TARTU ÜLIKOOL
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond
Ajaloo ja arheoloogia instituut
Kunstiajaloo osakond

Alina Avloi

RELIGIOOSNE KUNST NÕUKOGUDE LIIDUS NIKOLAI KORMAŠOVI NÄITEL

Magistritöö

Juhendaja: Holger Rajavee, PhD

Tartu 2025

Sissejuhatus 4
1. Õigeusu kirik ja Nõukogude Liit 8
1.1 Suhtumine religioosesse teemasse Eesti NSV-s. 9
2. Kunst Eesti NSV-s 12
3. Nikolai Kormašov 16
3.1 Ülevaade eluloost 16
3.2 Religioon kui osa Nikolai Kormašovi elust 17
3.3 Sakraalsed motiivid Nikolai Kormašovi kunstis 19
3.3.1 „Raudbetoon“ (1965) 20
3.3.2 „Söömaaeg“ (1968) 22
3.3.3 „Sõdade ohvritele“. Triptühhoni osa (1969) 25
3.3.4 „Suur Isamaasõda“ (1969) 29
3.3.5 „Uue küla inimesed“ (1970) 31
3.3.6 „Roheline kevad“ (1970. aastate algus) 33
3.3.7 „Kontseptsioonid“. Eskiis (1970. aastate algus) 34
3.3.8 „Igavesti teel“ (1972) 35
3.3.9 „Pojad II“ (1973) 37
3.3.10 „Minu Eestimaa“ (1973) 40
3.3.11 „Kontseptsioonid“. Eskiis (1974) 41
3.3.12 „Kontseptsioonid“. Diptühhon (1974) 42
3.3.13 „Leib“ (1975) 43
3.3.14 Ikoon kui sakraalne motiiv kunstniku maaliteostes 44
3.3.15 Kirik kui sakraalne motiiv kunstniku maaliteostes 46
3.3.16 Natüürmordid: sakraalsus versus reaalsus 49
3.3.17 „Interjöör Ristilööduga“ (1989) 52
3.3.18 Nikolai Kormašovi sakraalne kunst Eesti Vabariigis 53
3.3.18.1 „Ikoonimaalija“ (1998) 54
3.3.18.2 „Isa Jevgeni“ (1999) 54
3.3.18.3 „Valik võimalikust“ (2003) 55
4. Nikolai Kormašovi religioosse kunsti retseptsioon Eesti NSV-s 57
4.1 Eestikeelsed artiklid 57
4.2 Venekeelsed artiklid 62

Kokkuvõte 65
Kasutatud kirjandus 68
Summary 77
Lisad 80

Sissejuhatus

Nõukogude Liidu periood Eestis hõlmab mitmeid aastakümneid, mis jättis oma sügava jälje range tsensuuri, massilise küüditamise ning muude karmide sanktsioonidega teisitimõtlejate vastu. Nõukogude Liidu tsensuur tungis sügavalt selles piirkonnas elavate inimeste ellu: range kontrolli alla sattusid muuhulgas ka erinevad kunstialad. Tsensuuriga üritati inimeste mõtlemisviisi muuta ning eneseväljenduse võimalused neilt ära võtta. Tugevalt puudutas tsensuur neid, kelle erialane või tööalane tegevus oli seotud loominguga. Nende sekka sattusid kahtlemata kunstnikud. Kunstnike loomingule olid kehtestatud ranged piirid, mille eiramine võis endaga kaasa tuua karmid tagajärjed. Põhimõtteliselt oli eneseväljendus ning kunstnike loomingule vajalik piiramatu vabadus Nõukogude Liidus praktiliselt välistatud. Teiseks keelatud ja mingil määral isegi ohtlikuks teemaks muutus nõukogude ajal religioon ning kunagi pühaks peetud kombed asendati ateistliku ideoloogiaga. Käesoleva magistritöö uurimisobjektiks on sakraalne maalikunst. Tegemist laia teemaga, mida esindatavate autorite arv on suur. Seega otsustasin ma keskenduda ainult ühele kunstnikule, kelleks on oma maaliloomingus õigeusu sakraalse temaatikaga tegelenud vene päritolu eesti maalikunstnik Nikolai Kormašov.

