel aga ka reaktsiooniline. Tsaarivalitsus püüdis selletaolisi rahvalikkuse vaateid kohandada oma huvidele. Bulgarini, N. Kukolniki ja teiste nendetaoliste literaatide loomingus ergutas tsaarivalitsus niisugust rahva kujutamist, mis peaks silmas isevalitsuse pärisorjusliku ideoloogia positsioone ja ekspluataatorliku feodaalkorra kindlustamise eesmärki. Vastukaaluks rahvalikkuse kitsale käsitusele, mis nägi rahvalikkust ainult alamate seisuste kujutamises, ja rahva teadlikkuse tormilise kasvu mõjul (selle kasvu kutsus esile 1812. aasta isamaasõda) hakati käsitama rahvalikkust kui rahva vaimu, tema rahvuslike iseärasuste ja elutingimuste väljendust (Küchelbecker, Nadeždin, Puškin jt.). Belinski esteetikas aga näeme juba, et rahvalik ja «lihtrahvalik» seatakse revolutsioonilisest ja demokraatlikust seisukohast lähtudes teineteisele selgesti vastu, et esitatakse tõetruuduse ja ideelisuse kriteerium kui kirjaniku rahvalikkuse kindlakstegemise alus. Samasugune rahvalikkuse tõlgitsus oli iseloomulik ka järgnevale vene demokraatliku esteetika arenemise perioodile.

Selleks, et kunst oleks tõeliselt rahvalik, ei piisa ainuüksi rahva elu kujutamisest. Tähtis on kõigepealt see, et kunst i d e e l i s e l t v a l g u s t a k s kujutatavaid elunähtusi.

Rahva kujutamine ja rahvalikkus ei pruugi igakord ühte langeda, näiteks siis, kui kunstnik kujutab rahvast reaktsioonilisest ideeliselt positsioonilt, moonutab seetõttu elutõde, aitab kaasa selleks, et rahva mahajäämus ja eelarvamused säiliksid ning et rahvas jääks valitsevate klasside orjusse.

Peale selle võib tõelise rahvalikkusega tegemist olla ka siis, kui ei kujutata rahvahulkade elu, vaid oma seisundilt valitsevate klasside hulka kuuluvate inimeste elu, kusjuures selle kujutamise puhul peetakse silmas eesrindlikke ideesid, mis väljendavad rahva huvisid, ja seatakse üles probleeme, milledel on üldrahvalik tähtsus. Niisugune on näiteks aadliseisuse kujutamine Puškini, Gogoli, Turgenevi ja Tolstoi loomingus, kaupmehe-

seisuse kujutamine Ostrovski teostes jne. Nende kirjanike loomingus kritiseeritakse ja paljastatakse ühelt poolt valitsevaid klasse rahvale sügava kaasatundmise positsioonilt lähtudes, teiselt poolt aga näidatakse paremate inimeste rahvalähedust või siis nende traagikat seoses sellega, et nad on rahvast irdunud.

Töötavate rahvahulkade kujutamine ja kunsti rahvalikkus on lahutamatult seotud siis, kui kunstnik väljendab rahva huvisid, püüdlusi ja vajadusi, seab üles ideelisi probleeme, millel on rahva elu progressiivse ajaloolise arengu seisukohalt suur tähtsus, reprodutseerib tõetruult töörahvahulkade tegelikku olemist, loob tüüpilisi karaktereid ja tüüpilisi elupilte. Selle näiteks võib tuua Gorki romaani «Ema», kus tööliste-revolutsionääride tüüpilised karakterid on kunstilise kujutamise keskpunktis ja kus see kujutamine toimub proletaarse revolutsiooni ideede valguses.

Repini geniaalsetel maalidel on rahvalik tähtsus mitte ainult siis, kui kunstnik kujutab stseene rahva elust («Burlakid Volgal», «Zaporoožlased kirjutavad Türgi sultanile kirja», «Ristikäik. Kurski kubermangus»), loob rahva hulka kuuluvate inimeste tüüpe («Arg talumehike», «Kurja silmaga talumees», «Valgevenelane»), kujutab igapäevase elu episoode («Liisupoisi teelesaatmine», «Simman») või avab revolutsioonilise liikumise teemat («Konvoi valve all. Porisel teel», «Koosolek», «Propagandisti areteerimine», «Pihtimisest keeldumine», «Ei oodanud»). Repin jääb rahvalikuks kunstnikuks ka siis, kui ta kujutab valitsevate klasside tüüpilisi esindajaid, kui ta käsitleb ajaloolisi teemasid või loob oma aja väljapaistvate kultuuritegelaste portreesid. Rahva elust võetud piltides lõi Repin suurepäraste kujude ja tüüpide galerii, kes põhjalikult avasid rahva vaimse maailma, tema suure vabadusarmastuse, ilutunde ja ammutamatu elujõu, mida ei suutnud peatada isevalitsuse pärisorjusliku korra tingimustes valitsev tuimus, harimatus ja halastamatu ekspluateerimine. Paljudel oma maalidel ülistas Repin XIX sajandi teise poole vene intelligentsi paremaid esindajaid, kes elasid rahvaga ühist elu, teenisid oma igapäevase tegevusega rahvast ja võitlesid tema vabaduse eest. Oma ajaloolistes maalides tõi Repin esile sügavaid psühholoogilisi draamasid, kujutas tõetruult väga keerukaid elamusi, kirgede ja tunnete võitlust teravas konfliktis; just oma psühholoogilise tõetruuduse, hingeliste elamuste peene analüüsi ja sügava inimlikkuse tõttu on nendel maalidel rahvalik tähtsus. Lõpuks, valitsevate klasside tüüpiliste esindajate kujutamisel saavutas Repin suure paljastava jõu, sotsiaalsete karakteristikate teravuse, tuues päevavalgele rõhujate tühisuse ja upsakuse. Repini loomingu rahvalikkus seisis selles, et tema maalid on etendanud ja jäävad edaspidigi etendama määratu suurt osa meie

rahva kunstimeele arendamises, tema esteetilises kasvatamises.

Järelikult on kunsti eesrindlik ideelisus tema rahvalikkuse otsustav kriteerium.

Kunsti rahvalikkus ei tähenda, et kunst peaks seisma väljaspool klasse. Vastupidiselt kodanlikule esteetikale, mis väidab, et kunst seisvat «klassidest kõrgemal» ja «väljaspool klasse», õpetab marksistlik-leninlik esteetika, et ühiskonnas, mis jaguneb klassideks, ei saa väljaspool klasse seisvat kunsti üldse olla. Mitmesugused klassid püüavad rakendada kunsti oma eesmärkide teenistusse, kasutada teda klassivõitluse huvides. Kunstnik väljendab kunstis alati ühe või teise klassi seisukohti, maailmavaadet ja huvisid. Gorki kirjutas: «Kunstnik on oma maa, oma klassi tundemeel, tema kõrvad, silmad ja süda; ta on oma ajastu hääl.» [1]

Kuid see ei eita seda, et kunst, jäädes klassi piiridesse, võib samal ajal olla ka rahvalik. Seda esineb kõigepealt neil juhtudel, kui üks või teine klass on eesrindlik, ajalooliselt progressiivne klass, ja kui tema huvid langevad ühiskonna arenemise huvidega teatavaks ajaks ühte.

Renessansiaegne itaalia realistlik kunst oli oma tekkimises ja arenemises seotud kodanliku ühiskonna arenemise tendentsidega, noore kodanluse humanistliku ideoloogiaga ja tema võitlusega kiriku müstika ning asketismi vastu. Kuid seda kunsti ei saa kuidagi pidada kodanlikult piiratuks. Ta oli rahvalik kunst, sest kodanluse huvid feodalismi vastu võitlemisel langesid tol ajal rahva huvidega ühte.

Sedasama võib ütelda XVIII sajandi Prantsuse kodanliku revolutsiooniajastu kirjanduse, teatri, muusika ja maalikunsti kohta. Kunst, mille lõid progressiivse kodanluse esindajad ja mis väljendas tema huvisid, kajastas mõningal määral ka absolutismi kukutamisest huvitatud rahva püüdlusi ja ideaale. Sellepärast sai ta töörahva hulkade laiades kihtides populaarseks. Piisab sellest, kui meenutada üldrahvalikke revolutsioonilisi pidustusi, vabaõhu-teatrietendusi, laule ja marsse, mis kõlasid kõikjal ja mida laulsid kõik need, kes olid kiriku ja feodaalide vastased — alates konvendi liikmetest kuni kaugete provintside talupoegadeni.

Kõige kujukama väljenduse leiab rahvalikkus proletaarses kunstis. Proletariaat on ainuke klass ajaloos, kelle täielik ja lõplik huvi seisab ainult selles, et kaotada igasugune töötajaid aheldav surve. Ainult proletariaat kui järjekindlalt revolutsiooniline klass suudab juhtida töörahvast võitluses ekspluatee-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 491.

rimise ja rõhumise vastu. Sellepärast on kunsti proletaarne parteilisus ühtlasi ka kunsti rahvalikkuse väljendus. Näiteks võib olla suure proletaarse kirjaniku M. Gorki looming, mis on sügavalt klassiline, parteiline, kuid samal ajal ka määratu suure üldrahvaliku ja üldinimliku tähtsusega. Nõukogude kunsti parteilisus on tema rahvalikkuse kõrgem väljendus.

Järelikult kunsti klassilisus ei eita teatavate tingimuste olemasolul tema rahvalikkust. Kuid klassilisus ja rahvalikkus ei lange kaugeltki alati ühte. Kunst, mis väljendab reaktsiooniliste klasside huvisid, on rahvavastane.

Klassi ajaloolise osa muutumine, progressiivse klassi muutumine reaktsiooniliseks klassiks toob kaasa ka muutusi tema esteetilistes vaadetes ja kunsti rahvalikkuse küsimusse suhtumises. Näiteks kodanlus, kes kunagi oli realistliku esteetika ja demokraatliku kunsti eestvõitleja, muutub reaktsiooniliseks klassiks ja sünnitab dekadentliku kunsti, mis on kaugel rahvast ja temale võõras. Mida reaktsioonilisemaks muutus imperialistlik kodanlus, seda rahvavastasemaks kujunes tema kunst.

Suurtel mineviku kunstiteostel oli rahvalik tähtsus sageli mitte ainult sellepärast, et nendes väljendatud klassi-ideed olid ajaloo seisukohalt progressiivsed. Isegi neil juhtudel, kui kunstnike huvi ja sümpaatia oli konservatiivsete või isegi reaktsiooniliste klasside poolel, esitati nende teostes, kuivõrd need olid realistlikud, tegelikkusest sageli õige pilt, peegeldati tõetruult elu. Selle tõttu omandasid need kunstiteosed väärtuse mitte niivõrd valitsevate ekspluataatorlike klasside jaoks, kuivõrd rahva jaoks. Selle näiteks võib olla Balzaci looming. Tuntud kirjas M. Harknessile tõi Engels esile Balzaci loomingu iseärasused. Oma poliitilistelt vaadetelt oli Balzac legitimismi pooldaja, tema klassisümpaatia kuulus aristokraatiale. Kuid oma teostes andis ta tõetruu pildi impeeriumi- ja restauratsiooniaegse prantsuse ühiskonna elust. Ta näitas, hoolimata oma klassisümpaatiast, et feodalismi jäänused ja nende kandjad on määratud hukkumisele; ta oskas näha tuleviku esindajaid vabariiklaste ja töötavate inimeste hulgas.

Rahvas on alati huvitatud elutõe tunnetamisest. Peegeldada elutõde aga suudab ainult tõetruu, realistlik kunst. Missuguse klassisümpaatia ja vaadetega see kunst ka oleks seotud, kui ta aga jääb realistlikuks, siis ei kaota ta oma rahvalikku tähendust. Sellepärast on kunstniku loomingu objektiivne tähendus paljudel juhtudel tema klassipositsioonist laiem ja mõjurikkam.

Näiteks on Puškini looming oma sisult sügavalt rahvalik. Selle rahvalikkuse alus seisab väga mitmesuguste vene elu piltide tõetruus esitamises, tolleaegseid eesrindlikke inimesi erutavate ideede väljendamises, tähtsate ühiskonna arenemise küsimuste ülesseadmises. Rahva huvisid väljendanud dekabrismi

ideelistelt positsioonidelt paljastas Puškin isevalitsuse pärisorjusliku korra rahvavastasust. Määratu suure armastusega tõi ta oma loomingus esile rahva vaimse maailma ilu ja rikkuse, väljendas kõrgeid humaanseid ideaale, esitas idee, et inimene peab vabanema sotsiaalse pahe köidikuist. «Puškin oli esimene vene kirjanik,» rääkis M. Gorki, «kes pööras tähelepanu rahva loomingule ja tõi selle kirjandusse, moonutamata seda «rahvalikkuse» riikliku idee ja õukonnapoeetide silmakirjalike tendentside kasuks. Ta kaunistas rahvalaulu ja muinasjutte oma talendi säraga, kuid jättis nende mõtte ja jõu muutmata.» [1]

Puškini looming oli aristokraatlikule, pärisorjuslikule korrale vaenulik. Oma klassiseisundilt aga oli Puškin aadlik, ja tema opositsioonilisus isevalitsusliku korra suhtes oli dekabrismiga — aadli revolutsioonilise liikumisega — ideeliselt liitunud opositsioonilisus. Nagu dekabristid, nii väljendas ka Puškin oma loomingus rahva huvisid, kuid ta väljendas neid kui isevalitsuse vastu võitleva revolutsioonilise aadli esindaja.

Belinski, kes sügavalt avas Puškini loomingu rahvalikkuse, kirjutas «Jevgeni Onegini» kohta: «Poeedi isiksus, mis selles poeemis nii täielikult ja eredalt peegeldub, on kõikjal nii kaunis, nii humaanne, kuid samal ajal esijoones artistlik. Kõikjal te näete temas inimest, kes ihu ja hingega kuulub sellele põhiprintsiibile, mis moodustab tema poolt kujutatava klassi olemuse; lühidalt, kõikjal te näete vene mõisnikku... Ta tungib sellele klassile kallale kõiges, mis on vastuolus humaansusega; kuid klassi printsiip on talle igavene tõde... Ja sellepärast on isegi tema satiiris niipalju armastust, isegi laitus on tal nii sageli sarnane heakskiidu ja heameeletundmisega...» [2]

Sellest hoolimata on Puškini loomingu peamiseks ja määravaks jooneks rahvalikkus. Just sellepärast on suure poeedi teosed rahvale lähedased ja arusaadavad ning jäävad alatiseks elama.

Kogu vene klassikaline realistlik kunst on sügavalt rahvalik. Teda läbib rahvahulkade sotsiaalsest ikkest vabastamise eest võitlemise idee. Realistliku kunsti suurus ja rahvalikkus seisab ekspluataatorliku korra inimvaenuliku olemuse tõepärases kujutamises, kunsti eesrindlikus ideelisuses.

Vene kirjanikud, kunstnikud ja heliloojad näitasid rõhutud vene rahva raskeid kannatusi ja samal ajal ka tema vankumatut jõudu. Piisab sellest, kui meenutada Nekrassovi poeeme, Repini «Burlakke», Mussorgski «Boris Godunovi». Vene kunst lõi suurepäraste satiiriliste kujude galerii, mis paljastavad eks-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, lk. 92.
[2] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. III, lk. 565.

pluataatorliku maailma esindajate tühisust, nende vaimset mandumist. Niisugused on paljud Gogoli ja Saltõkov-Štšedrini, Perovi ja Repini, Dargomõžski ja Mussorgski teosed. Vene kunstis on loodud küllaltki palju oma aja eesrindlike inimeste, rahvahulkade õnne eest võitlejate kujusid, seal ülistatakse rahva vaimse maailma ilu ja rikkust. Kogu vene realistlikku kunsti läbib leegitseva patriotismi idee.

Sealjuures ilmneb rahvalikkus iga kirjaniku, kunstniku ja helilooja juures erineval kujul, sõltuvalt loomingu konkreetsest sisust, ideelisest problemaatikast, individuaalsetest iseärasustest jne.

Rahva elu tõetruu peegeldamine, tüüpilistes olukordades tegutsevate tüüpiliste kujude loomine, tegelikkuse näitamine kõigis tema vastuoludes ja konfliktides — kõik see määrab ära kunsti eesrindliku ideelise tähtsuse, järelikult aga ka tema rahvalikkuse.

Nõukogude kunsti ideeliseks aluseks on meie partei poliitika, tema maailmavaade, mis peegeldavad rahva põhihuvisid. Elutõde, kommunistlik ideelisus ja rahvalikkus esinevad nõukogude kunstis lahutamatus orgaanilises ühtsuses, sest meie rahvas võitleb kommunismi eest kommunistliku partei juhtimisel ja teda innustavad ning suunavad partei ideed. Tõetruuduse, ideelisuse ja rahvalikkuse mõisted väljendavad nõukogude kunstis ühe ja sellesama nähtuse — meie tegelikkuse tõeliselt realistliku peegelduse — eri külgi.

Nõukogude kunstis, mille ülesandeks on teenida kõiki meie maa töötajaid, asub rahva kuju kesksel kohal.

Reas teostes on rahvahulgad peamiseks tegelaseks. Seda me näeme näiteks Serafimovitši jutustuses «Raudne vool».

Sageli avab kunstnik rahva kuju oma individuaalkangelase kujutamise kaudu, kusjuures see individuaalkangelane kehastab rahvahulkade paremaid tüüpilisi jooni. Niisugune on Tšapajevi kuju Furmanovi samanimelises romaanis, Maksimi kuju «Triloogias Maksimist».

Nõukogude kunstnikud, juhindudes marksistlik-leninlikust õpetusest isiku ja rahvahulkade osatähtsusest ajaloos, said esmakordselt võimaluse avada rahva tõelist osa ka ajalooteemasid käsitlevates teostes. Rahvas kui ajaloo liikumapanev jõud astub esile Zlobini romaanis «Stepan Razin», Kostõljovi romaanis «Ivan Groznõi», A. Tolstoi romaanis «Peeter I», Kovali ooperis «Jemeljan Pugatšov» ja Šaporini ooperis «Dekabristid».

Võrdleme kahte kujukat sümfooniat, mis on loodud 1953. aastal gruusia nõukogude heliloojate poolt, — Š. Mšvelidze Kolmandat sümfooniat («Samgori») ja O. Taktakišvili Teist sümfooniat.

Mšvelidze sümfoonias on loodud võimsad muusikalised

kujud, kes peegeldavad gruusia looduse suurust ja annavad edasi rahvahulkade ammutamatut energiat. Selle sümfoonia osadel on programmilised alapealkirjad: «Tühi maa», «Tühjale maale tulid inimesed», «Unistused tulevasest Samgorist», «Pidu Samgoris». Nendes sümfoonia osades arendatakse järjekindlalt ideed, mille sisuks on looduse ümberkujundamine nõukogude ühiskonna hüvanguks. Niihästi maastikulised (I ja III osa) kui ka žanrilised (II ja IV osa) kujud on sümfoonias monumentaalsed. Selle muusika rangetes meloodilistes kontuurides, tema küllastatud harmooniates ja massiivses orkestreeringus on tunda massilist, üldrahvalikku alust. Rahva kuju esitatakse siin kui monoliitse massi üldistatud kuju, kes alistab võimsa looduse ja sunnib igivanu mäemassiive oma sõna kuulma.

Taktakišvili sümfoonia läheb Mšvelidze sümfooniast järsult lahku. See ei ole eepiline, vaid lüüriline ja dramaatiline sümfoonia. Temas on kehastatud niisuguse inimese elamused, kes on välja kujunenud võitluses positiivsete ideaalide teostamise eest.

See inimene ei vastanda end rahvahulgale, vaid väljendab tema püüdlusi. Sümfoonia I osa, mis jutustab võitlusest ja konfliktidest ning on järsult dramaatiline, vaheldub hoogsa, elurõõmsa skertsoga. Pinevalt dramaatilise retsitatiivi ja sujuva viisirikka meloodia vaheldumine moodustab omapärase dialoogi, mis on II osa aluseks. Sümfoonia II osa läbivad sügava mõtiskluse emotsioonid. Laiaulatusliku ja üleva teema, võidukat ning elujaatavat kuju kandva teema järjekindel arendamine ja kinnitamine moodustab finaali aluse. Sümfoonia muusikaliste kujude vahekorras ja arenemises, tema osade järjestuses avaneb meile tänapäeva nõukogude inimese tüüpilise iseloomu kujunemine.

Mõlemad sümfooniad on oma olemuselt ja tähenduselt rahvalikud, kuid rahvalikkus ilmneb neis eri kujul, erineval viisil: ühel juhul kui rahvahulkade tegevuse otsene muusikaline väljendus, teisel juhul aga kui oluliste konfliktide ja rahva elu seisukohalt tähtsate ideede avamine meie tänapäeva inimese tüüpilise iseloomu muusikalise kehastamise kaudu.

Ühiskonna elu tingimused meie maal, sotsialistlik ühiskonnakord seavad üles nõudmise, et nõukogude kunst peab olema rahvalik ja tõeliselt massiline. Majakovski sõnade järgi on nõukogude kunstnik «rahva juht, kuid ühtlasi ka rahva teener». Nõukogude kunst väljendab rahva huvisid, püüdlusi ning vaateid ja on rahvale elu õpikuks. See on üks nõukogude kunsti rahvalikkuse paljudest joontest.

Paljud kunstiteoste kujud, mis väljendavad nõukogude inimese tüüpilisi iseloomujooni, on saanud töötajate armastatud

kujudeks. Kuid nõukogude kunst ei ole oma ülesandeid veel täielikult täitnud. Isikukultuse kahjulik mõju kunsti alal väljendus muuhulgas ka selles, et reas teostes kujutati rahvast ilmetu massina, kes on ainult väljapaistva isiku tegude passiivseks fooniks. See tähendas kunsti rahvalikkuse printsiibist taganemist ja tõi kaasa tegelikkuse lakeerimise.

Nõukogude kunsti rahvalikkuse alus on tema sisus, sügavas tõetruuduses ja kommunistlikus ideelisuses, meie rahva uute iseloomujoonte kujutamises. Tõeliselt realistliku kunsti rahvalikkus seisab mitte ainult sisus, vaid ka tema vormis.

Selleks, et kunstiteos oleks rahvahulkadele arusaadav ja nendele meeldiv, peab ta peegeldama elutõde täiuslikus kunstilises vormis, peab rõõmustama neid oma iluga, andma esteetilist naudingut. Kunsti mõistetavus ja arusaadavus, mis on tema rahvalikkuse väga tähtis tingimus, oleneb suurel määral sellest, kuivõrd selge, lihtne ja täiuslik on tema vorm, mille eesmärgiks on avada sügav rahvalik sisu, kuivõrd täielikult valdab kunstnik meisterlikkuse aluseid. Kogu klassikaline kunst paistab silma oma lihtsuse ja arusaadavusega, mis on tema kunstilise täiuslikkuse tulemus. Eesrindlik ideeline sisu, mis väljendub täiuslikus kunstilises vormis, loob kunstiteose ilu, tema mõjuvõimu sügavalt esteetilise iseloomu. Kõige selle tõttu on tõeline kunst rahvale arusaadav.

Partei on korduvalt kutsunud kunstitegelasi üles looma niisuguseid kunstiteoseid, mis oleksid oma ideeliselt sisult sügavad ning samal ajal oma vormilt lihtsad ja arusaadavad. 1925. aasta resolutsioonis «Partei poliitikast ilukirjanduse alal» räägiti vajadusest «... kõiki vana meisterlikkuse tehnilisi saavutusi kasutades välja töötada vastav vorm, mis oleks miljonitele arusaadav».

Nõukogude kunst peab olema niisugune, et teda suudaksid tajuda miljonid inimesed. See on üks olulistest omadustest, mille poolest nõukogude kunst erineb kodanliku modernismi mitmesuguste suundade pseudokunstist. Kodanlik modernistlik «kunst» on subjektivistlik ja rahvavastane oma sisult, ta on määratud väikesele esteeditsevate gurmaanide ringkonnale ja on sellepärast ka arusaamatu oma vormilt.

Kuid ei tule arvata, et kogu tänapäeva reaktsiooniline kodanlik kunst on eranditult keeruliseks tehtud ning rajaneb formalistlikele trikkidele. Rööbiti «kunstiga väljavalitute jaoks» ergutab kodanlus ka «kunsti rahva jaoks» ja propageerib seda väga laialaulatuslikult. See «kunst» on mõistetav, arusaadav, massiline. Kuid kirjanduslike «koomiksite» või Hollywoodi filmide «lihtsus» kujutab endast primitiivsust, jämedat elementaarsust. Selletaolise «kunsti» massiline levitamine on ühelt poolt kapitalistidele teenimise, äritegemise vahendiks ja teiselt

poolt reaktsioonilise propaganda, rahva teadvuse rüvetamise vahendiks.

Vastupidiselt rüvetavale kodanlikule «kunstile rahva jaoks» on nõukogude kunsti lihtsus ja massilisus üheks tingimuseks, et ta oleks tõeliselt rahvalik, et ta võtaks töötavate rahvahulkade elust ja võitlusest aktiivselt osa.

Partei Keskkomitee 1948. aasta 10. veebruari otsuses V. Muradeli ooperi «Suur sõprus» kohta mõisteti hukka rahvahulkade kunstinõuete ignoreerimine, mida esines meie helikunsti alal. Selles otsuses öeldakse: «Mõnede nõukogude muusikategelaste irdumine rahvast on läinud niikaugele, et nende hulgas on levinud pehkinud «teooria», mille põhjal paljude tänapäeva nõukogude heliloojate muusika mittemõistmist rahva poolt seletatakse sellega, et rahvas ei olevat veel nende keerukast muusikast arusaamiseni «jõudnud», et ta mõistab seda sajandite pärast ja et ei maksa muretseda selle pärast, kui mõned muusikateosed ei leia kuulajaid. See läbini individualistlik, täiesti rahvavastane teooria on veelgi kaasa aidanud mõnede heliloojate ja muusikateadlaste irdumisele rahvast, nõukogude avalikkuse kriitikast, ja oma kesta sulgumisele.» [1]

Nõukogude kunstnikud võitlevad niihästi kodanliku pseudokunsti dekadentliku ja modernistliku mõju kui ka tema «massilise» mõju vastu.

Viimase mõju avaldub mõnikord ka nõukogude kunstis, näiteks selles, et kõik see, mis on arusaadav, kergesti ja kiiresti taibatav, samastatakse andekaga ja tõeliselt rahvalikuga. See toob aga kaasa mahajäänud maitsete takkakiitmise, labaste, ebarahvalike kujude levitamise. Rahva madal vaimukultuur on kodanlusele kasulik. Niihästi oma estraadimuusikaga, mis on mõeldud meelelahutuseks ning kubiseb labasustest ja erootikast, kui ka lauludega, mis väljendavad ängistavat «kõrtsimelanhooliat» või meeletut «kõrtsilõbu», mürgitab kodanlik kunst mõne töötajate rühma teadvust.

«Pravda» juhtkirjas 10. veebruarist 1951 «Uutele edusammudele nõukogude muusikas!» rõhutatakse õigusega, et «mõnede heliloojate lauluviisides leidub ikka veel mõnikord intonatsioone, mis on nõukogude laulule võõrad, — melanhooliat, nutulisust, ängistust ja väikekodanlikku sentimentaalsust. Nõukogude laul on meie tänapäeva inimese terve maailmatunnetuse väljendaja, mehine, südamlik, lüüriline, elurõõmus ja siiras, ta ei salli odavat ilustamist, dekadentlikku restoranilabasust».

[1] ÜK(b)P Keskkomitee otsused «Ajakirjadest «Zvezda» ja «Leningrad»», «Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks», «Kinofilmist «Suur elu»» ja «V. Muradeli ooperist «Suur sõprus»», Tallinn 1951, lk. 21—22.

Kommunistlik partei kasvatab rahva hulgas kõrget kunstimaitset, mis väljendab tema rahvusliku iseloomu paremaid külgi ja omadusi. Nõukogude kunsti arusaadavus peab rajanema just nendele maitsetele ja vaadetele.

V. I. Lenin, kritiseerides D. Bednõid, rääkis, et D. Bednõi väljendab küll tööliste ja talupoegade hulka kuuluva lugeja vaateid, kuid käib samal ajal lugeja järel, vaja on aga ees olla. Kirjanik meie maal, olles liha meie rahva lihast, peab sammuma tema esiridades, viima endaga kaasa rahvahulki.

Vestluses K. Zetkiniga rääkis V. I. Lenin, et kunst peab äratama rahvahulkades kunstimaitset ja -annet ning arendama neid edasi. Nõukogude kunsti aktiivne osa rahva ideelise ja esteetilise kasvatamise alal oleneb suuresti sellest, kuivõrd lihtne ja arusaadav on kunsti vorm, kas kunst jõuab rahva kõige laiemate ringkondadeni.

Üheks tähtsaks kunsti rahvalikkuse kriteeriumi momendiks marksistlik-leninlikus esteetikas on kunsti rahvuslik spetsiifika. Ühiskondades, kus on olemas rahvusrühmad või rahvused kui inimeste ühtekuuluvuse kindlad vormid, peegeldab kunst antud rahvusrühma või rahvuse spetsiifilisi jooni, tema vaimset palet.

Tõeliselt rahvalik on klassiühiskonnas ainult see kunst, mis väljendab rahva iseloomu parimaid jooni, nagu need on töös ja ekspluataatorite vastu peetavas võitluses välja kujunenud, s. o. kunst, mis kuulub oma põhisisult ja oma tendentsilt demokraatliku kultuuri, mitte aga valitseva, reaktsioonilise kultuuri hulka. Kodanlikud ideoloogid püüdsid sageli rahvust ja rahvast samastada. Niisuguse samastamise demagoogiliseks eesmärgiks oli petta rahvahulki, kinni mätsida klassivastuolud otsekui «üldrahvuslike» ülesannete nimel, tegelikult aga ekspluataatorlike klasside huvide nimel.

Kodanlikus ühiskonnas on kõik tõeliselt rahvalik ühtlasi ka rahvuslik, on rahvuse parimate joonte väljendus, kuid mitte kõik vormilt rahvuslik ei ole rahvalik, sest rahvusliku kultuuri reaktsioonilised küljed on oma sisult rahvavastased.

Ainult nõukogude sotsialistlikus ühiskonnas, pärast klassiantagonismi likvideerimist, on loodud reaalne võimalus selleks, et rahvalik ja rahvuslik kunstis ühte langeksid.

Nõukogude kunstis arendatakse loominguliselt edasi NSV Liidu rahvaste kunstikultuuri rahvusliku vormi parimaid, tõeliselt demokraatlikke traditsioone. Kunstiteoste rahvuslik ilme on seotud rahvaloomingu elementide ärakasutamisega, rahvaloominga aga paistab alati silma oma ereda rahvusliku omapära poolest. Vastupidiselt modernistide kunstile, mis on oma põhiolult kosmopoliitiline, kasutavad nõukogude kunstnikud pidevalt rahvaloomingu varasalve, nad kasutavad kõigiti rahvakunsti põhimõtteid ja töötavad neid läbi.

Rahvaloomingu tõeliselt realistlikku kasutamist, mis annab kunstile ereda rahvusliku ilme, ei tohi samastada stiliseerimisega, «rahvalikuks» võõpamisega, mis on tüüpiline mõnedele kodanliku modernismi suundadele. Näiteks oli Venemaal XX sajandi algul laialdaselt levinud ja moodi läinud stiliseerimine «à la russe» arhitektuuri ja muusika alal. Tekkis küllaltki palju arhitektuuriteoseid pseudovene «kukestiilis», mida iseloomustab vana-vene arhitektuuri arhailiste elementide esteeditsev imetlemine.

Esteeditseva stiliseerimise elemendid tungivad mõnikord ka nõukogude kunstnike loomingusse. Neid märkisid näiteks meie kriitikud A. Prokofjevi luuletustes, Štšerbatšovi sümfoonilistes teostes jne. Need elemendid tekivad siis, kui kunsti ideelises sisus on ekslikud tendentsid ja kui elutõest taganemine toob kaasa rahvalikuks võõpamise.

Nõukogude kunstnike paremad teosed paistavad silma oma ereda rahvusliku omapära poolest, mis on üks nende kunsti rahvalikkuse tingimusi.

Järelikult eluline tõetruudus, eesrindlik ideelisus, vormi lihtsus ja arusaadavus ning rahvuslik kindlapiirilisus ongi need peamised nõuded, mis marksistlik-leninlik esteetika kunstiteostele esitab, et neid võiks nimetada tõeliselt rahvalikeks.

F. MATÕTSIN, V. VANSLOV

TRADITSIOONID JA NOVAATORLUS KUNSTIS [1]

1. Marksism-leninism kunstipärandist

Marksism-leninism õpetab, et inimkonna arenemise uue, sotsialistliku ajastu kultuuri ei looda tühjal kohal, vaid mineviku kultuuripärandi kriitilise tundmaõppimise ja ümbertöötamise alusel.

«Proletaarne kultuur,» ütles V. I. Lenin, «peab olema nende teadmisvarude seaduspärase arengu tulemuseks, mis inimkond on välja töötanud kapitalistliku ühiskonna, mõisnike ühiskonna, tšinovnikute ühiskonna surve all.» [2]

Kõigi materiaalse kultuuri saavutuste kõrval pärib nõukogude kord inimkonna eelmiselt ajalooliselt arengult ka vaimse kultuuri saavutused. Nende hulka kuuluvad ka kunstiteosed, mis on loodud materiaalsete vahendite abil ning jäävad elama ühiskonna ajaloolise arenemise paljude sajandite jooksul.

Kommunistlik partei on alati juhtinud tähelepanu sellele määratu suurele osale, mida etendab kunstipärand nõukogude kultuuri ülesehitamisel. Alates artiklitest revolutsioonieelse «Pravda» veergudel, kus propageeriti ja populariseeriti eesrindlike vene kirjanike ja kunstnike teoseid, ja lõpetades sõjajärgsel perioodil vastuvõetud otsustega ideoloogilistes küsimustes, on partei võidelnud ja võitleb ka edaspidi selle eest, et rahvas õpiks tundma kõiki eelmiste ajastute kunstikultuuri saavutusi.

Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon vabastas meie maa töötajad mõisnike ja kapitalistide surve alt ja lõi niiviisi vajalikud eeldused selleks, et rahvas saaks mineviku kultuuri mitte

[1] Peatüki esimese ja teise jao on kirjutanud F. Matõtsin, kolmanda ja neljanda jao V. Vanslov.

[2] V. I. Lenin, Teosed, 31. kd., lk. 256.

ainult tundma õppida, vaid ka kõrgema, sotsialistliku kultuuri üles ehitada.

Võitlust kunstipärandi tundmaõppimise ja arendamise eest on pidanud partei kahes suunas: nende vastu, kes eitasid kultuuripärandi osatähtsust nõukogude ühiskonna elus, suhtusid sellesse nihilistlikult, ja nende vastu, kes eitasid kultuuri edasiarendamise vajalikkust, kes piirdusid vana kultuuri passiivse tajumisega, selle jäljendamisega, lahutades pärandi tundmaõppimise ülesanded kaasaegsusest, sotsialismi ja kommunismi eest peetavast võitlusest.

Nõukogude võimu esimestel aastatel eitati klassikalise pärandi tähtsust proletaarse kunsti arenemise jaoks; niisugune eitamine kujutas endast aga tõsist hädaohtu, mis ähvardas kultuuri ülesehitamist meie maal õigelt teelt kõrvale viia. Klassika traditsioonide alahindamine oli ka järgnevatel aastatel sageli takistuseks ja piduriks nõukogude kunsti arenemise ja õitsengu teel.

Mineviku kultuurisaavutuste nihilistlik eitamine, mida jutlustas Proletkult eesotsas A. Bogdanoviga, maskeerides seda ultrarevolutsiooniliste loosungitega uue, «puhtproletaarse», «klassilise» kultuuri ülesehitamisest, langes tegelikult ühte kunstis esinevate kodanlike modernistlike tendentside ja teooriatega, mis tekkisid kodanliku kultuuri lagunemise pinnal ja olid sellepärast suurele mineviku kunstipärandile vaenulikud.

Võideldes ühelt poolt proletkultlaste ja teiselt poolt modernistlike mõjude vastu, lükkas meie partei järsult tagasi igasugused katsed, millega taheti luua proletaarset kunsti, proletaarset kultuuri lahus mineviku kunsti- ja kultuurisaavutustest, sest niisugused katsed on rahvale võõrad. Partei rõhutas, et proletaarne kultuur ei saa tekkida tühjal kohal, teda ei saa välja mõelda inimesed, kes nimetavad ennast spetsialistideks proletaarse kultuuri alal. Resolutsiooniprojektis «Proletaarsest kultuurist» rõhutati, et «marksism ei heitnud sugugi kõrvale kodanliku ajastu kõige väärtuslikumaid saavutusi, vaid vastupidi, omandas ja töötas ümber kõik, mis oli väärtuslikku inimmõtte ja kultuuri rohkem kui kahe tuhande aastases arenemises». [1]

Partei näitas, et kõik targutamised absoluutselt uuest, «puhtproletaarsest» kunstist on oma olemuselt marksismivastased. Resolutsiooniprojektis «Proletaarsest kultuurist» ja kirjas «Proletkulti organisatsioonidest» märkis partei, et kodanliku intelligentsi hulgast tulnud isikud püüavad kultuurihariduslikke asutusi oma mõju alla saada. Proletaarse kultuuri ja proletaarse kunsti sildi all püüdsid meile võõrad elemendid levitada oma

[1] V. I. Lenin, Teosed, 31. kd., lk. 284.

reaktsioonilisi, marksismivastaseid vaateid elule, kunstile ja kirjandusele. Lenin kirjutas 1920. aastal oma raamatu «Materialism ja empiriokrititsism» uue trüki eessõnas, et ««proletaarse kultuuri» sildi all esitab A. A. Bogdanov kodanlikke ja reaktsioonilisi vaateid». [1]

Ka pärast Proletkulti paljastamist tuli parteil pidada võitlust mitmesuguste rühmakeste vastu, kes novaatorluse sildi all eitasid klassikalise pärandi kasutamise vajadust, kes asendasid tõelise kunsti formalistliku trikikunstiga.

Uue majanduspoliitika aastatel kujunes klassikalisse pärandisse nihilistliku suhtumise kodanlik iseloom eriti ilmseks ja leidis oma väljenduse niisugustes vooludes, nagu näiteks «Seraapioni vendade» rühm kirjanduses, «Sovremennitšestvo» («Tänapäevlus») muusikas jne. Kui «Seraapioni vennad» eitasid maailma klassikalise kunsti realistlikke traditsioone ja kutsusid «tagasi keskaja juurde», siis «Tänapäeva muusika assotsiatsioon» eitas mineviku klassikalist pärandit ja kutsus üles õppima tolleaegsetelt Lääne-Euroopa kodanlikelt modernistidelt. Kuid nende mõlema voolu olemus oli üks ja seesama, sest nad mõlemad suhtusid nõukogude sotsialistliku kultuuri ja kunsti ülesehitamisse vaenulikult.

Kommunistlik partei on pidevalt võidelnud klassikalise pärandi eitamise vastu kogu nõukogude kunsti arenemise kestel. Näiteks mõistis partei järsult hukka ja lükkas tagasi igasugused katsed ignoreerida klassikalist kunstipärandit, mida tegid sellised kirjanduslikud rühmitused nagu «Kuznitsa» («Sepikoda»), «Na Postu» («Valvepostil»), «Rapp» jt., kes taaselustasid Proletkulti nihilistlikke vaateid.

Juhtkirjades «Tohuvabohu muusika asemel», «Võltsitud ballett» ja «Soperdavatest kunstnikest» paljastas ajaleht «Pravda» 1936. aastal muusikas ja maalikunstis esinevaid formalistlikke veidrusi ja rõhutas vajadust õppida mineviku suurtelt kunstimeistritelt selleks, et luua kõrgeideelisi realistlikke kunsti- ja kirjandusteoseid.

Sõjajärgsel ajal pühendas partei Keskkomitee oma otsustes ideoloogiliste küsimuste kohta erakordselt suurt tähelepanu mineviku kunstipärandi ärakasutamise küsimustele, pidades silmas meie kirjanduse ja kunsti edasiarendamise vajadust.

Partei Keskkomitee 1948. aasta 10. veebruari otsus V. Muradeli ooperist «Suur sõprus», mõistes hukka formalistlikud mõjud nõukogude muusikas, juhtis tähelepanu sellele, et üheks tähtsamaks realistliku suuna aluseks nõukogude muusikas on «klassikalise pärandi, eriti vene muusikakooli traditsioonide suure

[1] V. I. Lenin, Teosed, 14. kd., lk. 9.

progressiivse osa tunnustamine, selle pärandi kasutamine ja edasiarendamine . . .» [1]

Seega on kommunistlik partei kogu nõukogude sotsialistliku kultuuri ülesehitamise perioodi kestel võidelnud mineviku kultuuripärandisse nihilistliku suhtumise vastu; selline suhtumine oli omane niihästi marksismi vulgariseerijatele ja lihtsustajatele kui ka formalistidele — kodanlike modernistlike voolude pooldajatele. Partei on korduvalt rõhutanud, et mineviku klassikalise kunsti suurte traditsioonide tunnustamine, nende traditsioonide jätkamine ja edasiarendamine tänapäeva tingimustes on vajalik ja tähtis tingimus selleks, et nõukogude kunst saaks areneda ja õitsele puhkeda.

Võideldes klassikalise kunstipärandi eitamise vastu, on partei samal ajal korduvalt juhtinud tähelepanu sellele, et ainuüksi pärandiga piirdumine on lubamatu. «Pärandi hoidmine ei tähenda veel sugugi pärandiga piirdumist.» [2] Need V. I. Lenini sõnad on aluseks kunstipärandi marksistlikule käsitusele.

See, et kunstis konserveeritakse vanu loomingulisi printsiipe ja võtteid, et tänapäeva ülesannetelt siirdutakse minevikku, et seatakse esiplaanile mineviku kunsti nõrku, negatiivseid, oma aja ära elanud külgi — kõik see ei sobi kokku marksistliku suhtumisega kunstipärandisse.

Rõhutades vajadust kasutada kunstipärandit selleks, et uut, sotsialistlikku kunsti edasi arendada ja rahvast kultuuriliselt kasvatada, näitasid marksismi-leninismi klassikud ühtlasi kätte need teed, kuidas tuleb kunstipärandit ära kasutada, näitasid kätte mineviku kultuuri omandamise meetodid ja viisid.

Mineviku kultuuri kasutamisele tuleb läheneda kriitiliselt. Vana kultuuri pärandist tuleb võtta kõik see, mis on kasuks sotsialistliku kultuuri ülesehitamisele ja kunsti arendamisele, mis on rahva kultuurilisel kasvatamisel positiivse tähtsusega, ja kõrvale heita kõik see, mis on rahvale võõras, mis on negatiivne. Kutsudes üles noorsugu mineviku teadmisi omandama, ütles V. I. Lenin: «Te ei pea teadmisi ainult omandama, vaid peate nad omandama nõnda, et saaksite suhtuda neisse kriitiliselt, et te ei koormaks oma mälu selle rämpsuga, mida pole vaja.» [3] Eeskuju pärandi kriitilisest omandamisest andsid marksismi-leninismi klassikud, kes ei piirdunud kõige selle igakülgse uurimisega, mis oli inimmõtte ja kultuuri ajaloos enne neid juba loodud, vaid võtsid ka sellest pärandist kõik väärtusliku,

[1] ÜK(b)P Keskkomitee otsused «Ajakirjadest «Zvezda» ja «Leningrad»», «Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks», «Kinofilmist «Suur elu»» ja «V. Muradeli ooperist «Suur sõprus»», Tallinn 1951, lk. 23.

[2] V. I. Lenin, Teosed, 2. kd., lk. 473.

[3] V. I. Lenin, Teosed, 31. kd., lk. 256.

mida on vaja teaduse ja kultuuri edasiarendamiseks, heites kõrvale reaktsioonilise, tarbetu.

Selleks, et kultuuripärandit õigesti mõista ja temas õigesti orienteeruda, on vaja, nagu partei meid õpetab, juhinduda marksismi maailmavaatest. «Ainult marksismi maailmavaade väljendab õigesti revolutsioonilise proletariaadi huvisid, seisukohta ja kultuuri.» [1]

Uurides mineviku pärandit, ei tohi rahva elu konkreetseid tingimusi, tema vajadusi ja tema ees seisvaid ülesandeid unustada. Mineviku kunst ei ole meile vahendiks, mille abil kaasaegsusest lahkuda, vaid üheks niisuguseks vahendiks, mis võimaldab elu sügavamalt tunnetada ja teda ümber kujundada.

Mis siis nimelt on see, mis möödunud ajastute kunstis säilitab oma tähtsuse ka meie päevil ja mida peab nõukogude kunstnike looming pärima ning edasi arendama?

Teoreetiliseks aluseks selle küsimuse lahendamisel on Lenini õpetus kahest kultuurist, mis on olemas igas rahvuskultuuris, sotsialistliku kultuuri ja eelmiste formatsioonide kultuuri vahekorrast. Lenin märkis, et kõigis kodanlike rahvuste rahvuskultuurides on valitsevate klasside reaktsioonilise kultuuri kõrval ka demokraatliku ja sotsialistliku kultuuri elemente, olgugi et need on arenemata. Eesrindlikud, demokraatlikud elemendid mineviku rahvuskultuurides, väljendades ühiskonna progressiivse arenemise huvisid, kujundasid välja need traditsioonid, millega nõukogude sotsialistlik kultuur on järjekestvalt seotud. See seisukoht käib ka rahvaste kultuuri kohta, mis on välja kujunenud enne rahvuste tekkimist. Jätkates ja arendades progressiivse kultuuri traditsioone, kasutab sotsialistlik kultuur ühtlasi ära ja töötab kriitiliselt ümber kõik selle, mis mineviku kultuuripärandis on väärtuslik. See seisukoht, arvesse võttes seda omapära, mis iseloomustab järjekestvust kunsti arenemises, peab paika ka sotsialistliku ühiskonna kunstikultuuri suhtes.

Kunstipärandi ärakasutamine toimub meie ühiskonnas peamiselt kahel teel. Esiteks kasutatakse mineviku kunstiteoseid ära meie rahva ideelise ja esteetilise kasvatuse eesmärgil. Teiseks kasutavad nõukogude kunstnikud mineviku kunstiteoseid ära selleks, et omandada, tundma õppida kunstimeisterlikkust ja traditsioone, mida nõukogude kunstis jätkatakse ja edasi arendatakse. Mõlemad kunstipärandi ärakasutamise teed tuginevad kunsti arenemise objektiivsetele seadustele, kunstis leiduva vana ja uue, traditsioonide ja novaatorluse vahekorrale.

[1] V. I. Lenin, Teosed, 31. kd., lk. 283—284.

2. Kunstipärandi osatähtsus ideelises ja esteetilises kasvatuses

Iga kunstiteos kehastab endas seda ajastut, milles ta luuakse: temas peegelduvad inimeste ajaloolised konkreetsed ühiskondlikud suhted, kunstniku kui teatava klassi esindaja ideed ja vaated. Tõeline kunst, peegeldades oma ajastut, sisaldab alati endas teatavaid jooni, külgi, ühtesid või teisi ideelisi, moraalseid, esteetilisi väärtusi, mis on olulised ja tähtsad ka järgmiste põlvkondade inimestele. Tõeline kunst sisaldab endas kunstilises vormis väljendatud objektiivse tõe jooni.

«Kes tahaks küll tegemist teha,» kirjutas I. Gontšarov, «näiteks poolhullu Leariga ja Don Quijotega, kui need oleksid mingisuguste veidrikkude portreed, mitte aga tüübid, s. o. peeglid, mis kujutavad endas lugematu hulga teisikuid — vanas, uues ja tulevases inimühiskonnas?» [1]

Tajudes mineviku kunstist võetud kunstilisi kujusid, me seome neid oma mõtete ja tunnetega, vaatleme neid tänapäeva tegelikkuse seisukohalt, meie aja ideeliste ja moraalsete ülesannete seisukohalt. Sealjuures, rööbiti ajaloos kordumatute joontega, näeme me mineviku kunstist võetud kunstilistes kujudes jooni, mis on meile tänapäeval lähedased. Sellepärast me elame neid läbi emotsionaalselt, nad kujundavad meie teadvust, kasvatavad meie iseloomu, aitavad meil elada ja võidelda meie ühiskondlike ideaalide kindlustamise eest.

Meie ühiskonnas elavad ja säilitavad oma efektiivse jõu kõigepealt need mineviku kunstiteosed, mis tõepäraselt peegeldasid oma ajastu olemust, kehastasid oma aja ühiskondlikke suhteid, teatava maa, rahvuse või klassi hulka kuuluvate inimeste tüüpilisi iseloomusid, avasid põhjalikult oma rahva vaimse maailma. Paljud mineviku kunstiteosed, kujutades endast oma ajastu tõepäraseid mälestusmärke, säilitavad meie jaoks oma tunnetusliku tähtsuse ja on tunnetamise, elu tundmaõppimise allikaks.

Tutvudes mineviku realistlike kunstiteostega, me rikastame oma elukogemusi, saame elavate kunstiliste kujude kaudu teateid teiste ajastute ja teiste maade inimeste elu-olu, nende tunnete, mõtete ja püüdluste kohta, laiendame oma vaimset silmaringi. Muidugi, mineviku klassikalise kunsti tähtsus meie ajastu jaoks ei piirdu ainuüksi tunnetusliku funktsiooniga, kuid tõetruu kunsti kui elu tunnetamise allika osatähtsus on oluline ja võrdselt iseloomulik niisuguste suurte maailmakunsti esindajate loomingule nagu Shakespeare ja Goethe, Puškin ja Tolstoi, Leonardo da Vinci ja Rembrandt, Perov ja Repin, Beethoven ja Chopin, Glinka ja Tšaikovski.

---

[1] «Русские писатели о литературе», т. I, 1939, lk. 391.

Lugedes uut, meile tundmatut romaani, külastades kino, teatrit või pildigaleriid, me tahame alati kunstiteosest teada saada midagi uut, mis siiamaani oli meile tundmata, tahame läbi elada selles kunstiteoses peegeldatud elunähtused, milledega me ei ole veel tuttavad.

«... Teadmised aitavad meil hõlpsamini omandada kiiresti kulgeva elu kogemusi,» ütleb Boris Godunov samanimelises Puškini tragöödias. Samasugusel määral kui teadmised võib ka kunst omal alal ja omade vahenditega aidata meil hõlpsamini omandada «kiiresti kulgeva elu kogemusi», rikastada meie teadmisi objektiivsest maailmast. Sellepärast säilitab realistlik kunst oma tähtsuse kõigi nende klasside ja põlvkondade jaoks, kes on elutõe tunnetamisest huvitatud.

Elu tõetruu peegeldamine, tema olemuse sügav avamine on tegelikult selleks põhjuseks, miks mineviku klassikalise kunsti teosed kandsid endas suuri ideid, mis aitasid kaasa ühiskonna elu progressiivsele arenemisele.

Meie ühiskonnas elavad edasi ja säilitavad oma mõju inimestele need mineviku kunstiteosed, mis oma ideelisuse poolest, eesrindlike ühiskondlike ideaalide, rahvahulkade lootuste ja taotluste kehastamise poolest on meile lähedased. Suur türannide vastu võitlemise idee Aishylose «Aheldatud Prometheuses», feodaalühiskonnas valitseva orjuse ja vägivalla vastu võitlemise idee, orjusest vabastamise ja inimese vaba arenemise eest võitlemise idee, mis väljendusid renessansiaegses kunstis, rahvahulkade sotsiaalse vabastamise, leegitseva patriotismi ja rahvusliku uhkuse ideed, mis eredalt kehastusid XIX sajandi vene realistlikus kunstis — kõik need ja paljud teised eesrindlikud ideed möödunud ajastute kunstis erutavad meid tänapäevalgi, nad on meile lähedased, vastavad sotsialistliku ühiskonna inimeste ideelistele püüdlustele, innustavad neid inimesi tööle ja võitlusele.

Just realistliku kunsti tõetruudus ja eesrindlik ideelisus on peamiseks põhjuseks, miks see kunst etendab meie päevil tähtsat kasvatuslikku osa. Väga sageli avaldub see kasvatuslik tähtsus selles, et inimesed püüavad oma armastatud kirjanduslikke kangelasi jäljendada ja seoses sellega võtavad omaks nende kangelaste positiivsed omadused. Määratu suurt kasvatuslikku osa etendab ka negatiivsete elunähtuste paljastamine kunstis. Gogoli teoste tundmise ja esteetilise läbielamise tulemusena saame me kõigepealt teadlikuks möödunud sajandi 30-ndate aastate Venemaa ühiskondliku korra pahedest, kuid seoses sellega õpime me ka elus esinevat kurjust tundma, õpime seda kurjust vihkama ja välja juurima. Realistlik kunst, nagu ütles Tšernõševski, on elu õpikuks, sest ta on elu tunnetamise ja eesrindlike ühiskondlike ideaalide kasvatamise teenistuses.

Tõele vastav elu sisu leidis mineviku klassikalises kunstis oma väljenduse ilusas kunsti vormis.

Meie ühiskonnas elavad ja säilitavad oma tähtsuse need mineviku kunsti teosed, mis oma aja ja oma rahva elutõde väljendasid täiuslikus kunstilises vormis. Niisugustel teostel on ainulaadne kunstiline võlu, nad pakuvad meile esteetilist naudingut, rõõmustavad oma iluga. K. Marx, rääkides antiikaja kunstist, rõhutas, et see kunst säilitab teatavas mõttes normi ja ületamatu eeskuju tähenduse just sellepärast, et kordumatu aste inimühiskonna arenemises leidis selles kunstis oma kõrge, täiusliku, kauni kunstilise kehastuse.

Suur mineviku kunst äratab meie esteetilisi tundeid ja arendab neid edasi. Ta kasvatab kunstimaitset, arendab inimeste kunstitalenti, õpetab elus nägema ilu ja armastama seda ilu.

Seega elab meie ühiskonnas, säilitab oma tähtsuse, läheb pärandina järgmistele põlvkondadele ja areneb edasi kogu see osa mineviku kunstist, millel on püsiv tunnetuslik ja esteetiline väärtus ja mida saab kasutada sotsialistliku kultuuri edasiarendamiseks ja ta õitsengu tagamiseks, samuti töötajate kasvatamiseks.

Ülalpool me ütlesime, et suurem osa kõikidest kunstiteostest jääb sajandeiks püsima põhiliselt muutumatute esemeliste mälestusmärkidena. Kui aga ükskord loodud kunstiteosed oluliselt ei muutu, siis inimeste suhtumine nendesse kunstiteostesse on muutlik. Ühte ja sedasama kunstiteost tajuvad eri ajastute, eri ühiskonnaformatsioonide ja klasside inimesed erinevalt ja annavad sellele erineva hinnangu.

Igal ühiskonnal on oma kunstilised vaated, mis kuuluvad selle ühiskonna pealisehitusse. Kunstilised vaated sisaldavad endas lisaks selle ühiskonna põhilistele esteetilistele kujutlustele ja ideaalidele ka selle ühiskonna suhtumise kogu varasemasse kunsti. Mineviku kunsti tajutakse ja hinnatakse alati ühe või teise klassi kunstiliste vaadete valguses. Sellepärast me põrkame kokku faktiga, et suhtumine kunstipärandisse on eri ajastutel erinev, et ühtedele ja samadele kunstiteostele on antud erinevad hinnangud. Võib tähele panna, et igal ajastul mõtestatakse mineviku kunsti otsekui uuesti lahti, tajutakse inimeste uute ühiskondlike vaadete, nende esteetiliste ideaalide ja just selle ajastu kunstiliste ülesannete valguses.

Näiteks XVIII sajandi Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastul tundsid kodanlikud demokraatlikud ringkonnad suurt huvi antiikaja kunsti vastu, keskaja kunst aga ei olnud üldse nende ringkondade huvi objektiks. Antiikaja kunst köitis kodanliku revolutsiooni ideoloogide tähelepanu oma kangelaste kujudega, kes suutsid rahvast võitlusse innustada. Keskaja kunst aga, mille ideeline sisu oli võitlevale kodanlusele võõras,

juhtis inimesi poliitilistelt probleemidelt ja poliitilisest võitlusest eemale. Uus kodanlik-demokraatlik avalikkus ignoreeris keskaja kunsti või siis lükkas selle uute ideeliste ülesannete ja uue kunstimaitse seisukohalt aktiivselt tagasi.

See seisukoht muutus täielikult XIX sajandi alguses. Muudatused ühiskondlikus elus, poliitiline reaktsioon, pettumine Prantsuse kodanliku revolutsiooni ideaalides — kõige selle tõttu tekkis kunstis romantiline suund, tekkisid uued esteetilised ideaalid. Romantismi arenemise ajajärgul Läänes langes järsult huvi antiikaja kunsti vastu ja hakati suuremat tähelepanu pöörama keskajale. Reaktsiooniliste romantikute kunst viis maisest elust pilvetagustesse sfääridesse, seadis reaalsele maailmale vastu ilusa unistuse, kultiveeris suurendatud ühekülgset huvi inimese vaimse maailma vastu. See kunst tekitas kiindumuse keskaja müstikasse ja usulegendidesse.

Ühte ja sedasama kunstiteost, mis on eri ajastutel erinevalt lahti mõtestatud, tajutakse ja hinnatakse eri külgedest, eri suhetest lähtudes. Kujukaks näiteks on siin see, kuivõrd erinevalt saadi aru Walter Scotti ajaloolistest romaanidest Inglismaal kirjaniku eluajal, Venemaal XIX sajandi esimesel poolel ja kuidas neist saadakse aru meie päevil.

Inglise kodanlik-aristokraatlik ühiskond XVIII ja XIX sajandi piiril tahtis W. Scotti romaanides kõigepealt näha õigustust tol ajal eksisteerinud ühiskonnakorrale, sest andeka kirjaniku poolt kujutatud laiaulatuslikes ajaloolistes piltides püüti näidata, et see kord on ajaloo käigus välja kujunenud ja tema juured ulatuvad minevikku, mis seda korda sanktsioneerib ja kindlustab. Just sellest seisukohast lähtudes püüti kõigepealt aru saada «Ivanhoe» ja «Quentin Durwardi», «Kenilworthi» ja «Waverley» süžee pöördepunktidest.

Hoopis teisiti suhtusid W. Scotti loomingusse XIX sajandi esimese poole vene kunsti eesrindlikud tegelased, eelkõige Belinski ja Puškin. W. Scotti romaanides köitis neid historism, rahvuslik vorm, rahva elust võetud pildid, realistliku meetodi jooned. Belinski märkis W. Scotti romaanide kunstilisi väärtusi, kirjaniku meisterlikkust tüüpide kujutamisel ja hindas eriti kõrgelt tema romaane kui esimesi teoseid, kus historism ja realism on omavahel ühendatud.

Meie päevil antakse W. Scotti paremaid romaane uuesti välja ja nad leiavad lugejaid, kes saavad neist uuel viisil aru. Mõistagi, et W. Scotti poliitilistel ideedel ei ole meie jaoks tähtsust. Me hindame W. Scottis sedasama, mida hindasid temas Puškin ja Belinski. Kaasakiskuv süžee, tugevad karakterid, tõetruud pildid rahva elust ja võitlusest — kõike seda läbib W. Scotti värske elutaju ja kõik see säilitab oma tunnetusliku ja kasvatusliku tähtsuse ka meie päevil.

Seega esteetiliste ideaalide klassiolemus avaldub mitte ainult kunstis, mida luuakse selle klassi huvides, vaid ka kunstipärandisse suhtumises, selle pärandi lahtimõtestamises ja hindamises. See avaldub eriti teostes, mis on oma ideeliselt sisult, klassisisult vastukäivad.

On teada, et rööbiti teostega, mis täielikult kuuluvad antagonistliku ühiskonna demokraatlikku või antidemokraatlikku leeri, leidub mineviku kunstis küllaltki palju teoseid, kus võib tähele panna üksteisele vastukäivate elementide ja tendentside läbipõimumist. Selle põhjuseks on nende kunstiteoste tekkimise erilised ajaloolised tingimused. Ükskõik missuguse kunstniku loomingu objektiivne sisu on alati tihedalt seotud selle sisu subjektiivsete külgedega — kunstniku idee ja eesmärgiga. Kui seda ei oleks, siis kaotaks kunstiline looming igasuguse konkreetsuse ja selguse, ta ei oleks enam teatud kindla kunstniku looming, niisuguse kunstniku looming, kes kuulub ühte või teise ajastusse, rahvusesse ja klassi, kellel on teatud kindel individuaalsus jne. Mõnede mineviku kunstnike loomingu demokraatlikud ja sotsialistlikud elemendid, mis on rahvahulkade elu tõetruust kujutamisest tingitud, põrkavad sageli kokku nende kunstnike subjektiivsete ideedega, nende konservatiivsete või isegi reaktsiooniliste ühiskondlik-poliitiliste vaadetega.

Vastukäivatele nähtustele, mis on mineviku kunstikultuuris olemas, annavad eri klassidesse kuuluvad inimesed, kodanliku ja sotsialistliku kultuuri inimesed erineva mõtte ja kasutavad neid erinevalt ära.

Reaktsioonilised klassid püüavad mineviku suurte kunstnike loomingus esinevaid vasturääkivusi ja nende loomingu ajaloolist piiratust ära kasutada rahvavastastel eesmärkidel.

Mineviku suuri kunstitegelasi hinnates püüavad reaktsioonilised klassid nõrgendada ja vähendada seda mõju, mida need kunstitegelased rahvahulkadele avaldasid, kriipsutavad alla nende loomingu nõrku külgi, et sellega nende tugevaid külgi varjata.

Marksismi-leninismi klassikud on alati niisuguseid kodanluse võtteid halastamatult paljastanud. Kritiseerides näiteks hinnangut, mida liberaalid Herzeni loomingule andsid, rõhutas Lenin, et liberaalne Venemaa hiilib tõsistest sotsialismi küsimustest hoolega mööda, püüab kõigiti varjata, mille poolest revolutsionäär Herzen erines liberaalist, ülistab Herzeni nõrku külgi ja vaikib tugevad küljed maha. Hinnangu kohta, mida liberaalne kodanlus Tolstoi loomingule andis, kirjutas Lenin, et liberaalne kodanlus püüab kujutada Tolstoid kui «suurt südametunnistust», ja «tunneb kõige vähem huvi tema teoste analüüsimise vastu Vene revolutsiooni iseloomu ja Vene revolutsiooni tõukejõudude seisukohalt».

Uued modernistliku kunsti tegelased moonutavad klassikalise kunsti teoste mõtet, võltsivad klassikalise kunsti ajalugu selleks, et oma reaktsioonilisi, rahvavastaseid klassihuvisid kindlustada. Näiteks sürrealist Salvador Dali kuulutab ennast kõigi aegade suurte kunstnike pärijaks, kodanlikud kunstiteadlased ja ajaloolased aga püüavad kunstiajalugu kujutada antirealismi ajaloona, mitmesuguste modernistlike suundade järkjärgulise, järjekindla arenemisena. Muusika alal püüab üks reaktsioonilisemaid modernistlikke suundi — linearism — tuletada oma sugupuud Bachi loomingust, moonutades tema muusikalist pärandit.

Kodanlikud ideoloogid kasutavad kõiki mineviku kunsti realismivastaseid elemente reaktsioonilistel eesmärkidel. Nad hakkavad kinni dekadentlikust kunstist ja propageerivad seda. Ümber fraseerides Lenini tuntud sõnu keskaja skolastikute suhtumisest Aristotelese teostesse, võib ütelda, et modernistid püüavad hävitada mineviku kunstikultuuris kõike elavat ja jäädvustada seda, mis on surnud.

Vastupidiselt sellele on meie suhtumine kunstipärandisse rajatud tema mõtte tõeliselt teaduslikule, järjekindlalt objektiivsele avamisele.

Sealjuures mõtestame me mineviku kunsti lahti niiviisi, et see oleks kooskõlas sotsialistliku ühiskonna uute kunstiliste vaadetega. Mineviku kunsti kasutatakse meie rahva ideeliseks ja esteetiliseks kasvatamiseks ning arendamiseks.

Teatrikollektiiv, kes esitab klassikute näidendeid, avab nende näidendite sisu ja ideelise mõtte sotsialistliku realismi meetodi alusel, alla kriipsutades ja esile tuues niisuguseid külgi sellest sisust, mis erutavad meie tänapäeva vaatajat, aitavad kaasa tänapäeva küsimuste lahtimõtestamisele. A. Ostrovski «Äikese» tervet lavastust V. Majakovski nimelises Moskva teatris — näitejuhi võtete süsteemi ja kujude tõlgendamist näitlejate poolt — läbib punase joonena idee «valguskiirest pimeduse riigis», idee kõigi paremate inimomaduste ja inimese jõudude traagilisest hukkumisest Kabanovite ja Dikoide sünges maailmas; näidendi sisu avatakse meie tänapäeva kõrgete ideaalide valguses.

Mineviku kunsti loomingulise lahtimõtestamise kujukaks näiteks on G. Hauptmanni näidendi «Enne päikese loojangut» lavastus Vahtangovi-nimelises Moskva teatris (lavastaja A. Remizova). Selles näidendis, mis on Hauptmanni loomingus üks paremaid, ilmnevad kõige kujukamalt realistlikud tendentsid, domineerides siin kindlalt naturalistlike elementide üle, mis on kogu Hauptmanni loomingule iseloomulikud. Mõned naturalismi elemendid avalduvad osaliselt ka selles näidendis. Kuid teater oskas neist jagu saada ja andis ereda realistliku

etenduse. Teater tõi esile ja kriipsutas alla areneva draama sotsiaalse olemuse.

Suurele kunstnikule omase tundega aimas Hauptmann õigesti ja näitas, kuidas imperialistliku kodanluse uue põlvkonna tegelinskid kasutavad oma tegevuses kõike madalat ja alatut, mis inimeste suhetes on olemas, ja kuidas selle tegevusega liitub kõik see, mis aheldab inimese paremaid jõudusid, purustab tema õnneotsingud, hävitab kõrged humaansed ideaalid; Vahtangovinimeline teater aga paljastas ja kriipsutas alla kõiki neid nähtusi oma lavastuses. Teater avas ja seadis esiplaanile näidendi realistliku aluse, ja selles näidendi lahtimõtestamises, mis avab tema tõelise olemuse, ilmnevad meie nõukogude ühiskonna esteetilised vaated.

Tajudes ja hinnates mineviku kunsti vastavalt meie kunstilistele vaadetele, me ei moonuta teda, vaid avame kunsti ajaloolise arenemise tõelise pildi, toome esile kõik selle, mis on objektiivselt väärtuslik ja ilus möödunud aegade kunstis, mis on temas tõeliselt rahvalik. Nõukogude ühiskonna kunstilised vaated on objektiivselt õiged, teaduslikud, sest nad väljendavad uut ja progressiivset inimkonna ajaloolises arenemises. Sellepärast on ka klassikalises realistlikus kunstis meie jaoks peamine ja määrav just see eesrindlikkus, mis on tingitud elu ja inimeste ühiskondlike suhete tõetruust peegeldamisest, olenemata nendest järeldustest, mida kunstnikud ise teevad.

Klassikalise kunsti pärandit propageeritakse meie maal töörahva hulkade kõige laiemates kihtides. Sellele propageerimisele aitavad kaasa kõik meie maa kultuuriasutused: muuseumid, teatrid, kirjastused jne. Suured kunstiväärtused, mida inimkond on minevikus loonud, on saanud rahva ühisvaraks, tema kultuuri lahutamatuks osaks; nad aitavad kaasa uue inimese, nõukogude inimese vaimse palge väljakujunemisele. Klassikalise kunsti põhjalik tundmaõppimine on ka edaspidi vajalik tingimus selleks, et nõukogude inimene saaks kultuuriliselt kõigiti areneda.

3. Traditsioonid kunstis

Ühiskonna arenemises iseloomustab iga ajastut oma kunst, mis vastab sellele ajastule. Kuid ühtaegu tuleb märkida, et kunsti, mis peegeldab antud ajastu ühiskondlikke suhteid ja mille on sünnitanud selle ajastu ühiskonna ees seisvad ülesanded, ei looda iga kord uuesti algusest peale, ta ei teki tühjal kohal, vaid on kunsti eelneva arenemise tulemus, pärib tema saavutused ja arendab neid edasi. Sellepärast on iga ajastu kunst ühtne, kusjuures see ühtsus on ajaloo seisukohalt korrumatu ja üldine.

Marksism õpetab, et ühiskondlikud nähtused on üksteisega seotud ja olenevad üksteisest mitte ainult ühe konkreetse ajastu piirides, vaid ka terve rea ajastute kestel toimuva ajaloolise arenemise protsessis. Rööbiti lakkamatu muutumise ja uuenemisega, mis on ühiskonna pideva arenemisega seotud, on kunstis olemas ka järjekestvus, traditsioonid; need on seotud asjaoluga, et uutes tingimustes jätkatakse ja arendatakse seda, mida kunsti eelnev arenemine on juba saavutanud.

Kõik see, mis on kunstis eesrindlik ja uus, mille on sünnitanud ühiskonna elu progressiivne arenemine, ei saa kasvada ega tugevneda, kui ei kasutata loominguliselt ära ega arendata progressiivseid nähtusi mineviku kunstis ja kui ühtaegu ei võidelda mineviku kunsti reaktsiooniliste elementide vastu. See on üldine seaduspärasus, mis kehtib kõigi kunstiliikide kohta.

Traditsioonide omandamise probleemile pühendasid kunsti edasiarendamise seisukohalt väga suurt tähelepanu vene klassikalise kunsti tegelased, kes lõid XIX sajandi vene rahvaliku realistliku kunsti. Väljapaistev kriitik V. Stassov kirjutas näiteks, et iga kunstiliik oma arenemise protsessis «ammutab agaralt mineviku loomingust, ja vanad vormid aitavad üha rikkalikuma rakendamise korral kaasa uue sisu väljendamisele. Pidevalt ja üha rohkem tutvume me möödunud sajandite suurte teostega mitte ainult sellepärast, et need teosed on väga huvitavad ja tähtsad ainuüksi ajaloolisest küljest, vaid ka sellepärast, et nad on alalise värskendamise ja meie sümpaatia allikaks, kust võib ammutada rikkalikke vahendeid meie ajastu ja kõigi tulevaste ajastute loomingu jaoks». [1]

Koos sellega hoiatas Stassov kunstnikke, et nad ei hakkaks traditsioone passiivselt matkima, klassikalise kunsti eeskujusid orjalikult jäljendama. Ta märkis, et me tunneme alati rõõmu endiste inimeste geniaalsete, suurepäraste teoste üle, kuid nende kordamiseks ei ole absoluutselt mingisugust võimalust ega vajadust.

Vene klassikalised kirjanikud, kunstnikud ja heliloojad suhtusid suure lugupidamisega mineviku kunsti progressiivsetesse traditsioonidesse ja tuginesid nendele oma loomingus. Samal ajal ei olnud nad nende traditsioonide passiivsed jäljendajad, vaid arendasid traditsioone loovalt edasi, allutasid neid tõeliselt novaatorlike teoste, uue ajastu vajadustele vastavate kunstiteoste loomisele.

Näiteks oli geniaalse vene poeedi, klassikalise vene kirjanduse rajaja A. Puškini looming tõeliselt novaatorlik. Samal ajal oli tema looming XVIII sajandi kirjandusega järjekestvalt seotud, ta tekkis ja arenes sel alusel, et Puškin kasutas ära ja töö-

[1] В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. III, СПБ 1894, lk. 106.

tas kriitiliselt läbi oma eelkäijate saavutused. Radištševi revolutsioonilised ideed, XVIII sajandi lõpu vene olustikukirjanike rahvalikkus, Deržavini, Žukovski, Batjuškovi ja Krõlovi saavutused poeesia alal, Karamzini reform vene proosa alal, lõpuks sajandeid kestnud rahvaluulekunsti traditsioonid — kõike seda kasutas Puškin oma loomingus ära ja töötas ümber selleks, et väljendada uut elu sisu, uusi ideid ja kujusid, mida dekabrismi periood oli üles kasvatanud.

«Puškini muusat,» kirjutas Belinski, «toitsid ja kasvatasid temale eelnenud luuletajate teosed. Ütleme rohkemgi: ta võttis nad endasse nagu oma seadusliku omandi ja andis maailmale tagasi uuel, muudetud kujul. Võib öelda ja tõestada, et ilma Deržavini, Žukovski ja Batjuškovita poleks olnud ka Puškinit, et ta on nende õpilane.» [1]

Omandanud põhjalikult kogu eelneva kirjanduse paremad saavutused, sai Puškinist uue vene kirjanduse rajaja. Temast ulatuvad järjekestvuse niidid XIX sajandi suurte luuletajate ja proosakirjanikeni ning sealt edasi nõukogude kirjanduseni.

Nagu Puškin, nii arendas ka vene klassikalise muusika rajaja M. Glinka oma loomingus edasi niihästi vene rahvamuusikas väljakujunenud traditsioone kui ka oma vahetute eelkäijate (Varlamovi, Aljabjevi, Guriljovi, Verstovski jt.) saavutusi, samuti oma Lääne-Euroopa eelkäijate ja kaasaeglaste (Mozarti, Beethoveni, Rossini, Cherubini, Berliozi jt.) loomingu paremaid jooni. Samal ajal on Glinka muusika kui tõeliselt novaatorlik muusika sügavalt kaasaegne, väljendades seda uut ja tüüpilist, mis oli temaaegsetele eesrindlikele inimestele iseloomulik, ja avas vene klassikalise muusika ajastu. Mineviku muusika progressiivsete traditsioonide loomingulise arendamise on Glinka allutanud uutele, patriootilistele, rahvalikele kunstiülesannetele.

Nende mõlema vene klassiku novaatorluse toitepinnaks olid mineviku kunsti realistlikud traditsioonid, millega ta oli kõige tihedamalt seotud. See orgaaniline ühinemine, traditsioonide ja novaatorluse ühtsus vene klassikute juures on omakorda üks tähtsamaid traditsioone, mida nõukogude kunst on pärinud.

Nõukogude kunstnike osaks on langenud suur ajalooline ülesanne: luua niisuguseid teoseid, mis on meie suure ajastu väärilised. Need uue aja poolt sünnitatud teosed peavad rahuldama meie rahva head kunstimaitset ja tema suuri kunstilisi vajadusi, innustama nõukogude rahvast edasisele võitlusele kommunismi eest. Nõukogude kunsti paremad teosed on niisama uued mineviku kunsti suhtes, nagu on uus meie nõuko-

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. III, lk. 334.

gude ajastu, ja koos sellega võtavad meie kunstiteosed üle kõik eesrindliku, mis möödunud ajastute kunstis on olemas.

Nõukogude kunsti järjekestvus mineviku kunsti suhtes, tema side kunstipärandiga astub esile kahesugusel kujul. Esiteks väljendub see järjekestvus selles, et nõukogude kunstnikud arendavad eesrindlikke ideid ja realistlikke loomingulisi printsiipe, mis on möödunud ajastute kunstis välja kujunenud. Teiseks väljendub see järjekestvus selles, et kasutatakse ära kunstilise vormi, tehnika elemente — mineviku kunsti keelt — tänapäeva kunsti loomiseks.

Nõukogude kunstnikud võtavad üle ja arendavad edasi just neid esteetika printsiipe, mis tagasid möödunud ajastute kunsti püsiva tähtsuse, tema pika ea ja kadumatu ilu. Nõukogude kunstnikud õpivad mineviku suurtelt realistidelt kujutama oma kunstiteostes elutõde, avama peegeldatavate tegelikkuse nähtuste olemust. Nad arendavad oma loomingus edasi humaansuse surematuid ideid, rahva teenimise kõrgeid põhimõtteid, tuues neid esile tänapäeva tegelikkuse materjali põhjal, vastavalt tänapäeva ülesannetele. Nad võtavad üle ja kasutavad oma loomingus neid elu kunstilise kujutamise vahendeid ja meetodeid, mis on kunsti pikaajalise ajaloolise arenemise kestel välja töötatud.

Põhjalikud muudatused kunsti sisus, mis tekivad selle tõttu, et ühiskonna arenemine tõstab päevakorrale uusi ideelisi ülesandeid, soodustavad tavaliselt kunstikeele rikastamist ja arendamist, kuid ei too endaga kaasa tema põhjalikku muutumist.

Harmooniaseadused muusika alal, värsiehituse seadused kirjanduse alal, perspektiivi ja värvide ühendamise seadused maalikunsti alal, proportsioonide seadused arhitektuuri alal jne. on mitmesuguste ajastute kunstile ühised. Kunstnikud peavad neid seadusi silmas selleks, et väljendada kunstilises vormis uut elu sisu, arendavad ja rikastavad oma kunsti keelt. Iga uus saavutus sel alal läheb kunstiliste vahendite arsenali, ja neid kunstilisi vahendeid kasutavad järgnevate ajastute kunstnikud selleks, et väljendada uut sisu.

Järjekestvus kunstikeele alal kannab seega mõnevõrra teistsugust iseloomu kui järjekestvus kunsti ideelise sisu alal. Kunstikeel ei arene kujuliste väljendusvahendite süsteemi põhjaliku vahetuse teel. Ta rikastub ja viimistleb ennast kunsti arenemisega terve rea ajastute kestel, seoses seda kunsti sünnitava tegelikkuse muutumise ja arenemisega.

Kuid ainuüksi see fakt, et nõukogude kunstnik kasutab klassikalise kunsti ajaloos välja töötatud tehnilisi võtteid, ei tähenda iseendast veel traditsioonide edasiarendamist.

Traditsioone ei tohi näha igas niisuguses faktis, kus tänapäeva kunstnik pöördub mineviku kunsti poole, arvestamata

mineviku kunsti elementide kasutamise ideelisi ülesandeid. Ei tohi rääkida traditsioonidest ainuüksi kunstikeele elementide välistest sidemetest lähtudes, arvestamata kunstniku loomingu ideelist, ühiskondlikku tendentsi. Igas nõukogude kunsti liigis vastab mineviku kunstipärandi elementide (kujude, stiilimeetodite, keele jne.) loominguline ärakasutamine ainult siis sotsialistliku realismi meetodi printsiipidele, kui mineviku kunsti saavutusi kasutatakse ära niisugustelt ideelistelt positsioonidelt, mis meie aja jaoks on niisama eesrindlikud, kuivõrd eesrindlikud mineviku kunstnike ideelised positsioonid oma aja jaoks olid.

Sisu primaarsuse printsiip jääb jõusse ka nõukogude ajastul väljakujunenud traditsioonide suhtes. Näiteks paljude meie tänapäeva luuletajate loomingus elavad edasi meie nõukogude ajastu parima, andekama luuletaja V. Majakovski traditsioonid. Need on niisugused traditsioonid, milledes kajastub tõeline revolutsioonilisus, oskus näha tulevikku, leegitsev nõukogude patriotism, ühelt poolt poeesia ja teiselt poolt rahva elu ja partei poliitika orgaaniline ühtekuuluvus, mis leidsid oma kujuka kehastuse Majakovski poeemides «Vladimir Iljitš Lenin» ja «Hästi!», «Luuletustes Nõukogude passist» ja paljudes teistes teostes. Põhimõtteliselt ekslikud on katsed piirata Majakovski traditsioone nõukogude poeesias «trepikujuliste» luuletustega; niisuguseid katseid on meie kriitika hukka mõistnud, sest need kujutavad endast tüüpilist traditsioonide formalistliku käsituse näidet.

Majakovski elulist traditsiooni nõukogude poeesias ei määra ära see, kuidas poeet oma luuletuste read paigutab, vaid kõigepealt see, missugusel määral jätkab ta Majakovski poeesia ideelisi printsiipe, tema võitleva parteilisuse ja eluläheduse printsiipe. Majakovski traditsioone saab tõeliselt edasi arendada igasugustes luuletustes, sõltumata nende vormist. Kunsti realistlike printsiipide alus ei seisa välistes, vormilistes võtetes, vaid just loomingu olemuses.

Mida rohkem areneb nõukogude kunst, seda avaramaks kujuneb traditsioonide sfäär, millele ta mineviku kunstis tuginеb, seda mitmekesisemalt ja rikkalikumalt kehastuvad need traditsioonid nõukogude kunstis.

Nõukogude kunstile on vene klassikalise kunsti traditsioonid kõige lähedasemad. Vene XIX sajandi kirjanduse patriootiline paatos, suurte realistlike kirjanike humaansus, rahva elu ja huvide sügavalt tõetruu kujutamine, pärisorjusliku ja kodanliku ühiskonna paisete ja pahede paljastamine, usk töötavate rahvahulkade ammendamatutesse loomingulistesse jõududesse — just see lähendab vene klassikalist kirjandust nõukogude kirjanike loomingule. Nõukogude maalikunstnike ja heliloojate

looming on vene klassikalise maalikunsti ja muusikaga tihedalt seotud. Ideeline side ja kujude sugulus on sageli ka selleks põhjuseks, miks klassikalise kunstniku loominguline maneer ja tema kunstiliste väljendusvahendite süsteem avaldavad tänapäeva kunstniku loomingule oma mõju. Niisugune on näiteks L. Tolstoi proosa kunstiliste võtete loominguline rakendamine A. Fadejevi romaanides, N. Nekrassovi poeesia kunstiliste võtete rakendamine A. Tvardovski ja M. Issakovski luuletustes ja poeemides, A. Tšehhovi proosa kunstiliste võtete loominguline rakendamine V. Panova ja S. Antonovi jutustustes. Võib tunda ka Repini maneeri mõju A. Gerassimovi mõnedes paremates portreedes, Borodini ja Rimski-Korsakovi muusikakeele vahendite mõju J. Šaporini sümfoonilises kantaadis «Kulikovo väljal».

Nõukogude kunst arendab seega edasi vene klassikalise kunsti traditsioone; veel rohkem, ta on tihedalt seotud ka kogu maailma klassikalise kunstiga. Kuna me võtame mineviku kunstist üle kõik, mis on eesrindlik, kõik mineviku kunsti tõelised saavutused, siis on silmanähtav, et loomingulised sidemed teiste rahvaste klassikalise kunstiga võivad ainult rikastada nõukogude kunstnike teoseid, kui nad lähtuvad ülesandest peegeldada kõige kujukamalt, kõige tõepärasemalt meie tänapäeva elu.

Nii näiteks akadeemik I. Žoltovski on rikastanud nõukogude arhitektuuri sel teel, et ta omapäraselt kasutas ära Itaalia renessansiaja kompositsioonilisi meetodeid ja arhitektuuri motiive. Helilooja S. Razorjonov, tuginedes vene klassikalise sümfonismi traditsioonidele, kasutas Zoja Kosmodemjanskaja mälestusele pühendatud sümfoonias-legendis edukalt monotematismi printsiipi ja mõningaid harmoonia, orkestreeringu ja vormi meetodeid, mis on omased Liszti sümfoonilistele poeemidele. Nõukogude kirjanikud saaksid tõenäoliselt jagu paljudest meie draamakirjanduse puudustest, kui nad laiemalt ja kindlamalt tugineksid Shakespeare'i draamaloomingu põhimõtetele, mille tähtsust Marx ja Engels korduvalt rõhutasid. Sedamööda, kuidas nõukogude kunst areneb, laieneb pidevalt ka mineviku kunsti traditsioonide kasutamine.

Kuid uut ajastut kujutavate teoste loomisel ei tohi nõukogude kunstnikud suhtuda mineviku kunstisse passiivselt, ülalpeetava seisukohast lähtudes, ei tohi mehaaniliselt reprodutseerida juba välja kujunenud väljendamisvahendeid ja võtteid. Meie kunsti praktikas võib sageli märgata, et klassika pärandi loomingulise läbitöötamise ülesanne asendatakse klassikute välise jäljendamisega.

«Kaugeltki veel mitte kõik noored kunstnikud ei saa õigesti aru, milles seisab klassika pärandi läbitöötamise ülesanne,»

kirjutab NSV Liidu rahvakunstnik B. Joganson. «Mõned neist jäljendavad väliselt peredvižnikuid olukorra edasiandmisel ja süžee iseloomu alal, ja uus seisab siin ainult selles, et nad panevad pildi osalistele tänapäeva riided selga.

Peredvižnikud kujutasid sageli oma kangelasi süngetes, umbsetes tubades, mis sümboliseerisid inimeste endassesuletud, ühiskondlikust elust irdunud olelemist tsarismi ajal. Kuid veider näeb välja pilt teemal «Nõukogude noorte puhkus», kui ajada noored poolpimedasse tuppa, vana aja miljöösse. Niisugune on L. Guskovi maal «Puhkus». Kas see on iseloomulik meie nõukogude tänapäeva noortele, et nad tulevad kokku poolpimedates tubades, mis on igivana mööbliga sisustatud? On kohe tahtmine viia need noormehed ja neiud umbsest toast välja värske õhu kätte, avarusse. Autor on teinud oma töö meisterlikult, kuid see ei päästa: ebaõige teemakäsitlus rikub maali täielikult ära.» [1]

Tervele reale analoogilistele nähtustele võib viidata ka muusikakunsti alal. Nõukogude heliloojate loomingulistel aruandlustel on viimaste aastate jooksul ette kantud küllaltki palju teoseid, kus puuduvad igasugused välised formalismi tunnused. Nendes teostes on olemas klassikute muusikakeele elemente, nendes kasutatakse ära rahvaviise, nende muusika on meloodiline ja arusaadav. Kuid ühtaegu tuleb märkida, et klassika traditsioonide tõelist loomingulist arendamist, meie tänapäeva vaimu peegeldamist ja meie rahva tüüpiliste kujude esitamist nendes teostes ei ole. Näitena võib siin tuua kas või Artamonovi sümfoonia.

Selle asemel, et jätkata klassika traditsioone tänapäeva tingimustes, eelistavad meie kunstnikud teinekord ikka veel olla klassikute «ülalpidamisel», mis väljendub selles, et nad vanu loomingulisi meetodeid mehaaniliselt mõistavad ja kanoniseeritud kujusid passiivselt jäljendavad.

Niisugune traditsioonide küsimuse moonutamine avaldas eriti kahjulikku mõju viimastel aastatel meie arhitektuuri alal. Mõned nõukogude arhitektid võtsid ebakriitiliselt üle kanoniseeritud arhitektuurivorme ja hakkasid neid mehaaniliselt rakendama meie tänapäeva elus, arvestamata arhitektuuri ja ehituse uusi praktilisi ülesandeid, tehnika viimaseid saavutusi ja uute ehitusmaterjalide omadusi. See põhjustas arhailisust paljude ehituste arhitektuurses ilmes, iseennast rahuldavat dekoraatorlust ja võltsi ilustamispüüdu. Moodsate elumajade projekteerimine antiikajastu ja renessansiaja stiilis või barokkstiilis tõi arhitektuuri alal kaasa sisu ja vormi mittevastavuse. Tänapäeva ehituste käsitlemine muistsete härrastemajade või

[1] «Sovetskoje Iskusstvo», 22. oktoobrist 1952.

aadlilosside vaimus tekitas võltsitud arusaamise kunstist. Kohmakus, dekoratsioonidega ülekoormamine, halb ja väikekodanlik maitse olid sageli just traditsiooniliste arhitektuurivormide mehaanilise rakendamise tulemus. See tõi kaasa ka ressursside pillava kulutamise, ehitustööde ülemäärase kallinemise. Niisuguseid tendentse arhitektuuri alal mõistis meie partei hukka.

Asjaolu, et meie partei kritiseeris ühekülgset, esteeditsevat suhtumist arhitektuuri probleemidesse ja mõistis arhitektuuri alal esineva arhailisuse hukka, näitab veel kord, kuivõrd tähtis on kunsti traditsioonide õige mõistmine.

Siin me jõuamegi välja selle fakti juurde, et kunsti traditsioonide tõeline arenemine toimub ainult orgaanilises ühtsuses tõelise novaatorlusega.

4. Novaatorlus kunstis

Realistliku kunsti peamiseks ülesandeks on õigesti peegeldada oma aja ühiskonna elu, väljendada oma klassi eesrindlikke ideid, aidata kaasa ühiskonna progressiivsele ajaloolisele arenemisele. Eriti teravalt paistab see kunsti ühiskondlik funktsioon silma nõukogude ajastul.

Nõukogude kunstnikud, õppides mineviku suurtelt kunstnikelt ja arendades edasi eesrindlikke, demokraatlikke traditsioone, ei tohi lihtsalt korrata vana kunsti, vaid peavad looma uue kunsti, mis kujutab meie nõukogude ajastut. See kunst peab kehastama meie ühiskonna kunstivaateid, täitma tänapäeva ühiskondlikke ülesandeid.

Mineviku kunstipärandi tundmaõppimine aitab kaasa selleks, et nõukogude kunstnikud saaksid oma loomingus traditsioone ja novaatorlust orgaaniliselt ühendada. Nõukogude kunst, olles mineviku demokraatliku kunstiga lahutamatult seotud, on samal ajal esile kutsutud inimeste uute ajalooliste ühiskondlike suhete poolt, kehastab inimeste uusi kunstivaateid ja on tõeliselt novaatorlik.

Tõeline novaatorlus tekib uute, progressiivsete ülesannete alusel, mida ühiskonna elu käik kunsti ette seab.

Novaatorlus areneb alati traditsioonide pinnal, kuid ta kindlustab end ainult klassikalise kunsti traditsioonide loomingulise arendamisega, mida tehakse sotsialistliku sisu kehastamise eesmärgil.

Sotsialistliku realismi kunst on oma olemuselt novaatorlik kunst, sest esiteks on ta eesmärgiks kujutada ja kindlustada meie ajastu uusi, eesrindlikke jõudusid, teiseks aga kujutab ta tegelikkust uue, sotsialistliku ideaali seisukohtadelt lähtudes.

Nõukogude kunsti novaatorlik iseloom avaldub niihästi tema

temaatikas ja kommunistlikus ideelisuses kui ka nendes kunstilistes vormides, mida uus sisu on loonud.

Nõukogude kunstnik kujutab oma teostes uut, sotsialistlikku tegelikkust, selle tegelikkuse poolt sünnitatud uut kangelast, kes on «niisama lihtne ja selge, nagu ta on suur, ja suur on ta sellepärast, et ta on hoopis rohkem leppimatu ja mässuline kui kõik mineviku Don Quijoted ja Faustid». [1]

Nõukogude kunst on kutsutud tõetruult kujutama nõukogude inimeste suurepäraseid omadusi, ülistama neid omadusi ja kasvatama neid inimestes. Ta peab näitama rahvale peale tema tänapäeva, oleviku, veel ka tema tulevikku, valgustama tema ees seisvat teed.

Nõukogude kunstis on tekkinud uued sotsialismi ehitavate inimeste kujud; veel rohkem, temas avanevad ja kõlavad uut moodi kõik need kujud ja teemad, mis realistlikus kunstis olid juba varem ära tähendatud.

Näiteks seoses proletariaadi tekkimisega Venemaal lõi realistlik kunst, mis oli alati tähelepanelik ühiskonna elu uute nähtuste suhtes, esimesed tööliste kujud. Kuid missugust määratu suurt vahet näeme siis, kui võrrelda ühelt poolt töölisi, keda esitavad Savitski («Remonttööd raudteel»), Jarošenko («Kütja»), Kassatkin («Naiskaevur»), kujutades esmakordselt oma teostes vene proletariaati tema väljakujunemise perioodil, ja teiselt poolt töölisi, keda kujutavad Gorki («Ema»), Joganson («Vanas Uraali tehases»)! Gorki ja Joganson kui kunstnikud, kes kasutasid oma loomingus sotsialistliku realismi meetodit, näitasid tööliste klassiteadvuse kasvu, nende vihast protesti igasuguse rõhumise vastu, töölisklassi osa ajaloo käigus. Selles seisab nende novaatorlus ja erinevus eelkäijatega võrreldes.

Sajandeid on maailma poeesias arendatud rändlindude kuju, kes lendavad ära kaugele maale ja jätavad maha üksiku, nukrutseva kangelase, kes tagajärjetult katsub ümbritseva keskkonna pihtide vahelt välja rabelda. Kuid M. Issakovski värssides «Ju rändlinnud asunud teele» on see kuju hoopis teisiti lahti mõtestatud ja hakkas kõlama uut moodi, novaatorlikult. Rändlindude nägemine ei tekita selle luuletuse lüürilise kangelase hinges igatsust tundmata maade järele, vaid mõtteid oma kodumaast. Tema hing ei ole täidetud ähmaste kauguste poole püüdmisest, vaid soovist elada oma maal koos oma rahvaga; see on kangelane, kellel ei ole lahkhelisid ümbritseva tegelikkusega, vaid kes loob seda tegelikkust.

Nõukogude kunsti novaatorlus tekib ülesandest kujutada ja kindlustada uut pidevalt arenevas tegelikkuses endas. See novaatorlus ilmneb mitte ainult nõukogude kunsti uues temaa-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, lk. 420.

tikas ja tema kindlas ideelises suunas, vaid ka tema keele muutumises ja arenemises, uute žanride tekkimises, vananenud vormide väljasuremises. Näiteks poliitilise plakati žanr maalikunstis ja massilaulu žanr muusikas olid möödunud ajastute realistlikus kunstis peaaegu täielikult tundmatud. Meie ajal on need žanrid väga laialdaselt levinud. Põhjalikult on ümber kujunenud niisugused žanrid nagu kantaat ja oratoorium muusikas, ballaad luulekunstis jne.

Nõukogude kunsti novaatorlik iseloom avaldub ka tema rahvusliku vormi arenemises. Paljurahvuseline nõukogude kunst areneb kui vormilt rahvuslik ja sisult sotsialistlik kunst. Nõukogude kunstnikud, tuginedes rikkalikele traditsioonidele oma kultuuri rahvusliku vormi alal, jätavad kõrvale vananenud, oma aja ära elanud, arhailised rahvusliku vormi elemendid ning püüavad rahvuslikke kultuure lähendada ja vastastikku rikastada.

Näiteks muusikakunsti alal ei tundnud mõned rahvused varem mitmehäälelisust; nüüd aga arendavad need rahvad mitmehäälelist koorilaulu, õpivad kasutama instrumentaal- ja vokaalmuusika mitmesuguseid keerukaid vorme. Usbekistani, Kasahstani ja rea teiste vabariikide ning oblastite heliloojate looming näitab meile kujukalt novaatorlust kunstis, annab tunnistust rahvusliku vormi arenemisest ja rikastumisest. See novaatorlus on tingitud ühelt poolt uuest, sotsialistlikust sisust, teiselt poolt aga eesrindliku vene rahvusliku kultuuri traditsioonide loomingulisest tundmaõppimisest.

Paljastades asetleidnud natsionalismiavaldusi Ukraina, Aserbaidžani, Kasahstani ja rea teiste vabariikide kunsti alal, juhtis partei tähelepanu sellele, et rahvusliku vormi konserveerimine on lubamatu, et on vaja seda vormi arendada vastavalt uuele, sotsialistlikule sisule.

Novaatorlus nõukogude kunstis on klassika traditsioonide arendamisega orgaaniliselt seotud. Seda võib selgesti märgata näiteks siis, kui vaatleme kantaatide ja oratooriumide žanri muusikas. Mis ühist on nõukogude kantaatidel ja oratooriumidel, mis monumentaalsetes vormides kujutavad meie rahva ajaloolise mineviku suurust ja tema kangelaslikku olevikku, mineviku klassikaliste heliloojate kantaatide ja oratooriumidega, milledes väljendusid peamiselt kirikule omased süžeed ja usulised vaated? Nõukogude kantaat ja oratoorium tekkisid ja arenesid nõukogude muusika tõeliselt novaatorliku žanrina. Ja teiselt poolt: kui puuduksid eelnevad ajaloo käigus omandatud kogemused, kui ei oleks õpitud tundma klassikute poolt välja töötatud monumentaalse koorikunsti vorme, ei oleks nõukogude kantaat ja oratoorium saanud areneda ega saavutada niisugust efektiivset rahvahulkade mõjutamise jõudu, mida nad on nüüd saa-

vutanud. Kuid endastmõistetavalt ei oleks nõukogude kantaat ja oratoorium saavutanud seda mõjujõudu ka sel juhul, kui nad oleksid jäänud ainuüksi mineviku raamidesse ega oleks peegeldanud uut ja ilusat nõukogude tegelikkuses, ei oleks sisaldanud endas sügavalt elulisi kujusid.

Novaatorlike joonte poolest väljapaistvate kirjanduslike teoste hulgas võib viidata L. Leonovi romaanile «Vene mets». Lisaks sellele, et temas kunstiliselt esitatakse meie elus uusi inimeste tüüpe, mõtestab ta huvitavalt ja novaatorlikult lahti ka metsateemat kui niisugust. Mineviku realistlikus kirjanduses sümboliseeris mets sageli suurt harimatust, täielikku juhmust, äärmist mahajäämist (meenutagem Ostrovski «Metsa», Korolenko teost «Mets mühab», Melnikov-Petšerski teost «Metsades» jne.). Leonovil on mets seotud kujutlusega paremat elu alustest, inimeste ilust ja moraalsest puhtusest. Mets on selles romaanis mitte ainult rahva rikkus, mille säilitamise ja juurdekasvatamise eest võitleb terve oma eluaja romaani peakangelane Ivan Vihrov, vaid ka inimese jõu, puhtuse, õnne sümbol. Ta on inimese sõber (meenutagem, kuidas mets varjab luuraja Poljat fašistide kuulide eest, näitab talle teed jne.). Metsa probleemisse suhtumises, selle probleemi rahvalikus või rahvavastases lahendamises avanevad romaanis positiivsed ja negatiivsed tegelased. Niisugune metsateema lahtimõtestamine võis tekkida ainult meie nõukogude ajastul, kus rahvas sai niihästi oma elu kui ka meie maa loodusvarade tõeliseks peremeheks.

Huvitav ja tähelepanuväärv on novaatorlik kompositsioonimeetod, mida L. Leonov oma romaanis «Vene mets» kasutab. See meetod on lähedane sellele, mida kinokunsti alal nimetatakse paralleelseks montaažiks. Kui siin jutt oleks kahe süžeejoone paralleelsest arendamisest, siis poleks selles midagi novaatorlikku: niisugune kompositsioonimeetod on kirjanduses päris tavaline (meenutagem näiteks Levini — Kitty ja Vronski — Anna joone paralleelset arendamist L. Tolstoi «Anna Kareninas»). Leonovi romaanis aga ei arene paralleelselt mitte süžeejooned, vaid romaani kangelaste mineviku ja oleviku näitamine, kusjuures mineviku «joont» motiveeritakse mitmesuguste meetoditega, mis võimaldavad tunnetada romaani ühe naiskangelase Polja Vihrova minevikku. Oleviku olemust, Poljat ümbritsevate inimeste ja sündmuste olemust avatakse nende mineviku tunnetamise kaudu.

Paralleelse montaaži meetod Leonovi «Vene metsas» aitab sügavalt psühholoogilist sisu edasi anda ja on tema kangelaste vastastikuste suhete keerukusega seotud. Need vastastikused suhted omakorda peegeldavad meie päevade iseloomulikku konflikti, mis valitseb eesrindlike, ausate, rahvale ustavate ini-

meste (Ivan Vihrov ja tema perekond) ja kavalasti looritatud negatiivsete tüüpide (Gratsianski) vahel. Originaalne kompositsioonivõte sündis romaanis uue elusisu tulemusena.

1952/53. aasta teatrihooaja lõppu tähistas Moskvas Tšaikovski balleti «Luikede järv» lavastus NSV Liidu rahvakunstnike K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko nimelises Moskva Muusikateatris ja J. Šaporini ooperi «Dekabristid» lavastus Suures Teatris. Esimene nendest lavastustest on koreograafilise kunsti väljapaistev novaatorlik teos, teine aga novaatorliku muusikateose lavaline kehastus.

Tšaikovski «Luikede järv» on rahva hulgas kõige populaarsem ballett. Nõukogude ajal mängitakse teda peaaegu pidevalt meie ooperiteatrite laval. Selle balleti kõigi kaasaegsete lavastuste aluseks on ballettmeistrite L. Ivanovi ja M. Petipa lavastus 1895. aastal Peterburis. Nüüd aga lavastasid ballettmeistrid V. Burmeister ja P. Gussev Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko nimelises teatris selle balleti tõeliselt novaatorlikul ja samaaegselt ka paremate traditsioonidega tihedalt seotud kujul.

Lavastajad taastasid Tšaikovski tõelise partituuri ja likvideerisid rea olulisi kupüüre; veel rohkem, nad andsid ka musternäite terviklikust koreograafilisest dramaturgiast, mis on allutatud ideele ja kujude avamisele. Selle kujukaks näiteks on balleti kolmas vaatus. Tavaliselt lahenes see vaatus (ball lossis) süidi ja divertismendi kujul, millel ei olnud peaaegu mingisugust seost «läbiva tegevuse» arenemisega. Uues lavastuses, vastavalt Tšaikovski kavatsusele, kujutab see vaatus emotsionaalselt pingerikast stseeni, kuidas Rotbart petab printsi.

Iga rahvuslik (hispaania, neapoli, ungari, poola) karaktertants ei kujuta endast lihtsalt üht meelelahutusliku divertismendi numbrit, vaid kurja võluri võrgutuse avaldumisvormi, katset ahvatleda printsi ja sundida teda oma tõotust murdma (nõia tütar Ottilie printsi poolt armastatud Odette'i kujul asendab pidevalt ühte tantsijaist). Sellepärast ei saa vaadelda iga tantsu omaette asjana, vaid dramaturgiliselt efektiivse ülesande lahendusena. Ottilie kuulus fuetee finaalis pole enam lihtsalt puhtkoreograafiline kulminatsioon, vaid nõia tütre triumfi apoteoos. Tantsusüit, mis varem tegevust pidurdas, arendab nüüd seda edasi.

Kogu balleti kui terviku novaatorlik lahendus, alates muusikaliste kupüüride taastamisest ja libretosse tehtud korrektiividest ning lõpetades koreograafia dramaturgilise süvendamisega, andis põhjust mõnedele retsensentidele heita ballettmeistritele ette, et nad jätsid muutmata balleti teise, «Luikede» vaatuse, säilitades selle niisugusel kujul, nagu seda lavastas väljapaistev vene ballettmeister L. Ivanov peaaegu 60 aastat tagasi. Niisugused etteheited ei ole põhjendatud. Selles, et teine

vaatus säilitati täpselt endisel kujul, kusjuures see vaatus on küllastatud sügavast psühholoogilisest sisust ja kujutab endast klassikalise koreograafia meistriteost, avaldubki just nimelt tõelise novaatorluse ja mineviku kunsti paremate traditsioonide ühtsus. NSV Liidu rahvakunstnike K. S. Stanislavski ja Vl. I. Nemirovitš-Dantšenko nimeline Moskva Muusikateater säilitas selles etenduses kõik väärtusliku, mida «Luikede järve» varasemad lavastused on andnud, ja oskas ühtaegu lahendada uuel kujul seda, mida varem ei läinud korda teha.

Traditsioonide ja novaatorluse orgaanilist ühtsust võib tähele panna ka Šaporini ooperis «Dekabristid». Selle ooperi side vene klassikaga ja järjekestvus nende vahel on täiesti ilmne. Ooperis on palju seda, mis tuleneb Tšaikovski loomingust (muusikakeel, eriti aga meloodika, romansi- ja eleegiaintonatsioonide osatähtsus aadliseisuse paremate inimeste kujutamisel), Mussorgski (historism, ülestõusnud rahva kujutamine) ja Rimski-Korsakovi (vene rahvalaulu ärakasutamise meetodid) loomingust. Ühtaegu aga kuulub Šaporini ooper niihästi ooperis peegeldatud sündmuste lahtimõtestamise kui ka oma muusikakeele poolest täielikult meie ajastusse, väljendab nõukogude ühiskonna kunstivaateid.

Side mineviku realistlike traditsioonidega, oleviku realistlik peegeldamine ja tema arenemise perspektiivide esiletoomine eraldavad tõelist novaatorlust võltsist, näilikust novaatorlusest.

Novaatorlus, mis kujuneb omaette eesmärgiks, on oma olemuselt formalistlik. See näilik novaatorlus viib lõppkokkuvõttes välja kunsti likvideerimisele.

Juba Belinski väitis, et kunstnik peab hoolitsema «... mitte originaalsuse, vaid väljenduse tõepärasuse eest: originaalsus tuleb iseenesest, kui poeedi talendis on geniaalsust. Tõeline originaalsus loovas tegevuses, järelikult aga ka vormis on võimalik ainult siis, kui poeet jääb truuks tegelikkusele ja tõele».[1] Kui aga kunstnik taotleb originaalsust originaalsuse pärast, siis toob see kaasa võltsitud novaatorluse.

Formalistlik võltsnovaatorlus on imperialismi ajastu kodanliku kunsti laostumise produkt ja iseloomustab dekadentlikku kunsti.

Mõned modernistide rühmad Venemaal jõudsid Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni eelsel ajajärgul oma «novaatorluses» kunsti täieliku eitamiseni, asendades poeesia mõttetute sõnakõlksudega, maalikunsti — sisutu ja abstraktse plätserdusega, muusika — kõrvulõikavate helide kogumiga. «Vana» vastu ja uute kunstivormide eest võitlemise sildi all heitsid

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. III, lk. 139.

modernistid kõik esteetilised printsiibid ja klassikalise kunsti seadused täielikult üle parda. Seoses sellega ütles V. I. Lenin: «Ilu tuleb säilitada, seada ta eeskujuks, lähtuda temast isegi siis, kui ta on «vana». Mispärast peaksime me tõelisele ilule selja pöörama, loobuma temast kui edaspidise arenemise lähtepunktist ainult sellepärast, et ta on «vana»? Mispärast on vaja kummardada uue ees otsekui jumala ees, millele tuleb alistuda ainult sellepärast, et «see on uus»? Absurdsus, täielik absurdsus! Siin on palju silmakirjalikkust ja muidugi ka ebateadlikku respekti Läänes valitseva kunstimoe vastu... Ma ei suuda ekspressionismi, futurismi, kubismi ja muude «ismide» teoseid pidada kunstigeeniuse kõrgeimaks avaldumisvormiks. Mina neist aru ei saa. Ma ei tunne nendest mingit rõõmu.» [1]

Modernistide võltsnovaatorluse tendentsid avaldasid mõju ka teatavale osale nõukogude kunstnikest, kes libisesid formalismi teele, kunsti realistlikest traditsioonidest lahtiütlemise teele, tehes seda novaatorluse lipu all.