Uurimistöö fookus

Kuna käesolev magistritöö hõlmab mitut valdkonda (maalikunsti, religiooni ja nende vahelisi suhteid nõukogudeaegse poliitikaga), siis pidasin asjakohaseks neid magistritöö teoreetilises osas välja tuua ning anda nendest lühiülevaade. Peale teoreetilise osa ning üldise hoiaku väljatoomise saavad kõik ülalmainitud aspektid käsitletud vene päritolu eesti maalikunstniku Nikolai Kormašovi loomingu näitel. Sellel valikul on mitu põhjust. Esimene põhjus seisneb kunstniku huvis sakraalse kunsti vastu, mis kajastub nii tema poolt kogutud ikoonide kollektsioonis ning läbivalt tema kunstiloomingus. Teiseks põhjuseks on asjaolu, et tegemist on Eesti NSV-s elanud ning tegutsenud kunstnikuga, kelle loomingu ning ühtlasi eluloo näitel saame uurida, mis olukord valitses just selle piirkonna kunsti- ja religioosses maailmas. Vaatamata sellele, et Nikolai Kormašov on tuntud kunsti ringkondades nii andeka maalikunstniku kui vanavene ikoonide asjatundjana, jääb siiani ebaselgeks, kas tema loomingus on näha sakraalseid jooni või muud laadi ikoonimaali mõju ning juhul, kui eelnevalt esitatud küsimusele antakse uurimistöö käigus jaatav vastus, siis kohe tekib ka teine uurimist vajav teema: kui palju sakraalseid motiive Nikolai Kormašovi loomingus tegelikult on? Käesoleva uurimistöö fookuses oleva ajavahemiku alguseks on 1957. aasta, mil Nikolai Kormašov lõpetas Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi, millest sai tegelikult alguse tema

professionaalne areng eesti kunstimaailmas ja lõppdaatumiks olen valinud 1991. aasta, millega lõppes Nõukogude Liidu eksisteerimine ning millal sai ühtlasi taastatud Eesti Vabariigi iseseisvus. Seega uurimisobjektideks valitud nii kunstniku maaliteosed kui ka nende retseptsioon pärinevad nimetatud perioodist, mis vähendab tunduvalt analüüsitud materjalide hulka.

Eesmärk

Käesoleval magistritööl on mitu eesmärki: esiteks, tuua esile Nikolai Kormašovi nõukogude ajal avaldatud loomingus käsitletud religioosset aspekti ning sümboolsust. Teiseks aga uurida, kuidas suhtuti Nikolai Kormašovi nii sakraalset laadi maalidesse kui ka loomingusse üldiselt nõukogude ajal, kui palju kirjutati kunstnikust ning kui tihti lubati ka näitustel osaleda. Võrrelda eestikeelseid ning venekeelseid Nikolai Kormašovi ja tema loomingut käsitlenud artikleid ning juhul, kui eestikeelsed artiklid erinevad venekeeletest, tuua välja, milles täpsemalt seisneb nende erinevus. Samuti magistritööle seatud eesmärkide seas on näidata, kuidas aja jooksul muutub suhtumine religioossesse kunsti Eesti NSV-s Nikolai Kormašovi loomingu retseptsiooni näitel. Vaatamata sellele, et Nikolai Kormašov oli tuntud ja märkimisväärne kunstnik, kelle loomingut käsitleti korduvalt nii kohalikus perioodikas kui mitmetes monograafiates, ei ole tema sakraalse sisuga teoseid ja nende retseptsiooni varem põhjalikumalt analüüsitud. Erandiks võib pidada vaid kunstiajaloolase Mai Levini poolt kirjutatud monograafiat, millest sai üks käesoleva magistritöö peamisi materjale.

Meetodid

Käesolevas magistritöös prevaleerivad kaks meetodit: esimene on kunstiteoste (sh ikonograafiline) analüüs, mille käigus tõmmatakse paralleele Nikolai Kormašovi sakraalse sisuga teoste ning kuulsamate ikoonimaalide ja mõnede religioossete kontseptsioonide vahele. Teiseks meetodiks on võrdlev analüüs, mis on eriti nähtav neljandas peatükis. Kolmandaks olen ma kasutusele võtnud ka biograafilise meetodi, tänu millele osutus võimalikuks paralleele tõmmata kunstniku isiksuse ja tema loomingu vahele.

Historiograafia

Magistritöö teemat toetav materjal on mitmekülgne ja informatsioonirohke. Selleks, et anda ülevaade Eesti NSV-s valitsenud olukorrast, kasutan ajalooalast kirjandust. Heaks informatsiooniallikaks võib pidada raamatut „Riik ja usulised ühendused“, mille autoriks on eesti

kirikuloolane Priit Rohtmets.[1] Vaatamata sellele, et eelmainitud raamat ei piirdu vaid nõukogudeaegse kontekstiga ning käsitleb Eesti NSV ja religiooni vahelisi suhteid palju laiemas mõttes, on raamatus antud teavet enam kui piisavalt nõukogude ajal valitsenud olukorra tõsidusest arusaamiseks. Lisaks olen magistritöös kasutanud „Eesti ajaloo“ raamatusarja kuuendat köidet[2] ning mitmeid internetis avaldatud artikleid, mis on pühendatud nii Nõukogude Liidus kehtestatud poliitilisele režiimile kui suhetele valitsuse ja Õigeusu kiriku vahel.

Kuna käesoleva magistritöö fookuses on just Nikolai Kormašovi looming, ei piirdu historiograafiline loetelu vaid ülalmainitud kasutusele võetud allikatega. Kõige sisukamate allikate seas on Nikolai Kormašovile pühendatud raamatud ning monograafiad, mis annavad põhjalikku ülevaadet tema kunstnikuks saamisest ning loomingu eriperioodidest: nende seas on raamat nimega „Pühalik kaasaeg. Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid“, mis sai välja antud Eesti Kunstimuuseumis eksponeeritud samanimelise näituse saateks.[3] Minu arvates sai kunstniku loomingus esinevate sakraalsete motiivide teemale suurema tähelepanu pööramine alguse just eelmainitud raamatust. Teiseks oluliseks biograafiliseks teoseks käesoleva magistritöö kontekstis võib pidada kunstiteadlase Boriss Bernšteini poolt kirjutatud raamatut „Nikolai Kormašov: maalikunst“ (originaalis *„Николай Кормашов: живопись*“).[4] Kindlasti väärib tähelepanu 2023. aastal ilmunud raamat „Nikolai Kormašov - maalija“, mille autoriks on kunstiajaloolane Mai Levin.[5] Lisaks eelmainitud raamatutele võtsin analüüsimiseks kaks sisukat intervjuud kunstnikuga, mis täiendasid olemasolevatest allikatest saadud materjali. Esimese kasutusele võetud intervjuu autoriks on ajakirjanik Valentina Siig[6], teises on intervjujeerija rollis hoopis Saveli Jamštšikov.[7] Käesolevale magistritööle annab lisaväärtuse ka kunstniku noorema poja Orest Kormašoviga

---

[1] Priit Rohtmets, *Riik ja usulised ühendused* (Tallinn: Siseministeerium, 2018).

[2] Ago Pajur, Tõnu Tannberg, Lauri Vahtre jt, *Eesti ajalugu VI* (Tartu: Ilmamaa, 2005).

[3] Kädi Talvoja, *Pühalik kaasaeg : Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid* (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013).

[4] Boriss Bernštein, *Nikolai Kormašov: zhivopisj* (Moskva: Sovetskij hudozhnik, 1985).

[5] Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija* (Tallinn: OÜ Kormgraaf, 2023).

[6] Valentina Siig, „On rodilsja s ikonoj v rukah“, *Baltika: hudožestvenno-literaturnõj i publitsistitšeskij žurnal,* nr 1, 2005.

[7] „Kto mõ - bez Rossii?“, *Redaktsija Zavtra,* https://zavtra.ru/blogs/2004-10-2082 (vaadatud 15.02.2023).

läbiviidud intervjuu, mille käigus vastas ta mitmetele sakraalset loomingut puudutavatele küsimustele ning tõi selgust teatud vastuolulistesse väidetesse.[8]

Nõukogudeaegsete artiklite analüüs saab käesoleva magistritöö lahutamatuks osaks. Töötasin läbi ja analüüsisin nii eestikeelsed kui venekeelsed Eesti taasiseseisvumiseni ilmunud artiklid, kus leidis mainimist Nikolai Kormašov ise või sai käsitletud tema looming. Eestikeelsete artiklite arv prevaleerib suurel määral venekeelsete üle.