Arhitektuuri alal näiteks väljendus näilik, formalistlik novaatorlus selles, et paljusid hooneid hakati projekteerima kodanliku modernismi stiilis. Säärast tüüpi hooneid hakkas nõukogude rahvas tabavalt nimetama «karpideks». Nende üldine ilme on sünge ja esteetikavastane. Arhitektuurilise vormi äärmine primitiivsus ühineb seal veidra keerukusega, pretensioonikusega, ignoreerides fakti, et inimene on kunsti ainuke eesmärk, et ta on arhitektuuri tarbija ja et arhitektuur mõjutab inimest. Näitena võib siin tuua Russakovi-nimelise klubi hoonet, tehase «Kautšuk» klubi hoonet Moskvas jt.

Teatri alal olid formalistid seisukohal, et näitejuhi ülesandeks on ainult abstraktselt ja konstruktivistlikult planeerida näitelava pinda ja täita see inimeste hulgaga. Näitlejast tegid nad aga ainult etenduse värvi- ja rütmidetaili. Näidendi ideelist sisu ignoreeriti ja käsitleti ainult kui põhjust selleks, et laval teha «biomehaanilisi» harjutusi.

Kino alal püüdsid modernistlikud võltsnovaatorid originaalitseda, tahtsid selle kunstiliigi spetsiifikas näha midagi absoluutset. Niinimetatud «kinokkide» rühm propageeris 20-ndatel aastatel formalistlikku «novaatorlust», olles arvamisel, et kõik kino ülesanded piirduvad montaažiga. Filmi sisu käsitleti ainult kui materjali montaažikaadrite ja kinodetailide — plaanide, rakursside, valguse ja varju, konstruktivistlike kompositsioonivõtete jne. — täiesti iseseisva mängu jaoks. «Sisuks» aga võeti igasuguseid juhuslikke episoode elust, nagu need fotoläätse ette olid sattunud. Äärmine naturalism oli «kinokkidel» ühendatud

[1] Tsitaat võetud raamatust: К. Цеткин, Воспоминания о Ленине, lk. 13.

rafineeritud formalismiga. Kõike seda esitati kinokunsti alal loodud revolutsioonilise novaatorluse pähe.

Kui kino alal püüdsid modernistlikud võltsnovaatorid kunstivahendite spetsiifikas näha midagi absoluutset, siis balleti alal rajanes formalistlik novaatorlus selle kunstiliigi spetsiifika ignoreerimisel ja hävitamisel. Näiteks realistlik tants toodi novaatorluse sildi all ühelt poolt ohvriks «liikuvale skulptuurile», staatilisele plastikale, teiselt poolt aga asendati laval toimuva kehakultuuri ja akrobaatikaga. See «novaatorlus» likvideeris koreograafilise kunsti spetsiifika.

Formalistlik suund muusikas arenes novaatorluse lipu all. Kuid see näilik novaatorlus seisis ennekuulmatute ja rahvahulkadele arusaamatute muusikaliste väljendusvahendite leiutamises kui täiesti omaette eesmärgis, muusikakunsti seadustest ja normidest loobumises, muusikakeele aluste likvideerimises. «Tehnilise progressi» sildi all, kusjuures seda «progressi» õigustati tootmistehnika progressiga (niisugused teooriad esinesid «sovremennitšestvo» («tänapäevluse») tegelaste hulgas), muutus muusikakeel niivõrd keeruliseks, et ta ei saanud enam realistlikku sisu väljendada. Formalistlikud heliloojad, püüdes luua «novaatorlikku» muusikakeelt ja teostada muusika vormi alal «revolutsiooni», unustasid muusikakeele arenemise sisemised seadused, unustasid selle, et muusikakunsti sisu muutumine, mille ühiskonna arenemine on esile kutsunud, ei tähenda ajaloo käigus välja kujunenud muusikaliste väljendusvahendite ärapühkimist, vaid nõuab ainult kõigi nende vahendite uut ärakasutamist selleks, et luua uue ajastu kunstivaadetele vastavad muusikalised kujud.

Kommunistlik partei võttis muusikas, maalikunstis ja teistes kunstiliikides esineva formalistliku võltsnovaatorluse karmi kriitika alla, sest see võltsnovaatorlus viib lõpptulemusena välja kunsti likvideerimisele. Modernistlikku trikikunsti paljastades taastas partei täielikult klassikalise kunstipärandi tähtsuse, mis tal peab olema kõigi kunstiliikide edasiarendamise jaoks. Partei näitas, et formalistid oma keeldumisega klassikalistest traditsioonidest, mida tehti vääralt käsitatud «uue» nimel, ei anna tegelikult midagi uut, sest nad jäljendavad pimedast peast tänapäeva dekadentlikku Euroopa ja Ameerika kodanlikku kunsti.

Võideldes mineviku kunsti paremate traditsioonide edasiarendamise eest, kõigi kunstiliikide alal tõelise novaatorluse eest, rõhutas partei samal ajal, et novaatorlusel on ainult siis mõte, kui uus on kõrgem ja parem sellest, mis oli kunsti alal olemas enne teda. Kui aga uus seisab mineviku kunstist madalamal, jääb sellest märksa maha, siis sellist novaatorlust pole kellelegi vaja, sest see ei vii kunsti edasi, vaid kisub tagasi.

Nõukogude muusikategelaste nõupidamisel partei Keskkomitees ütles A. A. Ždanov, et «novaatorlus ei ole omaette eesmärgiks; uus peab olema vanast parem, vastasel korral ei ole tal mõtet... Novaatorlus ei lange sugugi alati ühte progressiga» [1].

*

Nagu nähtub kõigest sellest, mis traditsioonide ja novaatorluse probleemi kohta on ülalpool öeldud, ei saa nõukogude kunst edukalt areneda ja oma õitsengu tipule jõuda, kui ta ei kasuta ära kõiki kunsti eelneva arenemise kogemusi, kui ta ei tugine kõigele progressiivsele, mis mineviku kunstis olemas on, kui ta ei arenda nõukogude tegelikkuse tingimustes ja rahvahulkade kommunistliku kasvatamise ülesannetest lähtudes klassikalise kunsti ja eeskätt vene realistliku kunsti traditsioone.

Kui modernistid kunstipärandit kas täielikult eitavad või siis tõstavad temas esile seda, mis on surnud, hävitades elavat ja moonutades kunstipärandi olemust, siis nõukogude kunstnikud tunnistavad kunstipärandi määratu suurt osatähtsust, avavad objektiivselt tema olemuse ja arendavad sel teel edasi kõike seda, mis jääb kunstipärandis alatiseks elama, ja heidavad kõrvale selle, mis tuleneb ajaloo käigus esinenud piiratusest ja vasturääkivusest, mida me mineviku kunstis võime tähele panna.

Tõelised traditsioonid nõukogude kunstis seisavad kõigepealt selles, et arendatakse neid mineviku kunsti ideesid ja kujusid, mis suudavad kaasa aidata meie kunstikultuuri arenemisele. Mitte see formaalne side, mis on meie ajastu kunstnikel mineviku kunstiga, vaid minevikus esinenud olulise ja eesrindliku jätkamine ning edasiarendamine selleks, et lahendada tänapäeva eesrindlikke ülesandeid — see ongi nõukogude kunstis esinevate realistlike traditsioonide põhimõtteline alus.

Näilikud traditsioonid, mis kujutavad endast tõeliste, realistlike traditsioonide moonutamist, seisavad mineviku kunsti üksikute elementide ärakasutamises; see loob aga formaalse sideme minevikuga, arvestamata tänapäeva kunstiteoste ideelist suunda, arvestamata minevikust üle võetavat ja olevikus kujutatavat elulist kunsti sisu.

Tõelised traditsioonid eksisteerivad ainult orgaanilises ühtsuses tõelise novaatorlusega, tõeline novaatorlus aga seisab selles, et kunstnik oskab näha uut ja eesrindlikku tema-aegses tegelikkuses, et ta oskab tõetruult peegeldada seda uut kunstilistes kujudes selleks, et seda kindlustada ja uuele elusisule

[1] «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», lk. 140, 141.

vastavates kunstilistes vormides arendada. Väljaspool tõelist novaatorlust muutuvad traditsioonid epigoonluseks, vana mehaaniliseks, passiivseks kordamiseks.

Näilik, formalistlik novaatorlus seisab formalistlikus trikikunstis, vanade vormide sihilikus komplitseerimises ja niisuguste uute vormide leiutamises, mis on sisust ja uue, eesrindliku, tegelikkuse progressiivse arenemise poolt sünnitatu kehastamisest irdunud. Näilik novaatorlus ei ole seotud traditsioonide edasiarendamisega, vaid traditsioonidest loobumisega; see on õige isegi siis, kui näilik novaatorlus varjab end mineviku kunstiga loodud formaalsete sidemete taha.

Sotsialistlik realism kunstis eeldab kunsti tõeliselt novaatorlikku iseloomu, mis on mineviku klassikalise kunsti eesrindlike traditsioonide edasiarendamisega ühendatud.

P. TROFIMOV

SOTSIALISTLIK REALISM ON NÕUKOGUDE KUNSTI LOOMINGULINE MEETOD

1. Kunsti meetodi ja stiili mõiste

Iga tõelise kunsti loominguline meetod kujutab endast loominguliste printsiipide süsteemi, millest juhindudes kõik kunstnikud — kirjanduse, maalikunsti, muusika, kino ja teatri alal tegutsejad — kajastavad kunstis tegelikkust. Kunsti meetod on tegelikkuses esinevate nähtuste valiku, üldistuse ja kujutamise viis, mida kasutades kunstnik oma teosed loob. Kunsti meetod orienteerib kunstnikke nende loomingus. See ei tähenda hoopiski mitte, nagu saaks kunsti meetodi abil kergesti lahendada iga loomingulist probleemi. Loominguline meetod, ka kõige täiuslikum, ei garanteeri iseenesest kunstnikule veel sisukate ja kõrge kunstiväärtusega teoste loomist. Kunsti meetod on ainult tööriist, mille käsitlemiseks on kunstnikul vaja annet, vastavat ettevalmistust ja visa tööd.

Kunsti meetodi probleemi valgustamisel ei tohi lubada sellest meetodist niihästi liiga laia kui ka äärmiselt kitsast arusaamist, mida esineb kunstiteaduslikus kirjanduses. Esimese tendentsi esindajad mõistavad kunsti meetodi all mitte üksnes loominguliste põhiprintsiipide süsteemi, vaid ka kõike seda, mis iseloomustab selle meetodi alusel loodud kunsti, ja isegi kunsti üldse (kunsti kujulisust, ideelisust, rahvalikkust jne.). Teise tendentsi esindajad, vastupidi, näevad kunsti meetodis ainuüksi formaalsete tehniliste võtete kogumikku, kusjuures need võtted on mitmesugustes kunstiliikides erinevad, kuid sagedasti ühesugused kunstile, mida luuakse näiteks romantismi või realismi meetodi alusel. Need mõlemad tendentsid on kunsti meetodi olemuse õigesti mõistmisest kaugel. Kui esi-

mene tendents, mätsides kinni vahe kunsti meetodi ja kunsti karakteersete joonte vahel, teeb meetodi tähtsuse absoluutseks, siis teine tendents viib paljale tehnitsismile ja formalismile.

Nagu näitab maailmakunsti ajalugu, on kunsti meetod ajalooline kategooria, mis muutub rahvaste ühiskondlik-ajalooliste elutingimuste mõjul. Hoopis ebateaduslik on Kanti väide, mille järgi «kaunite kunstide jaoks on olemas ainult maneer (s. o. midagi subjektiivset. *P. T.*), kuid mitte meetod» [1]. Ühe meetodi asendumine teisega kirjanduse ja kunsti ajaloos, samuti ka muutused, mis toimuvad ühes ja samas meetodis eneses, kujutavad endast täiesti seaduspärast protsessi, mida tingivad objektiivsed põhjused, mis ei olene üksikute, olgugi geniaalsete kunstitegelaste maitsetest ja soovidest. Kui näiteks Venemaal kriitilise realismi meetod asendus sotsialistliku realismi meetodiga, siis oli see tingitud vene proletariaadi tekkimisest, klassivõitluse kõrgest tasemest ja teistest ajaloolistest põhjustest. Sealjuures ei tähenda uue kunsti meetodi tekkimine veel vana meetodi täielikku eitamist. Uue meetodi tekkimine eeldab kõige selle kriitilist ärakasutamist, mis eelnevas meetodis oli väärtuslikku ja elujõulist. Sotsialistliku realismi meetodi väljatöötamisel lähtuti kõige selle ärakasutamisest ja edasiarendamisest, mis kriitilise realismi ja eriti vene kriitilise realismi meetodis oli väärtuslikku, lähtuti eelnevate ajajärkude kogu kunstipärandi ärakasutamisest. Sotsialistliku realismi meetod ise areneb lakkamatult edasi.

Kunsti meetod on igal ajaloolisel epohhil teatavas kindlas seoses selle epohhi maailmavaatega: tema filosoofiliste, poliitiliste, eetiliste ja esteetiliste vaadetega. Kunsti ja kirjanduse ajaloost on teada, et näiteks paljude antiikaja kunstnike meetod oli materialismi antiiksete vormidega seotud, XVIII sajandi klassitsismi meetod [2] oli valgustusfilosoofiast lahutamatu jne.

Kuid see ei eita muidugi neid ajaloos esinenud juhtumeid, kus meetod kunstniku maailmavaate teatavatest elementidest lahku läheb, pole nendega kooskõlas ja on isegi neile vasturääkiv. Nende vastuolude põhjused saavad oma alguse kunstnike

---

[1] И. Кант, Критика способности суждения, lk. 236.

[2] Mõned nõukogude uurijad näevad klassitsismis mitte eri meetodit, vaid realismi eriliiki (stiili) (vt. näiteks Л. И. Тимофеев, Теория литературы, lk. 305). See väide on ilmselt ebaõige, sest klassitsismi iseloomustavad niisugused jooned, mis täiesti reljeefselt eraldavad klassitsismi meetodit kõikidest teistest kunsti meetoditest, nimelt abstraktsus ja üleajaloolisus kunstiliste kujude loomisse suhtumisel, antiikaja kunsti iluideaali teadlik kummardamine ja selle ideaali pidamine igasuguse kunstiloomingu eeskujuks, kunstiteose kompositsioonilise ülesehituse mõistuslikkus jne.

elu ja loomingu tingimustest ekspluataatorlikes ühiskondades [1].

Sotsialistliku realismi meetod on lahutamatult seotud dialektilise ja ajaloolise materialismiga, teadusliku kommunismiga, mis on selle meetodi filosoofiliseks, metodoloogiliseks aluseks. Kuid selle seose olemasolust ei järeldu hoopiski mitte, nagu arvasid raplased ja teised marksismi vulgariseerijad, et kunsti meetod ja filosoofia meetod on üks ja seesama, et nõukogude kunsti meetodiks peab sellepärast olema dialektiline materialism. Marksismi vulgariseerijad ei saa aru, et sotsialistliku realismi meetodit, mis on rajatud marksismi-leninismi vundamendile, saab rakendada ainult kunstis, kunsti praktikas, kuna dialektilise materialismi meetod on kõikehaarav ning seda saab rakendada tegelikkuse kõikide alade tunnetamiseks ja revolutsiooniliseks ümberkujundamiseks. Marksistliku filosoofia meetodi samastamine sotsialistliku realismi meetodiga on niisama lubamatu kui kunsti samastamine filosoofiaga; kummalgi neist ühiskondliku teadvuse vormidest on oma spetsiifika, mida ei tohi ignoreerida. Kunsti meetodi spetsiifika rikkumine, selle meetodi asendamine filosoofia meetodiga viib paratamatult selleni, et kunstilistes kujudes püütakse otseselt kehastada abstraktseid ideesid, et kujud muudetakse väljamõeldud skeemideks, «ajavaimu ruuporiteks» jne.

Kuivõrd vääradele järeldustele viib asjaolu, et vulgarisaatorid samastavad filosoofia meetodi (millest nad peale muu veel valesti aru saavad) näiteks kujutavate kunstide meetodiga, seda näitab järgmine fakt.

Nõukogude maalikunsti ja skulptuuri ülesannetest rääkides väitis I. Joffe oma raamatus «Uus stiil», et nende kunstide meetodiks peab olema «dialektiline realism», mis täielikus kooskõlas dialektilise materialismiga peab andma «pilte», mis kujutaksid maailma kõikide külgede ja nähtuste pidevat liikumist, muutumist ja arenemist, nende universaalset vastastikust seost, vastandlike jõudude ja tendentside võitlust. Praktiliselt tähendas Joffe selline nõudmine, et kunstnik ja skulptor peavad kujutama mitte inimesi, loomi ja esemeid, vaid nendes toimuvaid protsesse, muutusi jne.

Selleks, et kunstnikul oleks võimalik tegelikkust niiviisi «dialektiliselt» näidata lõuendil või marmoris, pronksis või kipsis, tegi Joffe ettepaneku hüljata kõik «vana» maalikunsti ja

[1] Meie arvates on põhjendamatu viimasel ajal laialt levinud arvamine, mille järgi «pole olemas vastuolusid meetodi ja maailmavaate vahel, vastuolud on maailmavaates endas» (vt. näiteks А. Фадеев, «Заметки о литературе», «Literaturnaja Gazeta» 29. septembrist 1955). Niisugust äärmuslikku järeldust ei kinnita kunsti ajaloolise arenemise faktid küllaldase veenvusega.

skulptuuri põhimõtted, s. t. hüljata nähtuste kujutamine kas reaalses kolmemõõtmelises ruumis (skulptuur) või reaalses kahemõõtmelises ruumis (maalikunst). Ta kutsus üles hülgama perspektiiviseadusi ning kõiki kujutavate kunstide objektiivseid seadusi, mis tema arvates takistavad asjade ja sündmuste dialektilist näitamist. «Siin («uues» kujutavas kunstis. *P. T.*) ei saa olla ühtset momenti, ühtset ruumipunkti, illusionistlikku kunsti, sest siin on näidatud vastuolude protsess, milliseid ei tunne illusoorne maalikunst (nagu Raffaeli, Rembrandti, Repini ja teiste suurte realistide maalikunst. *P. T.*). Siin on palju momente ja ruumifookusi.» [1]

Niisuguse «vana» maalikunsti ja skulptuuri likvideerimise programmi tegeliku teostamise ning «uue», «dialektilise realismi» printsiipide realiseerimise tagajärjeks võis olla ainult kunsti hävitamine, kunsti asendamine mitmesuguste formalistlike trikkidega.

Mõistagi, et kunstis üldse ja muuseas ka kujutavas kunstis väljenduvad teaduslikud ja filosoofilised ideed, sealhulgas ka reaalse elu nähtuste arenemise ja omavahelise seose ideed. Kuid kunst võib neid ideesid väljendada ja peab neid väljendama oma spetsiifiliste vahenditega — niisuguste vahenditega, mis näitavad elavalt, kunstilistes kujudes elu kogu selle rikkuses ja mitmekülgsuses. Selleks peab kunstnik uurima elu ennast, aga mitte piirduma ainuüksi üldiste teaduslike ja filosoofiliste tõdede tundmisega, ükskõik kui õiged need ka ei oleks.

Vaatluste ulatuslikkus, elukogemuste rikkus aitab kunstnikul jagu saada ühekülgsest, ebaõigest, subjektiivsest suhtumisest faktidesse.

Kunsti meetod realiseeritakse alati nende kirjanike, kunstnike, heliloojate individuaalse või kollektiivse loomingu protsessis, kes on omaks võtnud ja kes praktiliselt rakendavad selle meetodi printsiipe ja nõudeid. Sellepärast on meetod lahutamatult seotud kunsti stiiliga, mis kujutab endast meetodi individuaalset, erilist väljendust kunstiteose loomise protsessis. Teatavasti rõhutas Marx juba noores eas neid üksikute kirjanike ja kunstnike stiili jooni, mis väljendavad nende individuaalseid omapärasusi. Protesteerides nende kitsenduste vastu, mis reaktsiooniline Preisi valitsus oli trükisõna alal rakendanud, kunstniku igasuguse individuaalse loominguvabaduse mahasurumise vastu, kirjutas K. Marx: «Seadus lubab mul kirjutada, kuid ma pean kirjutama mitte o m a e n d a stiilis, vaid mingisuguses teises stiilis. Mul on õigus avada oma vaimne pale, kuid ma pean temale enne andma e t t e k i r j u t a t u d i l m e! Missugune aus inimene ei punasta selle nõude pärast

[1] И. Иоффе, Новый стиль, 1932, lk. 68.

ega peida oma pead pigem tooga alla?» [1] Artiklis «Partei organisatsioon ja parteiline kirjandus» rääkis V. I. Lenin sellest, et kunstiloomingus pole lubatav mehhaaniline võrdsustamine ja nivelleerimine, et kirjanduses ja kunstis on tingimata vaja kindlustada isikliku initsiatiivi, mõtte ja fantaasia, individuaalsete kalduvuste suurem vabadus.

Kuna stiil on kunsti meetodi individuaalne teostus, siis väljendab ta kirjanike, kunstnike, heliloojate loomingulist originaalsust, nende seisukoha iseärasusi oma teoste teemade ning elust võetud materjali valikul ja selle materjali üldistamisel. Kuid tõelise kunstniku stiil on põhimõtteliselt vastandlik formalistide tühjale originaalitsemisele ja nende isiklikule omavolitsemisele, mille eesmärgiks ei ole reaalse tegelikkuse iseärasuste ja karakteersete joonte avamine, vaid vaataja, kuulaja ja lugeja hämmastamine. Säärane originaalitsemine tähendab üldse igasuguse stiili puudumist ja üksnes subjektiivset omavolitsemist.

Sealjuures ei tohi tõelise kunstniku stiil olla vastuolus kunstiloomingu üldiste seadustega. Sellepärast on täiesti õige väide, et «ükskõik kui ilus ka ei oleks hääle tämber, kuid kõrvale on siiski valus, kui laulja ei pea viisi. Ükskõik kuidas kunstnik ka ei püüaks oma pintslitõmbeid maneerlikkusega sobitada, siiski ei tee see maneer teost paremaks, kui joonistus on vale». [2]

Realistlik meetod ei kitsenda, nagu väidavad subjektivistid, vaid vastupidi, avab kõige laiemad võimalused kunstniku individuaalse stiili mitmekülgseks avaldamiseks. Selles suhtes on realismi tõeline stiililine mitmekesisus põhimõtteliseks vastandiks sellele puhtnäilisele «stiilide» mitmekesisusele, millega armastavad kiidelda formalistid ja mis tegelikult väljendab subjektivismi ja omavoli, mis on iseloomulikud tänapäeva reaktsioonilisele kodanlikule «kunstile».

Realismis jäävad stiilide individuaalsed iseärasused selle meetodi piiridesse, sest see meetod ei luba kõrvalekaldumisi oma põhimõtetest. Üldse muutub stiil, mis oma meetodi raamidest välja läheb, praktiliselt teise, sageli esimese meetodiga vastuolus oleva meetodi stiiliks.

Järelikult ei väljenda stiililised erinevused mitte üksnes kunstnike loomingu omapära, vaid ka seda, mis nende teostes on ühist. Järelikult on stiili mõiste sügavalt dialektiline: ta on ühine erinevuses ja erinevus ühises. Hõlmates kunstiloomingu kõiki külgi, ühistest ideedest ja kunstikavatsustest alustades

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, 1955, lk. 6.

[2] «Вопросы изобразительного искусства». Сборник, изд. «Советский художник», 1954, lk. 137.

ning esimesel pilgul tähtsusetuna paistva detailiga lõpetades, väljendavad stiilitunnused kõige täielikumalt ühe või teise kunstniku loomingulise palge mitmekesiseid külgi.

Siinjuures on huvitav tähelepanu juhtida sellele, kuidas hindasid marksismi klassikud kodanliku kirjanduse stiili üldse ja kuidas hindasid nad terve rea kodanlike kirjanike ja publitsistide stiili eraldi võetuna. Näiteks möödunud sajandi inglise apologeetilise kodanliku kirjanduse stiili iseloomustades kõneles Marx sellest kui silmakirjalikust, ülespuhutud, moraalitsevast ja sentimentaalsest, nii sisult kui ka vormilt lootusetult igavast stiilist. Prantsuse ajaloolase Guizot' stiili iseloomustades märkis Marx tema poliitilist ja religioosset paljusõnalisust ja ähmasust, mille abil ta «päästab» ennast «profaanse publiku» käest. Marx nägi stiilis teose sisu ja vormi kõige üldisemaid ja karakteersemaid omapärasusi, kirjaniku ideelise, esteetilise ja poliitilise palge väljendust. See on eriti selgesti näha näiteks sellest, kuidas Marx hindas reaktsioonilise prantsuse romantiku Chateaubriand'i stiili, kelle võltsi sügavust ja ülemäärast liialdamist, tundmustega edvistamist ja kirevat kameeleonlikkust seletas Marx prantsuse XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse reaktsioonilise aadelkonna mandumisega, kes oli kaotanud oma ajaloolise perspektiivi.

Stiil iseloomustab nii kunsti sisu kui ka vormi. Stiili ei saa piirata ainuüksi formaalsete tunnustega, ainuüksi kunsti vormiga, nagu seda ajaloolisele tõele vastukäivalt teevad igat sorti formalistid. Formalistid ja marksistlik-leninliku esteetika igasugused vulgariseerijad on ühelt poolt seisukohal, et stiil «on eeskätt formaalne nähtus», lihtne «antud ajalooperioodil domineerivate kunstivõtete kompleks...» Teiselt poolt samastavad nad stiili maailmavaatega, mis järeldub sellest, et nad samastavad maailmavaate ja kunsti meetodi. Kodanlikud esteetikud ja kunstiteadlased leiutavad rohkearvulisi stiilide klassifitseerimise printsiipe, lähtudes kas stiilide puhtformaalsetest tunnustest (Wölfflini lineaarne ja maaliline stiil, Cohn-Wieneri konstruktiivne ja dekoratiivne stiil, Volkelti ülev ja tõepärane stiil jt.) või niisugustest tunnustest, mis lahustavad tegelikult stiili mõiste kunstniku maailmavaate mõistes (Fritše idealistlik ja realistlik stiil jt.). Niisuguse «klassifikatsiooni» korral ei käsitleta stiili mitte kui erinevate kunstimeetodite mitmesuguseid praktilise rakendamise vorme, vaid kui midagi täiesti omaette olevat, mis on kunsti meetoditest ja suundadest eraldatud.

Ühe või teise kunsti stiili või meetodi ühiskondliku tähtsuse määravad mitte puhtformaalsed, esteetilised kaalutlused, vaid see osa, mida nad etendavad kõrge ideelise tasemega kunstiteoste loomisel, niisuguste kunstiteoste loomisel, mis ühiskonna

ja kunsti progressiivsele arenemisele kaasa aitavad. Selles mõttes on kõige väärtuslikumaks realismi meetod ja stiilid, realismi tippsaavutuseks on aga sotsialistlik realism ja selle stiilid.

2. Realismi kui kunsti meetodi olemus

Realismi kui meetodit iseloomustab tegelikkuse tõepärase peegeldamise printsiip. Realism nõuab kunstiteostelt kõrget ideelisust ja sisukust, tõepärasust ja rahvalikkust, kõrget kunstimeisterlikkust ja arusaadavat vormi.

Iga tõeline kunstiteos peegeldab vastavas vormis reaalse maailma teatud külgi. Kuid see ei tähenda veel, et igasugune reaalse sisuga kunstiteos luuakse realismi meetodi alusel.

Realism on eriline kunsti meetod, mis nõuab, et elu peegeldamine toimuks põhiliselt elust endast võetud vormis.

Selles suhtes erineb realism näiteks klassitsismist ja romantismist. Klassitsistlikes ja romantilistes teostes on teatud reaalne sisu, kuid nad peegeldavad tegelikkust niisugustes vormides, mis on ainult osaliselt olemas elus endas. Kasutades ära progressiivse klassitsismi ja revolutsioonilise romantismi paremaid saavutusi, erineb realism neist oluliselt selle poolest, et elutõde peegeldatakse realistlikes teostes eeskätt elust endast võetud vormides.

Realism nõuab elu mitmekülgset kujutamist, ta ei lase kujutatavat sisu allutada teatud skeemidele ja abstraktsetele mõistetele, nagu seda klassitsism real juhtudel teeb. Shakespeare'i realismi Molière'i klassitsismiga võrreldes kirjutas Puškin: «Shakespeare'i loodud kujud ei ole, nagu Molière'il, teatud kire või teatud pahe kehastuseks, vaid nad on elavad olevused, kes on täis paljusid kirgi, paljusid pahesid; olukorrad arendavad vaataja silmade ees nende mitmesuguseid ja mitmekülgseid karaktereid. Molière'il on ihnus ainult ihnus, kuid Shakespeare'i Shylock on ihnus, osav, kättemaksuhimuline, oma lapsi armastav, teravmeelne.» [1]

Samuti on realismile võõras reale romantismi esindajatele iseloomulik püüe — viia lugeja, vaataja või kuulaja reaalsest elust ära abstraktsete unistuste valdkonda. Realismi iseloomustades ütles Belinski, et realistliku poeesia iseloomulikuks omaduseks on «tõetruudus; realistlik poeesia ei loo elu ümber, vaid reprodutseerib seda, loob seda uuesti ja peegeldab endas elu mitmesuguseid avaldusi ühest vaatepunktist kui kumerlääts,

[1] «Русские писатели о литературном труде», т. 1, lk. 333.

kusjuures ta valib elunähtuste hulgast need, mis on vajalikud täieliku, elava ja ühtse pildi loomiseks» [1].

Niisuguse tegelikkuse reprodutseerimise tõepärasuse all ei mõisteta realismis mitte selle peegeldamist, mis on nähtuste pealispinnal ja mida on võimalik vahetult tajuda, vaid eeskätt kõige selle kunstilist avamist ja näitamist, mis on oluline ja seaduspärane.

Realistlik meetod nõuab, et tegelikkust näidataks tema liikumises ja arenemises, et olevikus näidataks tuleviku võrseid.

Realism ei peegelda mitte ainult seda, mis on juba olemas, vaid ka seda, mis on alles eos ja mis tegelikkuse enda sisemiste seaduspärasuste tõttu peab välja arenema ja oluliseks jõuks muutuma. Nähtuste niisugune vaatlemisviis, nagu õieti ütles M. Saltõkov-Štšedrin, ei tähenda sugugi tegelikkuse moonutamist, vaid ainult selle teise tegelikkuse avamist, mis «... armastab ennast varjata tavaliste faktide taha ja on märgatav ainult väga ja väga hoolikal vaatlemisel» [2].

Realistlik kunst, nagu rõhutas Saltõkov-Štšedrin, peab nägema tegelikkuse arenemise seadusi, ta peab reprodutseerima tulevase inimese kuju. Mitte kõikides realismi vormides, mis eelnesid sotsialistlikule realismile, pole seda nõuet küllaldase täielikkusega silmas peetud. Kuid see ei muuda meetodi olemust. Realistlik kunstnik, kes püüab tegelikkust tõetruult peegeldada, peab näitama mitte ainult seda, mis juba olemas on, vaid ka seda, mis on tärkamas. Nendes oleviku joontes, mida realist kujutab, selgitab ja rõhutab ta seda, mis on tuleviku pandiks ja aitab tuleviku võidule kaasa. Ta peab avama selle liikumise ja arenemise protsessi kui objektiivse protsessi, mis on olemas ühiskonna ajaloolistes tingimustes endis. Realist peab tundma kogu eluhoovust ja selle hoovuse kõiki voolusid, nagu rõhutas M. Gorki.

Realistliku kunsti parimate teoste eesmärgiks on tuleviku otsimine, nad on suunatud homsesse päeva. Näiteks võtame N. Tšernõševski suurepärase romaani «Mida teha?». Geniaalse realisti võrreldamatu jõuga joonistab kirjanik seal revolutsioonilise raznotšinetsite kujud, kes tõusid võitlusse tsarismi ja pärisorjuse vastu, sotsialistliku ideaali teostamise eest. Rahmetovi, Veera Pavlovna jt. kujud olid suurel määral tulevikuinimeste kujud ja nad olid eeskujuks, keda mitmed revolutsionääride põlvkonnad jäljendasid.

See, et suured mineviku realistid, nagu näiteks H. Balzac ja L. Tolstoi, tungisid sügavale elu sisemistesse seaduspärasustesse, andis nende teostele määratu suure tunnetusliku

[1] «Русские писатели о литературном труде», т. 1, lk. 590.
[2] М. Е. Салтыков-Щедрин, Об искусстве, 1949, lk. 193.

väärtuse. Nagu K. Marx kirjutas, ei olnud Balzac mitte ainult oma aja olude kirjeldaja, vaid ta lõi ka need tüübid, kes olid tegelikkuses alles eos ja arenesid välja hiljem.

Oma «Inimlikus komöödias» andis Balzac, nagu märkis Engels, prantsuse ühiskonna realistliku ajaloo 1816. aastast kuni 1848. aastani, millest Engels «isegi majanduslike üksikasjade kohta sai rohkem teada (näiteks liikuva ja liikumata varanduse ümberjaotamise kohta revolutsioonile järgnenud ajal) kui kõikide tolleaegsete spetsialistide — ajaloolaste, majandusteadlaste ja statistikute — raamatutest kokku» [1].

L. Tolstoi kohta kirjutatud artiklites näitas V. I. Lenin, kuidas Tolstoi realistliku meetodi abil oma teostes tõetruult peegeldas reformijärgse Venemaa ühiskondliku elu peamist sisu. V. I. Lenin kirjutas: «Kuuludes peamiselt 1861.—1904. aasta epohhi, kehastas Tolstoi oma teostes hämmastava reljeefsusega — nii kunstnikuna ja mõtlejana kui ka jutlustajana — kogu esimese Vene revolutsiooni ajaloolise omapärasuse jooni, selle jõudu ja selle nõrkust.» [2] Lenin märkis, et Tolstoi geniaalse realistliku loomingu tõttu oli Venemaa kodanlik-demokraatliku revolutsiooni ettevalmistamise ajajärk sammuks edasi kogu inimkonna kunstilises arengus. Tolstoi realism, tema võime tungida sügavale ühiskondlikesse nähtustesse, võimaldasid tal elavates, kunstipärastes piltides paljastada kogu kodanlik-feodaalse Venemaa roiskumist, välja tuua kapitalismi vastuolude kogu sügavust. Tolstoi joonistatud realistlikud pildid töötajate õiguseta olukorrast kapitalismi tingimustes viisid lugeja otseselt mõttele, et Venemaal on vaja otsustavaid revolutsioonilisi ümberkujundusi, kuigi see oli vastuolus Tolstoi enda moraalsete tõekspidamistega, sest Tolstoi jutlustas kurjale vägivallaga mittevastupanemise, kõlbelise enesetäiustamise jne. teooriat.

Realism kunstis on võimalik ainult siis, kui näidatakse mitte ainult positiivseid, vaid ka negatiivseid elu nähtusi, kui näidatakse elutõde. Suur vene kirjanik A. Tšehhov rõhutas õigesti, et realistlik kirjandus «joonistab elu sellisena, nagu see tegelikult on. Realistliku kirjanduse eesmärgiks on tingimusteta ja aus tõde ... Kirjanik peab olema niisama objektiivne kui keemik; ta peab lahti ütlema elus esinevast subjektiivsusest ja meeles pidama, et maastikul etendavad sõnnikuhunnikud väga auväärset osa, halvad kired aga on elule sama iseloomulikud kui headki» [3]. Elule iseloomulike ja elu edasiliikumise aluseks olevate vastuolude näitamine, uue ja vana vahelise võitluse näitamine on üks tähtsamaid nõudmisi, mille realism kui loo-

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, lk. 405—406.
[2] V. I. Lenin, Teosed, 16. kd., lk. 297.
[3] А. П. Чехов, О литературе и искусстве, Минск 1954, lk. 120, 121.

minguline meetod esitab. Just sellepärast on niinimetatud «konfliktituse teooria», mis oli levinud ühe osa nõukogude kunstitegelaste hulgas, vastuolus mitte ainult meie sügavalt tõepärase kunsti vaimuga, vaid ka mineviku suure realistliku kunsti traditsioonidega.

Realistlikus kunstis on elu tõepärase peegeldamise vajalikuks eeltingimuseks tüpiseerimine. Tegelikkuse realistlik peegeldamine tähendab elust võetud faktide üldistamist, nähtustes oleva olulise esiletoomist kõige juhusliku ja ebaolulise hulgast. Realistliku kunsti teostes esinevad tegelased ja sündmused võivad olla väljamõeldud, kunstniku fantaasia poolt loodud, kuid nende «väljamõeldiste» kehastamine kunsti meelelises konkreetses vormis on elutõe peegeldus, sest need väljamõeldud tegelased ja sündmused kannavad endas olulise, tüüpilise jooni, selle jooni, mis tegelikkuses endas esineb.

Realism ei keeldu ka fantastika elementide kasutamisest, kui need elemendid tulevad kasuks ajalooliste ja tüüpiliste karakterite ning olukordade kujutamisele. Selle näiteks võiks tuua fantastikat Nekrassovi poeemis «Kellel on Venemaal hea elada», Saltõkov-Štšedrini satiirides, A. Tvardovski poeemis «Vassili Tjorkin», Leonardo da Vinci maalilt lahkunud Gioconda fantastilisi seiklusi, mida kirjeldatakse Nazim Hikmeti poeemis «Gioconda ja Si Ja-u» jt.

F. Engels oli arvamisel, et realismi all tuleb mõista peale detailide tõepärasuse veel ka tõepärast tüüpiliste karakterite kujutamist neile vastavas tüüpilises olukorras. Inglise naiskirjaniku Harknessi üht juttu kriitiliselt käsitledes heitis Engels Harknessile ette seda, et kuigi kirjanik andis tüüpilised tööliste karakterid, ei osanud ta avada niisama tüüpiliselt seda olukorda, milles töölised viibivad ja mis neid tegutsema sunnib. Harkness kujutas kapitalistliku Inglismaa töölisi allasurutud, halli ja rõhutud massina, kuigi sel ajal olid Euroopas juba tekkinud tingimused, kus töölised astusid välja revolutsioonilise jõuna, kes suutis seista oma huvide eest ning astuda otsustavasse revolutsioonilisse võitlusse kapitali vastu. «Töölisklassi revolutsiooniline vastulöök rõhuvale keskkonnale, mis teda ümbritseb, töölisklassi kramplikud katsed, poolteadlikud või teadlikud katsed kätte võita oma inimõigused, on ajalukku läinud ja peavad sellepärast ka realismi valdkonnas oma koha leidma,»[1] kirjutas Engels selle kohta.

Realism on aktiivne, sihiteadlik kunst, temale on võõras passiivsuse ja kiretuse vaim, temale on võõras kaemuslik maailma suhtumine. Realism erineb põhimõtteliselt naturalismist, mis eitab tegelikkuses esinevate nähtuste aktiivse valiku ja

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, lk. 405.

tüpiseerimise printsiipi. Olles kodanluse filosoofia positsioonidel ning rõhutades ja välja tuues tühiseid fakte, mis ei aita ümbritseva maailma seaduspärasusi avada, moonutab naturalism tegelikkust ja kujutab endast realismi otsest antipoodi. Sellepärast ongi vale see, kui naturalismi püütakse käsitleda mitte kui realismile vaenulikku suunda, vaid kui realismi vormi, mis pole veel küllaldaselt välja arenenud, «kus realismi poole püüdev kirjanik pole veel lõplikult omandanud realismi põhimõtteid, kuid läheneb järk-järgult neile, kui ta ehitab oma kujud tegelikkusest võetud materjalist, kuid ei üldista neid veel täielikult» [1].

Naturalism ei saa mingil määral olla ega ole realism. M. Gorki märkis õigesti oma kirjas V. Grossmanile, et «... naturalism on päevapiltnike käsitöö ... kujutada aga inimesest tõde kogu selle komplitseerituses, see käib päevapiltnikul ja naturalistil üle jõu» [2].

Naturalism maskeerib end realismiks, kuid tegelikult on ta realismi vaenlane. Möödunud sajandi seitsmekümnendatest aastatest peale on naturalism arenenud langevat joont mööda ja on tänapäeva tingimustes jõudnud äärmiselt reaktsiooniliste vormideni. Realism aga, vastupidi, sammub kõikide kodanliku kunsti realismi- ja demokraatiavastaste suundade kiuste oma arengus kogu aeg tõusuteed, kajastades ühiskonna demokraatlike ja sotsialistlike jõudude kasvu.

Vastupidiselt naturalismile nõuab realistlik meetod kunstnikult aktiivset ellu tungimist, progressiivsete ideaalide ja püüete teostamise eest võitlemist. Realism ei ole mõeldav ilma inimarmastuseta, ilma humaansuseta. Vene XIX sajandi realistliku kunsti humaansus on lahutamatult seotud pärisorjuse ja tsarismi eitamisega, vene rahva vabaduse ja vaimuvalguse eest võitlemisega.

Teineteisest lahutamatud on ka realism ja progressiivne ideelisus. Realistlikus kunstis on tegelikkuses esinevate nähtuste tüpiseerimine mõeldav ainult siis, kui kunstnikul on kindel seisukoht kujutatavate objektide valiku ja nende kunstilise ümbertöötamise iseloomu suhtes, samuti kujutamise eesmärgi suhtes. Tüpiseerimine on mõeldav ainult siis, kui kunstnik kaitseb ühtesid ideesid ja võitleb teiste vastu. Juba V. G. Belinski ütles, et realism on võimalik ainult siis, kui kunstnikul on kindel seisukoht kujutatava tegelikkuse suhtes. Belinski järgi on realismi lahutamatuteks joonteks ideelisus, eesrindlik tendentslikkus ja side kaasajaga. «Kunstiteos on surnud, kui ta kujutab elu ainult selleks, et elu kujutada, ilma igasuguse jõulise sub-

[1] Л. И. Тимофеев, Теория литературы, lk. 308.

[2] «Literaturnaja Gazeta», 17. juunist 1954.

jektiivse stiimulita, mille alus on epohhi valitsevas mõttes, kui ta pole kaebehüüe või vaimustuse ditüramb, kui ta pole küsimus või vastus küsimusele.» [1]

Pärast Belinskit õpetas N. Tšernõševski, et realistlik kunst pole kutsutud üksnes tegelikku elu tõetruult kujutama, vaid seda ka seletama, tegeliku elu nähtuste üle kohut mõistma. Selles mõttes on realistlikul kunstil tohutu suur revolutsioneeriv tähtsus. Veenvates kunstilistes kujudes näitab realistlik kunst, mis on elus inetu ja halb, mis on oma aja ära elanud ja peab kaduma, mis on kaunis, mis kasvab ja areneb. Niisuguse kunsti näiteks pidas Tšernõševski N. Gogoli teoseid, mis andsid tõetruid pilte pärisorjusest ja mis selle pärisorjuse hukka mõistsid.

Kunsti kogemusi üldistades rõhutas Engels oma kirjas M. Kautskyle, et tragöödia isa Aishylos ja komöödia isa Aristophanes olid poeedid, kelle tendents oli selgesti välja kujunenud. Sellised maailmakirjanduse titaanid nagu Dante ja Cervantes olid samuti tendentslikud. Schilleri draama «Salakavalus ja armastus» kõige suuremat väärtust nägi Engels selles, et ta on poliitilise tendentsiga draama. Märkides, et tolleaegsed vene ja norra kirjanikud kirjutavad suurepäraseid tendentslikke romaane, rõhutas Engels eriti, et tõeliselt realistlikus teoses «peab tendents tulenema iseendast — olukorrast ja tegevusest, ilma et seda eriti rõhutataks...» [2]

Tendents peab olema elu oluliste külgede tõepärane kajastus, ta peab orgaaniliselt järelduma kunstiteoses kujutatavate sündmuste käigust ja karakterite arenemisest. Tendents, mis on võõras arenevate sündmuste objektiivsele loogikale ja mida autor väljastpoolt peale surub, toob kunstis paratamatult kaasa võltsimise. Tõelise kunsti vältimatuks eeltingimuseks on see, et tendents vastaks asjade ja sündmuste objektiivsele loogikale. «Realism pole sugugi mitte lihtne tegelikkuse kirjeldus. Realism peab näitama headust ja paljastama kurjust, toetama tõde ja õiglust,» ütleb tänapäeva väljapaistev hiina kirjanik Go Mo-žo. «Sellepärast peab temas olema tingimata sarkasm, varjatud torge, terav okas... Ilma selleta ei saa olla tõelist kirjandust, nagu pole maailmas roosi ilma okasteta ega mesilast ilma nõelata.» [3]

Realistliku kunsti tendentslikkus ei ole sugugi vastuolus tema tõepärasusega; veel rohkem, ta on ka elutõe väljendus. Realistliku kunsti tõde ja tendentslikkus, tema huvi selle vastu, et progressiivsed ideaalid pääseksid võidule, ei ole teineteisega vastuolus ja on lahutamatult seotud rahvalikkusega, demokra-

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. II, lk. 348.
[2] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, lk. 395.
[3] Го Мо-жо, Избранное, 1953, lk. 319.

tismiga ja võitlusega kunsti rahvusliku vormi eest. Juba Belinski rääkis õigusega sellest, et tõeliselt realistlik kunst on samal ajal ka tõeliselt rahvalik kunst. Mõisted «realism» ja «rahvalik kunst», «tõetruu» ja «rahvalik» olid tema jaoks peaaegu sünonüümid. Kui kunstiteoses on elu õigesti kujutatud, siis on see teos ka rahvalik, ütles Belinski korduvalt. Rahvalikkuse all mõistis Belinski rahva maailmavaate, tema rahvusliku omapära, mõtteviisi ja iseloomu, tema püüdluste, mõtete ja soovide peegeldust realistlikus kunstis. «Mida suurem on poeet, seda rahvalikum ta on,» ütles Belinski, «sest seda mitmekülgsemalt saab ta rahvalikust vaimust aru.» [1] Niisuguseks rahvalikuks poeediks pidas Belinski õigustatult Puškinit, kelle loomingus on kunstilises vormis kehastatud tähtsamad küljed vene rahva ajaloolisest elust, tema rahvuslik elulaad ja iseloom. Puškini «Jevgeni Oneginit» pidas Belinski Gribojedovi komöödia «Häda mõistuse pärast» kõrval õigustatult teoseks, mis kindlustas vene poeesias uue suuna — ehtsa realismi ja rahvalikkuse suuna. Puškini romaani nimetas Belinski poeetiliselt tõetruuks pildiks, mis annab ülevaate kirjeldatava ajajärgu vene ühiskonnast.

Realism kui tegelikkuse tõetruu, ajalooliselt konkreetse kujutamise meetod on oma olemuselt rahvuslikule nihilismile vaenulik. «Ilma kohaliku koloriidita ja ilma rahvuslike tavade ja mõteteta, ilma tegelaste rahvuslike karakteriteta,» ütles Tšernõševski, «pole vähematki reaalsust — tõetruudust — tegevuses ega konkreetsust tegelastes.» [2] Tõetruudus ja kosmopolitism on kunstis kokkusobimatud. Tõeliselt realistlik kunst on sügavalt patriootiline. Suurepäraselt tõendab seda möödunud sajandi vene kunst, mis oli kõrge elutõe, rahvalikkuse ja kodumaa ennastsalgava teenimise kunst.

Kogu oma olemasolu vältel on realism arenenud lakkamatus võitluses mitmesuguste kunsti koolkondade vastu, mis eitasid elu tõetruu peegeldamise põhimõtteid. Uuel ajal võitleb realism naturalismi ja formalismi vastu, mis moonutavad tegelikkust. Realismi arenemine on alati kokku langenud kunsti õitsengu ajajärkudega, kuna dekadentsi ajajärku on iseloomustanud kunstis mitmesuguste subjektivistlike voolude levimine. Seda pani tähele juba Goethe, kes jutuajamises Eckermanniga ütles: «Kõik tagurlikud ja lagunemisest hõlmatud ajastud on täis subjektivismi, kuna kõikidel progressiivsetel ajastutel on objektiivne suund.» [3]

Realism kui kunsti meetod on konkreetne ajalooline mõiste.

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трёх томах, т. II, lk. 681.
[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII, Гихл, 1949, lk. 129.
[3] Vt. И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте, «Academia», 1934, lk. 292.

Oma arengus on ta läbi käinud terve rea astmeid: ürgaegse ühiskonna kunstis leiduvatest realismi algetest (kaljudele tehtud joonised loomadest, inimest kujutavad skulptuurid jm.) realismi elementideni antiikaja ja progressiivses keskaja kunstis, renessansi ajajärgu kunsti realismini, XVIII—XIX sajandi kriitilise realismini ja lõpuks sotsialistliku realismini, mis kujutab endast realistliku kunsti kõrgeimat astet.

Igal neist realismi vormidest on omad ajaloolised iseärasused. Näiteks on realism antiikaja kunstis ühendatud mütoloogia ja antropomorfismi elementidega. Kuid sealjuures ei loonud antiikaja kunst üksnes antropomorfistliku religiooniga seotud teoseid, vaid ka religioossest kestast vabu realistlikke teoseid, milles kajastusid kreeklaste maised arusaamised ja ideaalid inimesest, tema väärtusest ja ülesannetest (Praxitelese, Myroni jt. skulptuurid).

Feodalismi ajajärgul esineb realistlik kunst eeskätt rahvaloomingu vormis (rahvalaulud, komöödiad jne.), mis seisis vastu tolle aja valitsevale ideoloogia vormile — religioonile. Nendes komöödiates ja lauludes naeris rahvas realistlikus vormis välja tolleaegsete valitsevate klasside pahesid, pilkas vaimulikke jne. Realismi elemendid rajavad endale teed isegi religioosses kunstis, kuigi nad on põhimõtteliselt vaenulikud religioossele kunstile kui tervikule. Näiteks niisuguses keskaja religoosse kunsti tüüpilises žanris, nagu seda on liturgiline draama, võib kergesti märgata mõnesuguste elunähtuste tõetruu, realistliku kujutamise elemente, milledel pole midagi ühist selle draama eesmärgi ja kogu realismivastase tendentsiga. Realismi elemente esineb ka feodalismiaja kujutavas kunstis, näiteks mõningaid pühakuid, jumalaid jne. kujutavates skulptuurides ja maalides, mis tegelikult kujutavad tihtipeale lihtsaid inimesi — vanu mehi ja naisi jt.

Keskaja kunsti realistlikes elementides kasutatakse ära mõningaid antiikaja realistliku kunsti saavutusi. Kuid keskaja realismis võime märgata, et kunstnikud pööravad suuremat tähelepanu elu olustikulistele külgedele, püüavad rohkem kui antiikaja kunstnikud kujutada mitte ainult elus esinevat ilu, vaid ka inetust jne.

Renessansiajastu tekitas kunstis realismi uue ajaloolise vormi, mille eriliseks tunnuseks on kunsti ilmalik, humanistlik iseloom, mis on teravalt suunatud keskaja kiriklik-skolastilise ideoloogia ja feodalismi ametliku religioosse kunsti vastu. Isegi religioossetel teemadel loodud teostes võisid renessansiaegsed kunstnikud tõetruult, realistlikult, elu enda vormides kujutada kaasaegseid inimesi, väljendada oma ajastu progressiivseid ideid (Raffaeli, Tiziani, Veronese jt. teosed). Renes-

sansiaegsele kunstile on iseloomulik, et ta haarab erakordselt laialt tegelikkuse nähtusi, teda iseloomustavad tugevate inimeste kujud, kellel on võimsad karakterid ja vägevad kired (Michelangelo «Taavet», «Mooses», «Kinniseotud ori», «Brutus»; Othello, Macbeth, Coriolanus ja paljud teised Shakespeare'i kangelased). Hoolimata oma ideede demokraatlikkusest ja humanismist paistavad renessansiajastu realismi juures silma mõningad aristokraatlikud jooned ja tema vähene huvi lihtsate inimeste igapäevase elu vastu. Tema kujudel on tihtipeale abstraktne, idealiseeritud iseloom ja sageli pole nad vabad religioossest kestast.

Need renessansiajastu kunsti realismi ajaloolise piiratuse jooned ületab olulisel määral XVIII—XIX sajandi kriitiline realism Lääne-Euroopas, eriti aga Venemaal.

Läänes kujunes kriitiline realism lõplikult välja pärast tööstuslikku revolutsiooni Inglismaal ja 1789.—1793. aasta kodanlikku revolutsiooni Prantsusmaal ning saavutas oma arengu haripunkti möödunud sajandi 30.—40. aastatel, kui kapitalismi vastuolud Euroopa arenenumates maades küllaldaselt välja kujunesid ning rahva vabadusvõitlus ajajärgu tüüpiliseks nähtuseks muutus. XIX sajandi Inglismaal esindab kriitilist realismi Marxi sõnade järgi «hiilgav romanistide koolkond» (Dickens, Thackeray jt.), Prantsusmaal eeskätt Stendhali ja eriti Balzaci looming.

Kesk- ja Kagu-Euroopa maades olid kriitilise realismi esindajaiks niisugused väljapaistvad kirjanikud nagu E. Orzeszko, B. Prus — Poolas, I. Vazov, L. Karavelov — Bulgaarias, S. Petőfi, K. Mikszáth — Ungaris, J. Caragiale, K. Slavice — Rumeenias ja paljud teised.

Kriitilist realismi iseloomustab kõigepealt teravalt kriitiline suhtumine kodanlikku ja feodaalsesse ühiskonda ning selle ühiskonna ekspluataatorliku loomuse paljastamine. Laiade rahvahulkade rahulolematus tööstusliku ja kodanliku revolutsiooni tagajärgedega, nende hulkade järjest selgem arusaamine niihästi vana, feodaalse ühiskonna kui ka uue, kodanliku ühiskonnakorra ekspluataatorlikust olemusest lõid kindla aluse teravale kriitikale, mida hakati kirjanduses ja kunstis tegema inimvaenuliku ekspluataatorliku ühiskonna aadressil.

Kesk- ja Kagu-Euroopa maades — Bulgaarias, Ungaris, Poolas — kasvas rahvahulkade rahulolematus seoses nende maade rahvusliku rõhumisega võõramaalastest vallutajate poolt; ka see rahulolematus väljendus kirjanduses ja kunstis. Kõik H. Botevi, I. Vazovi ja S. Petőfi teosed on täis kirglikku Türgi, Austria, ja Saksa türannia vihkamist, täis tuliseid üleskutseid astuda võitlusse isamaa au ja vabaduse eest.

Lääne-Euroopa kriitiline realism loob oma aja ühiskond-

likust elust ja oma maadest suurepäraseid realistlikke pilte. Kriitiline realism paljastab kodanlike vahekordade maailma, kus kõige suuremaks väärtuseks ei ole inimene oma mõtete, püüete ja tunnetega, vaid raha, mille eest kapitalistlikus maailmas müüakse ja ostetakse kõike, kaasa arvatud ka au ja südametunnistus. Stendhal ja Balzac, Dickens ja Thackeray paljastasid kapitalistliku ajakirjanduse müüdavust, näitasid kogu maailmale, et kodanlike maade ministrid ja võimukandjad orjalikult sõltuvad pankuritest ja börsitegelastest, näitasid kodanliku perekonna paiseid, kus vahekorrad on rajatud egoistlikule arvestusele, valele ja silmakirjalikkusele. Selles peitub kriitilise realismi jõud, tema määratu suur tunnetuslik ja kasvatuslik tähtsus.

Sellest hoolimata oli Lääne-Euroopa kriitiline realism paljuski kodanlikult piiratud. Kriitilise realismi tekkimise ajal etendas kodanlus veel suhteliselt progressiivset osa, võideldes feodalismi riismete vastu ja viies edasi tootlike jõudude arenemist, proletariaat aga polnud veel küllalt küps otsustavaks võitluseks kapitalismi vastu. Tolleaegne Lääne-Euroopa kriitiline realism polnud lõpuni järjekindel ja leppimatu kapitalismi vastu, ta ei läinud lõpuni kodanliku korra sügavate vastuolude kunstilises tunnetamises ja paljastamises.

Venemaal tekkis kriitiline realism XIX sajandil, sel perioodil, kui kasvas rahvahulkade revolutsiooniline protest pärisorjuse ja rõhumise vastu.

Venemaa kriitilise realismi kõige eesrindlikumad esindajad — revolutsioonilised demokraadid — läksid ekspluataatorliku ühiskonna paljastamises Lääne-Euroopa kirjanikest ja kunstnikest kaugemale ning propageerisid kartmatult revolutsioonilisi meetodeid võitluses rõhumise ja orjastamise vastu.

Võrreldes Lääne-Euroopa kirjanike ja kunstnikega, saab vene kriitiline realism sügavamini aru rahvahulkade osast ajaloo käigus (A. Puškini «Boris Godunov», L. Tolstoi «Sõda ja rahu»).

Venemaa kriitiline realism seadis rõhumise ja vägivalla maailmale aktiivselt vastu oma vabadustarmastavad, humaansed ideaalid; vene kriitilise realismi kõige revolutsioonilisemad esindajad lõid palju positiivseid kujusid, kes võitlesid pärisorjapidajate ja tsarismi vastu (Tšernõševski romaani «Mida teha?» tegelased, revolutsionääride kujud I. Repini maalidel «Ei oodanud», «Propagandisti areteerimine», «Konvoi valve all. Porisel teel», vene eesrindliku kultuuri väljapaistvate tegelaste portreed) [1].

[1] Põhjendamata on mõnede nõukogude autorite väide, nagu poleks vene kriitiline realism loonud ega võinudki luua positiivsete kange-

Vene kriitilisel realismil oli erakordselt suur ühiskondlikult ümberkujundav tähtsus. Ta kõigutas kodanlik-feodaalse Venemaa ekspluataatorliku korra põhialuseid, mobiliseeris rahvast rõhumise vastu võitlema. Kirglik armastus isamaa ja rahva vastu on vene eesrindliku kirjanduse ja kunsti kõige iseloomulikum joon.

Sealjuures oli vene kriitiline realism, samuti nagu Lääne-Euroopa omagi, ajalooliselt piiratud. Ostrovski, Gontšarovi, Tšehhovi ja teiste vene kirjanduse suurte esindajate looming ei võinud anda selget vastust vene ühiskonna arenemise teede küsimusele. Veel rohkem, Gogol ja Tolstoi näiteks esitasid selles küsimuses ekslikke vaateid. Tulvil ajaloolist optimismi, veendumust rahva helgesse tulevikku on vene suurte revolutsiooniliste demokraatide — Belinski, Tšernõševski, Dobroljubovi, Saltõkov-Štšedrini teosed. Kuid neil puudus puhtteaduslik arusaamine ühiskonna arenemise teedest, ühiskonna revolutsioonilisest ümberkujundamisest; nad ei näinud seda jõudu, kes oleks suutnud selle ümberkujunduse läbi viia.

3. Sotsialistliku realismi meetodi tekkimine ja selle peamised jooned

Realismi eelnevate vormidega võrreldes on sotsialistlik realism kvalitatiivselt uus kunstimeetod maailma kunstiajaloos.

Sotsialistlik realism ei tekkinud vana realistliku meetodi «plahvatuse» tulemusena [1], vaid uutes ajaloolistes tingimustes realismi järkjärgulise arenemise tulemusena. Sotsialistliku realismi kunst, mis on kutsutud kajastama kõigepealt töötajate revolutsioonilist võitlust kapitalismi vastu ning määratu suuri sotsialistlikke ümberkujundusi, rajaneb ainuteaduslikul, revolutsioonilisel maailmavaatel — marksismil-leninismil.

Sellepärast tuleb ekslikuks tunnistada mõnede kirjandus- ja kunstiteadlaste püüe rõhutada nõukogude kirjanike ja kunstnike loomingu analüüsimisel ainult seda, mis neid seob mine-

laste kujusid. Niisugune väide esineb V. Zimenko raamatus «Nõukogude portreemaal». Näiteks kirjutab autor 136. leheküljel: «Isiksuse väga piiratud areng ekspluataatorliku ühiskonna tingimustes, konflikt isiksuse individuaalse, erainimese palge ja ühiskondliku palge vahel ei lasknud kunstil leida elust juba väljakujunenud otseseid positiivseid tüüpe, mis oleksid võinud saada «kõrge», «heroilise», «ajaloolise» kunsti kujudeks.» Need V. Zimenko väited ei vasta tuntud ajaloolistele faktidele ja rajanevad möödunud aja nähtuste uurimise ebaajaloolisel käsitlusviisil.

[1] Seda väitis kirjandusteadlane B. Bjalik (vt. Б. Бялик, О пьесе Горького «Фальшивая монета», ВТО, 1947, samuti B. Bjaliku kriitikat oma vea puhul raamatus «Драматургия М. Горького советской эпохи», 1952, lk. 213).

viku realismiga, jättes tähele panemata seda uut, mida nad sotsialistliku realismi meetodile toetudes realistliku kunsti ajalukku toovad.[1] Sealjuures mätsitakse kinni sotsialistliku realismi novaatorlik olemus, sotsialistlikku realismi aga lahustatakse kriitilises realismis. Niisugused püüded on niisama kahjulikud kui raplaste ja proletkultlaste katsed eraldada sotsialistlik realism sotsialismieelsest realismist. Sotsialistliku realismi meetodile on iseloomulik tegelikkuse peegeldamine revolutsioonilise, kommunistliku parteilisuse positsioonidelt lähtudes; see asjaolu tingib aga tegelikkuse nähtuste tüpiseerimise omapära, mis esineb sotsialistliku realismi kunstis ning eraldab teda sotsialismieelsest kunstist.

Sotsialistlik realism kui meetod tekkis ammu enne Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni võitu selle tagajärjel, et inimkonna ühiskondlikus ja ajaloolises elus oli XIX sajandi teisel poolel ja XX sajandi algul toimunud terve rida põhjalikke ümberkujundusi.

Juba XIX sajandil olid Lääne-Euroopa töölisliikumise baasil (1848. aasta revolutsioon, Pariisi Kommuun) ja teadusliku kommunismi ideede mõjul inglise, prantsuse ja saksa eesrindlikus kirjanduses laialt levinud motiivid, mis kajastasid tööliste revolutsioonilist võitlust kapitalistliku ekspluateerimise vastu, kodanluse kui klassi vastu (tšartistide revolutsiooniline poeesia, Herweghi ja Weerthi luuletused, Eugène Pottier' laulud jne.). Kogu tolleaegse proletaarse poeesia kõige küpsem teos — Pottier' «Internatsionaal», mis on kirjutatud 1871. aasta juunis Pariisis, põranda all, ja millele Pierre Degeyter 1888. aastal lõi muusika — sai hiljem kõikide kommunistlike parteide hümniks.

V. I. Lenin hindas seda hümni kõrgelt, nimetades seda «ajalooliseks lauluks». Ta ütles: «Ükskõik missugusele maale ka ei satuks teadlik tööline, kuhu saatus teda ka ei viiks, kui võõrana ta ennast ka ei tunneks, keeleoskamatuna, ilma tuttavateta, kaugel kodumaast, — ikka võib ta endale leida seltsimehi ja sõpru tuttava «Internatsionaali» viisi järgi.»[2]

Venemaal ilmusid XX sajandi algul mitte ainult üksikud väljapaistvad proletaarse kirjanduse teosed, vaid siin kujunevad esmakordselt välja ka kunstiloomingu uue meetodi selgelt piiritletud jooned; seda meetodit hakati hiljem nimetama sotsialistliku realismi meetodiks.

---

[1] Näiteks väidab G. Nedošivin oma raamatus «Очерки теории искусства», et «asi pole sugugi selles, et leida nõukogude kunsti meetodi tõelisi või näilisi erinevusi klassikute meetodist . . ., vaid selles, et uurida, kuidas klassikute meetod saab eesrindlikule nõukogude kunstile aluseks, lähtepunktiks võitluses sotsialismi eest» (lk. 248).

[2] Vt. «Kommunist» nr. 6, 1954, lk. 22 (v. k.).

Sotsialistlik realism kui meetod kujunes välja Venemaal vene vabadusliikumise kolmandal — proletaarsel — etapil, eesrindliku kunsti ja vene töölisklassi revolutsioonilise võitluse lahutamatu seose alusel.

XX sajandi algul jõudis kapitalism oma viimsesse, imperialistlikku staadiumi. Tolleaegne kapitalismi kõigi vastuolude enneolematu teravnemine, proletariaadi klassivõitluse ja asumaade ning poolasumaade rõhutud rahvaste võitluse võimas kasv ja laiade töörahvahulkade sotsialistliku teadlikkuse tõus olid need ajaloolised tingimused, milledes sotsialistliku realismi meetod tärkas ja välja kujunes.

Ebaõiged on mõningate kunsti- ja kirjandusteadlaste katsed viia sotsialistliku realismi meetodi tekkimine kolmekümnendate aastate algusesse, millal esmakordselt määrati kindlaks nõukogude kunsti loominguline meetod. [1]

Sotsialistliku realismi meetodi tekkimine Venemaal on seletatav Venemaa ajaloolise arenemise iseärasustega XIX sajandi lõpul ja XX sajandi algul. Sel ajal muutub Venemaa imperialismi kõikide vastuolude sõlmpunktiks, revolutsiooni juhtiva jõu — proletariaadi — revolutsioonilise võitluse keskuseks. Töölisklassi eesotsas oli uut tüüpi proletaarne partei — bolševike partei, kes suutis miljonid töölised ühendada revolutsiooniliseks armeeks.

Just sel ajal käis Venemaal teadusliku sotsialismi teooria ühendamine revolutsioonilise proletaarse liikumise praktikaga. Leninismi sünnimaa — Venemaa — asub rahvusvahelise töölisliikumise etteotsa.

Nendes uutes ajaloolistes tingimustes kerkivad rahvaga seotud vene kunsti ja kirjanduse ette uued ülesanded. Kunst ja kirjandus on kutsutud kunstiliste vahenditega kaasa aitama, et pääseksid võidule uued jõud, kes sünnivad ägedas võitluses kodanliku korra vastu. Kõik see seletab ja teeb arusaadavaks, et just Venemaal tekkis sotsialistliku realismi kunst, mis tähis-

[1] Näiteks väitis P. Sõssojev NSV Liidu Kunstide Akadeemia kolmandal istungjärgul oma ettekandes «Võitlus sotsialistliku realismi eest nõukogude kujutavas kunstis», et «sotsialistlik realism on kunstiajaloos täiesti uus kvaliteet, mille on sünnitanud uus sotsialistlik tegelikkus». (Vt. «Третья сессия», 1949, lk. 39.) K. Zelinski artiklis «NSV Liidu rahvaste kirjanduse uurimise probleemid» öeldakse: «Sotsialistlik realism on Oktoobrirevolutsiooni saavutus, sotsialismi saavutus» (vt. «В братском единстве». Сборник статей. Советский писатель, M. 1954, lk. 100). Kui need väited õigeks tunnistada, siis tuleks sotsialistliku realismi teoste hulgast välja jätta need, mis näiteks Gorki kirjutas enne Oktoobrirevolutsiooni, sealhulgas «Vaenlased», «Ema» jt., siis tuleks asuda seisukohale, et sotsialistliku realismi meetodi alusel ei saa kujutada kaasaegset kapitalistlikku tegelikkust. Niisugune seisukoht ei pea võimalikuks sotsialistliku realismi teoste tekkimist kapitalimaades, mis on mõttetu, sest niisugused teosed on juba olemas.

tab uut epohhi maailma kunstiajaloos. Ülesanded, mis ajalugu seadis eesrindliku kunsti ette, tekitasid kunstiloomingu uue meetodi, mille olemus seisab selles, et peegeldada elu ajalooliselt ja konkreetselt tema revolutsioonilises arenemises. Kõige selgemini on see meetod väljendatud reas M. Gorki realistlikes teostes (1905. aasta revolutsiooni perioodi teostes). Lenin nimetas M. Gorkit proletaarse kunsti kõige suuremaks esindajaks, revolutsiooniliseks kirjanikuks, kes on «oma suurte kunstiteostega sidunud end Venemaa ja kogu maailma töölisliikumisega . . .» [1]

Sotsialistliku realismi meetodi abil lõi Gorki esmakordselt maailmakirjanduse ajaloos kunstilise kuju vene proletariaadist, kes pidas marksistlik-leninliku partei juhtimisel organiseeritud võitlust tsarismi ja kapitalismi vastu. Gorki näidendites «Väikekodanlased», «Vaenlased» ja eriti romaanis «Ema» on sotsialistliku realismi meetod leidnud oma ereda kehastuse. Nendes teostes on suure kunstilise jõuga kujutatud elu tema revolutsioonilises arenemises.

Teravalt kritiseerides kodanlikku ühiskonda ja selle kaitsjaid, näitas Gorki sotsialistliku ideaali jooni; sotsialistliku ideaali saavutamise revolutsioonilise tee olid aga kätte näidanud teadusliku kommunismi rajajad. «Gorki määratu suur ja erakordne tähtsus on selles,» kirjutas A. Lunatšarski, «et ta on esimene suur proletariaadi kirjanik, et tema näol saab esmakordselt endast kunstiliselt teadlikuks see klass, kelle saatuseks on ennast päästes päästa kogu inimkond, samuti nagu see klass sai endast filosoofiliselt ja poliitiliselt teadlikuks Marxi, Engelsi ja Lenini näol.» [2]

Ilukirjandus hakkas Gorki isikus esmakordselt täiel määral teenima vene töölisklassi ja tema partei suurt üritust, muutus töötajate kommunistliku kasvatamise võimsaks vahendiks. Ta valis ja tüpiseeris reaalse maailma nähtusi proletariaadi seisukohast, proletariaat aga oli endast teadlikuks saanud kui revolutsioonilisest klassist, kes suudab maailma sotsialismi põhimõtete alusel ümber kujundada.

Leninlikku parteilisuse printsiipi järjekindlalt rakendades saavutas realism uut edu tegelikkuse kujulises tunnetamises. Sotsialistliku realismi teosed on lahutamatult seotud töölisklassi revolutsioonilise võitlusega. Selle näiteks on ülalnimetatud ja paljud teised Gorki teosed, mis ta lõi V. I. Lenini ja kommunistliku partei ideelise mõju all. [3]

---

[1] V. I. Lenin, Teosed, 16. kd., lk. 91.

[2] А. В. Луначарский, Статьи о Горьком, 1938, lk. 187—188.

[3] Mõned nõukogude kirjandusteadlased on arvamisel, et Gorki tegeles sisuliselt marksismi-leninismi klassikute raamatutest ja artiklitest võetud juhtmõtete lihtsa illustreerimisega, rüütades neid vastavasse

Partei aitas Gorkil mõista ühiskondliku arenemise seadusi, tugevdada tema sidet proletariaadiga, aitas kaasa tema revolutsioonilise maailmavaate väljakujunemisele. Selle tõttu asus Gorki täielikult töölisklassi seisukohale, tõusis kõige laiemate rahvahulkade ajaloolise loomingu kunstilise kroonika kirjutaja tasemele, avas maailmakirjanduse ajaloos uue lehekülje. Gorki sõnakunst avaldas sellist mõju Vene revolutsiooni saatusele, millist pole avaldanud ükski teine kirjanik Venemaal.

Erinevalt vene kriitilisest realismist näitasid Gorki teosed õiget teed kapitalistlikust orjusest väljapääsemiseks, nad kutsusid vene proletariaati kommunistliku partei juhtimisel võitlema sotsialistliku revolutsiooni läbiviimise eest, et sel viisil teha jäädav lõpp olukorrale, kus üks inimene rõhub ja ekspluateerib teist.

Niisuguste Lääne-Euroopa kirjanike nagu Dickens, Zola jt. teostes me näeme mahasurutud töölisi, kes on ülejõukäiva tööga «ebainimlikuks tehtud». Vene realistlikud kirjanikud, kes käsitlesid oma teostes tööliste elu, näiteks Rešetnikov, Mamin-Sibirjak, Kuprin, Garin-Mihhailovski jt., kujutavad töölisi ainult kas rõhutud klassina või siis niisuguse klassina, kes on suuteline ainult organiseerimatuks mässuks. Gorki aga näitab esimesena töölisklassi kangelaslikkust ja suurt revolutsioonilist jõudu.

Gorki teostes on proletariaati esmakordselt näidatud kaasaja kõige eesrindlikuma, organiseerituma ja revolutsioonilisema klassina, töörahva juhina, revolutsiooni hegemoonina. Proletariaadi kangelaslikkus ja kõlbeline üllus, proletariaadi moraalne ilu ja suurus on orgaaniliselt sulanud üheks tervikuks, mida võime näha M. Gorki teostes esitatud tööliste kujudes.

Oma jutustustes, näidendites ja romaanides näitab Gorki töölisklassi teadlikkuse kasvu, revolutsioonilise proletaarse liikumise arenemist. Näiteks loob M. Gorki oma 1901. aastal kirjutatud näidendis «Väikekodanlased» revolutsioonilise töölise — vedurijuhi Nili kuju. Nil on inimene, kel on proletaarlase kõrge teadlikkus, kes asub kartmatult avalikku võitlusse kodanlik-feodaalse ühiskonna vastu. Nil esindab töölisklassi eesrindlikku osa, kellest loodi kommunistide-leninlaste partei. Näidendis «Vaenlased», mille Gorki kirjutas 1906. aastal, kir-

---

kunstilisse vormi. Need inimesed saavad valesti aru sellest mõjust, mida meie partei ja tema juhid Gorki kunstilisele loomingule avaldasid. Niisugune seisukoht tuleneb sellest, et kunsti ja kunstilise loomingu spetsiifikast ei saada aru kui tegelikkuse nähtuste valiku ja tüpiseerimise protsessist, vaid seda peetakse lihtsaks teaduse andmete reprodutseerimiseks kunstilistes kujudes.

jeldab ta kahe leppimatult vaenuliku leeri võitlust: ühel pool on vankumatult kindlad töölised, keda juhib kommunistlik partei ja kes usuvad, et nende võitlus on õige, teisel pool aga on ekspluataatorlike klasside esindajad. Näidend avab selle suure ajaloolise osa, mida etendab töölisklass kui kapitalismi hauakaevaja, näitab kodanlik-feodaalse ühiskonna hukkumise paratamatust.

Uueks astmeks sotsialistliku realismi kunsti arengus oli Gorki romaan «Ema». See romaan kujutab endast suurt ajaloolist pilti, mis kujutab vene proletariaadi tekkimist, kasvamist ja arenemist, töölisklassi juhtide. esilekerkimist, vene naise muutumist aktiivseks, teadlikuks kapitalistliku orjuse vastu võitlejaks.

Gorki romaani kangelased on revolutsioonilise rahva lihased lapsed, tema eluliste huvide väljendajad, teaduslikult põhjendatud sotsialistliku ideaali kandjad, rahvahulkade juhid. V. I. Lenin hindas kõrgelt Gorki romaani ning nimetas seda väga õigel ajal ilmunud raamatuks, mis etendab suurt osa tööliste teadlikkuse tõstmisel. K. J. Vorošilov ütles, et «Ema» on suurepärane teos, mis on tõepoolest «töölisklassi autobiograafia — nii palju on seal äärmiselt lähedat, mida on läbi elanud iga proletaarlane, kes on läbi teinud neetud vana vene elu karmi kooli». [1]

Elu revolutsioonilise arenemise kujutamine selleks, et kasvatada rahvast sotsialismi ideede vaimus, kujuneb eesrindliku, proletariaadiga seotud realistliku kirjanduse iseloomulikuks jooneks. See realismi joon ilmnes juba enne Oktoobrirevolutsiooni ja mitte ükšnes Gorki kunstilises loomingus, vaid ka niisuguste väljapaistvate nõukoguliku kirjanduse esindajate nagu Serafimovitši, Demjan Bednõi jt. loomingus.

Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon tähistab sotsialistliku realismi kunsti ajaloos uut epohhi. Oktoobrirevolutsioon avas uued ennenägematud perspektiivid tegelikkuse revolutsioonilise ümberkujundamiseks, mis on sotsialistliku realismi kunsti arenemise objektiivseks aluseks.

Pärast Oktoobrirevolutsiooni areneb sotsialistliku realismi meetod edasi. Sel ajajärgul võib paljude väljapaistvate vene kirjanike ja kunstnike loomingulises biograafias märgata tõsiseid muudatusi, mis olid sotsialistliku realismi meetodi põhjaliku omandamise tagajärg.

Näiteks A. Tolstoi, kes kirjutas paljude aastate jooksul oma epopöad «Kannatuste rada», käis ära suure loomingulise arenemise tee. Vene intelligentide kitsa ringkonna elu kirjeldavast

[1] «Pravda», 26. septembrist 1932.

jutustusest muutub «Kannatuste rada» suureks eepiliseks pildiks, mis kujutab rahva elu. Üks romaani tegelane Vadim Roštšin, kes tegi pikki eksirännakuid kahe maailma vahel ja kellele lõpuks ideelised positsioonid selgeks said, ütleb: «Meie asume maailma hea jaoks ümber ehitama... kõik siin saalis on valmis selleks oma elu andma... See pole väljamõeldis, — nad näitavad sulle kriimustusi ja sinakaid laike kuulidest... Ja see on minu kodumaal, see on — Venemaa...» [1]. Lihtsad inimesed, revolutsioonilised sündmused, mis autor romaani kallal tööd alustades teisejärgulise materjalina sisse võttis, omandasid teoses hiljem keskse koha.

Tegelikkuse revolutsioonilise ümberkujundamise mõjul toimusid sügavad muudatused ka niisuguste kirjanike nagu K. Fedini, V. Katajevi, L. Leonovi jt. loomingus ja kunstilises meetodis. Sotsialistlik tegelikkus rikastas nende sisemaailma. K. Fedini esimeste romaanide («Linnad ja aastad», «Vennad» jt.) kangelastel jäi puudu aktiivsusest, suurte revolutsiooniliste sündmuste voolus ei olnud neis näha võitlejaid, uue elu loojaid. Romaanides, mis K. Fedin kirjutab järgnevatel aastatel («Esimesed rõõmud» ja «Ebatavaline suvi»), esinevad juba võitlevad kangelased, kes on täis loomise ja ülesehitamise rõõmu. Fedini ja Katajevi küpsemates teostes näidatakse elu tema revolutsioonilises arenemises, maailma ja inimeste endi ümberkujundamise protsessina.

Mitmesuguste realismivastaste kunstivoolude ja tendentside vastu võideldes muutub sotsialistlik realism järk-järgult peamiseks ja seejärel valitsevaks nõukogude kunsti meetodiks.

Sotsialistliku realismi kunsti kõige tähtsamaks ülesandeks pärast Oktoobrirevolutsiooni on uue, sotsialistliku ühiskonna ehitamise tõetruu kajastamine, võitlus kõige selle vastu, mis on vana ja oma aja ära elanud. Oma spetsiifiliste vahenditega peab kunst sotsialistliku ühiskonna kindlustamisele kaasa aitama.

Üldistatud kujul formuleeriti sotsialistliku realismi meetod 1934. aastal nõukogude kirjanike esimesel üleliidulisel kongressil. Nõukogude Kirjanike Liidu põhikirjas, mis kongressil vastu võeti, on öeldud:

«Sotsialistlik realism, mis on nõukogude ilukirjanduse ja kirjanduskriitika põhiliseks meetodiks, nõuab kunstnikult tõetruud, ajalooliselt konkreetset tegelikkuse kujutamist tema revolutsioonilises arenemises.» [2] Niisugune tegelikkuse kunstiline kujutamine peab aitama töötajaid ideeliselt ümber kujundada ja kasvatada neid sotsialismi vaimus.

[1] A. N. Tolstoi, Kannatuste rada, Tallinn 1948, lk. 785.
[2] Nõukogude Kirjanike Liidu põhikiri, § 1.

NLKP Keskkomitee poolt nõukogude kirjanike teisele üleliidulisele kongressile saadetud tervituses on öeldud, et olla sotsialistliku realismi meetodi kõrgusel — see tähendab tunda põhjalikult inimeste tegelikku elu, nende tundeid ja mõtteid, suhtuda eriti tähelepanelikult nende elamustesse, unistustesse ja püüdlustesse. Olla sotsialistliku realismi meetodi kõrgusel — see tähendab osata kõike seda kujutada arusaadavas ja huvitavas kunstilises vormis, mis on realistliku klassika eeskujude vääriline, ning anda seda kõike edasi selle suure võitluse vajaliku mõistmisega, mida töölisklass ja kogu nõukogude rahvas peab kommunismi eest.

Nõukogude kunsti ja kirjanduse loomingulise meetodi defineerimine sotsialistliku realismi meetodina kujutab endast proletaarse kunsti paljude aastakümnete pikkuse arengukäigu jooksul kätte võidetud saavutuste sügavat teoreetilist üldistamist, kusjuures see haarab nii neid saavutusi, mis on kätte võidetud enne Suure Oktoobrirevolutsiooni võitu, kui ka eriti neid, mis on saavutatud pärast Oktoobrirevolutsiooni.

See definitsioon erineb seega täielikult subjektiivsetest idealistlikest kunstiteooriatest, mis püüdsid kirjaniku isikliku siiruse, avameelsuse ja erapooletuse kohta käivate arutlustega jne. vähendada sotsialistliku realismi meetodi peamise kriteeriumi — elu ja selle revolutsioonilise arenemise tõetruu peegeldamise kriteeriumi — tähtsust. Seda definitsiooni ei saa kokku sobitada ka tegelikkuse naturalistliku käsitlemisviisiga, mille aluseks on kodanlik objektivism.

Sotsialistliku realismi meetodi definitsioon on rajatud dialektilise materialismi kindlale vundamendile, Marxi ja Engelsi poolt proletaarse kunsti kohta avaldatud arvamistele, leninlikule peegeldusteooriale ja leninlikule kirjanduse ja kunsti parteilisuse printsiibile.

Nõukogude kunstnike ja kirjanike maailmavaade on kõige eesrindlikum, kõige revolutsioonilisem, ainuteaduslik maailmavaade, marksistlik-leninliku partei maailmavaade. Selle maailmavaate õigsust on kontrollitud inimkonna praktilise tegevuse, Nõukogudemaa sotsialistliku ülesehitustöö kogemuste ja teaduse kõigi saavutuste varal. Selle maailmavaate omandamine meie maa kunstnike poolt etendab äärmiselt suurt osa nõukogude kunsti arenemises.

Marksistlik-leninlik maailmavaade, nagu ütles Gorki, andis kunstnikule ja kirjanikule niisuguse kõrge intellektuaalse mäetipu, millelt on suurepäraselt näha minevik, olevik ja tulevik.

Dialektiline materialism aitab nõukogude kunstnikul õieti mõista tegelikkust, ühiskonna arenemise seaduspärasusi. Elu

iseseisva tundmaõppimise puhul on see loomingu seisukohalt suure positiivse tähtsusega. Kui kunstnik või kirjanik elu uurib ja seda tõetruult kujutab, siis viib see teda tänapäeva tingimustes vältimatult marksismi juurde, tegelikkuse õige mõistmise juurde; kui kunstnik tunneb põhjalikult marksismi teooriat, siis mõjub see viljastavalt tema kunstiloomingule. Sealjuures ei tähenda kunstnike ühine maailmavaade, ühised ideed ja ühine meetod sugugi veel nende loominguliste võtete sarnasust.

Sotsialistlik realism annab erakordselt avarad võimalused kunstniku loova initsiatiivi avaldumiseks, annab mitmesuguste žanride ja stiilide valiku vabaduse. Sotsialistlik realism kui kunsti meetod jätab kunstile suured võimalused mitmesuguste teemade, žanride ja stiilide käsitlemiseks ning kasutamiseks.

Nõukogude kirjanikud, dramaturgid ja poeedid — A. Tolstoi ja K. Fedin, N. Pogodin ja A. Korneitšuk, A. Tvardovski ja N. Assejev jt. erinevad üksteisest oluliselt stiili, teose kompositsiooni, süžee ja paljude teiste omaduste poolest.

Kuulus türgi poeet Nazim Hikmet ütles õigesti, et «Majakovski kui suur poeet ja sotsialistliku realismi luule rajaja ei sarnane oma keele, rütmika, kujude, riimide, stiili ega vormi poolest näiteks Tvardovskiga, tänapäeva andeka nõukogude poeediga. Kuid nad mõlemad on sotsialistliku realismi poeedid, ja ei saa öelda, et Majakovski või Tvardovski oleksid leidnud ainuõige luulevormi... Värsse võib kirjutada nii ja teisiti — küsimus on selles, et sisu leiaks kõige sobivama vormi ja et see sisu väljendaks poeedi — muidugi hea poeedi — mõtteid, tundeid ja unistusi, et selles väljenduks tema loomingu parteilisus, poeedi aktiivsus ja tema loomingu kasvatav mõju.» [1]

Sotsialistliku realismi meetodi olemusest järeldub, et ta ei piira nõukogude kirjanikke ja kunstnikke kindlaksmääratud teemade, süžeede, žanride ja stiilide raamidega. Kunstnikud ja kirjanikud, kes on sotsialistliku realismi positsioonil, võivad kirjutada kõigest: minevikust ja olevikust, nõukogude ühiskonna elust ja välisriikide rahvaste elust. Sotsialistliku realismi tingimata vajalikuks eelduseks pole mingi kindel teema, süžee või žanr, vaid elu revolutsioonilise arenemise tõetruu kujutamine. Teos peab kogu oma ideelise ja esteetilise sisuga kaasa aitama töörahva kommunistlikule kasvatamisele.

*

Sotsialistliku realismi meetodi nõue — kujutada tegelikkust tõetruult, ajalooliselt ja konkreetselt — eeldab elu

[1] «Literaturnaja Gazeta» 6. jaanuarist 1955.

kõige olulisemate joonte ja avalduste peegeldamist.

Nõukogude kunstis kergendab ühiskondlike nähtuste olemusse tungimist, nende nähtuste seaduspärasuste ja inimese hingeelu tundmaõppimist see, et kunstnikud on omandanud marksistlik-leninliku maailmavaate. Seda võib hõlpsasti näha näiteks sellest, kuidas nõukogude kirjanikud ja kunstnikud käsitlevad rahvast — ajaloolise progressi määravat jõudu.

Mineviku realistlik kunst ei seadnud enda ülesandeks kujutada igakülgselt rahvast ja tema osa ajaloos. Sellepärast võibki näha, et pildid, mis kujutasid talupoegade ülestõuse mõisnike vastu, tööliste väljaastumisi kapitalistide vastu jne., olid vanas realismis episoodilise iseloomuga ja nende tõeline mõte jäi sageli avamata. Paljud mineviku realistlikud kunstnikud andsid rahvast ebaõnnestunud kujutuse. Näiteks kirjeldab E. Zola romaanis «Söekaevurid» tõetruult kaevurite rasket elu, kes on sunnitud äärmiselt väikese tasu eest kapitaliste orjama; ta püüab ka jutustada kaevurite ülestõusudest oma orjastajate vastu. Kuid tema kujutatud töölised ei alusta ülestõusu teadlikult ja organiseeritult, nagu see juba Zola ajal sageli sündis, vaid stiihilise inimmassina, kes võivad ainult purustada, lõhkuda vana, kuid ei suuda luua uut. Ülestõusnud töölisi kujutab Zola metsikuks muutunud mässajatena, kes on kaotanud igasuguse inimlikkuse. Midagi selletaolist näeme ka terves reas kaasaegse saksa progressiivse kunstniku Käthe Kollwitzi graafilistes töödes. Niisugustes teostes nagu «Ülestõus», «Relvastatud rahvahulk», «Läbimurd» jt. kujutab Kollwitz rahvast kui stiihiliselt tegutsevat, näljast ja kannatustest meeletuks muutunud massi, kes on valmis kõigeks, et hävitada oma orjastajad — mõisnikud ja kapitalistid. Kollwitz ei näita, et rahva teod on rajatud mõistusele, ta ei näe rahvas jõudu, mis suudab mitte ainult hävitada vana, vaid ka ehitada ja luua uut. Ei Zola romaanis ega ka Kollwitzi teostes ei esine rahvas tõelise ajaloo loojana.

Nendes vana, sotsialismieelse realismi puudustes avaldusid kunstiloomingu meetodi puudused.

Sotsialistliku realismi kunstis esineb rahvas esmakordselt ajaloo peamise liikumapaneva jõuna, kes võitleb rõhumise ja orjastamise vastu. See tähendab, et sotsialistliku realismi kunstis tõstetakse tegelikkuse peegeldamine, tema oluliste seoste ja avalduste peegeldamine mineviku kunstiga võrreldes uuele astmele. Selle näiteks võib olla A. Tolstoi kuulus romaan «Peeter Esimene».

Sotsialistliku realismi meetodist juhindudes kehastas

A. Tolstoi selle romaani kunstilistes kujudes meie rahva ajaloolise mineviku kõige olulisemaid külgi. [1]

Romaani keskpunktiks on vene rahva elu ja ümberkujundav tegevus, tema kõrge loominguline võime. Kirjanik näitab õigesti, et vene rahva ajaloo kõikides väljapaistvates sündmustes ei etendanud määravat osa mitte hoovi-intriigid ja paleerevolutsioonid, vaid paljumiljonilise rahva elu ja looming. Lugejate silma ette kerkib sepp Kuzma Šamov, kes on kõige madalamate rahvakihtide esindaja — kodutu hulkur. Kirjanik näitab temas sünnipäraselt andeka vene inimese — leiduri ja osava meistri — imekspandavaid jooni. Seal on jälle vennad Ossip ja Fjodor Bateninid, kes ehitavad täiesti ilma välismaise abita veejõul töötava laualõikamismasina. Ja seal on lõpuks ka maalikunstnik Andrei Golikovi tähelepandav kuju. A. Tolstoi näitab lugejale, et just miljonid niisugused inimesed — talupojad, soldatid, käsitöölised — lõid rasketes klassirõhumise ja rahva vabadusvõitluse tingimustes oma kodumaa võimsuse. Kogu A. Tolstoi eepiline jutustamisviis on täis sügavat usku rahva suurde tulevikku.

Sotsialistliku realismi kunst näitab inimest seoses tema klassiga, parteiga, kogu rahvaga, ta tungib sügavale nende sotsiaalsete jõudude olemusse, mis kujundavad isiksuse karakterit ja vaimulaadi. Sellega saavutatakse suur tõetruudus ja konkreetsus nii üksikisiku kui ka teda sünnitanud rahva kujutamisel. Oma surematus epopöas «Klim Samgini elu» näitas M. Gorki suurepäraselt, kui lahutamatult on kommunist Kutuzovi ideelise taseme tõus seotud kogu rahva ja tema partei elu ja võitlusega. Sealjuures on sotsialistliku realismi kunsti iseloomulik omapära selles, et ta ei vaatle inimest kui passiivset keskkonna saadust, vaid kui aktiivset jõudu, kes kujundab maailma ümber. See iseloomulik joon on kõige tähelepandavam neis teostes, mis kujutavad ühiskonna elu murrangulisi epohhe, kus on eriti hästi näha rahva suur osa ajaloo arengut määrava jõuna.

Paljudes nõukogude kirjandusteostes, näiteks M. Gorki romaanis «Klim Samgini elu», K. Fedini romaanides «Esimesed rõõmud» ja «Ebatavaline suvi» ja paljudes teistes on antud 1905. aasta revolutsiooni, sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni jt. pilte.

---

[1] Artiklis «Rohkem loomingulist julgust» ütles A. Tolstoi, et marksismi-leninismi teooria annab võtme «selleks, et tõetruult kujutada näiteks niisuguseid imekspandavaid epohhe nagu Ivan Groznõi opritšnikute periood, rahva elu segaduste ajal, Razini ülestõus, Peeter Esimese aeg, kasakate mässud, pärisorjade ja talupoegade-vabrikutööliste ülestõus Katariina Teise ajal, ja lõpuks, ajaloos enneolematu Oktoobrirevolutsioon...» (А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 13, 1949, lk. 140).

M. Šolohhovi romaanis «Üleskündud uudismaa» on avatud ühe meie maa elus asetleidnud murrangulise epohhi — põllumajanduse kollektiviseerimise perioodi — olemus.

Elavates, veenvates kujudes avab romaani autor selle nõukogude külas toimunud põhjaliku revolutsioonilise pöörde maailma-ajaloolise tähtsuse.

Teosed, mis kajastavad nõukogude rahva aktiivse ajaloolise loomingu kõige olulisemaid külgi praegusel ajajärgul, näitavad, kuidas kasvab nõukogude inimeste kommunistlik teadlikkus, kuidas karastub nende tahe töös ja võitluses uue, kommunistliku ühiskonna ehitamise eest.

Näiteks rõhutab G. Nikolajeva oma romaanis «Lõikus», et nõukogude inimese kõrged omadused ja kõik tema tunded on lahutamatud tema tööst, mille abil inimene muudab mitte ainult teda ümbritsevat loodust, vaid ka iseennast.

Suur Gorki ütles: «Sotsialistlik realism jaatab olemist kui tegevust, kui loomingut, mille eesmärgiks on inimese kõige väärtuslikumate individuaalsete omaduste pidev arendamine tema võidu nimel looduse jõudude üle, tema tervise ja pika eluea nimel, suure õnne nimel elada maa peal, mille ta vastavalt oma nõudmiste lakkamatule kasvule tahab tervenisti ümber ehitada ühte perre liidetud inimkonna suurepäraseks elamuks.» [1] Rääkides oma osast sotsialistliku realismi arendamisel, märkis Gorki, et kui ta oleks kriitik ja kirjutaks raamatut Maksim Gorkist, siis ütleks ta selles raamatus, et see jõud, mis tegi Gorki selleks, kes ta on, seisab selles, et ta esimesena vene kirjanduses mõistis, kui suur tähtsus on tööl, mis loob kõik, mis maailmas on hinnalist, kaunist ja suurt.

See loov osa, mida etendab sadade tuhandete, maailma ümberkujundavate inimeste töö, on leidnud Gorki teostes esmakordselt väga sügava ja mitmekülgse kunstilise peegelduse.

Isegi rahva rängas töös, mis kapitalismi tingimustes oli rahvale peale sunnitud, nägi Gorki kõrge loomingu algeid. Niisuguses uues arusaamises tööst väljendus proletaarse kirjaniku suhtumine rahvasse kui kõikide materiaalsete ja vaimsete väärtuste loojasse. [2]

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, lk. 330.

[2] Inglise progressiivne kirjanik J. Lindsay kirjutas sotsialistliku realismi kunsti uuest töö käsitlemise viisist järgmist: «Romanistid (kriitilise realismi esindajad. *P. T.*) aga võisid paremal juhul väljendada ainult oma eitavat suhtumist töösse, kui nad nägid, kuidas kapitalistlik industrialiseerimine muserdab, juhmistab ja ekspluateerib inimesi. Sotsialistlik realism koondab oma tähelepanu juba teisele — positiivsele küljele, mis on omane tootvale tegevusele

See uus suhtumine rahvahulkade töö kunstilisse kujutamisse ei võinud meie maal enne Oktoobrirevolutsiooni võitu kunstnike ja kirjanike hulgas laialt levida, sest ekspluataatorliku ühiskonna tingimustes oli töö miljonitele inimestele needuseks ja raskeks koormaks. Uus iseloom, mis on rahvahulkade tööl sotsialistlikus ühiskonnas, kajastub sotsialistliku realismi kunstis. Alles sotsialismi tingimustes muutus vabade inimeste töö esmakordselt ajaloos tõeliseks loominguks, mis peab silmas mitte ekspluataatorite, vaid rahva enese huvisid, alles siin muutus töö miljonite töötajate au ja kuulsuse asjaks.

Uued jooned sotsialismiaegses vabas töös, mille protsessis kõige sügavamalt avaldub nõukogude inimeste iseloom, nende usk kommunismi võidusse ja meie arenguperspektiivide mõistmine, on leidnud hiilgava kunstilise kajastuse paljudes nõukogude kunsti teostes, vaatamata kunsti liigile ja žanrile. Majakovski poeemis «Hästi!» räägitakse näiteks kommunistlikest laupäevakuist kui ühest kõige eredamast nähtusest, milles avaldub nõukogude inimeste sotsialistlik suhtumine töösse. Poeet nägi ja kajastas kunstiliselt oma teoses seda uut ja tüüpilist inimeste suhtumises töösse, mis on iseloomustav sotsialistlikule ühiskonnale.

Sotsialism:
vabal maal
vabalt ühinenud inimeste töö.[1]

Paljudes väljapaistvates sotsialistliku realismi teostes näidatakse sotsialistliku töö suurt kasvatuslikku tähtsust, sest sotsialistlik töö äratab inimeses kõige paremaid tundeid ja loomingulisi võimeid, puhastab inimest kapitalismi iganditest. Erinevalt — mitmesuguses stiilis, iga kunstiliigi spetsiifikat arvesse võttes, — on nendes teostes kajastatud nõukogude rahva elutõde selle kõige olulisemates ja mitmekesisemates avaldustes.

---

kui inimese eluprotsessi olemusele, mida tuleb esiplaanile tõsta... Töö peab kuuluma täielikult kunsti valdkonda, mitte aga jääma ainult poliitiliste vaidluste taustaks. Tuleb lõpp teha kapitalismi tingimustes paratamatule ettekujutusele, nagu algaks «elu» siis, kui lõpeb töö. Just töö ühendab töölised ühiskondlikesse organisatsioonidesse, mis on kapitalismile vajalikud ekspluateerimise monopolistlike meetodite jaoks. Just siin õpivad nad esimesi organiseerimise samme, solidaarsust, ühinemist ühise vaenlase vastu. Seda reaalsust peab mõistma, väljendama, mõtestama...» (Дж. Линдсей, Проблемы и особенности социалистического реализма в литературе. Сборник «Общественные деятели Англии в борьбе за передовую идеологию», М. 1954, lk. 316).

[1] В. В. Маяковский, Сочинения в одном томе, Гихл, М. 1940, lk. 383.

Tegelikkuse tõetruu kajastamine on realistliku meetodi peamine nõue, ja see nõue on kogu nõukogude kunsti ja kirjanduse aluseks. Kommunistliku Partei Keskkomitee otsustes tehakse nõukogude kunstnikele ja kirjanikele ülesandeks kujutada põhjalikult nõukogude ühiskonna elu tema lakkamatus revolutsioonilises edasiliikumises.

See nõue ei tähenda, et kunstnik peab oma teostes kujutama üksnes revolutsioonilisi sündmusi. See nõudmine ei puuduta kunstiteoste temaatikat, vaid räägib kunstniku suhtumisest elunähtustesse, sellest, et kunstnik on kutsutud nägema elus reaalseid vastuolusid, võitlust vana ja uue vahel, et ta peab nägema elu tema lakkamatu arenemise protsessis.

Selleks, et realiseerida see nõue ja näidata tegelikkust tema revolutsioonilises arenemises, tuleb kasutada mitmesuguseid võtteid, vastavalt kunstniku teose ideele. Kujutades näiteks kodanliku ühiskonna nähtusi, on sotsialistliku realismi meetodist juhinduv kunstnik kutsutud andma tõetruid pilte mitmesuguste klasside ja ühiskondlike rühmade elust, näitama nendevahelisi vastuolusid, antagonistlikke suhteid, klasside võitlust, mis õõnestab kapitalistliku korra aluseid ja on selle korra hukkumise põhjuseks.

Nõukogude ühiskonnale rakendatult tähendab see nõue seda, et tuleb näidata nõukogude inimeste elu, kes peavad võitlust kõige selle vastu, mis on vana, oma aja ära elanud.

Nõukogude ühiskonnas on praeguses arengustaadiumis omad, kapitalismist ja teistest ekspluataatorlikest formatsioonidest erinevad, mitteantagonistlikud vastuolud, on veel jõude, mis pidurdavad meie edasiliikumist. Neist jõududest saadakse jagu ilma igasuguste sotsiaalsete konfliktide ja vapustusteta, kuid nad põhjustavad siiski elulisi konflikte ühtses sotsialistlikus ühiskonnas.

Eitada eluliste konfliktide olemasolu meie ühiskonnas, nagu seda tegid mõned nõukogude literaadid, tähendab tegelikkuse lakeerimist, elutõe moonutamist. Niinimetatud «konfliktituse teooria» kaitsjate väljamõeldised on lahutamatult seotud ebaõigete, voluntaristlike ettekujutustega nõukogude ühiskonna arenemise seaduspärasustest.

Nõukogude inimeste elus ei ole mitte kõik ideaalne, meil on ka halbu, valelikke inimesi. Sotsialistliku realismi meetod, vastavalt oma põhiprintsiibile — peegeldada elu tõetruult tema revolutsioonilises arenemises —, nõuab inimeste teadvuses olevate kapitalismi igandite, poliitilise muretuse ja tõlpluse, inertsuse ja kintsukaapimise, kasuahnuse ja hooplemise paljastamist ja halastamatut piitsutamist. Sotsialistliku realismi meetod nõuab, et paljastataks kõike labast ja mahajäänut, mis

takistab nõukogude ühiskonna edasiliikumist. Peegeldada elu tema arenemises — see tähendab kujutada nõukogude inimesi mitte üksnes sellistena, nagu nad on, vaid ka sellistena, missuguseks nad meie arenemise tagajärjel muutuvad. Nõukogude kunst ja kirjandus on kutsutud resoluutselt hukka mõistma mineviku igandeid, mis takistavad nõukogude rahva edasiliikumist kommunismi poole.

Sellepärast tuleb tunnistada kahjulikuks ja sotsialistliku realismi vaimule võõraks mõnede kriitikute teooria, mille järgi nõukogude kunst ei tohtivat anda nõukogude inseneride, majandusmeeste, kolhoosiesimeeste jne. negatiivseid kujusid sel põhjusel, et iga niisugune kuju olevat tingimata kõigi nõukogude inseneride, majandusmeeste, kolhoosiesimeeste jne. tüüpiliste joonte üldistuseks ja et sellepärast, kujutades niisuguste tegelaste negatiivseid kujusid, võivad nõukogude kirjanikud ja kunstnikud sellega laimata kõiki nõukogude inimesi. Tegelikult aga on need negatiivsed nähtused, mis nõukogude ühiskonnas ikka veel esinevad, seni säilinud kapitalismi-igandite tulemus. Neid negatiivseid nähtusi, nagu ka meie elu positiivseid, progressiivseid avaldusi, tuleb näidata üldistatud kujudes — tüüpides. «Kui te kirjeldate mingit laiskvorsti, nöörijat, joomarit Ivanovi, siis tuleb üldistada, sest see Ivanov pole ju ainuke nöörija, joomar ja laiskvorst, neid on teisigi,» [1] ütles M. Gorki.

Oma satiirilises teoses «Saun» piitsutab V. Majakovski inertseid, bürokratismi takerdunud ja moraalselt laostunud inimesi (kõiki neid pobedonossikove, optimistenkosid jt.), vastandades neile eesrindlikke nõukogude inimesi, kes on haaratud vastupandamatust püüdest teha lõpp kapitalismi igandite ja kiirendada meie liikumist sotsialismi poole, ning näitab, et nii uue kui ka vana jõud kujutavad tüüpilist nähtust. Majakovski mobiliseerib nõukogude inimesi võitlusele vana igandite vastu, selleks et kindlustada uue võitu. Sedasama näeme ka nõukogude dramaturgia teistes teostes.

Vana, negatiivse, oma aja ära elanud nähtuste iseloomulike joonte sügava kunstilise üldistamisega, ahnitsejate, tölplaste, rutiiniharrastajate, karjeristide tüüpiliste kujude loomisega kasvatab sotsialistliku realismi kunst nõukogude inimestes vihkamist ja põlgust vana vastu, tugevdab nende võitlustahet. Oma teostes piitsutavad nõukogude kirjanikud ja kunstnikud pahesid ja ebanormaalseid nähtusi, avavad elulisi vastuolusid ja konflikte, mis meie ühiskonnas ikka veel esinevad. Nende konfliktide aluseks peavad olema mitte pisisündmused ja aru-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, lk. 64.

saamatused, vaid niisugused võitlevate jõudude kokkupõrked, mis on ühenduses nõukogude inimeste elu oluliste külgedega.

Sotsialistliku realismi meetod nõuab kõikidelt kunstiliikidelt ühiskondlike vastuolude ja konfliktide olemuse kunstilist avamist, negatiivsete nähtuste aktiivset hukkamõistmist ja nende vastu võitlemist. Meie elu negatiivseid nähtusi paljastades suurendab sotsialistliku realismi kunst nõukogude inimeste revolutsioonilist valvsust. M. I. Kalinin pöördus nõukogude kunstitegelaste poole üleskutsega meeles pidada, et on olemas kapitalistlik maailm, kes püüab meile avaldada lakkamatut survet, saates selleks isegi meie maale salakuulajaid ja diversante. «Kõige selle väljajätmine kunstniku vaateväljast tähendab seda, et elu ei hõlmata täielikult ja tervenisti, et ei täideta sotsialistliku realismi peamist nõuet.» [1]

Niisiis, sotsialistlik realism kui meetod, mida oma kunstilises loomingus kasutavad nõukogude kunstnikud ja kirjanikud, kes võitlevad vana, inertse, oma aja ära elanud nähtuste vastu ja uue, progressiivse võidulepääsemise eest, pole mõeldav ilma kriitilise aluseta.

Sügavalt ekslik on arvamine, et sotsialistlik realism, vastupidiselt vanale, kriitilisele realismile, suhtub tegelikkusesse a i n u l t jaatavalt. Ei ole võimalik näidata tõetruult uue, kommunistliku maailma sündimist, ilma et näidataks tema võitlust vana maailma jõudude ja traditsioonide vastu. Järelikult kõike vana, kõiki oma aja ära elanud nähtusi kritiseerides aitab sotsialistlik realism samal ajal kindlustada uut, sotsialistlikku tegelikkust.

Sotsialistliku realismi kritiitsism on uut tüüpi kritiitsism. Ta nõuab vana, reaktsioonilise, oma aja ära elanud nähtuste paljastamist mitte üksnes selleks, et paljastatavat hukka mõista, vaid ka selleks, et aidata kindlustada uut, sotsialistlikku, progressiivset. Näiteks on Gorki loomingus vana, revolutsioonieelse Venemaa «tinaraskete jõleduste» paljastamine alati ühendatud üleskutsega võidelda rahvale väärilise elu eest. Gorki rõhutas korduvalt, et on vaja näidata, kuidas läbi igasuguse elajaliku rämpsu lademete tungib võidukalt esile uus, helge, terve ja loov.