Töö struktuur

Magistritöö jaguneb neljaks osaks. Esimene peatükk „Õigeusu kirik ja Nõukogude Liit“ annab lühikese ülevaate võimu ja kiriku vahelistest suhetest erinevatel nõukogudeaegsetel perioodidel. Põhimõtteliselt vastavad selle alapeatükid mitmele käesoleva magistritöö raames olulistele küsimustele: kuidas üldiselt suhtuti religioosesse teemasse nii Nõukogude Venemaal kui ka Eesti NSV-s; kuidas erines suhtumine olenevalt konkreetsest ajaperioodist ja millest olid muutused tingitud; mis olukorda sattusid usuasutused Eesti NSV-s. Teises peatükis lähenen juba kunstile ning vaatlen üldist Nõukogude Eesti kunstimaailmas tekkinud olukorda. Kolmas peatükk on tervikuna pühendanud Nikolai Kormašovile: esimene alapeatükk kannab pigem abstraktset iseloomu, kus ma annan lühiülevaate kunstniku eluloost, tuues esile tähtsamaid aspekte ning muid kunstniku elust pärinevaid huvitavaid fakte, mis võisid avaldada mõju tema loomingule; teine alapeatükk on pühendatud Nikolai Kormašovi suhtumisele religiooni ning sellele, mis rolli mängis religioon tema elus. Kolmas konkreetsem ning loomingulisele aspektile lähedasem alapeatükk puudutab kunstniku loomingus leitavaid sakraalseid motiive. See alapeatükk on jagatud mitmeteks punktideks, mis kujutavad endast kunstniku konkreetsete, suuremal või väiksemal määral, sakraalse sisuga maaliteoste analüüsi. Analüüsitavad teosed on paigutatud kronoloogilisse järjekorda. Oodatust mahukamaks kujunes magistritöö neljas peatükk, mis on tervikuna pühendatud Nikolai Kormašovi nii religioosse kunsti kui tema loomingu üldisele retseptsioonile Eesti NSV-s. Magistritöö lõpus esitan kokkuvõtte, milles kajastuvad töö käigus saadud tulemused ning esitatud vastused magistritöö eesmärkidest lähtuvatele küsimusetele.

[8] Alina Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga* (Tallinn, 13.03.2025), intervjuu salvestus autori valduses (vt „Lisad“).

1. Õigeusu kirik ja Nõukogude Liit

Vaenlikule suhtumisele religioonisse Nõukogude Liidus avaldas suurt mõju Karl Marx, kelle ideoloogia andis uut hoogu sotsialistlikule doktriinile. Karl Marxi rajatud õpetus marksismi üks alusmõtteid seisneb ühiskonna erinevate sotsiaalklasside olemasolus, mille huvid on omavahel permanentses vastuseisus ning mis viib paratamatult klassivõitluseni. Ühiskonnas tekkinud olukorra paranemisele aitaks kaasa vaid klasside kokkupõrge, mille tulemuseks oleks loodud uus sotsiaalset ebavõrdsust tasakaalustav ühiskonnamudel. Eesmärgi saavutamiseks leidsid nii Karl Marx kui tema kaasvõitleja Friedrich Engels vajalikuks teatud reformide läbiviimist, mille seas olid näiteks astmeline tulumaks ning tasuta haridus.[9] Oma ideoloogia kujundamisel lähtus Karl Marx paljude kaasaegsete filosoofide õpetustest: üheks neist oli saksa materialist Ludwig Feuerbach, kes pidas inimest filosoofia universaalseks keskpunktiks, välistades igasugust abstraktset subjekti ning andes sensuaalsusele erilise tähenduse kaasaegses filosoofias.[10] Mis puudutab religiooni, siis on tema arvates tegemist „ühe inimliku olemuse võõrandumise vormiga, millel puudub omaenda sisu“[11]. Karl Marx mõtles ise religiooni all pigem sotsiaalse tegevuse toodet, mis allub ühisele tootmisseadusele. Eriline koht on Marxi filosoofial inimolemuse võõrandumisel. Religioon satub filosoofi kriitika alla ka järgmisel põhjusel: vaatamata sellele, et religiooni allikaks võib pidada inimkonna mõistust ning tegemist on kõigepealt sotsiaalse tegevuse tootega, on sellel domineeriv positsioon inimese enda üle. Samas toob filosoof esile selle kompenseerivat funktsiooni, mis teeb religioonist Marxi poolt nimetatud „rahva oopiumi“. Karl Marxi järgi on religioon pigem inimest piirav nähtus, mis näitab koos mitmete metafooridega filosoofi negatiivset suhtumist.[12] Kuna Venemaa võttis 20. sajandi alguses üle marksismi põhimõtteid, millest kujunes edaspidi välja uus ideoloogia nimega marksism-leninism, ei ole midagi imekspandavat selles, et ka seal valitsesid religioonivastased suundumused.[13]