Sotsialistliku realismi meetod nõuab, et kriitika ei tekitaks skeptilist, pessimistlikku suhtumist nõukogude tegelikkusesse, ei külvaks kahtlust meie elus esinevatest puudustest jagusaamise võimalusse. Selle nõude täitmatajätmine on vastuolus ajalooliste sündmuste objektiivse käiguga, kahjustab töörahva kommunistlikku kasvatust ja sel pole midagi ühist tõelise kommunistliku kriitikaga.

---

[1] М. И. Калинин, О литературе, lk. 94—95.

«Sotsialistlik realism,» kirjutas M. Gorki A. Štšerbakovile, «peab silmas võitlust «vana maailma» igandite vastu, tema laostava mõju vastu, selle mõju väljajuurimist. Kuid sotsialistliku realismi peaülesandeks on sotsialistliku, revolutsioonilise maailmakäsituse, maailmatunnetuse äratamine.» [1] Seda me näeme näiteks V. Ovetškini olukirjeldustes ja jutustustes. Astudes julgelt ja siiralt välja rea piirkondade põllumajanduses esineva korralageduse, väga suurte puuduste ja mahajäämuse vastu, näitab Ovetškin ühtlasi ka neid jõudusid, neid inimesi, kes otsustavalt võitlevad nende nähtuste vastu. Kirjaniku olukirjeldused ja jutustused on täis optimismi, sügavat usku kolhoosikorra tugevusse ja võimsusse, samuti inimestesse, kes ehitavad uut elu.

Sotsialistliku realismi kunst on kutsutud eeskätt tõetruult kujutama seda, mis on peamine, määrav nõukogude ühiskonna arengus; ta on kutsutud kindlustama seda, mis nõukogude ühiskonnas on uut.

Sotsialistliku realismi kunstis on positiivne kangelane peamiseks, domineerivaks kangelaseks. Nõukogude kunstnikul ei ole vaja vaeva näha positiivsete tüüpide väljamõtlemisega, sest niisuguseid inimesi on meil palju. Nõukogude inimene, kes ehitab kommunistlikku ühiskonda, on kangelane selle sõna kõige ülevamas tähenduses, ta on nõukogude ühiskonnas tüüpiline. Järelikult ka niisuguse kangelase kunstilistel kujudel on olemas objektiivne alus selleks, et olla tüüpilised.

Erinevalt kriitilise realismi kunsti positiivsest kangelasest, kes oli opositsioonis temale võõra ekspluataatorliku ühiskonnaga ja võitles selle ühiskonna v a s t u, on nõukogude kirjanduse ja kunsti positiivne kangelane orgaaniliselt seotud selle ühiskonnaga, milles ta elab; ta võitleb nõukogude ühiskonna õitsengu, tema võimsuse ja tuleviku eest.

Sotsialistlik realism nõuab kirjanikult elutõe silmaspidamist, sündmuste, olukordade ja inimeste, sealhulgas ka positiivsete isiksuste kujutamist niisugustena, nagu nad on tegelikkuses, ilma ilustamata ja lihtsustamata, ilma kunstliku ülistamiseta ja ilma empiirilise, naturalistliku kopeerimiseta. D. Furmanov jutustas võtetest, mida ta kasutas V. Tšapajevi kuju loomisel. Kirjaniku ette kerkis küsimus: kas anda selle nõukogude rahva suurepärase kangelase kujus ainult tema positiivsete omaduste kontsentratsioon, näidata teda ainult heroilisel taustal või kujutada teda kogu ta karakteri komplitseerituses, tõetruult, ilma ilustamiseta? Kirjanik valis elutõe tee, realistliku kujutamise viisi ja jäädvustas sellega Tšapajevi kuju. Elutõde pääses romaanis võidule.

---

[1] «Literaturnaja Gazeta», 17. juunist 1954.

Elutõe silmaspidamise tõttu oli romaanis loodud Tšapajevi kuju kasvatuslik mõju erakordselt suur ega kannatanud põrmugi selle tagajärjel, et seal puudub kunstlik «heroiseerimine». Positiivse kangelase kasvatuslik tähtsus seisab üldse selles, et temas peituvad oma aja, oma klassi ideaali jooned. Kuid ideaalis ei tohi näha mingisugust etteantud musterkuju, mida kunstnikud peaksid konkreetsete karakterite ja tüüpide loomisel kopeerima.

Positiivse kangelase iseloomujooni ei mõtle kunstnik ise välja, need jooned vastavad nendele nõuetele, mida üks või teine klass oma kõige tüüpilisemate esindajate poliitilise, moraalse ja vaimse palge suhtes esitab. Positiivse kangelase konkreetse kuju loovad mitmesugustel kunstialadel töötavad kunstnikud, keda ühendab ühine maailmavaade, kusjuures ükski, isegi kõige üldistatum, positiivne kunstiline kuju ei ammenda ideaali kõiki omadusi. Ideaali konkreetse väljenduse mitmekülgsus annab positiivsetele kujudele elutruuduse ja aitab kaasa selleks, et inimesed tajuksid neid jäljendamist väärivate eeskujudena.

Nõukogude tegelikkuse positiivne kangelane on oma vaimselt olemuselt terviklik ja mitmepalgeline. Sellepärast ei tohi teda kirjanduses ja kunstis vaesemaks teha, lihtsustada.

Ekslikud ja subjektivistlikud on ka mõnede nõukogude kriitikute väited, kes ütlevad, et positiivse kangelase igakülgseks näitamiseks on vaja alati välja tuua negatiivseid jooni, mis olevat positiivsel kangelasel tingimata olemas. See väär teooria kutsub nõukogude kunstikultuuri alal tegutsejaid kujutama lõhestunud ja sassiläinud hingeelu, mis olevat meie tegelikkuse positiivsetele kangelastele iseloomulik. See teooria diskrediteerib tegelikult meie aja positiivset kangelast, ei aita kaasa nõukogude rahva kasvatamisele kommunismi vaimus.

Sotsialistliku realismi meetodi peamine nõue positiivsete kangelaste kujutamisel on: näidata neid sellistena, nagu nad on tegelikus elus, lahutamatus ühenduses rahvaga.

Nõukogude kunsti positiivsed kangelased, kes kehastavad paljude nõukogude ühiskonna inimeste tüüpilisi jooni, peavad leppimatut võitlust elus esinevate puuduste ja pahede vastu.

Positiivne kangelane — see on rahva eesrindlik esindaja, tema progressiivsete püüdluste väljendaja.

Elutõde, tegelikkuse revolutsioonilise ümberkujundamise tõetruu näitamine kasvatab lugejas, vaatajas ja kuulajas leppimatust kõige selle vastu, mis on kivinenud, iganenud, reaktsiooniline; elutõe näitamine innustab inimesi võitlusele kommunismi eest.

Elu tõetruu peegeldamine pole mõeldav ilma romantilise paatoseta, mida kutsub esile meie arenemise objektiivne käik.

Sellepärast ongi sotsialistliku realismi kunsti ülesandeks näidata kunstipäraselt kõige uue ja eesrindliku kaunidust ja suurust, näidata nõukogude inimeste tuleviku-unistusi ja plaane. Revolutsiooniline romantika on sotsialistliku realismi kunsti lahutamatu omadus. «Kogu meie partei elu, kogu töölisklassi elu ja võitlus seisab selles, et ühendada kõige karmim ja kõige proosalisem praktiline töö suurima heroismiga ja suurejooneliste perspektiividega. Meie partei on alati olnud tugev selle poolest, et ta ühendas ja ühendab äärmise asjalikkuse ja praktilisuse avara perspektiiviga, alalise edasiliikumisega, kommunistliku ühiskonna ülesehitamise eest võitlemisega. Nõukogude kirjandus peab oskama näidata meie kangelasi, peab oskama vaadata meie homsesse päeva. See pole utoopia, sest meie homset päeva valmistatakse ette plaanikindla, teadliku tööga juba täna.»[1]

Juba uut tüüpi proletaarse partei tekkimise koidikul rääkis V. I. Lenin, et iga kommunist peab unistama, vaatama tulevikku, irdumata sealjuures oleviku reaalsest pinnast. V. I. Lenini enda jõud, nagu märkis M. Gorki, oli selles, et ta vaatas olevikule tuleviku seisukohalt ja nägi selgesti neid teid, mis viivad tulevikku. Pissarevile viidates kirjutas V. I. Lenin oma raamatus «Mis teha?», et kui inimesel puuduks võime unistada, kui ta ei suudaks ette rutata ega kujutluses näha oma loomingut, mis alles hakkab kuju omandama, siis oleks võimatu mõista, mis jõud sunnib inimest tegema pikka ja väsitavat tööd teaduse, kunsti ja praktilise tegevuse alal.

Vähesed mineviku kunstnikud leidsid neid ümbritsevates tingimustes selle eluideaali, mis oleks neid vaimustanud, nende edasiliikumist innustanud, nende loomingut kõrgete püüdlustega viljastanud. Endisaegne romantism, mitte ainult reaktsiooniline, vaid ka eesrindlik, progressiivne romantism kujutas sageli ebareaalset elu ja olematuid kangelasi, juhtis inimesed tegelike vastuolude juurest teostamatute utoopiate maailma. Selle romantismi tuleviku-unistused ei rajanenud objektiivsete ajalooseaduste tundmisel.

Näiteks üks Lääne-Euroopa XIX sajandi romantismi kõige demokraatlikumalt ja revolutsioonilisemalt häälestatud esindajaid, suur inglise poeet Byron paljastas paljudes oma teostes aadlike ja kodanluse pehkinud maailma ja kutsus oma aja eesrindlikke inimesi avalikult ja kirglikult üles revolutsioonilisse võitlusse, et kaotada inimese rõhumine inimese poolt. Ta

[1] А. Жданов, Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире, 1953, lk. 9.

kõneles revolutsiooni paratamatusest. Kuid selle revolutsiooni programm ja lõppeesmärgid polnud Byronile sugugi selged; kogu Byroni mõte seisis selles, et despotism kui niisugune tuleb kukutada.

Põhiliselt sedasama näeme ka prantsuse revolutsioonilise romantismi suurima esindaja V. Hugo juures, kes elas Marxi ja Engelsiga ühel ajal, kuid ei saanud aru marksismi tähtsusest ja jagas oma elu lõpuni utoopilise sotsialismi esindajate Saint-Simon'i, Bazard'i ja Enfantin'i vaateid. Hugo kritiseeris ja needis kapitalismi, kuid ei näinud teid selle kaotamiseks. Ta unistas helgest tulevikust, kus kõik inimesed saavad võrdseks ja vabaks, kuid tema unistused ei olnud rajatud ühiskonna arenemise objektiivsete seaduste mõistmisele.

Sotsialistliku realismi kunstnikud ja kirjanikud kasutavad ära kõike seda, mis vanas revolutsioonilises romantismis on väärtuslikku, ja loovad teoseid, mida valgustab rahvaste võitluse lõppeesmärgist selge arusaamine, selle eesmärgi saavutamise vahendite ja teede tundmine. Need teosed kujutavad täiesti tõetruult olevikku, kuid on ühtlasi suunatud ka tulevikku. M. Gorki ütles, et kunstnikul, kes kasutab oma loomingus sotsialistliku realismi meetodit, tuleb «... vaadelda tänapäeva tööd nende kaunite eesmärkide kõrguselt, mis töölisklass, uue inimkonna esi-isa, enda ette on seadnud» [1]. Me oleme huvitatud selle tõetruust, realistlikust kujutamisest, mis on olemas, et pidada halastamatut võitlust kõige selle vastu, mis on vana ja oma aja ära elanud, et võidelda eesrindliku, tuleviku võidulepääsemise eest.

Just niisugusele realismile kutsuski Lenin, kui ta ütles, et iga kommunist peab vaatama tulevikku, irdumata sealjuures oleviku reaalsest pinnast. Tulevikku suunatud pilk võimaldab sügavamini tunda minevikku ja olevikku. Mida tõetruumalt kunstnik peegeldab elu, seda suurem on tema teoste tunnetuslik ja kasvatuslik väärtus. Sotsialistliku realismi kunst on kutsutud näitama elu kogu selle täiuses ja vastuolulisuses.

Kahjuks ei pea mitte kõik meie kunsti alal tegutsejad sellest põhimõttest kinni. Mõned kirjanikud, lavastajad ja kunstnikud ei tunne elu. Kartes näidata tegelikkuses esinevaid konflikte, ilustavad ja lakeerivad nad tegelikkust ning kujutavad pahatihti seda, mis alles tuleb, sellisena, nagu oleks see juba olemas. Niisuguseks sotsialistliku realismi meetodi nõuetest kõrvalekaldumise näiteks on paljud leheküljed S. Babajevski tuntud romaanist «Valgus maa kohal», kus elulised konfliktid on ära silutud, kolhoosiküla puudused kinni mätsi-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, lk. 412.

tud, kus kangelased hõlpsasti ja rahulikult jõuavad oma eesmärgile. Analoogilised puudused esinevad filmis «Kubani kasakad». Vaatajad näevad selles filmis Kubani kolhoosnikute jõukat elu, jälgivad tühiseid konflikte kahe teineteisesse armunud kolhoosiesimehe vahel, kuid ei näe tõelisi konflikte, mis tegelikkuses esinevad.

Meie nõukogude tegelikkus on heroiline ja sellepärast romantiline. See, et nõukogude rahva pilk on suunatud tulevikku, ei ole vastuolus ajaloo objektiivse käiguga, meie ühiskonna edasiliikumisega. Sellepärast on sotsialistliku realismi kunsti ülesandeks niihästi meie poolt saavutatu kindlustamine kui ka kommunistliku tuleviku kõrgete eesmärkide valgustamine.

See, et revolutsioonilist romantismi loetakse sotsialistliku realismi üheks jooneks, ei tähenda veel, nagu oleks sotsialistlik realism kahe meetodi — realismi ja romantismi — liitmise saadus, nagu väitsid mõned nõukogude kirjandus- ja kunstiteadlased, kes kinnitasid, et esimene neist liidetavatest — realism — on mineviku ja oleviku kajastamise meetod ning et romantismi ülesandeks on kajastada tulevikku, innustada selle poole püüdmist. Sealjuures pöörasid nad oma peamise tähelepanu mitte realismile, vaid romantismile, kuna realism olevat tiivutu, kitsas, temal puuduvat tuleviku poole püüdlemine.

On ilmne, et niisugune arusaamine sotsialistlikust realismist on väär, sest revolutsiooniline romantism, sotsialistlikus realismis olev romantika ei ole nõukogude kirjanduse ja kunsti eriline meetod, vaid on ainult sotsialistliku realismi meetodi üks külg või joon. Niisugune väär, aritmeetiline suhtumine sotsialistliku realismi meetodisse õõnestab tema aluseid.

Sotsialistliku realismi kunsti ideaaliks on rahva elu oluliste külgede ja kommunismi täieliku võidu eest peetava võitluse kunstiliselt täiuslik kajastamine.

Nõukogude luule rajaja V. Majakovski teosed on täis kommunismi elustavaid ideid. Meie nõukogude ajastu kõige andekam poeet vaatas tegelikkusele tuleviku suurte eesmärkide kõrguselt. Nõukogudemaa elu kunstiliselt kajastades avas ta lugejaile sotsialismi ehitamise suured ja kõrged perspektiivid. Ta kutsus luuletajaid üles «väikest sädet aegsasti puhuma teadmiste heledaks lõkkeks» ja näitas, et tõeline poeesia ei tohi irduda tegelikkusest, vaid peab sellest ette jõudma. Paljudes oma poeemides ja luuletustes räägib Majakovski tuleviku kommunistlikust ühiskonnast nagu niisugusest ideaalist, mille elemente teostatakse juba nüüd, juba tänapäeval meie nõukogude tegelikkuses. Majakovskile oli kommunism tema loomingu juhtivaks ideeks, tõeliselt kauni kõrgeimaks väljenduseks, nõukogude inimeste elu ideaaliks. Kommuuni järgi Maja-

kovski «mõõtis värsside sorti», kommuun oli tema jaoks «tohutu kõrgus» ja «sügavaim sügavus». Majakovskile oli kommunism kõikide inimese tegude ja toimingute kriteerium.

Nõukogude ühiskond liigub vankumatult ja võimsalt edasi kommunismile. Selleks, et heades kunstilistes kujudes väljendada nõukogude inimeste edasiliikumist kommunismi poole, et kajastada elu kogu selle täiuses ja mitmekesisuses, peavad nõukogude kunstnikud ja literaadid põhjalikult omandama sotsialistliku realismi meetodi.

Meie maal peab «loomingulist tegevust kirjanduse ja kunsti alal kandma kommunismi eest peetava võitluse vaim, see tegevus peab sisendama julgust, kindlaid veendumusi, arendama sotsialistlikku teadlikkust ja seltsimehelikku distsipliini» [1]. Sotsialistliku realismi kunst on kutsutud aktiivselt propageerima Nõukogude riigi poliitikat, mis on sotsialistliku korra eluline alus, ta peab minema koos rahvaga ja rahva ees, arendama rahva maitset, rikastama rahvast uute ideedega. Nõukogude kunst aitab aktiivselt kaasa kommunistliku ühiskonna ehitamisele.

---

[1] N. S. Hruštšov, Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei Keskkomitee aruanne partei XX kongressile, Tallinn, 1956, lk. 127.

P. TROFIMOV

NÕUKOGUDE KUNSTI IDEELINE ÜHTSUS JA RAHVUSLIK SPETSIIFIKA

1. Üldise ja erilise ühtsus paljurahvuselise nõukogude kunsti sisus

Nõukogude kunst ja kirjandus kui meie ühiskonna kultuuri lahutamatud osad on oma ideeliselt sisult sotsialistlikud ja vormilt, s. t. oma rahvusliku spetsiifika poolest rahvuslikud [1].

Nõukogude kunst ja kirjandus on sotsialistliku kultuuri üks osa. Sotsialistliku kultuuri sisu erineb aga põhjalikult kodanliku kultuuri sisust. Kodanliku ühiskonna tingimustes valitsev vormilt rahvuslik kultuur on oma ideelise sisu poolest kodanlik. See kultuur, mille V. I. Lenin nimetas mõisnike, pappide ja kodanluse kultuuriks, seab oma eesmärgiks mürgitada rahvahulki natsionalismi ja šovinismi mürgiga ning kindlustada ekspluataatorite võimu. Hoopis teine asi on kultuur proletariaadi diktatuuri tingimustes. Rahvuslik oma spetsiifikalt, on ta sealjuures sisult sotsialistlik, ning tema eesmärgiks on rahvahulkade kasvatamine kommunismi ja proletaarse internatsionalismi vaimus.

Oma ideeliselt sisult sotsialistliku kunsti elemendid tekivad juba kodanlikus ühiskonnas, enne sotsialistlike rahvuste tekkimist, proletariaadi ja kogu töörahva poolt kapitalismi vastu peetava võitluse pinnal. Kuid need elemendid arenevad ühiskonnas valitsevaiks, seejärel aga ainsaiks kunsti ja kirjanduse vormideks alles pärast sotsialistliku revolutsiooni võitu. Selle näiteks on sotsialistliku realismi kunsti arenemine NSV Liidus ja rahvademokraatiamaades.

[1] Vormi mõistet kasutatakse siin rahvusliku omapära, spetsiifika mõttes kõigile nõukogude rahvustele ühise sotsialistliku sisu väljendamisel.

Uutel, sotsialistlikel rahvustel on oma kindel sotsiaal-poliitiline pale, mille tähtsamateks iseärasusteks on oma rahvuse töölisklassi ja talurahva liit, rahvuste arenemise üheõiguslus ja vabadus, rahvaste sõprus, patriotism ja proletaarne internatsionalism. Sotsialistlike rahvuste sotsiaal-poliitilist palet iseloomustab ka võitlus, mida peetakse kõigi rõhutud rahvustega ühise rinde loomise eest, imperialismi ja militarismi vastu, röövsõdade ja rahvaste orjastamise vastu.

Sotsialistlike rahvuste sotsiaal-poliitiline pale avaldab määravat mõju nende rahvusliku kirjanduse ja kunsti sisule. Ta annab uuele kunstile kvalitatiivse omapära, mis eraldab teda kõigi kodanlike rahvuste kunstist. Nõukogude kultuuris ei ole kaht kultuuri — kodanlikku ja proletaarset —, nõukogude kultuur on ühtne, sotsialistlik oma ideeliselt sisult. Sotsialistlike rahvuste kirjanduse ja kunsti ideeline sisu on üldrahvalik.

Paljurahvuselise nõukogude kunsti ja kirjanduse sisu ühtsuse aluseks on meie maa majanduslike ja poliitiliste aluste ühtsus, kõigile nõukogude rahvusvabariikidele ühesuguse sotsialistliku tootmisviisi ühtsus. Nõukogude kunsti sotsialistliku sisu ühtsuse kindlustamisel etendavad tähtsat osa meie ühiskonnas valitseva maailmavaate ühtsus, kõigile nõukogude kirjanduse ja kunsti alal töötajatele ühine sotsialistliku realismi meetod ja see esteetiline ideaal, mille teostamist taotlevad kõik meie nõukogude kunstikultuuri tegelased.

Proletaarse kirjanduse ja kunsti sotsialistlik sisu on juba oma olemuselt internatsionaalne. V. Majakovski luule on näiteks ühtviisi lähedane kõigi nõukogude rahvuste lugejatele, niisamuti kui P. Tõtšina luule on armas mitte ainult ukraina rahvale, vaid ka vene, valgevene, turkmeeni ja kõigile teistele rahvastele. Sotsialistlike rahvuste kunsti ja kirjanduse internatsionaalne sisu oleneb Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni ja NSV Liidus kommunismi ehitamisel saavutatud võitude internatsionaalsest tähtsusest ja rahvusvahelisest iseloomust. Ta on tingitud internatsionalismist, mis on marksistlik-leninliku partei ja kõigi kommunistliku ühiskonna aktiivsete ehitajate maailmavaate lahutamatu osa.

Nõukogude kunsti ja kirjanduse sotsialistliku sisu internatsionalismi ei saa lepitada kodanliku natsionalismi, suurriikliku šovinismi ja kosmopolitismi ühegi vormiga, mis kujutavad endast nõukogude sotsialistliku kultuuri ülesehitamisele vaenuliku kodanliku ideoloogia eri külgi.

Kohaliku kodanliku natsionalismi olemus nõukogude kunsti ja kirjanduse sisu küsimuses seisab selles, et rahvusliku spetsiifika osatähtsuse ülespuhumisega püütakse ignoreerida nõukogude kunsti üldist ideelist sisu, moonutada seda sisu sel teel, et õhutatakse ühe nõukogude rahvuse umbusku ja vaenu teise

vastu. Kodanlikud natsionalistid püüavad sotsialistlike rahvuste kunsti ja kirjandust proletariaadi põhilistest internatsionaalsetest ülesannetest eemale kiskuda. Nad ignoreerivad seda ühist, mis nõukogude rahvused on saavutanud oma ühises võitluses sotsialismi eest ja mis ühendab neid omavahel.

Suurriikliku šovinismi igandid seisavad püüdes kinni mätsida nõukogude rahvuste elu-olu rahvuslikke iseärasusi ning seega ka nende kunsti rahvuslikke iseärasusi. Need mõlemad tendentsid, nagu kosmopolitismgi, mis ülistab konkreetsete ja ajalooliste rahvuslike tingimustega sidumata kunsti, on nõukogude kunsti arengule vaenulikud. Neis avaldub selle ideoloogia mõju, mille kandjateks on NSV Liidus purustatud ekspluataatorlikud klassid, samuti välismaa reaktsioonilised klassid, kes püüavad nõrgendada nõukogude rahvuste ühtsust ja sellega õõnestada rahu, demokraatia ja sotsialismi rinnet.

Nõukogude kirjanduse ja kunsti sotsialistlikuks sisuks on reaalne tegelikkus, mida kujutatakse sotsialistliku ideaali valguses. Meie kunstis on peamiseks kujutamise objektiks nõukogude inimeste elu ja võitlus kommunismi võidu eest, samuti kapitalistlike maade töörahva võitlus igasuguse rõhumise vastu, sotsiaalse ja rahvusliku sõltumatuse ning vabaduse eest. Nõukogude kunsti sotsialistlik sisu on kutsutud kasvatama töötajaid kommunismi vaimus, töölisklassi üritusele piiritu ustavuse vaimus, töörahva rahvusvahelise solidaarsuse vaimus.

Paljurahvuselise nõukogude kunsti olemus eeldab kogu mitmepalgelise elu tõetruud kujutamist, meie tegelikkuse positiivsete kangelaste — negatiivsete nähtuste vastu võitlejate — kujude loomist. Kuid nõukogude kunsti ja kirjanduse sisu ei piirdu ainult sellega; siia kuulub ka teiste maade inimeste elu kujutamine nende minevikus ja olevikus. Nõukogude paljurahvuselise kunsti sisu iseloomu määrab mitte ainult teoste teema, süžee, vaid ka see ideeline orientatsioon, mille valguses nähtusi kirjeldatakse, sotsialistliku realismi meetod, mille abil elu kujutatakse.

Ukraina kirjanik N. Rõbak ei võtnud oma ajaloolise romaani «Perejaslavi Raada» teemaks meie rahva sotsialistlikku tegelikkust, vaid ta kauge mineviku. Kuid marksistlikust teooriast, sotsialistliku realismi meetodist juhindudes näitas ta kujukalt, missugune ajalooline tähtsus on sellel võitlusel, mida ukraina rahvas hetman Bogdan Hmelnitski juhtimisel pidas XVII sajandil poola šljahta vastu, Ukraina Venemaaga taasühendamise eest. N. Rõbaki romaan aitab kaasa vene ja ukraina rahva liidu ja sõpruse tugevnemisele, annab hoobi ukraina kodanlikele natsionalistidele. Ehkki see teos on pühendatud kauge

mineviku kirjeldamisele, kuid eespool öeldud mõttes on ta oma ideeliselt sisult sotsialistlik teos.

Tadžiki kirjaniku S. Aini «Buhhaara. Mälestused» ja kasahhi kirjaniku M. Auezovi «Abai» kirjeldavad kauget minevikku, kuid ka need teosed on oma ideeliselt sisult sotsialistlikud, sest ajaloolisi sündmusi kujutatakse seal sotsialistliku parteilisuse seisukohast.

Nõukogude kirjanike ja luuletajate teosed (Simonovi näidendid «Vene küsimus», «Võõras vari», Bažani luuletuste kogu «Muljeid Inglismaalt», Malõško «Sinise mere taga» jt.), milledes paljastatakse tänapäeva ameerika ja inglise monopoliste ja nende kannupoisse ning samal ajal luuakse suure soojuse ja sümpaatiatundega lihtsate inimeste kujusid, on samuti sotsialistliku sisuga teosed. Nendes teostes on väljendatud nõukogude inimeste arusaamine tänapäeva kapitalistlikust tegelikkusest ja selle sügavatest vastuoludest, nendes teostes kajastub sotsialistliku ühiskonna esteetiline ideaal.

Nõukogude inimese eredate kunstiliste kujude loomisega etendavad vene, gruusia, valgevene ja teiste sotsialistlike rahvuste kirjandus ja kunst suurt kasvatuslikku osa. Nad kannavad kõikidesse maailma maadesse kaasaja kõige eesrindlikumaid ideid — proletaarse internatsionalismi ja elustava nõukogude patriotismi ideid, rahvaste sõpruse ja rahu ideid. Nad kasvatavad nõukogude inimestes uhkustunnet oma kangelasliku rahva üle, kes esimesena maailma ajaloos hävitas selle režiimi, mille aluseks oli inimese rõhumine inimese poolt, ja ehitas üles uue, sotsialistliku ühiskonna.

Grandioosset programmi, mille kavandas Nõukogude Liidu Kommunistlik Partei ja mille sisuks on nõukogude ühiskonna järkjärguline üleminek sotsialismilt kommunismile, täidab üllas, kõiki nõukogude inimesi innustav sisu. See programm avab uued perspektiivid ka meie maa rahvaste paljurahvuselise kultuuri arenguks. Kunsti ja kirjanduse ees seisab ülesanne: näidata nõukogude inimese, tema kultuuri ja kommunistliku teadlikkuse pidevat kasvu.

Elu näitab, et kuigi kõigi nõukogude rahvuste kunsti sotsialistlik sisu on ühtne, on siiski olemas erinevused, mis on tekkinud rahvuste ajaloolise arenemise omapärast, nende kultuuri ja elutingimuste iseärasustest.

Põllumajanduse üldise kollektiviseerimise ja NSV Liidus kulakluse kui klassi likvideerimise teemal on nõukogude kirjanikud kirjutanud palju kirjandusteoseid: Panfjorovi «Bruski» ja Šolohhovi «Ülesküntud uudismaa» (VNFSV), Stelmahhi «Tšeremoši kohal» ja Muratovi «Bukoviina jutustus» (Ukraina), Brõli «Zabolotjes koidab» (Valgevenemaa). Kiatšeli «Gvadi Bigva» ja Lordkipanidze «Kolhiida koit» (Gruusia), Zarjani

«Atsavan» (Armeenia), Sakse «Ülesmäge» (Läti), Leberechti «Valgus Koordis» (Eesti) ja paljud teised. Kõigi nende teoste aluseks on ühesugune ideeline sisu, kõik need on kirjutatud ajalooliste sündmuste marksistlik-leninliku käsituse positsioonidelt, ühesuguse sotsialistliku realismi meetodi alusel. Ka süžeeliselt ja temaatiliselt seisukohalt on neil mõningaid ühiseid jooni: nende aluseks on konflikt uue maailma — sotsialismi — ja vana, oma aja ära elanud ekspluataatorliku maailma vahel. Ja sellest hoolimata erinevad kõik need teosed mitte ainult oma rahvusliku keele poolest, vaid ka sisult. Igaüks neist kajastab oma rahva elu, tema omapära ja erinevusi.

Nõukogude kunsti sotsialistlik sisu kujutab endast järelikult üldise ja erilise ühtsust; ideeline sisu, mis on kõigi nõukogude rahvuste jaoks ühesugune, on lahutamatus ühtsuses tema erineva omapärase väljendusviisiga, mis on ideelise sisuga lahutamatult seotud, temast olenev ning ühele või teisele nõukogude rahvusele iseloomulik. Sellepärast ei tohi nõukogude kunstikultuuri tegelased alahinnata nõukogude rahvuste elu rahvuslikku spetsiifikat, vaid peavad seda oma loomingus rangelt arvestama, kõige tähelepanelikumalt tundma õppima ja kajastama.

2. Nõukogude rahvaste keele ja kohalike elutingimuste mõju nende kirjanduse ja kunsti rahvuslikule spetsiifikale

Nõukogudemaa kujutab endast paljude rahvuste vabatahtlikku liitu. Nende rahvuste kunsti ja kirjanduse ühine sotsialistlik sisu väljendub mitmesuguses rahvuslikus spetsiifikas. Rahvuslik spetsiifika koosneb aga reast joontest, mis ei eksisteeri üksteisest isoleeritult, vaid koos, ühtsuses. «Sotsialism ei likvideeri rahvuslikke erinevusi ja omapära, vaid ümberpöördult — loob tingimused kõigi rahvuste ja rahvaste majanduse ja kultuuri igakülgseks arenemiseks ja õitsenguks,» öeldakse Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XX kongressi resolutsioonis, mis võeti vastu NLKP Keskkomitee aruande põhjal.

Nõukogude kunsti ja kirjanduse rahvuslik spetsiifika kujuneb sel alusel, et nõukogude kunstnikud ja kirjanikud arvestavad selle reaalse tegelikkuse omapära, milles üks või teine sotsialistlik rahvus elab ja areneb (loodus, majanduslikud elutingimused, olustik ja palju muud). Järelikult on nõukogude kunsti ja kirjanduse rahvuslikul spetsiifikal oma objektiivne alus, mis peitub sisus endas, nõukogude rahvuste elutingimuste ja ajaloolise mineviku omapärasuses.

Igal rahvusel on oma kvalitatiivsed iseärasused. Nende ise-

ärasuste kõige progressiivsemad küljed on selleks panuseks, mille see rahvus maailmakultuuri varasalve annab.

Eesrindlikud nõukogude kultuuri tegelased peavad hoolega silmas mitmesuguste rahvuste iseärasusi, nad ei ignoreeri rahvuste kultuuri, keele ja elutingimuste spetsiifikat. Nad käsitlevad ja toetavad kõiki elujõulisi, positiivseid, progressiivseid külgi rahvuse elus ja heidavad kõrvale ning kritiseerivad kõiki vananenud nähtusi.

Kui näiteks Taga-Kaukaasia kodanlikud tegelased, igat liiki natsionalistid püüdsid nõukogude tingimustes säilitada ja arendada niisuguseid Taga-Kaukaasia tatarlaste rahvuslikke iseärasusi, nagu enesepiitsutamine «Šahsei-Vahsei» pühal või «veretasu» Gruusias, siis nõukogude kultuuritegelased võitlevad otsustavalt sääraste barbaarsete igandite vastu.

Dagestani väljapaistev luuletaja Hamzat Tsadasa paljastas reas oma luuletustes ja poeemides neid ja paljusid teisi mägirahvaste juures esinevaid igandeid. Poeemis «Jutustus lamburist», luuletustes «Kinžall», «Üleskutse kinžallile» jt. vastandab ta kinžallile kui suguharude vahelise vaenu ja agressiivsuse sümbolile lihtsa lamburikepi, nähes selles rahu ja töö sümbolit. Tsadasa nõuab, et koos kinžalliga kaotataks Nõukogude Kaukaasia rahvaste elust kõik vana-aja igandid, mis takistavad nende rahvaste arenemist.

Kunsti ja kirjanduse sisu rahvuslikud erinevused on tingitud rahvuste endi iseärasustest, mis neil on praegu olemas ja mis nad on ka minevikust pärinud — nende territooriumi, majanduse ja kultuuri iseärasustest.

Rahvaste rahvuslike iseärasuste ignoreerimine või nende mitteküllaldane arvestamine vähendab tunduvalt nõukogude kunsti ja kirjanduse mõnede teoste tunnetuslikku ja ideeliskasvatuslikku osa. Just see ongi üks tõsisemaid puudusi helilooja G. Žukovski ooperis «Kõigest südamest», kus «ooperisse sissetoodud rahvatantsudel kui ka ooperi kangelaste muusikalisel keelel puudub rahvuslik konkreetsus» [1].

Nõukogude kunsti ja kirjanduse rahvuslik konkreetsus seisab sotsialistlike rahvuste oluliste ja kõige kujukamate iseärasuste kunstilises peegeldamises.

Kirjandus- ja kunstiteoste rahvusliku konkreetsuse või spetsiifika üheks iseloomustavaks osaks on rahvuslik keel. Keeles peegelduvad mitmesuguste nõukogude rahvuste loodusliike elutingimuste omapära, nende igapäevase elu iseärasused. Rahvuslik spetsiifika väljendab rahvaste psüühilist laadi, kultuuri rahvuslikke traditsioone, kunstilise mõtlemise iseärasusi,

[1] «Pravda», 19. aprillist 1951.

mis on rahvaste elus paljude sajandite jooksul välja kujunenud.

Rahvuse keel on rahvusliku kultuuri esmajärguline ja määrav tunnus. Kuna keel on põhiliseks materjaliks, mille abil luuakse ilukirjanduslikud teosed, samuti nende teoste sisu tähtsamaks väljendamise vahendiks, siis moodustab ta paljude kunstiliikide rahvusliku spetsiifika ühe peamise külje. See spetsiifika seisab mitte ainult nendes iseärasustes, mis üht keelt oma sõnavara põhifondi ja grammatilise ehituse tõttu teisest eraldavad, vaid ka kõne rahvuslikus struktuuris, sõnalise kujunduse vahendites, stiililistes võtetes, intonatsioonis jne.

Valgevene dramaturg K. Krapiva, hoidudes tarbetutest dialektismidest ja pseudorahvalikest kõnekäändudest, kasutab laialdaselt oma näidendis «Lõokesed laulavad» omapäraseid valgevene ehtrahvalikke kõnekäände, vanasõnu ja väljendusi. Kõige selle tõttu paistab tema näidendi kangelaste kõne silma mitte ainult valgevene keele sõnavara ja grammatilise ehituse omapära poolest, vaid ka selle keele kunstiliste iseärasuste poolest. Sedasama näeme ka näiteks M. Auezovi romaanis «Abai». See teos on tõlgitud vene keelde ja tõlkes muidugi kaotanud oma rahvusliku keelelise aluse (kasahhi keele spetsiifilise sõnavara fondi ja grammatilise ehituse), kuid sellele vaatamata ikka veel säilitanud oma rahvusliku keelelise omapära.

Tuva kirjaniku S. Toka jutustuses «Arati sõna» leiame väga palju rahvalikke kõnekäände, mis on iseloomulikud ainult tuva rahvale ja säilivad ükskõik missuguse nõukogude rahvuse keelde tõlkimisel. Näiteks mõned sellised kõnekäänud: «Tema pea ulatub heinakuhjast välja nagu tutt hermeliiniga ääristatud tšinovniku-mütsil». Rindemees Danilka Rožini vurrud olid «üles keeratud nagu täpilise põdra sarved». «Õues jooksid tuisuiilid nagu sügisene harjuste parv, mis paisu taha on kinni jäänud» jne.

Rahvuslike keelte iseärasused on kujunenud rahva pika ajaloolise arenemise protsessi kestel ja nad arenevad ning täienevad nõukogude sotsialistliku ühiskonna tingimustes veelgi. Üks keele täiustumise ja arenemise protsessi külgi on keele rikastumine uute sõnade ja sõnaühenditega, mille tõttu on võimalik elunähtusi, inimeste karaktereid, nende mõtteid ja tundeid selgemalt, täpsemalt ja suurema emotsionaalsusega edasi anda. Sotsialistlike rahvuste rahvuslikud keeled ei rikastu uute sõnade sihiliku väljamõtlemisega, keele ja stiili rahvuslike iseärasuste esteeditseva mängimisega ega igasuguste arhailiste sõnade, terminite, nimede ja nimetuste üksteise otsa kuhjamisega, vaid niisuguste uute sõnade ja väljenduste loomisega, mis peegeldavad nõukogude elu uusi nähtusi, kogu nõukogude rahva kõrget kultuuritaset.

Kuigi vene keel on pärast Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsiooni põhiliselt samasuguseks jäänud nagu ta oli enne 1917. aastat, on ta siiski täienenud suure hulga uute sõnade ja väljendustega, mis on tekkinud seoses uue, sotsialistliku ühiskonna tekkimisega, seoses tehnika ja teaduse arenemisega; osa sõnu ja väljendusi on saanud uue tähenduse, teatud hulk vananenud sõnu on sõnavarast välja langenud. Samasugune lugu on ka rea teiste nõukogude rahvaste keeltega.

Vastavalt kirjanduse ja kunsti uue, sotsialistliku sisu väljendamise nõuetele on muutunud teatud määral ka kirjandusliku kujutamise vahendid, mõned stiililised võtted jne. Metafoorid, kunstiliste võrdluste vormid jne., mis olid täiesti kohased omal ajal ja vastasid oma sisule, surevad järk-järgult välja, sest nad ei vasta uuele, sotsialistlikule sisule, ja annavad maad uutele keelelistele kunstivormidele ja võrdlustele.

Usbeki luules on näiteks tingliku arhailise piltlikkuse ja feodaalaja vana poeetika kaanonite asemele tulnud elav rahvakeel, uus stilistika, mis suudab palju paremini väljendada nõukogude sotsialistliku tegelikkuse nähtusi. Põhjalikult on muutunud luulevorm ka kirgiisi nõukogude poeesias: kadunud on traditsiooniline värsiehitus, järjest korduv võrdlemine roosiga, kuuga, ööbikuga jne. Värsse on hakatud kirjutama uuendatud rahvakeeles, mitmesugustes värsimõõtudes, mida pole aasia rahvaste poeesias kunagi varem kasutatud. Kirgiisi nõukogude poeesia keel on muutunud elavaks ja lihtsaks, mis pole sugugi sarnane arhailisele, monotoonsele revolutsioonieelsele kirgiisi ametlikule kirjakeelele. Jakuutide poeesias on kadunud tautoloogia, paljusõnalisus ja pikad perioodid. Jakuudi luuletajate värsid muutuvad ikka rohkem silprõhulisteks elava ja kõlava rütmiga värssideks.

Kõik see paljastab täielikult neid alatuid väljamõeldisi, mida levitasid natsionalistid ja kosmopoliidid, kes suhtusid paljude NSV Liidu rahvaste keeltesse halvustavalt ja «tõestasid», nagu ei saaks varem majanduslikult mahajäänud rahvaste keeled areneda ja rikastuda, nagu ei suudaks need keeled väljendada ühiskondliku elu keerulisi nähtusi, inimeste mõtteid ja tundeid ning et teised, arenenumad keeled tõrjuvad nad lõppude lõpuks välja.

Elu naeris halastamatult välja need kosmopoliitide ja natsionalistide väljamõeldised. Elu on näidanud, et nõukogude sotsialistlike rahvuste rahvuslikud keeled, väljendades majandusliku, poliitilise ja kultuurilise elu kõige keerulisemaid nähtusi, muutuvad vahetpidamata ja rikastuvad sedamööda, kuidas muutub paljurahvuselise Nõukogudemaa elu, kaotamata seejuures oma rahvuslikku omapära.

Selles rahvuslikus omapäras peegeldub ka asjaolu, et mitme-

sugused Nõukogudemaal elavad rahvused teevad oma igapäevast tööd erinevates looduslikes, geograafilistes ja territoriaalsetes tingimustes. Kohalike tingimuste omapära avaldab paratamatult ehkki mitte otsustavat, kuid siiski teatud mõju nõukogude paljurahvuselise kirjanduse ja kunsti rahvuslikule koloriidile.

Niisuguse kunstiliigi nagu näiteks arhitektuuri iseärasused, mille põhjuseks on geograafilised tingimused, avalduvad spetsiifilise ehitusmaterjali (millel on teatavasti mitte ainult tehnoloogiline, vaid ka esteetiline tähtsus) kasutamises, samuti ümbritseva loodusega kooskõlas oleva arhitektuurilise ansambli loomises.

Vene nõukogude arhitektuuriloomingule, eriti VNFSV põhjarajoonidele, on iseloomulikuks ehitusmaterjaliks mitte ainult kivi, vaid ka puu. Turkmeeni NSV-s ei saa maavärisemise ohu tõttu ehitada kõrgeid hooneid. Dagestani ANSV-s, kus linnad asuvad mäekurudes ja mäejalamitel, kasutatakse laialdaselt terrassitaolist arhitektuurilist ansamblit, kompaktse majade ja tänavate asetusega.

Armeenia NSV-s leidub suurel hulgal selliseid ehitusmaterjale nagu basalti, Artiki tuffi ja teisi väga vastupidavaid, värvilt ja faktuurilt ilusaid ning kergelt töödeldavaid materjale. Armeenia arhitektid kasutavad laialdaselt neid materjale. Nad on loonud rea originaalseid arhitektuurilisi vorme, mis on absoluutselt lahutamatud nende ehitusmaterjalide omapärast. Luues Armeenia pealinna Erevani tervikliku kunstilise ansambli, ühendasid armeenia arhitektid selle ümbritseva loodusega: linna ilme sulab orgaaniliselt ühte ümbritseva tumepruunjate küngaste ja mägede silueti ning värvusega.

Kuumade lõunarajoonide looduslikke tingimusi arvestades kasutavad Aserbaidžani arhitektid laialdaselt niisuguseid arhitektuurilisi elemente nagu varjulised loggiad ja arkaadid, rõdud. Tadžiki NSV arhitektuuris kasutatakse fassaadide ja siseseinte kunstilisel kujundamisel ornamendis ja dekooris puuvilla, viinamarjakobarate ja Kesk-Aasia nõukogude vabariikidele iseloomulike lillede motiive.

Maalikunstis, muusikas, luules avalduvad kohalikud looduslikud tingimused iseloomuliku peisaaži, tema omapäraste vormide, koloriidi jne. kujutamises. Vene maastik on andnud Savrassovi, Vassiljevi, Šiškini ja Levitani teostele teema ja mõjutanud nende loomingu sisu; veel rohkem, ta on tinginud ka nende kunstnike teoste koloriidi iseärasused. Kaasaegsed nõukogude kunstnikud, kes annavad edasi töörahva tahte kohaselt ümberkujundatud kodumaa ilmet, peegeldavad mitmesuguseid kohalikke iseärasusi, mis kajastub nii nende teoste vormis kui ka sisus. Selles suhtes erinevad armeenlase Sarjani eredad,

päikeserohked, heliseva koloriidiga peisaažid väga paljuski vene kunstniku Bakšejevi lüürilistest peisaažidest, mis on täis pehmet niiskust ja õhku; sealjuures on nende kunstnike maastikumaalides tunda peale individuaalse palge ja loomingulise maneeri erinevuse veel ka Armeenia ja VNFSV keskpiirkondade looduslike tingimuste erinevust.

Vene muusikas on meie avaruste ääretust tunda vene laulu sügavas meloodilisuses, mille nõukogude laulukultuur on päranduseks saanud. Üheks näiteks, kus ilmneb vene looduse mõju nõukogude laulu omapärale, võib olla Hlopuša aaria M. Kovali ooperist «Jemeljan Pugatšov». Selles aarias kõlab sundimatult ja võimsalt vene looduse, tema põldude, metsade ja jõgede ääretuse teema, kodumaa looduse rüpes üles kasvanud kangelasliku rahva jõu ja vapruse teema.

Ukraina steppide avarust on tunda ukraina rahva lauludes. Looduslikud tingimused, milles üks või teine rahvas elab, kajastuvad ka ilukirjanduslikes teostes ja annavad neile omapärase koloriidi.

Mitmesuguste rahvaste looduslike elutingimuste iseärasuste alusel luuakse niisugused üldistatud kujud, milledega rahvad seovad oma erilisi tundeid ja mälestusi. Valge kask on näiteks iseloomulik kõigepealt vene kirjanike teostele, Kazbeki mägi ja Aragva jõgi — gruusia kirjanike teostele jne.

Valgevene poeedi Petrusja Brovka luuletuses «Vend ja õde» esitatakse rahvuslike võrdkujudena vaher ja pihlakas. Luuletuses jutustatakse sellest, kuidas vana sõjamees tuleb kaugetelt sõjakäikudelt tagasi. Kodus ei leia ta aga kedagi eest. Tema poja ja tütre on tapnud fašistid. Laste mälestuseks istutab sõjamees oma majakese juurde vahtra ja pihlaka, kastes nende juuri oma pisaratega.

Turkmeeni peisaaži iseärasuseks on puuvillapõllud. Väljapaistev turkmeeni kirjanik B. Kerbabajev annab oma jutustuses «Aisoltan valge kulla maalt» võrratuid Nõukogude Turkmeenia maastiku pilte, mis sulavad orgaaniliselt tema jutustuse kunstilise kangaga ühte. Jutustuse kangelased — turkmeeni kolhoosnikud — kasvatavad puuvilla, armastavad teda ja on temast vaimustatud. «Oo, kui ma oleksin luuletaja, ülistaksin ma puuvilla! Ülistaksin teda väga! Kõik oma laulud pühendaksin talle,» ütleb üks jutustuse kangelastest. «Ah, milline taim on see, Aisoltan! Teda tuleb hellitada ja hoida nagu last. Ja ta on niisama õrn kui tütarlaps ... Kõik me kogu aasta, nii käreda külmaga kui ka lämmatava kuumusega, hellitame ja hoiame teda.» [1]

[1] Берды Кербабаев, Айсолтан из страны белого золота. 1950, lk. 7.

Niisuguste loodusest võetud üldistatud kunstiliste kujude olemasolu ei tähenda, et mitmesuguste nõukogude rahvaste kunstnike loomingule on omased igavesed, muutumatud kujud, mis on ammutatud kohalikest tingimustest. Kõigi nõukogude sotsialistlike rahvuste ühine kodumaa, meie maa ilme muutumine nõukogude inimeste tootmistegevuse tagajärjel, ühine ühiskondlik ja riiklik kord ning nõukogude rahvaste vastastikune kultuuriline mõjutamine rikastavad nõukogude kunstnike loodusetaju, avaldavad mõju nende loomingule.

Muudatused nõukogude rahvaste kunstnike ja kirjanike loomingus toimuvad ühtaegu nende rahvaste kultuuri- ja kunstitraditsioonide kriitilise ärakasutamise ja ümbertöötamisega.

3. Nõukogude rahvaste rahvusliku iseloomu, kultuuritraditsioonide ja elu-olu mõju nende kirjanduse ja kunsti spetsiifikale

Üheks rahvuse tunnuseks on ühine psüühiline laad, mis avaldub rahvuse kultuuri spetsiifilistes iseärasustes. Igal rahvusel on oma isikupärane hingelaad, mis moodustab tema rahvusliku iseloomu. Tuleb vahet teha ühelt poolt rahvuse psüühilise laadi, rahvusliku iseloomu ja teiselt poolt ideoloogia vahel, mis on klassiühiskonnas alati teatava klassi ideoloogia. Rahvuse psüühiline laad — see on tema teatud iseloomujooned, mis on olemas kõigil ühiskonnakihtidel, mitte aga ainult ühel või teisel klassil. Sellest muidugi ei järeldu, et üht rahvust moodustavate klasside ideoloogia ei avalda mingit mõju inimeste psüühilisele laadile. Iga klassi juures avalduvad rahvusliku iseloomu jooned omamoodi, vastavalt selle klassi eluviisile ja huvidele. Sealjuures on kõige järjekindlamad rahvusliku iseloomu kandjad ja säilitajad just töörahva hulgad, kes moodustavad rahvuse rõhuva enamuse.

Ühe või teise nõukogude rahvuse rahvusliku iseloomu moodustavad eeskätt rahvuse pika ajaloolise arenemise jooksul välja kujunenud psüühika iseärasused. Rahvuslik iseloom on rahvuse elutingimuste peegeldus, see on ümbritsevast keskkonnast saadud muljete kokkuvõte. Sellepärast ei saa rahvuslikku iseloomu lahutada sotsiaal-majanduslikest tingimustest, milledes ta on välja kujunenud ja arenenud minevikus ja milledes ta areneb edasi ka praegu.

Vene rahvuslik iseloom näiteks on kujunenud lakkamatus võitluses Venemaa sise- ja välisvaenlaste vastu, Venemaa au ja sõltumatuse eest, sotsiaalse ja rahvusliku vabaduse ning õigluse eest.

Vene rahvuslikku iseloomu, vene rahva omapära, mis tal on tänapäeva tingimustes, peegeldab hiilgavas kunstilises vor-

mis sõdur Vassili Tjorkini kuju A. Tvardovski samanimelises poeemis.

Tjorkinile on orgaaniliselt omane piiritu armastus nõukogude sotsialistliku kodumaa vastu, vastutustunne kõige eest, mis iganes sünnib, kartmatus ja kangelaslikkus võitluses vaenlaste vastu. Tjorkin on tagasihoidlik: tõelisi kangelastegusid toime pannes ei uhkusta ta nendega, ei hoople oma kuulsusega. Kangekaelsena oskab ta alustatud asja lõpule viia, kartmata kõige raskematki olukorda.

Vassili Tjorkini eht vene iseloomujooned väljenduvad kõigis Tvardovski teose sisu ja poeetilise vormi elementides — teose kompositsioonis, keeles, värsi meetrikas, värsi seoses rahvalaulude, vanasõnade, naljade ja kõnekäändudega.

Samasugune tõeliselt rahvuslik, tõeliselt rahvalik iseloom on ukraina, valgevene ja teiste autorite kunstiteostel, millede kangelased väljendavad oma tegude, mõtete ja tunnetega rahvaste rahvuslikke iseärasusi. O. Gontšari romaani «Lipukandjad» tegelase, lihtsa sõduri Homa Hajetski kujus, kellele oli omane lõbus iseloom ja terav kõne, tuline temperament ja tahtmine filosofeerida, sügavalt arenenud kollektiivsusetunne ja teiste rahvaste austamine, on väljendatud ukrainlaste rahvusliku iseloomu olulised küljed; ukrainlased aga on rahvas, kes on sugulane vene rahvaga, seotud temaga ühise päritolu, keele läheduse, ammuste majanduslike, poliitiliste ja kultuuriliste sidemete kaudu.

Mägirahva — abhaaslaste — rahvusliku iseloomu omapära avab oma suurepärases jutustuses «Kevad Sakeenis» Georgi Gulia. Kirjanik näitab sakeenlaste leegitsevat kirglikkust, nende võluvat ja heatahtlikku kavalust, elurõõmu. Need rahvuslikud iseärasused läbivad kogu Gulia kunstiteose kanga ja annavad tema kunstilistele kujudele omapärase iseloomu, keelele võluva lõbususe ja süžee arendusele kerguse.

Nõukogude rahvaste rahvuslik iseloom avaldub kõigepealt selles positiivses ja elujõulises, mis rahvused on omandanud oma pikkade olemasolu aastate jooksul. Need rahvuslikud jooned soodustavad nii rahvuse materiaalsete kui ka vaimsete jõudude progressiivset arenemist.