---

[9] Liisi Pabstel, „Marxism“, *Vasakpoolsus Eesti kunstis 1930. aastatel Aino Bachi, Andrus Johani, Nikolai Kummitsa ja Kaarel Liimandi näitel.* Magistritöö (Tartu: Tartu Ülikool, 2015), lk 13. Allikas: https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/3c63d5d4-e0f3-4886-a08e-006d3af364ed/content

[10] Igor Jablokov, „Karl Marks o religii“, *Cyberleninka*, https://cyberleninka.ru/article/n/karl-marks-o-religii/viewer, lk 4 (vaadatud 20.02.2025).

[11] Samas, lk 6.

[12] Samas, lk 7-8.

[13] Pabstel, *Vasakpoolsus Eesti kunstis 1930. aastatel Aino Bachi, Andrus Johani, Nikolai Kummitsa ja Kaarel Liimandi näitel,* lk 14.

Ilmne vastuseis kiriku ja valitsuse vahel sai alguse 1918. aastal, millal võeti uus seadus vastu ning eraldati kirik riigist. Seaduse vastuvõtmise tulemusena ei jätkanud kirikud juriidiliste isikutena eksisteerimist, lisaks said kirikutele kuulunud maad natsionaliseeritud kiirkorras. Põhimõtteliselt kaotasid kirikud ametlikult oma esialgse funktsiooni ning jäid kasutusse pigem erinevate mittereligioosset laadi ürituste toimumiskohtadeks. Kiriku eraldamise seadus tõi vaimulike ellu märkimisväärseid korrektiive, mille seas olid hääleõiguse kaotus ning maksude hoogne kasv.[14]
Stalini surmale järgneva perioodiga kaasnes kehtestatud poliitika liberaliseerimine, mis väljendus näiteks paljude poliitvangide vabastamises.[15] Põhjuseks on Stalini isikukultuse ümber lükkamine, mis oli tingitud Nikita Hruštšovi kõnest Moskvas toimunud kommunistliku partei kongressi istungil.[16] Sulaajaks nimetatud periood pehmendas olukorda peaaegu kõikides valdkondades, erandiks jäi aga religioon. Põhimõtteliselt jätkas 1953. aastal võimule tulnud Nikita Hruštšov tema eelkäija poolt ettevõetud kirikuvastast poliitikat, mis väljendus repressioonides, vaimulike tagakiusamises ja kirikute likvideerimises: esimese nelja aastaga suleti ligikaudu 10000 kirikut. Paljud kirikud hävitati lausa füüsiliselt, konfiskeerimisele kuulusid ikoonid ning muud väärtuslikud sakraalsed esemed.[17] Karmide meetodite hulka võib arvata kiriku üle range kontrolli rakendamist ning religioosses tegevuses aktiivselt osalenud inimeste arreteerimist.[18] Religioonivastase poliitikaga jätkati ka 1980. aastatel, mida peetakse eelnevate nõukogudeaegsete aastakümnetega võrreldes suhteliselt rahulikumaks ajajärguks. End avalikult usklikuks tunnistamine võis viia ka haridusasutustest eksmatikuleerimiseni.[19]

1.1 Suhtumine religioosesse teemasse Eesti NSV-s.

Seoses sellega, et Eesti NSV-s pidid kehtima kõik Nõukogude Liidu poolt väljakuulutatud seadused, sattus ka siin religioon surve alla. Väga põhjalikku ülevaadet Eesti NSV-s kirikuvastasest poliitikast annab eesti kirikuloolane Priit Rohtmets oma 2018. aastal ilmunud raamatus „Riik ja usulised

---

[14] Geoffrey Hosking, „Religija i nacionalnõj vopros SSSR“, *Istorija Sovetskogo Sojuza 1917-1991* (Smolensk: Rusitš, 2000), lk 215-216.

[15] Mart Laar, *Krasnõi terror: repressii sovetskih okkupatsõonnõh vlastei v Estonii* (Tallinn: Grenader, 2005), lk 44.

[16] Sirje Helme, „Erinevad modernismid: impressionistlik realism, modernistlik realism, hübriidne realism, ilus (poeetiline) realism“, *Eesti kunstiajalugu 6. 1940-1991. I osa* (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2013), lk 233.

[17] Hosking, „Religija i natsionalnõj vopros i dviženije dissidentov“*, Istorija sovetskogo sojuza*, lk 425-427.

[18] Samas, lk 427-428.

[19] Vahtre, „Usuelu“, *Eesti ajalugu VI,* lk 353.

ühendused“. Kuna 1940. aasta juunis sai Eesti territoorium okupeeritud, hakkas ka siin kehtima Nõukogude Liidus kehtestatud seadusandlus, mis mõjutas tunduvalt erinevaid ühiskonnaelu valdkondi. Religioosne tegevus ei saanud erandiks. Esimesed märkimisväärsed muutused leidsid aset Eesti okupeerimise aasta juulis, mis jõustusid muudetud perekonnaseisu seadusega, vastavalt millele pidid vaimulikud perekonnaseisuametnikud oma tegevuse lõpetama.[20] Usuelu piiramist jätkati ka edaspidi, mis väljendus näiteks usulise töö keelamises. Keelamisele ning enamikul juhtudel hävitamisele kuulunud usulist laadi kirjandus sai asendatud ateistlike väljaandetega. Religioosse avaliku tegevuse jätkamine osutus võimatuks ülesandeks: sama aasta sügisel sai rakendatud usutegevust reguleeritav kriminaalseadustik.[21] Kirikutelt ja teistelt usuorganisatsioonidelt võeti ära nii juriidilise isiku õigused kui vara (sh kinnisvara), mis sai riigistatud. Teise maailmasõja käigus hävitatud kirikud kaotasid oma esialgse funktsiooni: sakraalsus sai asendatud pragmaatilisusega, mis lähtus valitsenud režiimi vajadustest. Paljud purustatud ning edaspidi taastatud kirikuhooned võeti kasutusele ladudena[22]: näitena võib tuua Narvas asuva Aleksandri kiriku[23], kuid kogu muudetud kasutusviisiga sakraalsete hoonete nimekiri ei piirdu kindlasti vaid ühe objektiga. Sajad vaimulikud olid sunnitud nõukogude Eestist põgenema ning oma usutegevust välismaal jätkama.[24] Kirikuloolase Priit Rohtmetsa sõnul erines nõukogudeaegne kirikuvastane poliitika eri nõukogudeaegsetel aastakümnetel oma religiooni kõrvaldamise meetodite ja nende tugevuse poolest: kõige karmimaks perioodiks peab ta sõjajärgset Stalini valitsemisperioodi, mille tulemuseks olid sajad inimesed Eestist deporteeritud ainult religioosse tegevuse eest.[25] Üldine pilt oli veel traagilisem: vastavalt julgeolekuorganite andmetele viidi aastatel 1940-1952 Baltimaadest ära üle 203 000 inimese.[26] Arvukate vangistuste ning mobiliseerimise kõrval peeti tõhusaks meetodiks ka tervendamise eesmärgil vaimulikke vaimuhaiglatesse saatmine, mis leidis aset peamiselt 1960. aastatel.[27]

---

[20] Priit Rohtmets, „Tagasivaade nõukogude religioonipoliitikale“, *Riik ja usulised ühendused,* lk 166.

[21] Rohtmets, *Riik ja usulised ühendused,* lk 167.

[22] Samas, lk 168.

[23] Merike Ivask, „Aleksandri kirik“, *Kreenholm* (Narva: Narva Muuseum, 2017), lk 141.

[24] Rohtmets, *Riik ja usulised ühendused*, lk 170.

[25] Rohtmets, *Riik ja usulised ühendused*, lk 171.

[26] Tannberg, „Annekteeritud Eesti“, *Eesti ajalugu VI,* lk 274.