Nõukogude rahvaste rahvuslik iseloom teeb küll läbi teatavaid muutusi, kuid on siiski ka suhteliselt püsiv, säilitab oma positiivsed iseärasused ja rikastub meie maal kommunismi ehitamise käigus, kõigi nõukogude rahvuste majandusliku, poliitilise ja kultuurilise koostöö protsessis. Rahvusliku iseloomu positiivsete joonte säilitamine ja arendamine tähendab ühtlasi ka võitlust inimeste teadvuses leiduvate mitmesuguste feodaalsete ja sugukondlike ning kapitalistlike igandite vastu, religioossete eelarvamuste vastu.

Rahvuslik iseloom avaldub paljurahvuselise nõukogude kunsti ja kirjanduse iseärasustes, teoste kunstilistes kujudes, keeles, kogu väljendusvahendite süsteemis. Kujutavas kunstis kajastub rahvuslik iseloom süžees, koloriidi, plastilise vormi iseärasustes jne. Muusikas avaldub see intonatsioonilise struktuuri iseärasustes, rahvuslike instrumentide omadustes ja koosseisus, vokaalse ja instrumentaalse interpreteerimise iseärasustes jne. Koreograafilises loomingus — tantsude erinevas temperamendis, nende rütmi ja dünaamika iseärasustes jne.

Nõukogude rahvaste rahvusliku iseloomu omapära avaldab kunstile ja kirjandusele mõju nii otseselt kui ka eesrindliku rahvusliku kunstitraditsiooni nende elementide kaudu, mis ümbertöötatud kujul kanduvad nõukogude kunstikultuuri süsteemi.

Kultuuritraditsioonid, sealhulgas ka kunstitraditsioonid, on rahvuse pikaajalise ajaloolise arenemise tagajärg. Nad uuenevad ja rikastuvad lakkamatult nõukogude rahvaste uute kultuuri- ja kunstialaste saavutustega, kanduvad nõukogude kunstikultuuri süsteemi, aidates kaasa tema kasvule ja arenemisele, tema võitlusele vana igandite vastu.

Igast rahvuslikust kultuurist «võtame me... *ainult* tema demokraatlikud ja tema sotsialistlikud elemendid,» ütles V. I. Lenin, «võtame nad *ainult* ja *tingimata* vastukaaluks... kodanlikule kultuurile...»[1] Nõukogude rahvuste kunstitraditsioonid on nende rahvuste varasema kultuurilise arenemise progressiivsed iseärasused, mis kajastuvad nõukogude kunstiteostes.

Nõukogude sotsialistliku kunsti side ühe või teise nõukogude rahvuse ajalooliste ja kultuuriliste traditsioonidega ning kunsti ajalooga on tugev ja mitmekülgne. Nõukogude rahvuste kunstitraditsioonid mõjutavad kunstiteoste vormi, rütmikat, koloriiti ja kujude tõlgendust.

Nõukogude kunstnikud, heliloojad, kirjanikud õpivad hoolega tundma rahvaste suuri demokraatlikke traditsioone, kasutades neid nõukogude paljurahvuselise kunstikultuuri arendamiseks.

Nõukogude kirjandus on rahvaloomingu suurte traditsioonide, samuti ka klassikute — Puškini ja Gogoli, Turgenevi ja Tolstoi, Tšehhovi ja Gorki — traditsioonide pärija ja edasiarendaja.

Vene nõukogude kirjandus arendab uuel ideelisel alusel kõrge humanismi printsiipe, lugupidamist inimese vastu, mis oli mineviku suurte kunstnike, sealhulgas ka suurte vene kunstnike loomingu aluseks. Vene nõukogude kirjandus arendab

---

[1] V. I. Lenin, Teosed, 20. kd., lk. 8.

edasi klassikute rikast keelt. Meie maa rahvad peavad mineviku eesrindlikku vene kirjandust suureks rahvuslikuks pärandiks, mida nõukogude kirjanikud on kutsutud hoolikalt hoidma ja edasi arendama.

Suur proletaarne kirjanik, sotsialistliku realismi kirjanduse rajaja M. Gorki arendas edasi vene kirjanduse suuri demokraatlikke ja revolutsioonilisi traditsioone, vene kirjanduse kõrgeid kunstilisi väärtusi. V. Majakovski pöördus oma loomingus Puškini, Lermontovi ja Nekrassovi teoste poeetilise rikkuse poole, kasutas igakülgselt vene folkloori pärandit. Selgesti on näha niisuguse silmapaistva nõukogude luuletaja nagu M. Issakovski luuleloomingu seos vene rahvuslike traditsioonidega. Poeesia küsimusi uurides on ta korduvalt pöördunud Puškini ja Nekrassovi loomingu poole, rahvaluule poole.

Oma poeemides ja luuletustes kasutab A. Tvardovski loominguliselt ära rahvalaule, kõnekäände ja vanasõnu.

Ukraina ja valgevene nõukogude kirjandus on mineviku rahvusliku kirjanduse väljapaistvate tegelaste T. Ševtšenko, I. Franko, L. Ukrainka jt. loomingu väärikas pärija.

Väljapaistva ukraina luuletaja P. Tõtšina looming on lahutamatult seotud ukraina rahva ja tema suurte esindajate T. Ševtšenko ja L. Ukrainka loominguga. Oma luuletustes kasutab ta osavalt rahva koorilaulu rütmi ja meloodikat. Noore ukraina luuletaja P. Voronko värssides leidub väga palju motiive, mis pärinevad pimedate kobzaaride lauludest ning Ševtšenko ja Lesja Ukrainka luuletustest.

Valgevene poeedi M. Tanki luule on orgaaniliselt seotud rahvaloominguga — lüürat, vilepilli ja simblit mängivate rändlaulikute luulega. Paljude tema luuletuste kohta võib öelda, et need oleksid nagu rahva suust kuuldud, nii lähedased on nad oma vaimult rahvale ja rahvaluulele. Rahvalaulude ja niisuguste rahvalike luuletajate nagu Kupala ja Kolasi luuleloomingu lüürilise meloodilisuse ja intiimsuse, rikkaliku ja ereda kujukuse, vabaduse paatose on oma luulesse koondanud A. Kulešov.

Armeenia nõukogude kirjandus on armeenia varasemate revolutsioonilis-demokraatlike kirjanike ja armeenia klassikute Avetik Isaakjani, Ovanes Tumanjani, Joannes Joannisjani jt. traditsioonide pärija ja edasiarendaja. Geniaalse armeenia luuletaja Tumanjani loomingu mõju all on kujunenud armeenia proletaarse kirjanduse rajaja Akop Akopjani talent.

Nõukogude kasahhi kirjandus jätkab kõigepealt möödunud sajandi väljapaistva valgustaja Abai Kunanbajevi traditsioone, kes oli eesrindliku vene kultuuri vahetu mõju all ja võitles selle eest, et kasahhi rahva progressiivsed tegelased läheneksid vene revolutsioonilistele demokraatidele; ühtlasi võitles

Abai Kunanbajev pan-islamistide ja natsionalistliku kodanluse vastu.

Nõukogude heliloojate muusikalooming kasutab ja arendab laialdaselt rahvusliku vormi elemente, mis on loodud nii rahvamuusika kui ka professionaalse muusika sajanditepikkuse arenemise jooksul. Näiteks kasutab nõukogude helilooja V. Makarov oma teoses «Jõgi-vägilane» laialdaselt vene Volga laulude motiive, ülistades nõukogude inimeste rahulikku, loovat tööd. Selgesti on tunda muusikakeele vene rahvuslikke allikaid D. Šostakovitši oratooriumis «Laul metsadest». Oratooriumi kolmandas osas («Mälestus möödunust»), kus jutustatakse revolutsioonieelse vene talurahva tragöödiast, ulatuvad muusikalised kujud tagasi Mussorgski loominguni.

Laialdaselt kasutavad oma rahva muusikatraditsioone ka ukraina heliloojad.

Näiteks helilooja K. Dankevitši ooperis «Bogdan Hmelnitski» on väga palju hästi ümbertöötatud ukraina laule sellest ajajärgust, kui Ukraina võitles poola šljahta vastu. Niisugused on näiteks laulud «Гей, нумо хлопці до Зброї», «Гой, гой по дібраві» jt., mis orgaaniliselt põimuvad ooperi muusikalisse ja dramaatilisse kangasse, aitavad avada ukraina rahva rahvusliku iseloomu iseärasusi, tema hingelaadi, Ukraina vabaduse ja sõltumatuse eest võitlejate mõtteid ja meeleolusid. Peale selle kasutatakse ooperis laialdaselt Doni kasakate laule ja eriti vene rahvalikku «Au sulle», mille meloodiale on üles ehitatud ooperi keskne teema — Ukraina Venemaaga taasühinemise teema.

Oma rahva rahvuslikke traditsioone loovalt kasutades töötavad aserbaidžani heliloojad sümfooniliselt ümber niisugust rahva muusikalise loomingu vormi nagu mugami. Aserbaidžani ašugid (rahvalaulikud) mahutavad uut sotsialistlikku sisu omapärase dueti — niinimetatud «deišme» — vanasse muusikalisse vormi. Uue sisu mõjul on see vana rahvuslik vorm suuresti muutunud.

Kesk-Aasia nõukogude rahvaste arhitektuuris ja tarbekunstis kasutatakse laialdaselt niisugust vormi nagu gandžma — ažuurne võre —, mis on nende rahvaste muistse arhitektuurilise loomingu pärandus. Paleede, klubide jne. seinte kujundamisel kasutatakse ornamendi elemente, mis on laenatud turkmeenide muistsest vaibakunstist, samuti ka palju muid kunstilisi elemente.

Rahvuslike iseärasuste hulka, mis avaldavad mõju kunstiteoste kunstilisele vormile, kuuluvad ka teatud jooned rahva elu-olust. Nõukogude kunsti mitmekülgne sisu peegeldab tõetruult sotsialistlikku tegelikkust, meie rahvusvabariikide elu ja tegevuse mitmekesisust. Sellepärast avaldubki selle tegelikkuse ühtne ideeline sotsialistlik sisu omapärastes rahvusli-

kes vormides. Sellest on tingitud erinevused näiteks maalide koloriidis, rahvusliku skulptuuri vormides ja eriti niisugustes tarbekunsti esemetes nagu vaibad, anumad jne.

Rahvusliku elu-olu erinevused annavad teatud jooni ka kirjandusteoste sisule, millede kangelased on lahutamatult seotud oma elutingimustega. Rea ukraina ja valgevene luuletajate teoste ülesehitamisel on oskuslikult kasutatud neid erilisi elemente, mis on nende rahvaste elu-olule iseloomulikud. Näiteks etendab Arkadi Kulešovi poeemis «Simbel» olulist osa samanimeline valgevene rahvuslik muusikariist, mis on juba ammu saanud igas valgevene perekonnas tavaliseks asjaks. Poeemis esineb simbel sümbolina, mis näitab valgevene rahva kartmatust ja vankumatut tahet võitluses võõramaiste vallutajate vastu, sümbolina, mis näitab valgevenelaste piiritut armastust oma emakese kodumaa vastu. Ukraina rahvuslikud muusikariistad — kobza ja banduura — esinevad sageli ukraina nõukogude luuletajate värssides.

Kõik nõukogude kunsti ja kirjanduse rahvuslikud iseärasused on lahutamatult üksteisega seotud ja väljendavad ühtset sotsialistlikku sisu.

4. Nõukogude kirjanduse ja kunsti rahvusliku spetsiifika arenemine

Sotsialistliku kultuuri rahvuslik spetsiifika ei ole midagi alalist ja muutumatut, ta on pidevas arenemise, muutumise protsessis. Iga uue perioodiga ühiskonna arenemises sureb temas välja vana ja sünnib uus, eesrindlik, mis täielikumalt ja paremini väljendab lakkamatult arenevat sotsialistlikku sisu.

Otsustavat osa selles etendab nõukogude sotsialistlike rahvuste endi arenemine. Nõukogude inimesed, nende vaimulaad ja kultuuritase on muutunud ja muutuvad kogu aeg. Koos kõigi nõukogude rahvusvabariikide elus toimunud suurte muudatustega on muutunud ka rahvaste — ukrainlaste, valgevenelaste, grusiinlaste, tadžikkide jt. — vaimne pale, mis on avaldunud ja avaldub rahvuslike kunstiteoste iseärasustes.

Mahajäänud poeetilised ja kunstilised kujutlused surevad välja ja nende asemele tulevad uued, mis täielikumalt vastavad nõukogude rahvuste sotsialistliku kunsti sisule.

Nõukogude kirjanduse ja kunsti tõeline rahvuslikkus oleneb kõigepealt sellest, kui lähedal seisavad ükskõik missuguse nõukogude rahvuse kunstnikud ja literaadid tänapäevale, meie ajastu elule ja nõuetele. Mida rohkem nõukogude kirjanik, kunstnik, helilooja õpib elu tundma, mida sügavamalt ta omandab vennasrahvaste kirjanduse ja kunsti kogemusi ja kasutab

neid oma loomingus, seda kergemini õnnestub tal leida tõelist kunstilist vormi, mis vastab sisule.

Nõukogude kunsti vormi rahvuslik omapära pole rahvuslikult piiratud formaalsete võtete summa, mida formalistide arvates võib ühtviisi kasutada igasuguse ideelise sisu väljendamiseks, vaid niisugune vorm, mille arenemise aluseks on reaalse tegelikkuse sotsialistliku sisu tõetruu kujutamine sotsialistliku realismi meetodi abil. Nõukogude kunstniku eemaldumine sotsialistliku realismi printsiipidest, tema tähelepanu koondamine sellele, mis on vana, oma aja ära elanud, viib paratamatult tegelikkuse moonutatud peegeldamisele ja koos sellega ka tema teoste kunstilise vormi rahvuslike iseärasuste langusele, kusjuures need rahvuslikud iseärasused muutuvad pseudorahvuslikeks. Näiteks võib tuua helilooja A. Artamonovi viienda sümfoonia, mis on pühendatud Volga-Doni kanali ehitamisele. Vaatamata sellele, et sümfoonias on rida õnnestunud kohti, ei väljenda ta tervikuna muusikaliste vahendite abil nõukogude inimeste loova töö ülevat teemat, kuna autor kasutab mehhaaniliselt, ainult väliselt vanu rahvalaule, püüdes väljendada nende abil uut sisu.

Üldse mõnede nõukogude kunstitegelaste püüe koondada oma tähelepanu ainult rahvusliku välistele joontele võtab neilt võimaluse väljendada uut, kõigile nõukogude rahvustele ühist sotsialistlikku sisu. Teatavasti kultiveerisid ukraina kirjanduses mõned luuletajad ja kirjanikud (Hvõlevoi jt.) kaua aega arhailisi, rahvale võõraid mineviku natsionalistliku kirjanduse traditsioone. Nad idealiseerisid mõisnike ja pappide Ukrainat, elustades möödunud sajandi kodanliku natsionalisti Kuliši jt. reaktsioonilist romantikat. See idealiseerimine oli kodanlikel natsionalistidel lahutamatult seotud kodanliku Lääne ees lömitamise ja kummardamisega ning suure vene rahva eesrindliku kultuuri vihkamisega.

Ukraina natsionalismi retsidiivid on end ka hiljem mõnede Ukraina kirjanike, heliloojate ja luuletajate loomingus tunda andnud.

Ukraina muusikas kultiveerisid mõned heliloojad omal ajal ukraina kunsti rahvuslike iseärasuste säilitamise ja arendamise sildi all ukraina meelose iganenud, ammu juba vananenud külgi. Nad ei tahtnud kunstiliselt peegeldada NSV Liidus, sealhulgas ka Ukrainas toimuvaid suuri sotsialistlikke ümberkujundusi. Ukraina luuletaja Sosjura kujutas teatavasti reas oma luuletustes ja eriti luuletuses «Armasta Ukrainat» mitte kaasaegset Ukraina Nõukogude Vabariiki tema võimsa sotsialistliku tööstusega, Dneprogesiga, kolhoosikorraga, mehhaniseeritud šahtidega, vaid mingit igipõlist Ukrainat tema käharate pajudega, Dnepri lainetega, ööbikutega jne. Vana aja idealiseeri-

mine viis Sosjura selleni, et ta lõi tänapäeva nõukogude Ukrainast vale pildi.

Kodanliku natsionalismi rahvavastane olemus on iseloomulik kõigile tema eriliikidele: vene, ukraina, valgevene, gruusia, usbeki jt. kodanlikule natsionalismile. Kodanlikule natsionalismile on tähtis see, et ta saaks viia rahvusvabariikide nõukogude luuletajaid ja kunstnikke kaugesse minevikku, ülistada kõike seda, mis on vana, oma aja ära elanud, maha jäänud, ja sisendada sellega nõukogude kunstikultuuri tegelastele mõtet, et vana on parem kui uus, mis on nõukogude korra tingimustes loodud.

Võttes oma rahvusliku kultuuri minevikust selle, mis väljendas valitsevate klasside huve ja oli reaktsiooniline juba omal ajal, või selle, mis oli küll rahvaga seotud, kuid mida ei saa tänapäeva oludes ilma vastavate muudatusteta kasutada, ei suuda luuletajad ja kunstnikud luua niisuguseid teoseid, milles sotsialistlik sisu oleks väljendatud temale adekvaatses kunstilises vormis.

Mõned nõukogude kunstikultuuri tegelased, olles kodanlike natsionalistide mõju all, näiteks Gruusias, kultiveerivad igati vanu poeetilisi vorme, «šairi», isoleerides neid kaasaegsest, sotsialistlikust sisust. Mõistmata seda, et nõukogude kunsti rahvuslik spetsiifika peab väljendama sotsialistlikku sisu, ja et sellepärast tuleb rahvuslikku spetsiifikat ümber kujundada vastavalt sotsialistliku sisu nõuetele, püüavad need kunstitegelased tõendada, et ainuüksi rahvuslik spetsiifika, rahvuslik vorm kui niisugune, mida nad tõlgendavad äärmiselt kitsalt ja ühekülgselt, andvat õiguse nimetada nende teoseid tõeliselt rahvuslikeks. Mineviku idealiseerimine on neil ühendatud omamoodi kohaliku formalismi ja arhailisusega. Näiteks võtame tuntud gruusia kirjaniku K. Gamsahhurdia romaani «David Ehitaja», milles kirjeldatakse XI sajandi lõpu ja XII sajandi alguse Gruusiat. Selle asemel, et avada selle ajastu sisu ja vaimu, kirjeldab autor pikalt-laialt igasuguseid etnograafilisi pisiasju, tolle aja aristokraatliku ladviku riiete ja elu-olu iseärasusi. Tsaar Davidit ennast aga, kes etendas ajaloos kahtlemata progressiivset osa, kiidab ja ülistab autor ülemäära, nimetades teda «kerjuste ja viletsate» tsaariks, mida ta tegelikult pole iialgi olnud.

Vana-aja idealiseerimine on mõnedel gruusia kunstitegelastel tihedalt seotud asjaoluga, et saadakse valesti aru romantismist. Niisugune arusaamine on tingitud sellest, et rahvuslikke traditsioone ei osata vaadelda ajaloolises perspektiivis. Näiteks gruusia kunstnik Gudiašvili, lähtudes valesti mõistetud rahvuslikust spetsiifikast, stiliseeris pikemat aega oma teoseid Iraani miniatuuri ja vana-gruusia fresko järgi. Selle tagajär-

jel oli sotsialistlik sisu tema teostes moonutatud, vorm aga oli kaasajale täiesti võõras ja takistas tegelikkuse õiget kunstilist peegeldamist.

Seda laadi arhailisust ja formalismi võib Gruusia NSV-s kohata ka nõukogude arhitektuuri teostes. Näiteks on kinostuudio hoone Tbilisis ehitatud niisugustes vormides, mis on täiesti võõrad selle arhitektuuriteose sisule ja otstarbele, — stuudio on ehitatud keskaegse lossi arhitektuurivormides, sakiliste tornide ja laskeavadega. Moskva Suur-Tuula tänava hoonestamise projektis, mille esitas arhitekt Zahharov, näeme niisama palju arhailisust ja formalismi: majad erinevad siin oma kontuuride poolest väga vähe kirikutest.

Kõik see annab tunnistust sellest, et ühe osa nõukogude kunsti- ja kirjandustegelaste hulgas leidub veel kunstnikke ja luuletajaid, kes ei saa aru, et mitte igasugune rahvuslik spetsiifika ei saa olla sotsialistliku sisu väljendamise vahendiks. Nende tegelaste viga seisab selles, et nad arvavad, nagu poleks see spetsiifika elav ja arenev, vaid igavesest ajast igavesti püsiv, kivinenud. Konservatism loomingus, mida nad põhjendamatult kuulutavad rahvalikkuseks, viib paratamatult sellele, et kunsti vormi vananenud rahvuslikud iseärasused satuvad vastuollu uue, sotsialistliku sisuga ja moonutavad seda sisu. See toob sageli kaasa võõrdumise tänapäeva elust, meie aja eesrindlikest ideedest, vene klassikalise ja nõukogude kirjanduse ja kunsti realistlikest traditsioonidest, mis tähendab tegelikult rahvusliku piiratuse avaldust.

Ukraina Venemaaga taasühinemise 300-ndale aastapäevale pühendatud ukraina kujutava kunsti näitusel Moskvas eksponeeriti kaks kunstnik A. Erdeli maali: «Kihlatud» ja «Taga-Karpaatia rahvakoori solisti portree». Need mõlemad pildid äratavad tähelepanu oma värvirikka dekoratiivsusega. Kuid vaatajat rabab kujutatud isikute hämmastav ilmetus, hallus ja väljendusvaesus. Maalide autor, selle asemel et anda maalikunsti vahenditega edasi nõukogude inimeste rikast sisemaailma, koondas kõik oma jõupingutused sellele, et reprodutseerida oma kangelaste rahvariiete detaile, mille tõttu need detailid lõpuks tõrjusid tal välja peamise — elavad inimesed.

Kesk-Aasia vabariikides liialdavad mõned nõukogude luuletajad sageli muistse idamaise luule jäljendamisega. Need luuletajad otsivad sageli oma teoste kangelasi mitte kaasajast, vaid kaugest minevikust, idealiseerides seda. Neil juhtudel, kui nad püüavad anda nõukogude inimeste kujusid, kasutavad nad oma luules niisuguseid võtteid, mis ei suuda avada nõukogude inimese rikast sisemaailma.

Kujutades näiteks kolhoosineiu portreed, kirjutavad mõned usbeki luuletajad sageli temast sellises magedas ja lääges stii-

lis, milles muistsed poeedid kirjeldasid mitmesuguseid tsaaritare ja printsesse. Nende luule on täis liiga kõrge stiiliga intonatsioone ja toretsevat ornamentikat. Mõned kirgiisi kirjanikud lähevad niikaugele, et võrdlevad näiteks eesrindliku kolhoosi meistrit, kes remondib parajasti põllutöömasinaid, püha Davidiga, põlluharijat aga Baba-Dehkaniga, põllutöö müütilise kaitsjaga.

Turkmeeni kirjanduses esineb juhtumeid, kus ebakriitiliselt kasutatakse vanu kirjandusteoste süžeelise kompositsiooni võtteid, mis on iseloomulikud muistsetele rahva destanidele, nende puhtmuinasjutulise sisu ja muinasjutuliste kangelastega.

Õigesti mõistetavale nõukogude kirjanduse rahvuslikule vormile on võõras asjaolu, kui rida jakuudi nõukogude kirjanikke ebakriitiliselt kasutavad vana vormi, milles oli esitatud rahva suuline looming — «olonho», täis ebateaduslikke kujutlusi maailmast, usku vaimudesse jne.

Kujukaks näiteks selle kohta võib olla ühe jakuudi luuletaja ballaad, milles kirjeldatakse lihtsat elujuhtumit: noormees läheb otsima tuisu ajal koopakäikudesse eksinud neidu, kes pidi järgmisel päeval nõukogude valimistest osa võtma. Selle kirjeldamiseks ei kasutata tänapäeva jakuudi kirjakeelt, vaid heroiliste ballaadide — «olonho» — keelt. Otsingute ajal, nagu jutustatakse ballaadis, pöördub noormees abi saamiseks päikese ja taeva poole, ületab hõlpsalt kümned jõed ja mäed ning võidab palju muid takistusi otsekui muistne vägilane. On selge, et niisugune vana vormi kasutamine tänapäeva sisu edasiandmiseks võib lugejas tekitada ainult tuska.

Rahvusliku kunstilise ja poeetilise vormi idealiseerimisega, sellesse vormisse ebakriitilise suhtumisega on lahutamatult seotud feodaalse mineviku idealiseerimine, mida on esinenud näiteks usbeki kirjanike Tuiguni, Šeih-zade jt. näidendites. Mõnedes rahvusvabariikides kiitis rida luuletajaid ja kultuuritegelasi rahvaeepose sildi all üles sääraseid muistse eepilise luule teoseid, milledes ülistatakse khaanide ja baide pidutsemisi, jahilkäike ja veriseid röövkallaletunge naaberrahvastele, õhutatakse vaenu mittemuhamediusuliste rahvaste vastu jne.

Natsionalistlikud tendentsid kirjanduses ja kunstis on lahutamatult seotud asjaoluga, et ei saada aru sellest, et kunstiteoste rahvuslik spetsiifika, mis on ühtne nende sotsialistliku sisuga, peegeldab mitte ainult iga rahvuse omapära, vaid ka seda ühist, mis ühendab sotsialistlikke rahvusi vennalikuks pereks.

Teostele muistse stiili andmine toob suurt kahju nõukogude kunsti kõigile liikidele ja žanridele. Nii näiteks asendatakse Kesk-Aasia vabariikide kujutavas kunstis nõukogude inimeste

kujud sageli tinglike, elutute kujudega ja värviliste siluettidega. Stilisaatorite apelleerimine idarahvaste erilisele «nägemisvõimele», mis neil pidavat olema, nende erilisele psüühikale, mis ei suutvat tajuda realistlikku kunsti, näitab reaktsioonilise ideoloogia esindajate püüet pidurdada nõukogude rahvuste kunsti arengut, sokutada salaja sisse nõukogude rahvale võõrast islamismi ideoloogiat, mis keelab inimeste ja loomade realistlikku kujutamist.

Nõukogude kunsti sotsialistlikule sisule on võõras ka see rahvusliku muusika arhailiste elementide idealiseerimine, mida võib tähele panna mõnede kasahhi, kirgiisi ja teiste heliloojate loomingus. Need heliloojad alahindavad kaasaegseid muusikaloomingu eesrindlikke vorme ja kaitsevad kauges minevikus loodud muusikalisi kujusid ja vorme. Selle näiteks võib olla usbeki heliloojate T. Džalilovi ja B. Brovtsõni ooper «Tahhir ja Zuhra», milles tõstetakse esile arhailised muusikalised vormid ja kujud.

Sellist iganenud kunstivormide kaitsmist on märgata ka Kesk-Aasia nõukogude vabariikide arhitektuuris. Mõned usbeki, turkmeeni ja teised arhitektid püüavad muistse rahvusliku arhitektuuri vorme — minarette, teravaid võlvkaari, portaale — nõukogude arhitektuuri mehhaaniliselt üle kanda. Need vormid pole aga seoses ei nõukogude ehituste otstarbega ega nende uue arhitektuurilise ilmega. Need arhitektid ei saa aru, et rahvusliku vormi otsingud, nagu ütles väljapaistev nõukogude arhitekt A. Štšussev, «ei tohi viia arhailiste detailide harrastamisele või vana ehituskunsti üksikute arhitektuuriliste fragmentide kopeerimisele. Novaatorlus ja kopeerimine on üldse kunstis ühtesobimatud, eriti aga arhitektuuris, mis on ehituskunsti ja tehnikaga kõige tihedamalt seotud» [1].

Vana kopeerimine viib paratamatult formalismile, oma aja ära elanud vormide, kodanlikule natsionalismile lähedaste vormide idealiseerimisele. Selline kopeerimine on võõras nõukogude patriotismile ja proletaarsele internatsionalismile.

5. Nõukogude sotsialistlike rahvuste kirjanduse ja kunsti vastastikune mõju ja rikastumine

Nõukogude vabariikide tormilise majandusliku, poliitilise ja kultuurilise arenemise tagajärjel on puhkenud õitsele NSV Liidu kirjandus ja kunst ning kujunenud, nagu öeldakse NLKP Keskkomitee tervituses nõukogude kirjanike II üleliidulisele kongressile, väga soodsad eeldused rahvuslike kirjanduste ja

[1] «Arhitektura SSSR» nr. 12, 1940, lk. 53.

kunstide vastastikuseks rikastumiseks ning kõigi vennasvabariikide kirjanike ja kunstnike tihedaks koostööks.

Sellel nõukogude rahvuste kultuuri ja kunsti vastastikusel mõjul [1] ja rikastumisel on kindlad objektiivsed alused, mis peituvad sotsialistliku ühiskondliku ja poliitilise korra olemuses, nõukogude sotsialistlike rahvuste iseärasustes, nendevaheliste suhete printsipiaalselt uues iseloomus.

Sotsialistlike rahvuste kultuuris pole kaht teineteisele vastandlikku kultuuri, mis on iseloomulik kodanlikele rahvustele. Sotsialismi tingimustes on olemas ainult töörahva ühtsed rahvuslikud kultuurid, mille tõttu mitmesuguste rahvuste kirjanduse ja kunsti vastastikune mõju on kvalitatiivselt teistsugune kui kapitalismi tingimustes. See mõju on rahvuste sõbraliku koostöö väljendus, rahvuste sõbralik koostöö aga kujutab endast sotsialismile iseloomulikku uut tüüpi rahvastevahelisi suhteid.

Kodanlikud rahvused elavad eraomanduse ja kapitali tingimustes, mis inimesi üksteisest eraldavad ja rahvuslikku vaenu õhutavad. Vastupidiselt kodanlikele rahvustele arenevad nõukogude sotsialistlikud rahvused kollektiivse omanduse ja töö sotsialistlike vormide tingimustes, mis ühendavad rahvaid, koondavad neid ühtsesse liitu, teevad võimatuks rahvusliku vaenu.

Nõukogude sotsialistlikus ühiskonnas pole antagonistlikke klasse: töölisklass ja kolhoositalurahvas, kes moodustavad elanikkonna põhimassi, kujutavad endast sõbralikke klasse. Ühised eesmärgid ja ülesanded liidavad nõukogude rahvusi ühte ning muudavad nad monoliitsemaks igast kodanlikust rahvusest. «Sotsialism,» rõhutas V. I. Lenin, «organiseerides tootmist *ilma* klassirõhumiseta, kindlustades heaolu riigi *kõigile* liikmetele, annab sellega elanikkonna «sümpaatiale» *täieliku* voli ja just seetõttu kergendab ning hiiglasuurel määral kiirendab rahvuste lähenemist ja ühtesulamist.» [2]

Võimsaks teguriks, mis aitab kaasa *kõigi* sotsialistlike rahvuste *ühinemisele* ühiseks rahvaste pereks ja soodustab sellega nende kultuuride lähenemist ja vastastikust rikastumist, on nõukogude võim, sest ta on tööliste ja talupoegade võim ning mõjub selle tõttu juba oma loomu poolest selles suunas, et mitmesugustest rahvustest töötajad, kes kuulu-

---

[1] Vastastikusel mõjul, millest siin jutt on, pole midagi ühist jäljendamisega, orjaliku kopeerimisega. Teise rahvuse kunstialaste saavutuste omaksvõtmine eeldab nende saavutuste loovat ümbertöötamist vastavalt iga rahvuse rahvusliku iseloomu omapärale ja ajaloolise arenemise spetsiifikale. Selle tagajärjel leiab aset rahvuste kunsti vastastikune rikastumine, nende kultuuri rahvuslike joonte arenemine.

[2] V. I. *Lenin*, Teosed, 22. kd., lk. 300.

vad NSV Liidu koosseisu, võiksid teineteise vastu oma südames kanda kõige sõbralikumaid tundeid. Kommunistlik partei kasvatab pidevalt meie maa töörahvast nõukogude patriotismi ja proletaarse internatsionalismi vaimus, mis ühendavad endas üksikute rahvuste huvid kõigi töötajate üldsotsialistlike huvidega. Kommunistliku partei juhtimisel liitusid nõukogude rahvused ühiseks rahvaste pereks, kommunistlik partei aitab neil kõvendada majanduslikke, poliitilisi ja kultuurilisi sidemeid nende eneste vahel, rahvademokraatiamaade töötajatega ja kõigi maailma rahvastega. Kommunistlik partei peab järjekindlat ja raugematut võitlust kõigi kodanliku ideoloogia vormide vastu (natsionalismi, šovinismi, kosmopolitismi vastu), sest kodanliku ideoloogia eesmärgiks on nõukogude sotsialistlike rahvuste üksteisest eraldamine, nende nõrgendamine ühise vaenlase — rahvusvahelise imperialismi — ees.

Natsionalismist, šovinismist, rahvuslikust nihilismist ja kosmopolitismist hoolimata tugevneb Nõukogudemaal pidevalt rahvaste sõprus ja kõveneb nende moraalne ja poliitiline ühtsus. Ühised eesmärgid, mis seisavad nõukogude rahvaste ees nende võitluses kommunismi eest, ühised ülesanded võitluses kõigi maade rahvaste vahelise rahu eest, sõprus ja koostöö nõukogude sotsialistlike rahvuste vahel ja nende vaba arenemine — kõik see «kiirendab tohutult rahvuste lähenemist, kindlustab vabade rahvaste jäädava ühtsuse» [1].

Abinõud, mis kommunistlik partei ja Nõukogude valitsus on liiduvabariikide rahvamajanduse arendamise kuuenda viie aasta plaani ülesannete täitmiseks kasutusele võtnud, viivad veelgi edasi iga vabariigi majandust, tagavad paljurahvuselise Nõukogude riigi edasise tugevnemise, kõvendavad NSV Liidu rahvaste sõprust ja vennalikku koostööd. Sel alusel tõuseb veelgi nõukogude sotsialistlike rahvuste rahvuslik eneseteadvus, mis aitab kaasa nende rahvuslike kultuuride ja kunstide edasisele lähenemisele.

Sotsialistlike rahvuste kirjanduse ja kunsti lähenemise ja vastastikuse rikastumise protsess areneb kunstikultuuri eesrindlike traditsioonide ja kaasaegsete saavutuste vastastikuse kasutamise teel. Küllaltki suurt osa selles protsessis etendavad sotsialistliku realismi ühised esteetilised printsiibid, millede baasil nõukogude paljurahvuseline kunstikultuur areneb.

Enne sotsialismi võitu meie maal käis samuti sotsialistlike rahvuste kirjanduse ja kunsti vastastikuse mõjutamise ja vastastikuse rikastumise protsess. Kuid selle loomingulise koostöö küsimust ei seatud siis veel täies ulatuses üles. Reas rahvusvabariikides (Usbeki NSV, Kirgiisi NSV, Turkmeeni NSV) ei

1 «Pravda», 1. oktoobrist 1954.

olnud sel ajal veel olemas kaasaegset kirjandust — proosat ja küllaldaselt välja kujunenud professionaalset luulet —, polnud sümfoonilist ega ooperimuusikat, kujutav kunst oli alles tekkimas. Sel ajal eesrindlik leedu, läti ja eesti kunst ja kirjandus ei arenenud veel üheskoos Nõukogude Liidu paljurahvuselise kunstikultuuriga, sest Leedu, Läti ja Eesti ei olnud tol ajal veel nõukogude vabariigid.

Hiljem muutus olukord põhjalikult. Varem mahajäänud rahvusvabariikides hakkas arenema oma ilukirjandus, teatrikunst ja kujutav kunst, kasvas proosakirjanike kaader, tekkis uus, professionaalne muusika. Ilmusid üleliidulise tähtsusega kirjandusteosed, maalid ja muusikalised teosed, mida olid loonud enne revolutsiooni vähe tuntud kunstitegelased orjastatud ja rõhutud rahvaste hulgast (tšuvašš J. Uhsai poeem «Üleminek» jt., Abhaasia rahvapoeedi D. Gulia luuletused ja paljud teised). Samal ajal tegi määratu suuri edusamme nende nõukogude rahvuste kirjandus ja kultuur, kelledel oli kõrge kunstikultuur juba enne Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni võitu (venelased, ukrainlased, valgevenelased, lätlased jt.). Miljonilistes tiraažides anti välja kõigi nõukogude vabariikide kirjanike ja luuletajate raamatuid. Näiteks anti üksnes 1953. aastal NSV Liidu rahvaste keeles välja 1022 vene autorite teost tiraažiga 16 007 000 eksemplari. Selsamal aastal anti vene keeles välja 419 vennasvabariikide kirjanike teost tiraažiga 21 427 000 eksemplari. Ialgi pole kirjandusel ja kunstil olnud nii laialdast heatahtlike ja arusaavate lugejate, vaatajate ja kuulajate ringi kui kaasaegsel nõukogude paljurahvuselisel kirjandusel ja kunstil.

Nõukogude rahvuste kirjanduse ja kunsti vastastikune mõju ja rikastumine toimub üheaegselt mitmel viisil: sel teel, et kunstitegelased õpivad tundma rahvaste olemasolevat kunstikultuuri ja omandavad selle loovalt; et mitmesuguste nõukogude rahvuste kunsti ja kirjanduse esindajad vahetavad elavalt ja loovalt oma kogemusi (kunstiloomingu saavutuste vastastikune demonstreerimine, rahvusvabariikide ja oblastite kunsti dekaadid Moskvas ja teistes linnades, eri rahvusvabariikide kunstitegelaste vastastikused külaskäigud, vastastikused näitused jne.); et mitmesuguste nõukogude rahvuste kunstitegelased loovad ühiselt mitmesuguseid kunstiteoseid jne.

Juba revolutsioonieelsel Venemaal õpiti vastastikku tundma ja omandati loovalt teiste rahvuste kultuuri, kuid nõukogude võimu tingimustes on hakatud seda tegema väga laias ulatuses. Nõukogudemaal õpivad näiteks Gorki loomingut sügavalt tundma mitte ainult kirjanikud, vaid ka kõigi nõukogude rahvuste laiad lugejate ringkonnad. Gorki teoste mõju Nõu-

kogude Liidu rahvaste kirjandusele on äärmiselt suur ja mitmekülgne.

Gorki teosed on etendanud suurt osa väljapaistva ukraina luuletaja P. Tõtšina ideelisel ja esteetilisel kasvatamisel. Suur vene kirjanik aitas Tõtšinat võitleva sotsialistliku humanismi olemust poeetiliselt lahti mõtestada; ta aitas kaasa sellele, et ukraina luuletaja hakkas aktiivselt suhtuma tegelikkusesse, mis kajastub paljudes Tõtšina teostes ja eriti luuletustes «Partei juhib» ja «Ühise pere tunne». Need luuletused on tulvil tegelikkuse kommunistliku ümberkujundamise ja rahvaste sõpruse paatost. Nende luuletuste vorm on reljeefselt selge ja lihtne, mis on iseloomulik rahvakeelele, rangelt rütmiline ja sihikindel, nagu Gorki parimates proosaluuletustes ja Majakovski teostes.

Gorki viljastavat mõju võib hõlpsasti märgata ka paljude Valgevene, Leedu, Läti jt. nõukogude vabariikide kirjanike teostes.

Läti vanemaid kirjanikke Andrei Upit ütles näiteks, et «ükski vene klassik ega kaasaegne kirjanik pole avaldanud nii suurt mõju läti revolutsioonilise mõtte ja kirjanduse arengule kui suur ideeline võitleja ja sõnameister Maksim Gorki» [1].

Andekas kasahhi kirjanik Muhtar Auezov kirjutab, et Kasahstani kirjanikud peavad Gorkit oma kalliks ja suureks õpetajaks, et kogu kasahhi uuema-aja kirjandus on arenenud Gorki tugeva mõju all. Väljapaistev tadžiki nõukogude kirjanik Sadriddin Aini ütles, et ta on kunstiliste kujude ülesehitamise, kangelaste iseloomude kirjeldamise, samuti väljenduste lihtsuse jne. alal palju õppinud Gorkilt. Aini raamat «Buhhaara. Mälestused» meenutab oma kunstiliste printsiipide poolest Gorki autobiograafilist triloogiat. Autor ise ütles sel puhul, et tema raamat on kirjutatud ««Lapsepõlve», «Inimeste seas» ja teiste suure meistri teoste otsese mõju all» [2].

Väiksem pole ka V. Majakovski teoste mõju rea nõukogude sotsialistlike rahvuste luuletajate loomingule. Sellest mõjust kõnelevad luuletajad ise. II üleliidulisel nõukogude kirjanike kongressil ütles Samed Vurgun oma kaasettekandes nõukogude luule kohta, et «V. Majakovski poeetiline pärand — uue luuleepohhi võimas hääl — on avaldanud ja avaldab suurt mõju paljude Nõukogude Liidu poeetide loomingule. Meie kõik, vennasvabariikide luuletajad, peame V. Majakovskit oma ühiseks sõbraks ja õpetajaks» [3].

Majakovski luulelooming on aidanud kaasa sellele, et pal-

[1] Andrei Upit, Kirjanduskriitilised artiklid, Läti Riiklik Kirjastus, Riia 1955, lk. 7.

[2] «Pravda», 13. detsembrist 1954.

[3] «Literaturnaja Gazeta», 17. detsembrist 1954.

jude nõukogude rahvaste luule on pöördunud elu poole. Majakovski looming on näiteks aidanud paljudel läti luuletajatel vabaneda sentimentaalsest romantikast ja ülespuhutusest ning aidanud neid asuda rahva teenistusse. Majakovski luuletuste sõnavara, nende eriline rütmiline ja intonatsiooniline kompositsioon ning stilistika on avaldanud märgatavat mõju ukrainlaste M. Bažani (poeem «Surematus», luuletuste sari «Muljeid Inglismaalt») ja Malõško (poeem «Prometheus», luuletuste sari «Sinise mere taga»), valgevenelase A. Kulešovi (poeem «Brigaadi lipp») ja teiste poeetide luuleloomingule.

Majakovski looming on rikastanud kõigi Nõukogude Liidu rahvuste luulet mitmesuguste luulekunsti vahenditega. Võitluses vana, feodaalse luule tinglike, arhailiste kaanonite vastu, mis ei suuda kujutada rahva elu kogu tema mitmekesisuses, on Usbekistani, Turkmeenia, Kirgiisia jt. vabariikide nõukogude luuletajatele Majakovski novaatorlik koolkond kogu aeg suureks abiks.

Mitmesuguste nõukogude vabariikide kirjanikele mõju avaldades kasutasid Gorki ja Majakovski ise loovalt ära ning arendasid edasi kõike seda positiivset, mis nõukogude rahvaste kirjanduse ja kunsti esindajad olid loonud. Eriti palju tähelepanu pühendas Gorki mittevene rahvaste (ukrainlaste, grusiinlaste, valgevenelaste jt.) folkloorile, ammutades sealt suurepäraseid motiive ning vahendeid oma kujude ja ideede kunstiliseks kehastamiseks. Rea revolutsiooniliste ja romantiliste kujude loomise protsessis kasutas Gorki igati ära mitmesuguste rahvaste legende ja poeetilisi muistendeid. Veel enne Oktoobrirevolutsiooni, kõneldes oma suhetest väljapaistva ukraina demokraatliku kirjaniku M. Kotsjubinskiga, ütles Gorki, et nad mõlemad avaldavad teineteisele mõju. Oktoobrijärgsel perioodil, õppides hoolega tundma nõukogude rahvuste kirjanike saavutusi, rikastas Gorki oma teadmisi Nõukogudemaast. See avaldas tema loomingule viljastavat mõju.

Nõukogude rahvuste kirjanduse ja kunsti rikastumisel etendab suurt osa kultuuritegelaste otsene, elav läbikäimine. Paljud ühe vabariigi kirjanikud, kunstnikud, heliloojad sõidavad pikemaks ajaks teise vabariiki, õpivad selle vabariigi rahva elu tundma, vahetavad oma kogemusi selle vabariigi kunstitegelastega ja õpivad neilt ise.

Hästi on teada, kuidas kasvasid ja tugevnesid nõukogude rahvuste literaatide talendid otseses, elavas suhtlemises Gorkiga, temaga kirjavahetuse pidamise tagajärjel. Enne Gorkit ei olnud ühtki kirjanikku, kellel oleks olnud nii laialdased ja asjalikud suhted mitmesugustest rahvustest kirjanikega ja kes oleks avaldanud nii suurt mõju nõukogude rahvaste rahvuslikule kirjandusele, nõukogude rahvusvabariikide noorte kir-

janike ideelisele ja kunstilisele kasvule. Gorki kasvatas üles terve põlvkonna NSV Liidu paljurahvuselise kunstikultuuri tegelasi. Gorki otsese, isikliku mõju all kujunes välja ukrainlase P. Tõtšina, kasahh Muhtar Auezovi ja paljude teiste talent.

Isiklik läbikäimine nõukogude rahvaste kirjanikega rikastas ka Gorkit ennast, andes talle teadmisi rahvaste elust-olust, mida pole võimalik küllaldasel määral ammutada ainuüksi raamatutest ja ajalehtedest. Kõik memuaaride kirjutajad jutustavad, et Gorki ei väsinud kunagi pärimast kirjanikelt nende rahva kultuurielu kohta, süvenedes kõigisse üksikasjadesse. Tuntud tadžiki kirjanik Lahhuti kirjutas: «Gorki oli suurepärane selle poolest, et ta näitas üles väsimatut tähelepanu ja huvi Nõukogude Liidu rahvaste kultuuri arenemise vastu. Iga kord, kui me kohtusime, tuli ta tingimata selle teema juurde tagasi, pärides minult pikalt-laialt Nõukogude Ida kirjanduse üle.» [1]

Paljud kirjanikud, kunstnikud, muusikud ja näitlejad teevad pikemat aega või ka pidevalt oma loomingulist tööd teiste nõukogude vabariikide kunsti alal töötajate hulgas, aidates neid nende loomingus. Näiteks võib olla vene kunstniku, Usbeki NSV teenelise kunstitegelase Benkovi tegevus, kes ligi 20 aastat oma elust pühendas tatari rahvusliku kunsti arendamisele ja niisama palju aastaid võitlusele Nõukogude Usbekistani kunsti õitsengu eest. Usbekistanis lõi Benkov oma parimad teosed «Hiiva tütarlaps», «Kolhoosniku-lööklase portree», «Tütarlaps dutaariga» jt. Nende piltide kompositsiooni rangus ja elulisus, joonistuse väljendusrikkus ja lihtsus, mis on vene realistlikule maalikunsti koolkonnale iseloomulikud, ühinevad Benkovi teostes orgaaniliselt usbeki tarbekunsti koloriidi rahvusliku omapäraga.

Selles suhtes on väga iseloomulik NSV Liidu rahvakunstniku, helilooja Glieri muusikaline tegevus. Oma muusikalisi teoseid luues elas Glier kauemat aega paljudes nõukogude rahvusvabariikides ja -oblastites, õppis tundma nende rahvaste muusikat. Ühtlasi kasvatas Glier hoolikalt ja pidevalt heliloojate ja muusikute rahvuslikku kaadrit. Olles Kiievi konservatooriumi direktoriks ja professoriks, kasvatas ta üles terve põlvkonna kaasaegseid ukraina heliloojaid. Ta oli selliste ukraina heliloojate nagu Ljatošinski ja Revutski õpetaja. Glieri ooperid «Šahsenem» ja «Gülsara» (mis on kirjutatud koos helilooja T. Sadõkoviga) tekitasid põhjalikke muudatusi rea rahvusvabariikide (Aserbaidžani, Usbekistani jt.) ooperikultuuri arengus, rikastasid nõukogude rahvaste muusikakultuuri, sealhulgas ka vene rahva muusikakultuuri. Vene rahvusliku

[1] «Literaturnaja Gazeta», 26. juunist 1936.

muusika rikastumine, mis oli tingitud Glieri otsesest läbikäimisest rahvusvabariikide muusikakultuuri tegelastega, ilmneb eriti selgesti terves reas helilooja kontsertpalades.

Nagu näitas nõukogude muusikakriitika, on Glier oma koloratuursopranile ja orkestrile kirjutatud kontserdis, op. 82, vene klassikalisele kontserdile iseloomuliku kujude sümfoonilise arenduse lahutamatult ühendanud mitte ainult vene, vaid ka ida meelosele iseloomuliku meloodilise joone vaba ning kestva arendusega. See kontsert, mis on oma muusikalise vormi poolest sügavalt venepärane, kannab ühtlasi Kesk-Aasia rahvusvabariikide muusika loomingulise kasutamise jälgi.

Glieri loomingus ilmneb eriti veenvalt see viljastav mõju, mida mitmesuguste rahvaste muusikakunsti tegelaste otsene ja elav läbikäimine avaldab.

Palju aastaid oma elust pühendasid usbeki muusika arendamisele vene muusikud N. Mironov, J. Romanovskaja ja V. Uspenski; üle 20 aasta oma elust pühendas kasahhi muusika arendamisele J. Brussilovski, kelle teoseid kuulates tunned, et kasahhi muusika on talle muutunud niisama omaseks ja lähedaseks nagu vene muusika. Mõned mittevene rahvusest heliloojad võtavad omakorda aktiivselt osa vene nõukogude muusikakultuuri arendamisest. Nad toovad vene nõukogude muusikakultuuri oma rahvalaulu erilisi jooni, modifitseerivad andekalt armeenlaste, aserbaidžanlaste, kasahhide jt. rahvamuusika intonatsioonilisi rikkusi vene muusika traditsioonide alusel (A. Hatšaturjani, V. Muradeli jt. looming).

Tähtsat osa nõukogude rahvuste kirjanduse ja kunsti vastastikusel rikastamisel etendavad kirjanike, kunstnike, heliloojate ja arhitektide üleliidulised ja vabariiklikud kongressid, kunstitegelaste üleliidulised ja vabariiklikud konverentsid ning nõupidamised. Suur tähtsus on ka asjaolul, et nõukogude rahvuste kunsti- ja kirjandustegelased võtavad osa kunstiloomingu aktuaalsete probleemide arutamisest ja diskussioonidest, mis viiakse läbi üleliidulise, vabariikliku ja oblasti-ajakirjanduse veergudel.

Väga tähtsaks nähtuseks nõukogude rahvaste kultuuri vastastikusel rikastamisel tuleb tunnistada kirjanduse ja kunsti dekaade, mida korraldatakse Moskvas ja vennasvabariikides. Niisugused dekaadid on alati mitte üksnes paljurahvuselise nõukogude kultuuri tõelisteks pidupäevadeks, vaid ka küpsuse ja meisterlikkuse vastutusrikkaks prooviks, kunstikogemuste suureks kooliks.

Sageli võtavad ühe kunstiteose loomise protsessist osa mitmesuguste nõukogude rahvuste kunstnikud, heliloojad; see aitab kaasa mõnede kunstitegelaste loomingus esinevatest rahvusliku suletuse elementidest vabanemisele ja rikastab sellega

nende kunstnike loomingulist paletti, soodustab nende astumist laiale üleliidulisele areenile. Nõukogude muusikute tegevus on selles suhtes eriti iseloomulik. Näiteks kirjutasid usbeki ooperi «Buran» usbekk M. Ašrafi ja ukrainlane S. Vassilenko, ooperi «Leili ja Medžnun» — R. Glier ja usbekk T. Sadõkov. Esimesed turkmeeni ooperid kirjutati turkmeenide D. Ovezovi, V. Muhhatovi, A. Kulijevi poolt tihedas loomingulises koostöös vene ja ukraina heliloojate A. Šapošnikovi, J. Meituse ja teistega. Populaarset turkmeeni ooperit «Šassenem ja Garib», mille kirjutasid A. Šapošnikov ja D. Ovezov, mängitakse turkmeeni ooperiteatri laval juba üle kümne aasta. See ooper on tõeliselt rahvalik nii oma lavakujude kui ka rahvusliku muusikalise keele poolest. Ooperit iseloomustab südamlik lüürika ja kujukas emotsionaalsus, pingeline dramatism ja õilis paatos. Ta on tulvil siirast elurõõmu ja lõbusust; turkmeeni rahvuslikke meloodiaid on selles ooperis orgaaniliselt rikastatud vene klassikaliste muusikavormidega, mis on muudetud vastavalt turkmeeni meloodika rahvuslikele iseärasustele.

Väljapaistvad kirjandusteosed tõlgitakse Nõukogude Liidus kõigisse meie maa rahvaste keeltesse, ühe rahva esindajate poolt loodud muusikalisi ja dramaturgilisi teoseid mängitakse kõigi nõukogude rahvusvabariikide ja -oblastite lavadel. Kirjandusteoste tõlked rikastavad mitmesuguste rahvuste luuletajate ja kirjanike keelt.

Kujutades kõigi Nõukogudemaa rahvaste elu, avardavad kunstnikud ja kirjanikud tegelikkuse esteetilise tunnetamise raame, loovad suure kunstilise jõuga teoseid. Näiteks on vene nõukogude kirjanik A. Fadejev kirjutanud romaani «Viimne Udegeest», mis käsitleb enne Oktoobrirevolutsiooni vähe tuntud rahva — udegeelaste — elu; vene nõukogude luuletaja N. Tihhonov on kirjutanud kütkestavate luuletuste kogu «Gruusia kevad», mille aineks on Gruusia loodus ja gruusia rahva elu jne. Ukraina nõukogude kirjanik I. Le on kirjutanud karmi ja mehise romaani «Mägedevaheline maa» usbeki rahva võitlusest Näljastepi ülesharimise eest. Valgevene kirjanik E. Samuiljonok maalib oma romaanis «Tulevik» eredaid pilte võitlusest, mis on peetud Nõukogude Gruusia eest, selles vabariigis sotsialismi ülesehitamise eest, gruusia nõukogude kirjanik K. Lordkipanidze aga on kirjutanud valgevene jutustuste kogu, täis siirast ja sügavat armastust valgevene rahva vastu. Kui vene nõukogude kirjanik T. Sjomuškin on kirjutanud romaani tšuktšidest — «Alitet läheb mägedesse», siis Tšukotka kirjanik J. Rõtheu on kirjutanud suurepärased «Valja Kramarenkova viis kirja», mis käsitlevad noore vene õpetajanna elu tšuktšide hulgas, on tõlkinud tšuktši keelde T. Sjomuškini raamatu «Tšukotka» ja Puškini muinasjutud.

Nõukogude rahvaste kirjanduse ja kunsti vastastikuse rikastumise protsessis etendab juhtivat osa vene rahva — Nõukogude Liidu suure rahvastepere vanema venna — sajanditepikkune kultuur. Vene rahva kultuur on avaldanud suurt mõju kõigi nõukogude rahvaste kultuuri kujunemisele.

Gruusia XIX sajandi luuletaja Ilja Tšavtšavadze kirjutas, et «vene kirjandus on etendanud juhtivat osa meie progressi teel ja on avaldanud suurt mõju kõigele, mis moodustab meie vaimsed jõud, ta on vajutanud oma pitseri meie mõistusele, meie mõtetele, meie tunnetele ja andnud üldse meile suuna. Me kõik oleme kasvanud vene kirjanduse najal, mis on etendanud juhtivat osa meie tõekspidamiste kujunemisel, samuti meie maailmavaate ja ühiskondliku tegevuse objekti valikul». Suur ukraina kirjanik Ivan Franko, paljastades kodanlikke natsionaliste, ütles, et «venelaste teosed e r u t a s i d m e i d, äratasid meie s ü d a m e t u n n i s t u s e, äratasid meis i n i m e s e, ä r a t a s i d a r m a s t u s e v a e s t e j a k a n n a t a d a s a a n u t e v a s t u»[1].

Nõukogude võimu ajal on vene nõukogude kirjandus loonud niisuguseid väljapaistvaid teoseid, milledest kõigi nõukogude vabariikide kunstitegelased on õppinud ja õpivad ka edaspidi sügavat elutõde, kõrget kunstimeisterlikkust, kommunistlikku ideelisust ja parteilisust, rikastades oma loomingut tegelikkuse uue peegeldamise viisiga, uute esteetiliste ideedega, sügava arusaamisega oma ühiskondlikust osast ja ülesandest.

Vene muusikakultuuri mõjul on paljud nõukogude rahvused uue ühiskondliku korra tingimustes teinud suure hüppe oma muusikalises arengus. Kasahhidel, turkmeenidel, usbekkidel ja teistel Kesk-Aasias elavatel nõukogude rahvustel ei olnud enne Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsiooni oma sümfoonilist muusikat, oma mitmehäälelist koori. Tänu vene muusikategelaste sõbralikule abile on neil nüüd olemas nii hästiarenenud sümfooniline muusika kui ka koorikunst. Sellega on antud hävitav löök kodanlike muusikateadlaste valelikule, rahvavastasele, rassistlikule teooriale, nagu ei suudaks Ida rahvas oma erilise kuulmise ja teadvuse tõttu iialgi luua sümfoonilist muusikat ja oma ooperit.

«Vene klassikalise muusika ülemaailmne tähtsus, vene nõukogude muusika ülemaailmne tähtsus, tema eesrindlik ideeline suund, tema kõrge humaansus, tema rahvalikkus,» ütleb helilooja A. Hatšaturjan, — «kõigest sellest on tingitud see mitmekülgne ja viljastav mõju, mida ta avaldab kõigi Nõukogude Liidu rahvaste muusikakultuuri ajaloolisele arenemisele.»[2]

---

[1] И. Ф р а н к о, Избранные сочинения, т. V, Гихл, 1951, lk. 69—70.

[2] «Sovetskaja Muzõka» № 5, 1952, lk. 43.

Tänu vene teatri realistlikele printsiipidele ja K. Stanislavski süsteemile on paljudes rahvusvabariikides vene teatritegelaste kaasabil esmakordselt loodud teatrid, mis arenevad praegu sotsialistliku realismi lipu all.

Vene kujutava kunsti tähtsus on väga suur nõukogude rahvusvabariikide maalikunsti ja skulptuuri arengus. I. Repini, V. Surikovi ja mineviku teiste suurte vene realistlike kunstnike, samuti Oktoobrirevolutsiooni-järgse vene nõukogude kujutava kunsti realistlike traditsioonide mõjul on esmakordselt tekkinud ja arenenud Kesk-Aasia vabariikide realistlik kunst, on tõusnud teiste rahvaste kunsti ideeline ja kunstiline tase. Järjekindlalt tõrjutakse välja loomingu vananenud vormide, abstraktse sümboolika, formalismi ja naturalismi elemente, mida ikka veel leidub mõnede nõukogude kunstnike loomingus.

Sotsialistlike rahvuste kunsti vastastikune mõju ja rikastumine ei tähenda selle kunsti rahvusliku spetsiifika erinevuste kadumist.

Elu on ümber lükanud kodanlike natsionalistide rahvavastased teooriad, kes väitsid, et eri rahvuste rahvusliku kirjanduse ja kunsti üksteisele lähenemine ja vastastikune mõju teeb neid vaesemaks ja kaotab nende omapära. Kummutatud on ka kosmopoliitide-assimilaatorite rahvavaenulikud teooriad, kes väidavad, nagu ei oleneks kunsti ja kirjanduse sügavus ning kunstiline rikkus «rahvuslikest stiimulitest», vaid «kosmopoliitilistest», «mitterahvuslikest», «rahvusest kõrgemal seisvatest stiimulitest». Kosmopoliidid ülistavad tänapäeva formalistlikku, eriti aga abstraktsionistlikku kodanlikku kunsti, millel puuduvad rahvuslikud jooned ja iseärasused. Kuid kodanlike kriitikute ja esteetikute kõik arutlused ja kiidulaulud lükkab ümber NSV Liidu paljurahvuselise kunsti ja kirjanduse õitseng, mis näitab veenvalt, et rahvuslik pind on tänapäeva tingimustes kunsti arenemise tõeliseks pinnaks.

NSV Liidu paljurahvuselise kunsti kogemused tõestavad ümberlükkamatult, et internatsionaalne ja üldinimlik tekib ja areneb kunstis rahvuslikul pinnal. «Internatsionalism kunstis,» ütles A. A. Ždanov, «ei sünni rahvusliku kunsti madaldamise ja vaesemaks tegemise alusel. Vastupidi, internatsionalism tekib seal, kus õitseb rahvuslik kunst. Selle tõe unustamine tähendab kaotada juhtiv joon, kaotada oma pale, muutuda kodumaata kosmopoliidiks.» [1]

Rahvusliku kultuuri vastastikuse mõju ja vastastikuse rikastumise viljastav protsess on haaranud peale nõukogude

[1] «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», lk. 139—140.

sotsialistlike rahvuste ka neid rahvaid, kes kuuluvad ühtsesse ülemaailmsesse sotsialismi leeri.

Maailma progressiivse kunsti ja kirjanduse avangardis sammudes võtab nõukogude kunstikultuur omaks kõik, mis rahvademokraatiamaade ja kõigi teiste riikide kunstis ja kirjanduses on head ning viljakalt mõjuvat, ja rikastub kogu maailma kunstnike ja kirjanike realistliku loomingu kogemustega.

P. TROFIMOV

TÄNAPÄEVA REAKTSIOONILISE KODANLIKU KUNSTI JA ESTEETIKA PÕHISUUNDADE KRIITIKA

Teadusliku kommunismi rajajad Marx ja Engels juhtisid korduvalt tähelepanu kunsti arenemise ebaühtlasele iseloomule. Ajalugu näitab, et kogu kunsti ja tema üksikute liikide arenemise tase ei vasta sageli ühiskonna tootlike jõudude, tehnika ja loodusteaduse arengule. Antiikses Kreekas ei olnud näiteks nii kõrget tehnikat kui kapitalismi ajal. Sellist tehnikat ei olnud ka XIV—XVII sajandil kodanliku ühiskonna koidikul. Sellele vaatamata loodi antiikajal väljapaistvad arhitektuuri ja skulptuuri mälestusmärgid, mis oma kunstiväärtuselt ei jää maha renessansiaegsest kunstist, XVII sajandi Inglismaal Shakespeare'i poolt kirjutatud teosed aga on üle kogu sellest näitekirjandusest, mis on loodud kapitalismi järgneva ajaloo jooksul Läänes.

Marx ja Engels näitasid, et kõik ajajärgud inimkonna ajaloos ei soodusta ühtmoodi kunsti edukäiku, mõned neist aga isegi pidurdavad kunsti arengut. Kapitalism koos oma kõrgestiarenenud tehnika ja loodusteadusega on kunstile ja luulele vaenulik. Selle põhjust nägid Marx ja Engels asjaolus, et erinevalt antiikajast, feodalismist ja renessansist on kapitalism välja arendanud sellise tööjaotuse ja spetsialiseerumise süsteemi, mis halvab, rikub ja moonutab inimest kehaliselt ja vaimselt, muudab ta masinaripatsiks, teatud tootmisharu orjaks. Kapitalismi ajal «mitte ainult jaotatakse üksikuid osatöid mitme indiviidi vahel, vaid tükeldatakse ka indiviid ise, muutes ta ühe osatöö automaatseks tööriistaks; niiviisi saab tõeks Menenius Agrippa labane valm, mis kujutab inimest tema enese keha üksikosana . . .» [1] Mingi ühe joone arendamisele

[1] K. Marx, Kapital, I kd., lk. 314.

tuuakse ohvriks kõik teised inimese füüsilised ja vaimsed võimed. Sedamööda, kuidas kapitalistlik tööjaotus kasvab, annab see inimese rikkumine end üha rohkem tunda. Kapitalism, luues äärmiselt rasked töö- ja elutingimused, nüristab ühtaegu inimeste esteetilisi tundeid ja pidurdab seega kunstitalentide arenemist rahva keskel, takistab hea kunstimaitse kasvatamist elanikkonna laiades hulkades.

Marx ja Engels näitasid, et kodanlus on röövinud võluvuse ja pühaduse kõigilt neilt inimese vaimse tegevuse liikidelt, milledele varemalt vaadati aukartuse ja hardusega. Kodanlus allutab kunstnikud ja teadlased oma kaukahuvidele, muudab nad oma palgasulasteks. Kapitalismi ajal muutuvad inimesed kasusaamise vahendiks. Marx ütles, et laulja, kes annab kontserte omaenda riisikol, on kapitalismi tingimustes ebaproduktiivne töötaja. Seesama laulja aga muutub produktiivseks töötajaks, kui ta antreprenööri juures töötades loob talle kasumit.[1] Kapitalistid — seda tunnistavad isegi tänapäeva reaktsioonilised kirjanikud ja kunstnikud — näevad kunstis niisugust tegevusala, mis sisuliselt mitte millegi poolest ei erine lihtsate tööliste tööst, kes oma peremehe käsul valmistavad talle vajalikke kaupu.

Paljud tänapäeva kodanlikud esteetikud — niinimetatud konstruktivismi, funktsionalismi esindajad jt. — püüavad seda laadi vaadet kunstile teoreetiliselt õigustada. Nad väidavad, et kunst peab olema tootmise osa: nende arvates ei ole kunsti ülesandeks kunstiteoste loomine, vaid asjade — laudade, toolide, kroonlühtrite jm. tootmine, üksnes kasulike ehituste konstrueerimine jne. On täiesti ilmne, et seda laadi teooriad, millega tulevad välja kodanlikud esteetikud, spekuleerides selle faktiga, et kunst peab hõlmama ka tarbeesemete, mööbli, riiete jne. valmistamist, likvideerivad tegelikult kunsti, muudavad ta tunnetamise ja inimeste kasvatamise vahendist kapitalistliku tootmise ripatsiks.

Ammu on möödas aeg, kus Euroopa ja Ameerika kodanlus,

---

[1] Toome veel mõned Marxi mõtteavaldused selles küsimuses. «Näitleja ja isegi kloun on näiteks vastavalt sellele produktiivne töötaja, kui ta töötab palgalisena kapitalisti (antreprenööri) juures, kellele ta annab tagasi rohkem tööd, kui ta temalt palgana saab...» (К. Маркс, Теории прибавочной стоимости (IV том «Капитала»), ч. I, Госполитиздат, 1955, lk. 127). «Kirjanik on produktiivne töötaja mitte sellepärast, et ta produtseerib ideid, vaid sellepärast, et ta rikastab raamatukaupmeest, kes kirjastab tema teoseid, s. o. ta on produktiivne niivõrd, kuivõrd ta on mõne kapitalisti palgaline töötaja» (sealsamas). «...Kui Milton kirjutas «Kaotatud paradiisi» ja sai selle eest 5 naelsterlingit, siis ta oli ebaproduktiivne töötaja. Vastupidi, kirjanik, kes töötab oma raamatukaupmehe heaks nagu tööline vabrikus, on produktiivne töötaja» (sealsamas, lk. 386).

võideldes oma aja ära elanud feodalismi vastu, oli huvitatud kultuuri, kunsti ja esteetika edasiarenemisest.

Kõdunev ja surev kapitalism, püüdes oma hävingut edasi lükata, kasutab praegusel ajal kõiki vahendeid selleks, et pidurdada ühiskondlikku progressi, suruda maha rahvahulkade vabadusvõitlust, hävitada iga eesrindlikku mõtet. Imperialism «... on oma aja ära elanud. Ta on muutunud inimkonna arengu kõige reaktsioonilisemaks pidurdajaks,» [1] ütles V. I. Lenin. Imperialism rõhub töörahvast majanduslikult ja poliitiliselt; veel rohkem, ta suurendab ka reaktsiooni kõigil elualadel, püüab rahvahulki vaimselt laostada, neid uimastada, klassivõitlusest eemale tõmmata.

Kunsti allutamine kapitali võimule, kodanlikule, reaktsioonilisele ideoloogiale ja poliitikale avaldab kunsti arenemisele hukatuslikku mõju. Mitmesugustel üksteisega vahelduvatel formalistlikel suundadel (ekspressionism, futurism, kubism ja muud «ismid») ei ole midagi ühist tõelise kunstiga. Need suunad on pööranud selja elutõele, kaotanud sideme rahvaga, ühiskonna progressiivsete jõududega, asunud reaktsiooni teenistusse ning sulgenud selle tõttu endale ise tee kunstilise loomingu allikate juurde.

Kunstinäitustel ja kontserdisaalides, teatrites ja arvuka kodanliku sopakirjanduse veergudel domineerib äärmiselt ühekülgne, formalistlik ja naturalistlik kunst, mille reaktsioonilised kunstnikud ja literaadid on loonud ühtede ja samade standardite järgi. «Kapitalism,» märgib Ameerika Ühendriikide Kommunistliku Partei esimees W. Foster, «organiseerib, standardiseerib ja ekspluateerib hoolega kunsti kõigis selle kaasaegsetes vormides ja väljendusvahendeis. Selle tulemusel on kunst automatiseeritud.» [2]

Iseloomulikud on ka paljude ameerika kirjanike ja arvustajate mõtteavaldused 1955. aastal New Yorgis Columbia ülikoolis toimunud konverentsil, mis oli pühendatud ameerika kunsti kaasaegsele olukorrale. Toome mõne neist mõtteavaldustest. Kahju, ütles kirjanik Fannie Hurst, et «me oleme ennast müünud kuldvasikale, selleks et peita oma vaimset armetust» [3]. «Meie heaolu on tagatud niikaua, kui börs seda lubab» [4], ütles kunstikriitik Lloyd Goodrich.

Maailmakuulus ameerika romaanikirjanik ja progressiivne ühiskonnategelane Theodore Dreiser näitas reas oma teostes, kuidas imperialistid moonutavad ja lämmatavad kunstiloomingut, kohandades seda oma kitsarinnalistele kasumi- ja

---

[1] V. I. Lenin, Teosed, 29. kd., lk. 480.
[2] Уильям З. Фостер, Закат мирового капитализма, 1951, lk. 195.
[3] «Inostrannaja Literatura» nr. 2, 1955, lk. 256.
[4] Sealsamas.

klassihuvidele. Suurepärases jutustuses «Maupassant junior» näitas Dreiser, kuidas degradeerub kirjaniku talent, kui ta allub reaktsioonilise kodanliku poliitika nõudmistele ja kauka võimule. Sel juhtumil hakkab kirjanik ja kunstnik tõe kirjeldamise asemel fakte võltsima.

Rööbiti kodanlust teenivate «kunstiteoste» levitamisega teevad kapitalistlikud monopolid ja nende huvisid kaitsvad kodanlikud valitsused kõik mis nende võimuses, et paralüseerida ja hävitada progressiivse, demokraatliku ning sotsialistliku kultuuri ja kunsti võrseid. Nad kiusavad taga eesrindlikke kirjanikke ja kunstnikke, takistavad nende teoste levitamist. Kuid kõigele sellele vaatamata kasvab ja areneb demokraatlik, sotsialistlik kunst, samuti ka nende kodanlike kirjanike ja kunstnike looming, kes on jäänud ustavaks realismi suurtele traditsioonidele.

Eesrindliku kunsti ja kirjanduse arenemine kapitalistlikes maades kinnitab kunsti progressi üldist seaduspärasust. Vastavalt sellele seaduspärasusele saab tõeline kunst areneda üksnes niisuguse kunstina, mis peegeldab elutõde, on seotud rahvaga, oma aja eesrindlike taotlustega, töörahva võitlusega sotsiaalse õigluse eest. Tõeline, tõetruu kunst on rahvalik, ta ei ole mõeldav eesrindlike ideedeta. Sellepärast tuleb täielikult nõustuda Howard Fastiga, kui ta kirjutab oma töös «Kirjandus ja tegelikkus», et tõelise kunstiteose võib luua ainult see, kes näeb elutõde, kes teenib rahvast, võitleb inimkonna kõrgete ideaalide eest.

Eesrindlikud kunstitegelased — kirjanikud, kunstnikud, heliloojad —, kuigi nad kuuluvad eri sotsiaalsetesse rühmadesse ja kuigi nende vaated kunstile ning nende kunstiloomingu meetodid lahku lähevad, peavad imperialismi vastu ennastsalgavat võitlust. Olles teadlikud sellest ohust, mis ähvardab inimkonna kultuurisaavutusi, ütlevad paljud neist lahti kapitalistliku rõhumise ja ekspluateerimise maailmast ning tulevad üle töörahva leeri, sotsialismi leeri (näiteks Anatole France, Romain Rolland jt.). Väljapaistev kunstnik, kui ta tahab jääda kunstnikuks, ei saa meie ajal enam kaitsta kapitalismi. Kõige viljakamalt võib luua ainult see kunstnik, kes on oma loomingu orgaaniliselt sidunud töölisklassiga, oma maa töörahvaga, maailma demokraatlike jõududega, sest just töölisklass ja töörahva hulgad muudavad teoks progressiivse inimkonna õilsad taotlused ja ideed, on kõige progressiivse kandjaks ajaloos.

Väljapaistvad kultuuri- ja kunstitegelased toetavad tänapäeval progressi jõude. Maailmakuulus näitleja ja kinorežissöör Charlie Chaplin on oma loominguga aktiivselt lülitunud võitlusse, mida peetakse reaktsiooni mustade jõudude vastu, tõelise demokraatia eest. Kõige andekamad kaasaegsed kodan-

likud kirjanikud — Feuchtwanger, Hemingway, Remarque jt. —, ilma et nad pooldaksid kommunistlikke ideid ja püüaksid maailma revolutsiooniliselt ümber kujundada, loovad teoseid, mis mõistavad hukka imperialistlikke sõdu, fašistlikku reaktsiooni, kritiseerivad tänapäeva kodanliku tegelikkuse üksikuid külgi. Tuntud prantsuse kirjanik Jean Paul Sartre allutas oma loomingu rahu, demokraatia ja Prantsusmaa sõltumatuse eest võitlemisele, astus maailma progressiivsete jõudude ridadesse. Rääkides tänapäeva kirjanduse ees seisvatest ülesannetest, rõhutas Jean Paul Sartre, et kirjandus peab nägema ja kirjeldama tegelikku elu kogu selle keerukuses, täielikkuses ja rikkalikkuses, olema lahutamatult seotud poliitikaga, rahvaste võitlusega parema tuleviku eest.

Progressiivsed kirjanikud, kunstnikud, kunstitegelased peavad kõigis kapitalistlikes maades visa ja järjekindlat võitlust tänapäeva kodanliku kultuuri reaktsiooniliste nähtuste vastu, tõeliselt rahvaliku, demokraatliku kultuuri arenemise eest. Üksnes selle kultuuri ja kunsti päralt on tulevik.

*

Kõige rohkem levinud suundadeks tänapäeva kodanlikus esteetikas on mitmesugused formalismi ja naturalismi liigid.

Igasuguste «ismide» formalistlikud koolkonnad — ekspressionism, kubism, futurism jne. —, mis tekkisid juba käesoleva sajandi alguses reaktsioonina realismi ja eesrindliku esteetilise mõtte vastu, asusid ründama kõige tähtsamat kunstis — elutõde, ideelisust, kunstiteoste sisukust. Nad heidavad kunstist ja esteetikast välja isegi sisu mõiste ning tõstavad esikohale vormi, millelt on võetud igasugune ideeline mõte ja tähendus. Esteetikute-formalistide seisukohalt võrdub sisu mõiste vormi mõistega ja kunstiteoses pole olemas midagi muud peale vormi.

Nagu väidab üks neist, ameerika esteetik Rader, olevat kunsti sisuks kunstiteose elemendid nende omavahelises suhtes, vormiks aga olevat see suhe ise. Suhte elementideks maalis, romaanis, muusikateoses jne. ja nendeks suheteks enesteks on Raderi järgi mitte reaalse maailma asjad ja nähtused ning nendevaheline seos, nagu need on näiteks kujutatud lõuendil, vaid igasugused mitte kui midagi tähendavad plekid, jooned, punktid ja nende suhted kaasaegsete abstraktsionistide, sürrealistide jne. maalides.

Selle asemel et näha vormis elusisu väljendamise vahendit, näevad formalistid vormis vaid lihtsat meeleliste väljenduselementide organisatsiooni, milledel puudub igasugune reaalne tähendus. «Selleks et kunstiteost hinnata,» ütleb formalist Bell, «peab meil olema ainult vormi- ja värvitunnet ning me peame

tundma kolmemõõtmelist ruumi.» Kõige täiuslikumaks kunstiteoseks pole formalistide arvates see teos, kus kunstimeisterlikus vormis on peegeldatud sügav, eluline ideeline sisu, vaid see teos, kus vorm on igasugusest sisust maksimaalselt vaba. Formalistid-abstraktsionistid käsitavad kunsti kui puhtabstraktsete vormide, helide, värvide jne. mängu. Nad nimetavad säärast kunsti vaimu vibreerimiseks, mis võib tõmmata massid eemale maisest materialismist, ja kutsuvad kunstitegelasi loobuma realismist.

Paljud tänapäeva kunstnikud, luuletajad ja heliloojad, kes on reaktsiooniliste kodanlike filosoofide ning esteetikute-formalistide mõju all, on juba ammugi oma teostes lahti ütelnud realismist ja läinud üle abstraktsionismi leeri.

Niisuguste kunstnike teosed kujutavad endast tavaliselt värviplekkide, punktide ja joonte kogumit maalikunstis, häälikute ja häälikuühendite kogumit luules, helide ja heliühendite kogumit muusikas, mis abstraktsionistide arvates pidavat väljendama mingeid tundeid ja eeskätt inimese «vabanemistunnet», «vabanemist» kõigest sellest, mis teda reaalses tegelikkuses koormab.

Endastmõistetavalt ei saa siinkohal juttugi olla tõelisest kunstist, sest abstraktsionistide «kunst» likvideerib enese ise. Ta muutub elutuks, tühjaks fantaasiaks. Näitena võib tuua ameerika abstraktsionist Clifford Steeli lõuendi, mis on kaetud musta värviga ja mille ülemises pahempoolses nurgas on valge vööt, või teise abstraktsionisti, Pollocki «maali» — määratu suurte, tindiplekke meenutavate värvilarakate kollektsiooni. Nendel «teostel» ei ole absoluutselt midagi ühist kunstiga. Kuid see ei ole veel piir. Abstraktsionist Cramptoni lõuendilt, mis ameerika reaktsiooniliste arvustajate väite kohaselt pidavat väljendama universumi vaatlemist inimese poolt, on kadunud absoluutselt kõik, isegi abstraktsed jooned ja plekid. See «teos» on lihtsalt raami pandud lõuend, millel mitte kui midagi kujutatud ei ole. Ja sellegipoolest nimetavad reaktsioonilised esteetikud sääraseid «kunstiteoseid» ülimaks saavutuseks, renessansiks kunstis, niisuguste «üliinimeste» kunstiks, kes tegelikkuse objektiivseid seadusi ignoreerides «loovad» ainuüksi teadvuse ja tahtejõu abil teoseid, mis on täiuslikumad kui objektiivne reaalsus. Arvukas hulk sääraseid «teoseid», millel pole mingit esteetilist tähendust, täidab «Kaasaegse Kunsti Muuseumi», mida hooldavad ja finantseerivad miljardärid.

Formalistlike vaadete propageerijad püüavad hävitada realistlikku kunsti, ideeliselt desarmeerida kunstnikke, kirjanikke, heliloojaid, kiskuda neid eemale tegelikkuse tõetruust kujutamisest, tänapäeva kapitalistliku korra pahede paljastamisest.

Formaalse «uudsuse» nõudmine, mis kostab formalismi pro-

pageerijate suust, on vaid maskeeringuks neile, kes kutsuvad loobuma kunsti ideelisest sisust, muutma teda tühipaljaks helide, värvide, sõnade kombinatsiooniks.

G. V. Plehhanov, kes oma töödes kriitiliselt analüüsis dekadentlust, märkis juba omal ajal, et formalistid ei suuda peegeldada oma teostes elutõde, ei suuda arendada kunsti. Sellepärast otsivadki nad abi igasugustest väljamõeldistest, välistest efektidest, paradoksidest, mis viivad tõelise kunsti likvideerimisele.

Seda laadi «kunsti» tüüpiliseks musternäiteks pidas Plehhanov impressionismi, eriti selle hilisemaid vorme. Teatavasti algas impressionismiga tänapäeva kodanlikus kunstis kõigi järgmiste «ismide» periood. Plehhanov iseloomustab impressionismi kui ideelagedat suunda, mis on teinud valgusefektid peaaegu ainsaks oma teoste kangelaseks ning on kihutanud kunstist välja selle tõelise kangelase — inimese. Impressionismi äärmuslikud esindajad hävitasid maalikunstis teoste ideelise elulise sisu ja sellele vastava vormi ühtsuse ning muutsid maalid virvendavate punktikeste kogumiks, mis loovad mulje kõige eksisteeriva ebamäärasusest ja kindlusetusest.

Impressionism, nagu märgib Plehhanov, saavutas teatavat edu valgusefektide edasiandmisel, kunstniku paleti värskendamisel ja puhastamisel jne.; «... impressionismi poolt päevakorrale tõstetud tehnikaküsimused on üsna väärtuslikud» [1], kuid impressionism, samuti nagu ka formalism tervikuna, kõigis selle vormides, rõhutas Plehhanov, annab tunnistust kapitalistlike suhete allakäimisest. Selle allakäimise perioodil tuleb äärmiselt kujukalt ja konkreetselt ilmsiks kodanluse kui klassi ning tema ideoloogide äärmine individualism ja egoism. See individualism haarab oma orbiiti ka paljud kunstitegelased. Ta «suleb kunstnike eest kõik tõelise inspiratsiooni allikad. Ta muudab nad täiesti pimedaks selle suhtes, mis toimub ühiskondlikus elus, ja sunnib neid viljatult jändama täiesti sisutute isiklike elamustega ja haiglaselt fantastiliste väljamõeldistega. Lõpptulemusena saadakse sellest jändamisest miski, millel pole iluga midagi ühist ja mis pealegi kujutab endast ilmset nonsenssi, mida võiks kaitsta vaid idealistliku tunnetusteooria sofistliku moonutamise abil». [2]

Formalismi filosoofiliseks aluseks on idealism ja eeskätt subjektiivne idealism, mis näeb subjektis ainsat ja kõrgeimat mõõdupuud kõige tõese, kõlbelise ning ilusa jaoks; subjektiivne idealism eitab objektiivseid kriteeriume, milledeta ei ole ega saagi olla tõelist kunsti.

Oma geniaalses töös «Materialism ja empiriokritiitsism»

---

[1] Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, lk. 79.

[2] Sealsamas, lk. 173.

arvustab V. I. Lenin mitmesuguseid imperialismi ajajärgu subjektiivse idealismi vorme, näitab, et kõik subjektiivse idealismi vormid ja variatsioonid õõnestavad inimtunnetuse aluseid, sealhulgas ka kunstilise tunnetuse aluseid. Seega on «Materialismis ja empiriokritiitsismis» paljastatud mitmesuguste formalismi liikide filosoofilised alused [1]; kõik need formalismi liigid eitavad kunsti võimet peegeldada tegelikkust.

Kaasaegsete formalismi filosoofiliste apologeetide hulka kuulub prantsuse neotomist Maritain. Võideldes kunstiloomingu teadusliku käsituse vastu, deklareerib Maritain oma raamatus «Kunst ja skolastitsism», et kunsti sisu ei seisa looduse peegeldamises, vaid looduse konstrueerimises kunstniku enese peas. Rõõmutunne, mis tekib inimeses tõelise kunsti teoste nautimisel, on Maritaini järgi selle asjaolu tulemus, et inimesed suudavad oma peas konstrueerida seda, mida reaalselt ei eksisteeri. «Jäljendavad kunstid,» ütleb ta, «ei püüa loodusnähtusi kopeerida... vaid püüavad luua midagi ilusat, demonstreerides selleks v o r m i nähtavate sümbolite abil.»

Rea formalistide arvates ei ole kunsti ja unenäo vahel mingit erinevust: uni ja kunst kannavad inimese sealpoolsesse maailma, unelmate maailma. Sellest tuleneb nende jaoks tüüpiline kunsti definitsioon, mille järgi kunst on niisugune tegevus, mis ei loo konkreetse elulise sisuga teoseid, vaid lihtsalt inimesele meeldivaid asju. Oma teoses «Mõistus kunstis» on ameerika idealist D. Santayana arvamisel, et kunsti eesmärgiks peab olema mitte reaalse maailma, sealhulgas ka selles maailmas elava inimese peegeldamine, vaid mingisuguse müstilise protsessi väljendamine, mille käigus vabanetakse kõigist maistest asjadest ja nähtustest, nende materiaalsest kestast, ja lähenetakse ideede maailmale.

Kunsti vabastamine reaalsusest on peale Santayana armastatud teemaks ka niisugustele formalistidele esteetikas nagu ameeriklane Fableman, kelle arvates kunsti valdkonnaks on inimese sisemine maailm. Fablemani järgi on kunsti sisul alati usuline aspekt: ta deklareerib, et kunst on vahend religiooni jaoks.

B. Croce kasutab ja propageerib ulatuslikult Bergsoni reaktsioonilisi intuitsiooni-ideid. Ta ütleb avalikult, et kunsti

---

[1] Raamatus «Materialism ja empiriokritiitsism» kirjutas V. I. Lenin: «Peab olema pime, et mitte näha ideelist sugulust, mis on Lunatšarski «kõrgeimate inimlike potentside jumaldamise» ja Bogdanovi psüühilise kogu füüsilise looduse «üldiseks aluspõhjaks» tegemise vahel. See on üks ja sama mõte, mida ühel juhul väljendatakse peamiselt esteetiliselt seisukohalt, teisel juhul — gnoseoloogiliselt seisukohalt.» (V. I. L e n i n. Teosed, 14. kd., lk. 320.)

intuitivistlik käsitus tähendab eitada kunstis kõike seda, mis tuleneb elust, mõistusest ja loogikast; ta eitab kunstiteostes igasugust tüpiseerimise vajadust. Croce arvates on kunstis kõige tähtsam see, et kunstnik oleks vaba igasugustest mõistuse kaalutlustest, ideedest, mis takistavat kunstniku tunnete, meeleolude ja elamuste otsest väljendamist.

Eitada kunsti ideelise sisu vajalikkust, nagu seda teevad esteetikud-intuitivistid, tähendab pidada kirjaniku, kunstniku, helilooja loomingulist tegevust mõttetuks, pidada kunstiteoseid tunnetamata meeleolude ja tundmuste kompleksiks.

Kunst pole võimalik ilma reaalse maailma faktide valiku ja üldistamiseta. Ta pole mõeldav üksnes tunnetamata meeleolude, meelelise tajumise baasil, üksnes kunstniku niinimetatud intuitsiooni baasil. Kunstis on vaja mõistust, loogilist mõtlemist, mis erinevalt teadusest toimub omapärastes vormides, ühinedes orgaaniliselt kujulise, kunstilise maailmatajumise iseärasustega.

Astudes resoluutselt välja sellise kunstikäsituse vastu, on paljud formalistid arvamisel, et kunsti peamiseks ja ainsaks ülesandeks on viia lugejat, vaatajat või kuulajat eemale tegelikkusest, ühiskondliku elu akuutsetest probleemidest.

Selle eesmärgi teenistuses on näiteks ka säärane kaasaegse ameerika subjektiiv-idealistliku esteetika liik nagu pragmatismi esteetika, mis propageerib kunsti juhtmõttena äärmist subjektivismi.

John Dewey, lähtudes oma filosoofiast, mis väidab, et maailm on vaid inimese soovide kompleks, deklareerib raamatus «Kunst kui kogemus», et kunstiteos ei peegelda midagi objektiivset ja on ainult «energia organisatsioon», mingisuguste inimese kohanemisreaktsioonide resultaat.

Inimese soovide kogusumma moodustab Dewey järgi niinimetatud esteetilise kogemuse. Ta väidab, et maalikunstis, kirjanduses, muusikas väljendub inimese «esteetiline kogemus», mitte aga see, mida «metafüüsikud» (nii kutsub ta materialiste) nimetavad tõeks.

Kogu inimeste praktika, kogu teaduse ja kunsti ajalugu lükkab täielikult ümber Dewey idealistlikud seisukohad. Kunst saab areneda ainult siis, kui ta peegeldab elutõde, avab olulise reaalsetes nähtustes. Tõeline kunst ei ole iialgi tekkinud kunstniku subjektiivsetest väljamõeldistest. Väljapaistev ja jääv on kunstis see, mis peegeldab objektiivset tegelikkust. Kunstnikul, nagu märgib Thomas Mann, «on õigus välja mõtelda, kuid vale on mitte ainult moraalselt talumatu, ta on ka esteetika seisukohalt vastik» [1].

[1] «Novõi Mir» nr. 10, 1955, lk. 232.

Kui kunstiteos väljendab, nagu väidavad formalistid, ainult kunstniku subjektiivseid elamusi, tema subjektiivset «esteetilist kogemust», siis on igasugune mõttetus, igasugune jampslik fantaasia kunstis õigustatud.

Kõige reljeefsemalt avaldub subjektivism semantilise idealismi esteetikas. Vastupidiselt teaduse andmetele ja inimkonna kunstilise arenemise ajaloolistele kogemustele kuulutavad semantikud kõik esteetika mõisted märkideks, millel pole mingit objektiivset sisu ja millele eri inimesed võivad anda täiesti erineva tähenduse. Üks semantilise idealismi juhte — Ayer — ütleb, et niisuguseid esteetika mõisteid nagu «ilus», «inetu» kasutatakse mitte fakti konstateerimiseks, vaid lihtsalt selleks, et väljendada teatavaid tundeid ja kutsuda esile teatavat reaktsiooni.

Ayeri arvates ütelda, et miski on halb või hea, õiglane või ebaõiglane, ilus või inetu, — kõik see tähendab, et ei öelda mitte kui midagi. Ignoreerides esteetiliste mõistete objektiivset sisu, on semantikud arvamisel, et «esteetika aine on mingi märk, mis ei tähista midagi, või mingi sümbol, mis sümboliseerib iseennast».

Oma arutlustega «esteetilisest kogemusest», «esteetilisest objektist», «esteetilisest vormist» jne., millel puudub igasugune objektiivne sisu, seavad semantikud eesmärgiks juhtida esteetikat eemale kunsti reaalsete, objektiivsete seaduspärasuste uurimisest. Tõestades, et niisugused esteetika mõisted nagu «ilus» ja «inetu» on ainult iseenda märgid ega peegelda midagi reaalset, püüavad nad tegelikult muuta mõttetuks inimeste kujutlusi ilusast kui inetule vastupidisest. Sellega sisendavad semantikud töörahvale mõtet, et nende võitlus kaasaja ilusate ideaalide eest on mõttetu.

Välismaa eesrindlik kunst ja sotsialistliku ning kriitilise realismi esteetika, demokraatlikult meelestatud kodanlikud kirjanikud ja kunstnikud kaitsevad kunstiloomingus järjekindlalt realismi printsiipe, arvustavad tänapäeva idealistide teoreetilisi seisukohti, mis ei tunnusta objektiivset tõde kunstis ja esteetikas.

Prantsusmaal on võitnud suure populaarsuse progressiivsete kunstnike koolkond eesotsas André Fougeroni ja Boris Taslitzkyga, kes on saanud jagu formalistlikest loomingumeetodeist ning asunud realismi ja rahvuslikkuse teele. Hinnates kõrgelt realismi kui kunstilise loomingu meetodit, märgib Taslitzky õigesti, et realism tekitab inimeses entusiasmi, viha ja rõõmu, soodustab progressiivsete jõudude võitlust obskurantismi ja reaktsiooni vastu. Vastupidiselt formalismile, mis propageerib pessimismi ja norutamist, innustab realism inimesi aktiivsele tegevusele. Näitena sellise realistliku, oma sisult optimistliku

teose kohta võib tuua Fougeroni maali «André Houllier' kuulsus», millel on kujutatud moment, kus politseinik tapab lihtsa töölise Houllier', kes kutsub rahvast võitlusse rahu eest. Oma maaliga väljendab kunstnik rahva viha, väljendab seda, et rahvas on valmis leppimatult võitlema prantsuse reaktsionääride vastu. «Nähes sinu poolt kujutatud ohvrit,» kirjutas üks prantsuse tööline Fougeronile, «tunned mitte ainult viha, vaid ka rusikad hakkavad kibelema.»

Oma esinemistes Prantsuse Kommunistliku Partei kongressidel seadis partei peasekretär Maurice Thorez progressiivsete kunstitegelaste ette ülesande väljendada kunstiliselt praeguse epohhi sotsiaalset sisu. Thorez näitas, et kaasaja sotsiaalseks sisuks, mis nõuab endale pääsu kirjanike raamatutesse, kunstnike lõuenditele, heliloojate sümfooniatesse, on rahvahulkade võimas ärkamine, uue võitlus vana vastu. Thorez rõhutab, et kunst peab olema elu peegel, peab ammutama jõudu ühtekuuluvusest rahvaga. Thorez näitab, et rahva vabadusvõitlus on tänapäeva progressiivse kunsti allikas.

Itaalia kommunistide juht Palmiro Togliatti rõhutas formalismi kritiseerides, et «kodanliku kunsti viimaseks sõnaks on tegelikkusest eemaldumine, põlgus selgete ja arusaadavate asjade vastu, viljatu lobisemine». [1] Togliatti märkis, et formalistide maalid on rahvale arusaamatud ja võõrad, et formalistid, moonutades oma teostes inimese palet, ei näe inimeses tõelist ajaloo loojat. Togliatti kutsub kunstnikke-formaliste tagasi pöörduma itaalia kunsti suurte realistlike traditsioonide juurde, sest see kunst suutis elu tõetruult peegeldada ja rahvast progressi vaimus kasvatada.

Paljud progressiivsed välismaa kunstitegelased astuvad resoluutselt välja sotsialistliku realismi kaitseks. Nad rõhutavad, et sotsialistlik realism ei ole juhuslik nähtus, ei ole toodud väljastpoolt, nagu väidavad kodanlikud esteedid, vaid et ta on uus, seaduspärane etapp, millesse astub realism oma pideva edasiarenemise käigus Prantsusmaal, Inglismaal ja teistes maades. Sotsialistlikul realismil on igal maal oma erilised, rahvuslikud allikad; sotsialistlik realism võimaldab maksimaalselt väljendada antud rahva ja esmajoones töölisklassi elu, võitluse ja kultuuri rahvuslikku omapära. Louis Aragon märgib oma artiklis «Sotsialistlik realism ja prantsuse realism», et sotsialistlik realism väljendab Prantsusmaal uusi sotsiaalseid vahekordi, neid sotsiaalseid vahekordi, mida on tekitanud imperialismi ja proletaarsete revolutsioonide ajastu.

Kunstiloomingu elav side tänapäeva klassilahingutega on

[1] П. Тольятти, Единственно правильный путь для человечества, Госполитиздат, 1952, lk. 21.

tähtsaim tingimus, mis tagab sotsialistliku realismi kunsti õitsengu kõigis maades, märgib väljapaistev prantsuse kirjanik André Stil. Selle seisukoha õigsust kinnitavad hiilgavalt tema enese kirjutatud teosed (romaan «Esimene löök»), Louis Aragoni teosed (romaan «Kommunistid») jt., mis peegeldavad õigesti tänapäeva Prantsusmaad, tema töölisklassi ja kogu töörahva võitlust, mida kommunistide juhtimisel peetakse reaktsiooni jõudude vastu, rahu, demokraatia ja sotsiaalse progressi eest.

Sotsialistlik realism eksisteerib enam-vähem arenenud kujul kõigis kapitalistlikes maades, sest kõigis neis maades peab töörahvas võitlust sotsialismi eest, kapitalistlike monopolide ja uue maailmasõja õhutajate vastu. Neis maades on olemas tingimused selleks, et töölisklassi ideoloogia saaks tungida eesrindlike kunsti- ja kirjandustegelaste teadvusse, eesrindliku kodanliku haritlaskonna teadvusse, kes võtab järjest aktiivsemalt osa töörahva võitlusest inimkonna kõrgete ideaalide eest. Oma loominguga, nagu ütleb inglise progressiivne kirjanik Jack Lindsay, «täidab sotsialistliku realismi esindaja kahekordset ülesannet: ta võtab osa võitlusest sotsialismi eest, kuivõrd ta raamatud on rahvale hädavajalikuks juhtnööriks, ja näitab kätte väljapääsu kapitalismi vastuoludest ja ikkest. Ühtlasi aga rajab ta vundamenti uuele, sotsialistlikule kultuurile, kuivõrd tema raamatutes hakkavad juba paistma selle kultuuri piirjooned, ja kunstniku ning rahva uutele vahekordadele». [1]

Sotsialistliku realismi kõrval peab aktiivset võitlust reaktsioonilise kodanliku kunsti ja esteetika vastu ka tänapäeva kriitiline, paljastav realism, mille meetodi alusel loovad oma teoseid paljud väljapaistvad kirjanikud kapitalistlikes maades. See realism erineb oluliselt XIX sajandi kriitilisest realismist mitte üksnes oma ideelise, elulise sisu poolest, vaid ka suurema aktiivsuse poolest, suurema elunähtustesse vahelesegamise võime poolest. Selle realismi iseloomulikuks jooneks on järsult negatiivne suhtumine kapitalistliku ühiskonna elu varjukülgedesse (rida ameerika kirjaniku Sinclair Lewis'i romaane, mis piitsutavad kodanliku ühiskonna valitsevate klasside moraali, Remarque'i romaanid, mis paljastavad imperialistlike sõdade süüdlasi jne.). Pöördudes sageli ajaloolise mineviku poole, samuti ka andes pilte tänapäeva elust, ülistavad kriitilise realismi esindajad kõike eesrindlikku, progressiivset, tõstavad pjedestaalile kangelasi — progressi eest võitlejaid ja selle võitluse märtreid. Niisugused on antifašistide kujud Hemingway näidendis «Viies kolonn»,

[1] «Literaturnaja Gazeta», 25. detsembrist 1954.

XVIII sajandi lõpu — XIX sajandi alguse väljapaistva hispaania kunstniku Goya kuju Feuchtwangeri romaanis «Goya ehk raske tunnetusteekond» jt.

*

Rööbiti formalismiga on kodanlikus kunstis laialdaselt levinud jäme naturalism. Formalism heidab kunstist teatavasti avalikult välja reaalse, ideelise sisu. Naturalism teeb sedasama, kuid kasutab enda kattevarjuks vormi, mis pretendeerib teatavale tõetruudusele tegelikkuse nähtuste kujutamises. Nõudes tegelikkuse teisejärguliste külgede orjalikku kopeerimist, eitades kunstis tõetruu tüpiseerimise printsiipe, koondades tähelepanu inimeste elu füsioloogilistele külgedele, moonutab naturalism ühiskondlike nähtuste olemust, heidab kunstist välja peegeldatava materjali sügava lahtimõtestamise.

Marksistlik esteetika näitas juba möödunud sajandil, kui kahjulikud on naturalistlikud printsiibid kunsti arenemisele. Marx ja Engels näitasid, et taime- ja loomariigi seaduspärasuste ülekandmine ühiskondlike nähtuste valdkonda, nagu seda tegid vulgaarmaterialistid ja positivistid, kellele naturalism tugineb, on täielikult vastuolus teaduse andmetega. Marx ja Engels andsid ühiskonnanähtuste seletamisel kasutatavatele naturalistlikele võtetele tõsise hoobi. Pärast Marxi ja Engelsit näitas prantsuse materialist Paul Lafargue rea näidete najal veenvalt, et naturalistide loominguline meetod on täiesti väär, selle meetodi järjekindel rakendamine aga tekitab kunstis paratamatult languse ja degradatsiooni. See meetod juhib kunstitegelaste tähelepanu eemale ühiskonnaelu nähtuste olemuse ja sisu avamiselt ning koondab nende loomingulised võimed üksnes nähtuste välisilmele. Uhkustades sellega, et nad pidavat kujutama tegelikku elu, pööravad naturalistid tähelepanu ainult asjade välisele küljele. Vastupidiselt realismile ei tunnusta naturalism mõistuse abstraheerivat tegevust ja tõetruid üldistusi: kirjanik ei tohi analüüsida nähtuste põhjusi, heita pilku tulevikku, tema ülesandeks on olla erapooletu vaatleja, kes passiivselt kogub muljeid ja peegeldab neid. See on «... puht-mehhanistlik meetod elu reprodutseerimisel kunstis ...» [1], kirjutas Lafargue.

Ignoreerides ühiskondlike nähtuste sisusse tungimise vajadust, ignoreerides asjaolu, et need nähtused etendavad määravat osa inimkarakterite kujunemisel, suunab naturalism

[1] Поль Лафарг, Литературно-критические статьи, Гихл, 1936, lk. 238.

kunstniku valele teele ja nõuab, et ta peab otsima inimeste tegude põhjusi mitte ühiskonna arenemise seadustest, vaid puhtfüsioloogilistest seaduspärasustest (pärilikkuse seadused jne.)[1]. Seda laadi võte, nagu näitab Lafargue, etendab klassi seisukohalt teatud kindlat osa, mis on kodanlusele kasulik ja proletariaadile kahjulik. Selle võtte abil õigustab naturalist tegelikult kapitalistlikku ühiskonda, sest ta ei tee katsetki näidata, et inimeste ühtede või teiste tegude eest on vastutav kapitalistlik ühiskond.

Varjates ennast «erapooletuse» lipuga, ei ole naturalism tegelikult hoopiski erapooletu: tõugates kunsti tähtsusetute, pinnapealsete nähtuste kujutamisele, kisub ta teda eemale kujutatavate nähtuste sisu avamisest, koondab vaatajate ja kuulajate tähelepanu mõrvadele, madalate instinktide avaldumisele jne. Eriti iseloomulik on selles suhtes tänapäeva naturalism, mis püüab inimesi hirmutada igasuguste mõrvade, metsikuste jne. näitamisega ja ühtlasi sisendada neile mõtet, et kõik need metsikused on seaduspärane, tavaline nähtus.

Naturaliste, kes õigustavad igasuguseid metsikusi, alatusi ning inimeste kannatusi, muutes need esteetiliseks elamuseks, kritiseeris korduvalt väljapaistev taani proletaarne kirjanik Martin Andersen Nexö.

Oma artiklis «Eeskujud» heidab Nexö järsult kõrvale naturalismi ja iseloomustab seda kui rahvavaenulikku suunda kunstis. Teises artiklis kritiseerib ta üksikasjaliselt saksa kirjanikku Gerhard Hauptmanni, kelle loomingus esineb tugevaid naturalistlikke tendentse. Nexö kritiseeris teravalt norra kirjaniku Knut Hamsuni romaani «Nälg» ja näitas, et selles romaanis muudab Hamsun tegelikult nälja ja üldse kannatused esteetiliseks elamuseks.

Paljude kapitalistlike riikide kunstiturg on tänapäeval üle ujutatud naturalistide toodangust, kes astuvad välja tihedas liidus formalistidega. Siin võib leida skulptor Lipchitzi poolt loodud värdjaid, ameerika ja itaalia naturalistide maale, samuti kirjanduslikke ja muusikalisi «oopusi», mille autoriteks on arvukad literaadid ja heliloojad, kes on mitmesuguste kapitalistlike ettevõtete (ajalehtede ja ajakirjade kirjastuste jne.) teenistuses; siin võib leida ka arvukaid Hollywoodi filme. Enamikus neis «kunstiteostes» ülistatakse metsikusi, tapmisi, sadismi.

---

[1] Naturalistlikule loomingumeetodile seab Lafargue vastu kriitilise realismi meetodi. Selle vastandamise silmapaistvaks iseärasuseks on asjaolu, et Lafargue seob kriitilise realismi oma kaasaja kõige progressiivsemate ühiskondlike ja loodusteaduslike teooriatega, näidates ühtlasi, et naturalism on seevastu seotud kõige reaktsioonilisemate õpetustega.

Ameerika filmis «Nöör» näidatakse üksikasjaliselt, kuidas kaks sõpra tugevaid elamusi taga ajades tapavad oma kaaslase, peidavad laiba kappi ja korraldavad sellessamas toas olengu, kuhu kutsuvad mõrvatu isa ja pruudi.

Või võtame mõned stseenid filmist «Jahimehe öö». Mõrtsukas-maniakk, esinedes jutlustaja maski all, kägistab ühe naise, lõikab teisel kõri läbi, seejärel ajab kaua taga kaht last, et neid tappa.

Toodud faktid — neid võiks esitada veel palju — näitavad, et tänapäeva ameerika reaktsioonilised kunstitegelased «kujutavad täiesti jõhkralt ja ühekülgselt tegelikkust. Värdjalik ja vastik on nende silmis inimese eksisteerimise alaline, muutumatu vorm. Nad on veendunud, et kuritegu ja hullumeelsus on inimese normaalne seisund, et tema «teadlik elu» on «alateadlike loomalike ihadega» võrreldes ainult midagi teisejärgulist», [1] kirjutab Ameerika Ühendriikide tuntud progressiivne kirjanik H. Meyer.

Reaktsioonilise, naturalistliku kunsti teosed on tavaliselt üles ehitatud ühe ja sama kunstivastase võtte abil: koondada ühte teosesse võimalikult palju igasuguseid õudusi, tapmisi ja rabada sellega vaatajat, kasvatada temas sadisti, vägistaja ja mõrvari loomalikke tundeid. Seda võtet paljastas omal ajal V. I. Lenin, andes hinnangu ukraina kirjaniku, kodanliku natsionalisti V. Vinnitšenko naturalistlikule romaanile «Isade õpetused». «On alles mõttetus ja lollus!» kirjutas Lenin selle romaani kohta kirjas I. Armandile. «Ühendada võimalikult rohkem igasuguseid «õudusi», koguda ühtekokku nii «patt» kui ka «süüfilis» ja romantiline kuritegu koos raha väljapressimisega saladuse eest (ja nööritava subjekti õe muutmisega armukeseks) ning kohus doktori üle! See kõik koos hüsteerikaga, veidrustega, pretensioonidega «oma» teooriale prostituutide organiseerimisel... Just autor, Vinnitšenko ise teeb sellest narruse, naudib seda, teeb sellest «leivanumbri» ». [2]

Lenin mõistab hukka selle soperdise autori pretensioonikuse. «Üksikult tuleb elus muidugi ette kõiki neid «õudusi», mida kirjeldab Vinnitšenko,» ütleb Lenin. «Kuid panna need kõik kokku ja *niisugusel* viisil — tähendab maalida õudusi, ehmatada nii enda kui ka lugeja ettekujutust, «rabada» ennast ja teda.» [3]

Sama retsepti järgi on loodud enamik naturalismi «teoseid», mille eesmärgiks on rabada, hirmutada lugejat, vaatajat, kuulajat, köita tema tähelepanu kriminaalkuritegudega jne. ning

[1] Гершл Мейер, Последняя иллюзия. Издательство иностранной литературы, 1955, lk. 243—244.

[2] V. I. Lenin, Teosed, 35. kd., lk. 109.

[3] Sealsamas.

kiskuda teda eemale kapitalismi põhilistest, sotsiaalsetest pahedest.

Naturalism on realismi vaenlane. Realistlik ja naturalistlik tegelikkusesse suhtumine ei ole teineteisega ühendatavad. Vastupidiselt realismile, mis toob päevavalgele kapitalismi tähtsamad vastuolud, juhib naturalism, nagu märkis väljapaistev saksa marksist Mehring, kunstniku eemale elu tegelike vastuolude kujutamisest ja sunnib teda nämmutama üksikuid jäledusi. Mehring ütles õieti, et naturalism kirjeldab ainult seda, mis on hukkumas, mitte aga seda, mis on tekkimas. Kapitalistliku ühiskonna armetuses näeb ta «ainult tänapäeva viletsust, mitte aga lootust paremale tulevikule» [1]. Mehring nimetas naturalistlikku kirjandust «allakäimise kirjanduseks».

Naturalismi evolutsioonile on iseloomulik tema liitumine kõige äärmuslikumate formalistlike vooludega. Paljud naturalistid lähevad sageli üle formalismi leeri.

Üheaegselt naturalistide üleminekuga formalismi leeri toimub ka vastupidine protsess — rea formalistide üleminek naturalismi seisukohtadele. Kõik see rõhutab lahutamatut seost, mis on olemas naturalismi ja formalismi vahel.

Naturalism, mis varjab ennast realismi väliste formaalsete tunnustega, on muutumas paljude tänapäeva dekadentide peamiseks relvaks, kes võitlevad ägedalt realistliku kunsti ja materialistliku esteetika vastu. Kujukalt kinnitavad seda paljud tänapäeva itaalia formalistid, kes laiade rahvahulkade maitsele kohandudes kasutavad mõningaid realismi vorme ja võtteid selleks, et varjata kapitalistliku tegelikkuse vastikuid nähtusi. Itaalia progressiivne ajakiri «Contemporaneo» kirjutab, et «tänapäeval me näeme Itaalias katseid kasutada realismi konstruktiivseid võtteid ja kujutamisvahendeid niisuguste teoste loomisel, milledest realismi progressiivne sisu on välja roogitud, mis on võõrad realismi paljastavale, võitlevale vaimule». Sedasama võib märgata ka teistes kapitalistlikes maades.

Reaktsioonilisele kodanlusele on võõras kõik, mis elus on tõetruu, üllas ja ilus. Tema ideoloogid kuulutavad, et «ilu on naudingute vastastikune toime», «ilu on üksnes kõige inetu kombinatsioon» jne. Seda laadi avalduste eesmärgiks on inimeste esteetilist tunnet laostada, kasvatada neis hoolimatust kõige tõeliselt ilusa vastu. Nende eesmärgiks on põhjendada niisuguste «kunstnike» nagu Hyman Bloomi «loomingut», kes tegeleb igasuguste mädanevate laipade, inimeste ja loomade füsioloogiliste talitluste kujutamisega.

---

[1] Франц Меринг, Литературно-критические статьи, т. II, Academia, 1934, lk. 312.

Oma sõjakäigul ilusa vastu võltsivad naturalistid mineviku klassikalist kunsti. Varjates ennast arutlustega kunsti maksimaalsest tõetruudusest, võitlevad nad Shakespeare'i ja Dickensi, Balzaci ja Stendhali ning teiste klassikute traditsioonide vastu, sest klassikud olevat tegelikkust idealiseerinud. Shakespeare'i tragöödiate lavastamisel roogitakse nendest mõnedes kapitalistlikes maades sageli välja elujaatav optimism ja humanism, ülev kujutlus inimesest, tema rikkalikust vaimuilmast. Need ideed asendatakse pessimismi propageerimisega, üleskutsega loobuda võitlusest rõhujate vastu.

Klassika moonutamine reaktsiooniliste ideede propageerimise eesmärgil jõuab reas kapitalistlikes maades mineviku väljapaistvate kunstitegelaste otsese mõnitamiseni.

Ameerika Ühendriikides ja Inglismaal demonstreeritakse näiteks filmi «Joe Macbeth», mis on linastatud Shakespeare'i tragöödia «Macbeth» järgi. Selles filmis on klassikaline tragöödia muudetud röövlilooks, mis ei toimu keskaegsel Šotimaal, vaid meie päevil Chicagos. Film on niivõrd naturalistlik ja labane, et isegi kodanlik ajakirjandus nimetab seda jäledaks, pööraseks ja rumalaks. Filmi režissöör Mike Frankovich kavatseb analoogilisel viisil «toime tulla» Shakespeare'i tragöödiatega «Kuningas Lear» ja «Julius Caesar».

Real juhtumitel esitatakse Ameerikas suure Tšaikovski teoseid niisugustel «muusikariistadel» nagu pesulaud ja politseisireenid. Tolstoi ja Dreiseri geniaalseid teoseid on kirjandusega äritsejad «ümber töötanud» kriminaal- ja pornograafilisteks romaanideks ja trükivad neid «taskuväljaannete» kujul miljonilistes tiraažides.

Välismaa progressiivsed kunsti- ja esteetikategelased peavad järjekindlat ja visa võitlust kõigi mineviku suure kultuuripärandi võltsimise vormide vastu. Nad kasutavad klassikat võimsa vahendina töörahva valgustamisel ja tema kasvatamisel tõelise vabaduse ja demokraatia vaimus, oma kodumaa piiritu armastamise vaimus.

*

Esinedes realismi verivaenlastena, propageerivad paljud tänapäeva reaktsioonilise esteetika esindajad kunsti allutamist religioonile, müstikale ja obskurantismile.

Esteetikud-müstikud seavad kunsti ja usu vahele võrdusmärgi, deklareerides, et kunst langeb paljus ühte religiooniga.

Kunstiloomingu ajalugu moonutades kuulutavad nad, et luule ja üldse kunst kaitsevad kõike üleloomulikku, müstilist. Ameerika esteetik Richards ütleb näiteks, et «poeetiline funktsioon on teadusest kõrgemal seisvate müütide allikas, poeesia traditsioon aga on nende kaitsja». Inglise esteetiku Andrew

Cecil Bradley arvates on luulekunsti ülimaks väärtuseks religiooni teenimine.

«Kunst... ei kujuta elu,» ütleb müstik Brownell. «Ta väljendab seestpoolt... tegevust, mis toimub väljaspool aja, ruumi ja mateeria piire... kogemuse laienemist väljaspool eksisteerimise jooksvaid vorme... Ta võtab nagu religioongi kõigest osa...» Nagu religioon, nii on ka kunst «naiivne, ebakriitiline, kuid sügav».

Kunsti samastamine usu ja müstikaga läheb formalistidel nii kaugele, et mõned neist kuulutavad teatri ja teised kunstiga seotud asutused ainult vormilt ilmalikeks, kuid sisult usulisteks asutusteks (Van Loon, Anderson jt.).

Tegelikult aga on tõeline kunst ja usk teineteisele sügavalt vaenulikud. Kunst on oma arenemises jõudnud kõrgele astmele alati niisugustel ajajärkudel, kus rahvas pidas aktiivset võitlust väljasurevate, reaktsiooniliste jõudude vastu, sealhulgas ka religiooni vastu. Kui rahvas võitleb, siis muutub tema võitlus tähtsate kultuuri- ja kunstisaavutuste allikaks, ütleb prantsuse marksist Laurent Casanova. Renessansiajastul näiteks jõudis kunst oma arenemises hiilgavale kõrgusele mitte sellepärast, et ta oli seotud ristiusuga, nagu väidavad kodanlikud esteetikud, vaid sellepärast, et ta oli seotud ühiskonna eluga, rahvaga, et kunstnikud uurisid hoolikalt loodust ja inimest.

Neil juhtumeil, kus kunst on tervenisti religiooni teenistuses, kus ta katkestab sideme eluga ja oma rahvaga, muutub ta paratamatult abstraktseks skeemiks, käib alla. Tänapäeva kodanlike formalistide katsed allutada kunst religioonile on eriline vorm, mida kasutatakse pealetungis realistliku kunsti vastu.

Samasuguseks realismi ründamise vormiks on mitmesugused idealistlikud iluteooriad, mida kaasaja kodanlikud esteetikud propageerivad.

Enamik neist püüab tõestada, et ilul ei ole maiseid, reaalseid juuri, vaid ilu on mingi inimesest kõrgemal seisva vaimse algpõhjuse poolt loodud. Sellele vaimsele algpõhjusele annavad need esteetikud mitmesuguseid nimetusi. Maritain väidab näiteks, et ilul on intellegibiilne (loodusest kõrgemal seisev), jumalik iseloom ja ilu seisab ainuüksi vormis. Maritain kirjutab: «Ilu on vormi kaunidus, mis hiilgab mateeria proportsionaalsete osadega, s. o. mõistuse helk mõistuslikult organiseeritud mateeriale.» Maritaini sõnu kordavad Bell, Santayana, Fableman ja paljud teised kodanlikud esteetikud-idealistid. Fablemani arvates on ilu vaimne, jumalik olemus, mis seisab reaalsest maailmast kõrgemal. Kunstiloomingut vaatleb ta püüdena läheneda jumalikule iluideaalile. Kunstnikud, kes

mitmesuguste formalistlike võtete abil valmistavad midagi maalide, skulptuuride jne. taolist, millel ei ole mingit reaalset sisu, püüdvat tunnetada «kõrgeimat reaalsust», tõelist ilu, mis asub väljaspool materiaalse maailma piire.

Itaalia marksist E. Sereni märkis aga idealistlikke esteetikuid kritiseerides, et «tegelikkuses pole olemas ilu ja kunsti mõistet, mis asuks mingis ideaalses maailmas ja mida saaks avastada puhtteoreetiliselt ja spekulatiivselt». [1]

Tänapäeva kodanlikud esteetikud püüavad kõigiti seada kunsti vastu ka teadusele. «Teadusel on tegemist põhjuste ja toimega; kunstil ja esteetilisel kogemusel — asjadega, mida võetakse isoleeritult, olenemata nende põhjustest või toimest,» väidab Dewey järelkäija esteetikas Gotshalk. «Teadus puudutab fakte, kunst ja esteetiline kogemus aga väärtusi.»

Niisugune teaduse vastandamine kunstile on ilmselt paikapidamatu. Niihästi kunstis kui ka teaduses on vaja tunda elu, objektiivset reaalsust ja tema arenemise seaduspärasusi.

Kunsti tegelik erinevus teadusest seisab eeskätt reaalsuse tunnetamise kujulises iseloomus. Kuid teadus ja kunst on omavahel mitmes suhtes sarnased. Juba Joseph Dietzgen kirjutas korduvalt, et «luuletaja räägib tõtt, — ja tõene tunnetus võtab luuletajalt väga palju üle». [2]

Niihästi teadus kui ka kunst avavad mitmesuguste elunähtuste põhjused; kummalgi neist on oma väärtused, mis etendavad konkreetset osa ümbritseva maailma tunnetamises ja ümberkujundamises. Marksistlik-leninlik esteetika rõhutab väärtuse mõistes selle objektiivset, konkreetset ajaloolist sisu, kuna tänapäeva idealistlik esteetika näeb selles ainult subjekti mingit seesmist olekut, mis on sellele subjektile kõige suurema tähtsusega.

Seades kunsti vastu teadusele, püüavad paljud reaktsioonilised kodanlikud filosoofid, psühholoogid, esteetikud-idealistid kõigi nende käsutuses olevate vahenditega «põhjendada» kunstilise tegevuse allutamist pimedatele instinktidele, mingisugustele rahuldamata müstilistele soovidele, üleloomulikule tahtele ja teistele väljamõeldud jõududele, mis pidavat inimeses peituma. Tuntud austria psühholoog Sigmund Freud ja paljud tema järelkäijad väidavad näiteks, et kõik kunsti vormid on mingi ebateadliku tahte objektivisatsioon, mingite pimedate, tunnetamatute ja rahuldamatute inimsoovide väljendus, millede aluseks on seksuaalelu. Poeesias, ütleb Freud, kaob välise reaalsuse maailm, instinktide maailm aga muutub reaalsuseks. Tema seisukohalt võttes on kunstnik neurootik, kellel on õnne-

[1] Э. Серени, Марксизм, наука, культура, 1952, lk. 62.
[2] И. Дицген, Избранные сочинения, т. I, lk. 194.

lik võime anda oma neurootilistele unelmatele meeldiv «vorm»; kunstnik teeb sedasama, mida teeb laps mängides, s. o. ta loob fantaasia maailma, mida ta peab aga millekski tõsiseks.

Freudistlikud ehk niinimetatud psühhoanalüütilised teooriad avaldavad kunsti arenemisele äärmiselt kahjulikku mõju. Progressiivne ameerika kunstikriitik Sidney Finkelstein märkis õigesti, et «seal, kus need teooriad avaldavad mõju kunstile, muutub kunst sonimiseks. Need teooriad, mida esitatakse kui «kriitilist suunda», on tegelikult diametraalselt vastandlikud tõelisele kriitikale, mis hindab ideid, vaateid ja elu kirjeldamist sedamööda, kuidas nad vastavad tegelikkusele, kuivõrd nad on realistlikud, kuidas nad valgustavad inimesi». [1] Freudism, nagu näitab Finkelstein, alandab kunsti metslaste toorete rituaalide tasemeni, on sügavalt vaenulik realismile ja haridusele.

Tänapäeva kodanliku filosoofia ja esteetika kõige reaktsioonilisemate voolude iseloomulikuks jooneks on sõjakäik mõistuse vastu ja instinktide osatähtsuse igakülgne ülistamine ning suurekspuhumine kunstiloomingus. Sellega seoses võib märkida huvitavat tõsiasja, et mõningad tänapäeva kodanlikud esteetikud näitavad üles eriti suurt huvi ürgaegse kunsti vastu, moonutades selle olemust, kunsti tekkimise ja arenemise seaduspärasusi. Ameerika Ühendriikide ja Inglismaa reaktsioonilised esteetikud ja kunstitegelased avaldavad raamatuid metslaste kunsti kohta ja kiidavad neis mitte ürgaegse kunsti realistlikke külgi, vaid selle primitiivsust, arenematust, omistavad sellele kunstile müstilise sisu, formalismi ja naturalismi. Niisuguse ülistamise näiteks on tuntud ameerika formalistlike kunstiteadlaste Valentineri ja Underwoodi tööd, kes esitavad tänapäeva kodanlike skulptorite-formalistide poolt valmistatud primitiivseid raidkujusid ürgrahvaste skulptuurina, kogu kaasaegse skulptuuri ideaalina. Reaktsioonilised kodanlikud kunstnikud täidavad näituseruume ja muuseumide saale «kunstiteostega», mille loomisel on samuti jäljendatud ürgrahvaste primitiivset kunsti.

Müstika, intuitivismi propageerimisega on lahutamatult seotud ka selline äärmiselt formalistlik ja ühtlasi naturalistlik, usulisest obskurantismist läbi imbunud suund tänapäeva ameerika ja euroopa kodanlikus pseudokunstis nagu sürrealism ehk üle-realism. Sürrealism, mida rida kodanlikke esteetikuid laialdaselt populariseerib kui niisugust kunsti, mis näitavat inimhinge salajasi soppe, on tegelikult tänapäeva kapitalistliku kultuuri äärmise mandumise tulemus.

---

[1] «Прогрессивные деятели США в борьбе за передовую идеологию», Издательство иностранной литературы, 1955, lk. 307—308.

Sürrealistide seisukohalt on elul kaks külge ja sellepärast tuleb elu võtta kahes aspektis: nähtava, reaalse aspektis ja müstilise, irreaalse aspektis. Maailma tõeliseks reaalseks olemuseks olevat mitte tema nähtav, vaid tema müstiline külg. Sellepärast, nagu väidavad sürrealistid, peab kunst kujutama maailma kaheks jagatult, tema mõlemast küljest. Joonistades mõningaid reaalsete asjade elemente ja kujutades siinsamas kõikvõimalikke hallutsinatsioone, haiglasi fantaasiaid, väidavad sürrealistid, et nad peegeldavad tegelikku reaalsust, mis ei asuvat tavalises, kolmemõõtmelises ruumis, vaid kõrgemas, harilikule inimesele kättesaamatus ruumis. Püüdes anda oma müstilistele arutlustele teaduslikku kuju, kuulutavad sürrealistid, et nad tuginevad tänapäeva loodusteadusele, mis olevat avastanud neljamõõtmelise ruumi.

«Tänapäeval ei piirdu õpetlased Eukleidese kolme dimensiooniga,» ütleb üks neist. «On täiesti loomulik, et kunstnikud hakkavad intuitiivselt tegelema uute võimalustega ruumi mõõtmete alal, mida tänapäeva teaduse keeles tähistatakse terminiga: neljas dimensioon.» «Samuti nagu õpetlased, püüavad ka kunstnikud leida varjatud korda ja tasakaalu, mis peavad eksisteerima selles uues ja kurjakuulutavas maailmas (neljamõõtmelises ruumis. *P. T.*), mis erineb meie endistest mugavatest kujutlustest,» ütlevad mõned sürrealistid.

Teadus näitab aga, et neljamõõtmeline ruum on spiritistide väljamõeldis, mida omal ajal pilkas juba Engels.

Ainult inimesed, kes tunnevad muret selle üle, kuhu nad saaksid paigutada kuradeid, tonte, kodukäijaid, võivad targutada neljamõõtmelisest ruumist.

Sürrealistide kunstile on omased haiglased, pooleldi usulised, pooleldi erootilised fantaasiad. Sellise «kunsti» näitena toome teose, mis on võetud ameerika sürrealismi peamehe Salvador Dali «loomingulisest laboratooriumist». Meie ees on maal, mis kannab nimetust «Õhtune ämblik toob lootusi». Maalil on kujutatud eriskummalise vormiga plekk, mis meenutab kuivanud puu oksal rippuvat nartsu. Hoolikamal vaatlemisel ilmneb, et see on elusolend, kes hoiab ühes käes viiulit, teises aga poognat. «Inimese» laiakslitsutud pea voolab puuoksalt maha nagu taigen ja valgub laiali mööda puutüve ja maad. «Inimese» rinnal on kaks tindipotti, põsel aga määratu suur vastik ämblik. Maali vasakus nurgas kujutatud suurtüki torust kukub välja hobune ja asi, mis meenutab lennukit. Alumises nurgas istub nuttev ingel. Mida see kõik tähendab, on teadmata. Niisugune «kunst» tähendab tegelikult väljumist ratsionaalse piiridest, normaalse inimmõistuse piiridest.

Sürrealismi kõrval on üheks tänapäeva kodanliku esteetika ja kunsti suunaks veel eksistentsialism.

Oma põhiprintsiibiks võtab eksistentsialism selle, et eksisteerimine eelneb olemusele, on olemusest sõltumatu, sest selleks, et millelgi saaks olla olemust, on vaja, et see «miski» eksisteeriks.

See täiesti ebateaduslik väide põhineb tervenisti metafüüsilisel olemuse ja eksisteerimise teineteisest lahutamisel, mida filosoofid-idealistid juba ammugi propageerivad. Marksistlik-leninlik filosoofia paljastas need ebateaduslikud vaated ja näitas, et ei saa olla mingit eksisteerimist ilma selle aluseks oleva olemuseta, samuti nagu olemus ei ole mõeldav, ilma et ta eksisteeriks.

Eksistentsialistid on arvamisel, et iga inimene eksisteerib ühiskonnast isoleeritult, omaette, ja juhindub sellepärast mitte ühiskondlikest huvidest, vaid ainuüksi oma individuaalse eksisteerimise vajadustest. Inimene kui isiksus on määratud elama paratamatult täielikus üksinduses, ta on absoluutselt vaba kohustustest ühiskonna ees, võib teha kõik, mis talle pähe tuleb.

Sellest teevad mõned eksistentsialistid järelduse, et kõik inimese teod on ühesuguse väärtusega. Üks eksistentsialiste — Marcel — ütleb, et timukas ja ta ohver, fašist ja demokraat, äraandja ja kangelane on ühevääruslikud.

Eksistentsialistide arvates on inimene lootusetult rikutud, inimese elul aga pole mingit mõtet ega tähendust, ta on midagi täiesti kasutut ja absurdset. Mõned eksistentsialistid esitavad teesi, mille kohaselt filosoofia ja esteetika põhiprintsiibiks on surm, enesetapmine. Oma arvukates «kunstiteostes» esitavad nad positiivsete kangelastena igasuguseid maniakke, sadiste, seksuaalkurjategijaid jne., kes kutsuvad igal normaalsel inimesel esile jälestustunde. Eksistentsialist Albert Camus' näidendis «Caligula» on kujutatud hullumeelne ja maniakk, kes on uppunud tema poolt sadistlikult mõrvatud süütute inimeste verre. Elu mõtet näeb Caligula selles, et «joobuda teiste surmast», et «asendada katku». Kõiki oma «kangelase» õudseid kuritegusid õigustab Camus mingite jumalike, ülimüstiliste kaalutlustega, mis on tavalistele inimestele arusaamatud.

Rõhutades eksistentsialismi reaktsioonilist osa, tuleb silmas pidada, et eksistentsialismi pooldajate koosseis ei ole oma poliitilistelt vaadetelt ühtlane. Rööbiti kaasaegse suurkodanluse apologeetidega leidub eksistentsialistide hulgas ka väikekodanliku intelligentsi ja teiste ühiskonnakihtide hulgast pärit inimesi. Eksistentsialistide keskel ei ole kunagi valitsenud üksmeelt ideedes ega tegevuses. Ühed neist teenivad avalikult kodanlust, püüavad kapitalismi kõigiti õigustada, teised katsuvad kapitalistlikku korda arvustada ja paljastada.

Niisugune olukord ei ole iseloomulik ainult eksistentsialistidele. Teiste kapitalistlikes maades leiduvate formalistlike ja

naturalistlike voolude esindajate keskel võib märgata samuti suurt ebaühtlust. See avaldub tänapäeva kodanlike esteetikute ja kunstitegelaste erinevas suhtumises kaasaja põhiprobleemide ja eeskätt rahu probleemi lahendamisse.

*

Rahvavaenulikku ja kunstivastast formalistlikku ja naturalistlikku kunsti hindavad tänapäeva reaktsioonilised esteetikud kui loomingulise inspiratsiooni võitu rahvusliku kitsarinnalisuse üle ja püüavad seda peale suruda kõigile maailma rahvastele. Nad peavad vihast võitlust kultuuri ja kunsti rahvusliku vormi vastu, lobisedes kultuuri ja kunsti kosmopolitiseerimise vajadusest.

Kosmopoliidid esteetikas ja kunstis püüavad tõestada, et ajalooliselt olevat saanud küpseks vajadus likvideerida kunsti rahvuslikud iseärasused. Prantsuse literaadid-kosmopoliidid Montherlant ja Morand ülistavad oma esinemistes ükskõikset suhtumist Euroopa rahvuste suurde kunstipärandisse, laimavad Voltaire'i ja Diderot'd, Flaubert'i ja Maupassant'i. Montherlant ja Morand lömitavad tänapäeva reaktsioonilise ameerika kirjanduse ees, kosmopoliit Drieu de la Rochelle aga deklareeris, et on aeg «teha lõpp suveräänsete kodumaade ajastule».

Kodanlus, nagu ütleb Maurice Thorez, «loobub järjest rohkem rahvuslike huvide kaitsmisest, sel ajal kui proletariaat oma võitluse käigus muutub rahvuse juhtivaks klassiks ja võtab enesele vastutuse kogu oma rahvuse materiaalse ja vaimse pärandi eest.

Kodumaaga äritsejad on ühtaegu ka kultuuri lämmatajad.» [1]

Kõigi maailma maade progressiivsed kultuuritegelased, kaasa arvatud ka kõige ausamad ja patriootlikult meelestatud Inglismaa, Prantsusmaa ja teiste kapitalistlike riikide kodanlikud kunstitegelased, võitlevad rahvusliku kultuuri ja kunsti säilitamise ja arendamise eest. Nad astuvad välja Ameerika Ühendriikide imperialistide vastu, kes püüavad juurutada neis maades oma kultuuri ja puhastada sellega teed oma ülevõimule.

Rääkides Hollywoodi kinofilmidest, mida ookeani tagant saabub suurel hulgal Briti saartele, märgib inglise progressiivne kriitik John Alexander, et need filmid «puhastavad teed autoritaarsele valitsusele, püüdes võtta rahvalt võitlustahet».

Oma artiklis «Olukord Inglismaal: mis sünnib meie kultuuriga?» ja reas teistes artiklites paljastab Jack Lindsay tänapäeva reaktsioonilise ameerika kodanliku kultuuri mandunud ise-

[1] «Sovetskaja Kultura», 5. veebruarist 1955.

loomu, näidates selle kultuuri kahjulikkust inglise, prantsuse ja teiste rahvaste seisukohalt. Lindsay rõhutab õigesti, et tänapäeva tingimustes kerkib rahvuslike traditsioonide küsimus päevakorrale erilise jõuga ja eriti teravalt.

Üha aktiivsemalt võitlevad rahvusliku kultuuri ja kunsti arendamise eest Prantsusmaa, Itaalia ja paljude teiste kapitalistlike maade eesrindlikud kirjanikud ja kunstnikud.

Tänapäeva reaktsioonilised esteetikud, literaadid ja kunstnikud, kes propageerivad kosmopolitismi ideid, on sõjaõhutajate käsilased. Nad jutlustavad, et inimene on saatuse vastu jõuetu, propageerivad sõdade fataalset paratamatust tänapäeva tingimustes, «ennustavad» maailma tsivilisatsiooni hävingut.

Ameerika Ühendriikides on tekkinud ja levinud niinimetatud «aatomiesteetika», mis püüab kujutada ennast uusimate loodusteaduslike teadmiste sünnitisena, enda hoole all olevat formalistide kunsti aga niisuguse kunstina, millel on side tänapäeva füüsika ja keemiaga.

«Aatomiesteetikud» väidavad, et kaasaegsete formalistide, eriti aga ameerika formalistide teostes olevat kerge märgata relatiivsusteooria ja kvantideteooria printsiipide realiseerimist. Nad propageerivad kurikuulsat füüsikalist idealismi, mille kohaselt mateeria kaob ja tõeliseks reaalsuseks ei ole materiaalne maailm, vaid mõeldav energia, üldse liikumine kui niisugune.

«Aatomiesteetikute» aktiivsel osavõtul on paljudes Inglismaa ja Ameerika, Prantsusmaa ja Itaalia linnades ilmunud mitmesuguseid «kunstiteoseid», kus kujutatakse masendavais värvides kõige elava täielikku hävitamist maakeral, maakera kadumist tuumareaktsiooni tulemusel («Kolm Bikini sfinksi», «Hirosima», «Melanhoolne aatomi-idüll», «Aatomisajand», «Maakera aatomisurm» ja paljud teised). Oma sürrealistlikus oopuses «Aatomi taevaminemine» kujutab S. Dali arvukaid aatomipommide plahvatusi, mille tagajärjel hävib mateeria ning mateeria kammitsaist vabaneb püha vaim, mis lõuendil on esitatud taevassemineva neitsi Maarja kujul.

Modernistid muusikas püüavad helide abil, mida saadakse näiteks klaverist rusikate ja küünarnukkidega klahvidele tagudes, väljendada niisuguseid nähtusi nagu elektronide vool, aatomipommi plahvatus jne. Antakse «aatomimuusika» kontserte, mõned ameerika muusikakriitikud aga kuulutasid üldse «aatomimuusika» ajastu saabumist.

Muidugi ei tähenda niisuguste teoste loomine, milledes ühel või teisel kujul puudutatakse aatomienergia avastamise ja kasutamise küsimust, sugugi aatomipsühhoosi ja -hüsteerika levitamist. Kogu küsimus on nende teoste ideelises sisus. Progressiivsed kunstitegelased loovad seda laadi teoseid selleks, et

võidelda aatomipsühhoosi vastu. Näitena võib tuua K. Sindo filmi «Hirosima lapsed», millele määrati 1954. aastal Karlovy Varys toimunud VIII rahvusvahelisel kinofestivalil preemia, Mitšihiko Hatši «Hirosima päevikut», Joko Ota jutustust «Kui kaua?» ja paljusid teisi.

Kui eesrindlike, progressiivsete kunstitegelaste teosed on kantud aatomisõja vastu võitlemise ideedest, kutsuvad rahvaid üles rahule ja sõprusele, siis imperialistide teenistuses olevate kunstnike ja kirjanike teosed propageerivad miljonite inimeste tapmist, tervete maade ja rahvaste hävitamist aatomipommide abil. Nad kultiveerivad üleolevat suhtumist ellu, loomingusse, ülesehitamisse, õigustavad imperialistide ettevalmistusi uuteks sõdadeks.

Imperialism nõuab kunstilt, et see kasvataks külmaverelisi mõrtsukaid, kes oleksid valmis kõhkluseta tapma naisi, rauku, lapsi, heitma tuhandeid pomme rahulikele linnadele ja küladele. Terve hulk iga sorti formaliste ja naturaliste propageerib tänapäeva reaktsioonilises kirjanduses elu põlgamist, miljonite inimeste hävitamist imperialistide huvide nimel. Keegi Robinson Jeffers kirjutab näiteks järgmist: «Ma arvan: inimsugu tuleb heita prügimäele. Hõõruda pulbriks nagu kala, millega väetatakse põldu; sinnapoole liigub kõik.» [1]

Lääne-Saksamaal propageerib rühm reaktsioonilisi kirjanikke Ernst Jungeri eestvedamisel avalikult sõda ja nõuab kõigi tänapäeva progressiivsete jõudude hävitamist. Jungeri enda vihavaen kõige eesrindliku, progressiivse vastu avaldub eriti selgesti tema romaanis «Gordioni sõlm», milles ta propageerib viivitamatu sõja alustamist Lääne ja Ida vahel.

Niisuguse reaktsioonilise propaganda vastu peavad eesrindlik realistlik kunst ja kirjandus kõigis maades võitlust.

Välismaa kirjanike, kirjandus- ja kunstitegelaste hulgas on inimesi, kes erinevad üksteisest oma poliitiliste ja filosoofiliste vaadete poolest, kes sageli ei poolda nõukogude kunstitegelaste ideelisi positsioone ning lähevad neist loomingu küsimustes lahku. Kuid paljude niisuguste kirjanike ja kunstnike looming on progressiivse iseloomuga, nemad ise aga kaitsevad rahu ja rahvaste koostööd. Prantsusmaal seisavad rahu eest võitlevate literaatide ridades mitte ainult kommunistid nagu Louis Aragon ja Pierre Daix, vaid ka katoliiklikud kirjanikud, näiteks Louis Martin-Chauffier, Pierre Debray ja teised.

Rida ameerika kirjanikke ja kunstnikke, kes varem olid oma loomingus formalistlikel positsioonidel, läheneb üldrahva-

[1] Vt. Г. Аптекер, Лауреаты империализма, ИЛ, 1955, lk. 87.

liku rahuvõitluse mõjul realismile, astub välja sõja vastu, rahvaste sõpruse eest (A. Miller, W. Faulkner ja teised).

Progressiivsete kirjandus- ja kunstitegelaste teostes kajastub rahvaste võimas jõud, nende kindel tahe kaitsta rahu, päästa kultuuri. Sidemes rahvaga, tema elu ja võitlusega peitub kultuuritegelaste loomingulise kasvu allikas. Võitlus rahu ja demokraatia eest laiendab nende silmaringi, kaitseb neid dekadentsi ja üldse tänapäeva imperialismi laostuva kultuuri mõju eest. Maailmakuulus prantsuse kunstnik ja rahu eest võitleja Pablo Picasso, hoolimata oma endistest formalistlikest positsioonidest, mis tegid tema teosed arusaadavaiks ainult kitsale ringkonnale, on näiteks loonud «rahutuvi» täiesti realistliku kuju, mis on saanud rahvusvahelise rahuliikumise sümboliks. Picasso otsib kontakti miljonite lihtsate inimestega. Peale «rahutuvi» on ta viimase kümne aasta jooksul loonud suure hulga jooniseid, litograafiaid, keraamikateoseid, mis äratavad vaimustust paljudes inimestes, kes otsivad kunstis tõde ja ilu.

Kogu maailmas tuntud eesrindlik kirjanik Roger Vaillant, kes oli omal ajal sürrealist, ütles vastupanuliikumisest osavõtu tulemusel järsult lahti dekadentsist ja kirjutas alguses romaani «Üksik noormees», mille peategelane katkestab sidemed kodanluse klassiga ja tuleb üle töörahva leeri, hiljem lõi ta aga kogu maailmas palju kõmu tekitanud näidendi «Polkovnik Foster tunnistab enese süüdi». Selles näidendis paljastab ta suure kunstilise jõu ja kirglikkusega intervente Koreas. Oma äsjailmunud romaanis «Pierrette Amable» kujutab Roger Vaillant noort naist Pierrette Amable'it, kes juhib ametiühinguliikumist ühes prantsuse vabrikus, inimest, kes koos oma seltsimeestega ja kogu rahvaga võitleb kodanliku korra vastu. Romaani autor näitab, et tänapäeva Prantsusmaa lihtsate inimeste saatust saab otsustada ainult kogu rahvas oma aktiivse suhtumisega tegelikku ellu.

Laiade rahvahulkade võitluse mõjul evolutsioneerus tuntud prantsuse eksistentsialist Jean Paul Sartre, kes käesoleval ajal kaitseb rahu ja demokraatiat, piitsutab oma satiirides teravalt kogu tänapäeva kodanluse amoraalsust, omakasupüüdlikkust ja müüdavust.

Näidendites «Lõbutüdruk», «Ainult tõde» jt. paljastab Sartre imperialismi pahesid, kõrvutades kodanlikku seltskonda varaste, valetunnistajate ja lõbunaiste maailmaga, s. o. nendega, keda kodanlik seltskond ise peab moraalselt allakäinuks. Kuigi autor ise ei ütle otseselt välja, kelle poolt ta on, kellele kuulub tema sümpaatia, kuigi ta ei sea tänapäeva kodanlusele vastu selgejoonelisi positiivseid kangelasi — töölisi, eesrindliku haritlaskonna esindajaid jne., piisab juba sellestki, et ta esitab nii-

suguseid laiaulatuslikke pilte tänapäeva kodanluse kõdunemisest, pilte, milledest tema näidendite vaataja ja lugeja võib ise teha õiged järeldused.

Inglismaal on kunstnikud Roy Ralph, Norman Alford, Paul Hogarth ja teised tõstnud realistliku kunsti lipu, selle ainsa kunsti lipu, mis suudab peegeldada elavates kujudes elutõde ja kasvatada inimestes kõrgeid püüdeid demokraatia ja progressi poole.

Oma hiljutistes joonistustes, mis on pühendatud Hiina Rahvavabariigile, kajastab Paul Hogarth suure rahva võimsat, kangelaslikku, loovat tööd linnade, tehaste ja elektrijaamade ehitamisel. Itaalia, Prantsusmaa ja mõnede teiste maade progressiivsed tegelased vastandavad edukalt oma loomingu reaktsioonilisele kinokunstile. Itaalia eesrindlike režissööride ja näitlejate poolt loodud filmid («Jalgrattavargad», «Kell 11 Roomas») on võitnud endale tunnustuse kogu maailmas. Tänapäeva Itaalia maalikunstis, kirjanduses ja kinokunstis on ulatuslikult tuntud ka niisugune vool nagu uusrealism. Uusrealismi pooldavad kunstnikud ja kirjanikud kirjeldavad oma teostes tõetruult rahva, tööliste ja talupoegade elu, tööpuudust, töörahva võitlust mõisnike ja kapitalistide vastu. Võttes ainet oma rahva minevikust, näitavad kunstnikud-uusrealistid rahva ajaloo heroilisi lehekülgi, mis kasvatavad töörahvast revolutsioonilise võitluse vaimus.

Andes hinnangu uusrealistlikule voolule tänapäeva itaalia kunstis, ütleb silmapaistev itaalia režissöör ja stsenarist Carlo Lizzani, et see vool «on seotud itaalia ühiskonna saatusega, tema progressiga. See vool nõuab vabadust ammutada oma inspiratsiooni itaalia tegelikkusest, niisugusena nagu see tegelikkus tänapäeval on, vabadust vastata õilsatele sotsiaalse ja moraalse uuenemise taotlustele, mis tänapäeval meie maal üha ulatuslikumalt levivad» [1].

Eesrindlikud luuletajad ja kirjanikud Indias — Vallathol, Tšattopadhaja, Mulk Radš Anand ja teised — loovad india realistliku kirjanduse ja eriti Rabindranath Tagore jt. traditsioone jätkates suure ajaloolise ja kunstilise väärtusega teoseid. Nende literaatide loomingus peegelduvad tänapäeva India elu olulised küljed: laiade rahvahulkade võitlus rahu ja kõigi rahvaste sõpruse eest. M. R. Anandi romaanis «Suur süda» näidatakse india käsitööliste võitlust oma rõhujate vastu. Tegelikkust ilustamata näitas autor, et käsitöölised on halvasti organiseeritud, et nad on vanade eelarvamuste kütkes. Ühtlasi lõi M. R. Anand uute inimeste mehised kujud, kes levitavad eesrindlikku revolutsioonilist ideoloogiat ja juhivad töörahvast, —

[1] «Inostrannaja Literatura» nr. 4, 1955, lk. 268.

käsitööliste juhi Ananta ja kommunist Purun Singh Bhagati kujud.

Tänapäeva eesrindliku india kirjanduse iseloomulikuks jooneks on see, et ta asub järjest resoluutsemalt võitlusse kaasaegse kodanliku dekadentsi ja «puhta kunsti» vastu, selle teooria vastu, mille sisuks on «kunst kunsti pärast». Tänapäeva India eesrindlikud kunsti- ja kultuuritegelased õpivad edukalt tundma realismi meetodit, omandades järk-järgult sotsialistliku realismi printsiipe ja kasutades neid oma loomingulises praktikas.

Eesrindliku realistliku kunsti teele, mis on seotud rahvaga ja võitleb oma maa progressiivse arengu eest, astuvad järk-järgult ka vaba ja sõltumatu Birma kunstitegelased. Nad püüavad koondada kunstnike ja kirjanike tähelepanu kaasaja aktuaalsetele probleemidele, Birma rahva elu kujutamisele, samuti selle võitluse kujutamisele, mida Birma rahvas peab oma au ja sõltumatuse eest.

Asumaade ja poolasumaade eesrindlikud kunsti- ja kirjandustegelased võitlevad oma rahvaste sajanditevanuse kultuuri taassünni ja arengu eest. Nad loovad realistlikke teoseid, millele on omane võitlev, pealetungiv iseloom, mis propageerivad oma kodumaa vabaduse ja sõltumatuse ideid.

Paljud maailma kodanlike maade progressiivsed kirjanikud ja kunstnikud taastavad realistliku kunsti, asuvad realismi teele.

Sotsialistliku realismi kunst areneb kapitalistlikes maades võitluses rahvahulkade ekspluateerimise ja orjastamise vastu, reaktsiooni ja obskurantismi vastu. Sotsialistliku realismi teoste ideeline ja kunstiline tase on mitmesugune, ta oleneb nende maade töölisklassi ja töörahva vabadusliikumise küpsuse astmest, nende maade rahvuskultuuri demokraatlike ja sotsialistlike elementide arenemise astmest, rahvuskultuuri arenemise tasemest, millele tuginevad oma loomingus sotsialistliku realismi esindajad. Ühtlasi iseloomustab kõigis kodanlikes riikides sotsialistliku realismi kunsti see asjaolu, et see kunst, nagu õieti ütleb väljapaistev brasiilia kirjanik Jorge Amado, ei rahuldu kapitalistliku ühiskonna tööinimeste hirmsate elutingimuste dramaatilise kujutamisega, vaid paljastab nende viletsuste põhjused, «paljastab süüdlasi ja ülistab rahva parimate poegade rasket võitlust elutingimuste põhjaliku muutmise eest, võitlust võidu saavutamiseks nälja ja viletsuse üle, välismaise rõhumise ja linna ning maa töörahva ekspluateerimise kaotamiseks» [1].

Maailmakultuuri eesotsas, selle kultuuri eesotsas, mis võit-

[1] «Literaturnaja Gazeta», 26. detsembrist 1954.

leb kunstiliste vahenditega rahu eest, seisavad nõukogude kirjandus ja nõukogude kunst, mis peegeldavad tõetruult uue, sotsialistliku ühiskonna elu, selle ühiskonna elu, kes sammub võidukalt kogu progressiivse inimkonna ideaali teostamise poole — kommunismi poole. Howard Fast kirjutab nõukogude kirjanduse kohta järgmist: «Nõukogude kirjaniku raamatut lugedes ma muutusin teiseks inimeseks. Nõukogude kirjanik ütles mulle: vaata, millest ma kirjutan, — ma kirjutan maast, kus on õiglus maksma pandud ja viletsusest võitu saadud. See oli erakordselt väärtuslik: ma sain hetkekski näha seda, mis on loonud kirjaniku enese ja tema maa.» [1]

Võõramaiste vallutajate vastu peetava relvastatud võitluse ajal, raskete katsumuste aastatel innustasid nõukogude kunsti teosed kangelastegudele kõiki Hispaania, Prantsusmaa, Korea, Vietnami ja teiste maade patrioote. Oma kõnes II üleliidulisel kirjanike kongressil rääkis korea kirjanik Li Gi Jen, et kui üks korea partisan langes lahinguülesande täitmisel vaenlase kätte ja okupandid noore patrioodi metsiku piinamise ajal temalt küsisid, kes juhib tema võitlust, siis ta vastas: «Meid juhib meie Tööpartei ja Fadejevi «Noor Kaardivägi»». [2]

Kuulus tšiili poeet Pablo Neruda ütles miljonite inimeste nimel nõukogude kirjanike kongressil: «Samuti nagu teie kanalite, teie elektrijaamade, teie teaduslike avastuste üle, tunnevad nad ka uhkust teie kirjanduse üle. Nad ootavad kannatamatult teie raamatuid ja teie poolt loodud kangelased... tungivad kogu maailma kõige kaugematesse kodudesse, jäävad igaveseks elama tundmatute inimeste südameis. Veel enam, kui need inimesed kogunevad kokku ja tõstavad vabaduse ning rahu lipu, suundudes uute hiiglajõgedena edasi, siis sammuvad teie kangelased nähtamatutena kaasa meeleavaldajate ridades, ja meie rahvad, kes on küll kaotanud palju verd, kuid keda innustavad teie võidud, võidavad. Sellepärast ongi teie töö nii kallis kogu maailma inimestele, teie saavutused on üks osa meie elust.» [3]

Rahvademokraatiamaade eesrindlikud kunsti- ja kirjandustegelased, kes on seotud rahvaga ja keda suunavad kommunistlikud ja töölisparteid, omandavad edukalt sotsialistliku realismi meetodit. Esmajärgulist osa selles etendab asjaolu, et need kunsti- ja kirjandustegelased õpivad igakülgselt tundma rahva elu, võtavad aktiivselt osa töörahva võitlusest rahu, demokraatia ja sotsialismi eest, omandavad loovalt Nõukogude Liidu kunstikultuuri saavutusi.

---

[1] «Pravda», 7. detsembrist 1954.

[2] «Literaturnaja Gazeta», 26. detsembrist 1954.

[3] «Literaturnaja Gazeta», 25. detsembrist 1954.

Rahvademokraatiamaade kunsti- ja kirjandustegelased, kes võtavad omaks sotsialistliku realismi meetodi, kasutavad loovalt teiste rahvaste progressiivset kunstipärandit ja arendavad seda edasi. Nad peavad vihast võitlust rahvavaenuliku, kodanliku kultuuri jäänuste vastu ja selle kultuuri poolt kunstile avaldatava mõju vastu — formalismi ja naturalismi vastu, kosmopolitismi ja natsionalismi vastu jne.

Rahvademokraatiamaade eesrindlikud kunstitegelased võitlevad otsustavalt nende vastu, kes lahutavad kunsti ja kirjandust elust, võitlevad skematismi ja väikekodanliku individualismi vastu.

Rahvademokraatiamaade eesrindlikud kunstitegelased on saavutanud tõsist edu, mille üle rahvas on õigustatult uhke. Nende teoseid on autasustatud rahvuslike ja rahvusvaheliste preemiatega (W. Broniewski luuletused, L. Kruczkowski romaanid, K. Brandysi romaanid, Sadoveanu romaan «Mitrea Cocor» ja paljud teised).

Antonin Zapotocky — üks Tšehhoslovakkia Kommunistliku Partei asutajaid — näitab oma romaanides «Tormiline 1905. aasta» ja «Tulekuma Kladno kohal» tõetruult ja eredates värvides sotsiaaldemokraatliku liikumise tärkamist ja Tšehhoslovakkia Kommunistliku Partei tekkimist, Tšehhoslovakkia töölisklassi kangelaslikku võitlust esimese Vene revolutsiooni ja Suure Oktoobrirevolutsiooni perioodil. Autor näitab realistlikult rahva elu, töörahva hulkade revolutsioonilise teadlikkuse kasvu, kommunistliku partei poolt juhitava vene proletariaadi revolutsioonilise võitluse mõju Tšehhoslovakkia töörahva vabadusvõitlusele.

Tšehhoslovakkia filmis «Botostroi», mis on loodud T. Svatopluki samanimelise romaani järgi, näidatakse noort revolutsionääri Josef Horakit, kes mehiselt võitleb vanas, kodanlikus Tšehhoslovakkias rahvahulkade ebainimliku ekspluateerimise vastu. Ühtlasi näidatakse filmis eesrindlikke inimesi, kes abistavad Horakit tema võitluses.

Rahvademokraatiamaade kirjanikud ja kunstnikud peegeldavad oma teostes oma rahvaste arengut sotsialismi teel, näitavad uue võrseid nende elus, tõstavad esile uue inimese jooned, mis kujunevad välja sotsialistliku ühiskonna ülesehitamise protsessis.

Hiina Rahvavabariigis areneb uus kunst, mis peegeldab linna ja maa töörahva kangelaslikku tegevust uue, sotsialistliku ühiskonna ehitamisel. Vaba töö, mida teeb pärisorjuse kammitsaist vabanenud talurahvas, kes agraarreformi tulemusel on saanud maa enda kätte, kollektiivsete töövormide tekkimine ja arenemine külas, tööliste tööentusiasm vabrikuis ja tehastes,

hiina sõjameeste kangelaslik võitlus oma maa vabaduse ja sõltumatuse eest — selline on tänapäeva hiina kirjanduse ja kunsti põhiline sisu.

Uue, demokraatliku, tõesti rahvaliku hiina kunsti ja kirjanduse arenemist sotsialistliku realismi suunas juhib Hiina Kommunistlik Partei. Tuginedes marksistlik-leninlikule õpetusele kunstist ja kirjandusest, nende ühiskondlikust ümberkujundavast osast, kutsub Hiina Kommunistlik Partei kõiki kultuuritegelasi teenima oma loominguga rahvast, kaitsma tema huvisid.

«Kirjandus ja kunst,» ütleb Mao Tse-dung, «alluvad poliitikale, kuid avaldavad ka ise omakorda poliitikale määratu suurt mõju. Revolutsiooniline kirjandus ja kunst on üks osa kogu revolutsiooniüritusest, on hammasrattaks ja kruviks selles üritustes.» [1]

Hiina kunsti- ja kirjandustegelased on juba loonud rea väljapaistvaid realistlikke teoseid, millel on määratu suur kasvatuslik tähtsus (Ding Lingi romaan «Päike Sangani jõe kohal», He Tsin-tši ja Ding I draama «Hallijuukseline tütarlaps», Tšou Li-bo romaan «Orkaan», mis autasustati Stalini preemiaga jne.).

Romaanides «Päike Sangani jõe kohal» ja «Orkaan» näidatakse tõetruult vanade, feodaalsete suhete lammutamise grandioosset protsessi hiina külas. Kirjanikud jutustavad tõetruult uue võitlust vana, väljasureva vastu ja näitavad, kuidas selles võitluses kasvab kommunistliku partei poolt juhitava töörahva eesrindlik teadvus.

Rahvademokraatliku Hiina eesrindlik kirjandus ja kunst arenevad ägedas võitluses kodanliku ja feodaalse ideoloogia ning esteetika vastu. Marksistlik-leninliku esteetika printsiibid pääsevad siin võidule, nagu kõigis teistes rahvademokraatiamaadeski, ägedas võitluses igasuguste idealistlike ja metafüüsiliste esteetikateooriate ja -printsiipide vastu.

Marksistlik-leninliku esteetika ja eesrindliku realistliku hiina kunsti poolehoidjad võitlevad niihästi kunsti apoliitilise, ideelageda olemuse propageerimise, «puhta kunsti» teooriate vastu, niisuguste teooriate vastu, mille sisuks on «kunst kunsti pärast», kui ka esteetikaprobleemide vulgariseerijate vastu, kes varjavad ennast «marksismi» ja «sotsialistliku realismi» maski taha.

Marksistlik-leninlik kunstikriitika ja esteetika paljastasid hiljuti hiina kirjandusteadlase Hu Fõngi vaated, mis on niihästi rahvale kui ka uue, demokraatliku ja sotsialistliku kunstikultuuri rajamisele sügavalt vaenulikud. Hu Fõng väitis, et

[1] Мао Цзэ-дун, Избранные произведения, т. 4, lk. 151.

kirjanikel ja kunstnikel pole vaja omandada kommunistlikku maailmavaadet, sotsialistliku realismi meetodit, et kunstitegelastel pole vaja leida sidet tööliste, talupoegade ja sõduritega, et vanu kirjanikke ja kunstnikke pole vaja ideoloogiliselt ümber kasvatada. Hu Fõngi vaated viisid välja sellele, et kunst ja kirjandus ei saaks teenida uue Hiina ees seisvaid tänapäeva poliitilisi ülesandeid, et kunsti rahvuslikke vorme ei oleks võimalik kasutada uue, demokraatliku ja sotsialistliku sisu väljendamiseks. Hu Fõng propageeris tänapäeva reaktsioonilise kodanliku kunsti vormide orjameelset kopeerimist. Hu Fõng nõudis kirjandus- ja kunstitegelaste ühtse organisatsiooni laialisaatmist ja nende parteilise juhtimise lõpetamist.

Hu Fõngi vaadetes väljendub Hiinas väljasurevate ekspluataatorlike klasside ideoloogia, samuti välisimperialismi poliitika ja ideoloogia. Need vaated tuginevad täielikult subjektiivsele idealismile ja eriti niisugusele subjektiivse idealismi erikujule nagu Jamesi ja Dewey ameerika pragmatism.

Võõramaiste anastajate vastu peetud kangelasliku võitluse tules arenes ja tugevnes demokraatliku Korea uus realistlik kirjandus ja kunst.

Sõja esimestest päevadest alates asusid korea kirjanikud, kunstnikud, näitlejad ja lavastajad Korea Tööpartei ja tema juhi Kim Ir Seni kutsel õlg õla kõrval Rahvaarmee sõdurite ja komandöridega võitlusse ameerika röövvallutajate vastu. Oma kunstiloominguga võtsid nad osa ägedast võitlusest oma kodumaa vabaduse ja rahvusliku sõltumatuse eest. Korea kunstitegelased lõid palju teoseid, mis peegeldavad rahva kangelaslikku võitlust (näiteks Han Ser Ja «Kangelasliku võitluse päevik», Te Gi Tšeni «Pektusan» ja «Küngas» ning paljud teised).

Korea kunstitegelaste loomingus kuulub väljapaistev koht Korea ja Nõukogude Liidu rahvaste sõpruse teemale. Korea luuletajad, heliloojad ja kirjanikud on pühendanud oma parimad teosed sotsialismimaale.

Rahvarevolutsiooni käigus ja oma maa sõltumatuse eest peetud võitluses tekkis ja arenes rahvademokraatliku Vietnami uus kirjandus ja kunst. Kerkisid esile uued kirjanduse, teatri ja kujutava kunsti kangelased — töölised, talupojad ja sõdurid. Suure populaarsuse on võitnud vietnami noorte realistlike kirjanike teosed — To Hõu «Viet — Bak», Voo Kju Tami «Kaevurite rajoon», Nguen Van Bongi «Pühvel», To Hoai «Looderajoon» ja teised teosed. Neis on antud üksikasjalisi pilte rahvahulkade elust ja võitlusest, nende teadlikkuse ärkamisest revolutsiooni käigus.

Rahvademokraatiamaades areneb sotsialistlik realism loomingulise meetodina, mida kasutavad kunstitegelased oma võit-

luses rahvademokraatliku, sotsialistliku korra kindlustamise ja arendamise eest, rahvavaenulike jõudude ja sõjaõhutajate vastu.

Imperialistliku kodanluse manduvale kunstile ja esteetikale seab kõigi maade revolutsiooniline proletariaat, progressiivne inimkond vastu tõetruu, realistliku kunsti ja marksistlik-leninliku esteetika, mida innustavad õilsad kommunismi ja rahvaste vendluse ideed, mis abistavad töölisklassi ning kõiki rahvaid nende suures vabadusvõitluses.

A-21851
II