[27] Atko Remmel, „Nõukogude religioonipoliitika Eesti NSV-s inimõiguste ja sõnavabaduse aspektist vaadelduna“, *Tuna*, https://www.ra.ee/wp-content/uploads/2017/03/RemmelAtko_N6ukogude_religioonipoliitika_TUNA2013_3.pdf, lk 79 (vaadatud 7.05.2025).

Kirikute tegevuse üle kontrolli teostamiseks rakendati erinevaid meetodeid: üheks neist oli vaimulike seast agentide värbamine, mis kaasnes tavaliselt ähvarduste ja muude sellist agressiivset laadi võtetega. Sisetegevuse kohta edastatud informatsioon andis riikliku julgeoleku organile kontrolli kiriku ja sellega vahetult seotud isikute üle. Mis puudutab kehtivat seadust rikkunuid vaimulikke, siis eksisteeris kaks erineva ranguse astmega karistusvormi: kõige sagedamini määrati vaimulikele leebem administratiivkaristus (nt. rahalised trahvid, suuline või kirjalik hoiatus jt), karmimaks karistuseks peeti aga usuühingu sulgemist või tegevuskeeldu.[28] Religioossed asutused olid sattunud veelgi suurema surve alla ka majandusliku teguri tõttu: kiriku tegevusele avaldas negatiivset mõju ka suurenenud kindlustus-, hoonete- ning nendepõhine maamaks. Lisaks sellele nõrgestasid religioossete asutuste esindajate tegevust ka 33 protsendini tõusnud tulumaks, suuremaks läinud üür ning kõrgendatud elektri- ja kommunaalteenuste (ehk nt. kütmise) tariif. Kiriku raha oli lubatud hoida vaid ühes pangas, milleks oli Riigipank.[29] Peale finantsilise oli religiooni vastastel varuks ka teised kiriku positsiooni nõrgendavad meetodid, mille seast võib näitena tuua religioonivastast propagandat. Temaatilise ateistliku kirjanduse kõrval tõmbavad endale tähelepanu peaaegu kohustuslikuks saanud ateistlikku laadi loengud, mille arv ulatus aastas 5000-ni. Ateistlik propaganda viidi läbi nii populaarteaduslike artiklite kui religioonikriitilise ajakirjanduse abil. Mis puudutab vaimulikku kirjandust, siis oli selle trükk välistatud. Välismaalt toodud religioosset laadi teosed kuulusid ka konfiskeerimisele. Juhtumeid, millal said temaatilised raamatud siiski publitseeritud, peeti pigem eranditeks ning seostati näiliku trükivabaduse demonstreerimisega. Ateistlik propaganda mõju haridusele oli pigem varjatud ning väljendus eelkõige ateismiteema käsitlemises, religioonivastaste temaatiliste diskussioonide ettevõtmises ning ateistliku iseloomuga ainete õppeprogrammisse rakendamises.[30]

---

[28] Atko Remmel, „Nõukogude religioonipoliitika Eesti NSV-s inimõiguste ja sõnavabaduse aspektist vaadelduna“, *Tuna*, https://www.ra.ee/wp-content/uploads/2017/03/RemmelAtko_N6ukogude_religioonipoliitika_TUNA2013_3.pdf, lk 71 (vaadatud 7.05.2025).

[29] Samas, lk 72-73.

[30] Samas, lk 74-76.

2. Kunst Eesti NSV-s

Mis puudutab nõukogude Eesti kunsti, siis peetakse kõige karmima perioodi alguseks just 1944. aastat. Kunstile hakati seadma rangeid Nõukogude Liidu valitsuse poolt kehtestatud ning aktsepteeritud reegleid, tegutsemine väljaspool Jaroslavlis loodud ning edaspidi võtmerolli mänginud Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu oli praktiliselt välistatud. Olukord hakkas halvenema 1946. aastal keskkomitee mitmete langetatud otsustega, mis tõid lõpuks kaasa igasuguse omapära väljendamise keelu (k.a kunstis).[31]

Nõukogude Liidu ajal jagati kunsti kaheks liigiks: ametlikuks ning mitteametlikuks kunstiks. Mitteametlikust kunstist rääkides kasutas kunstiajaloolane Sirje Helme oma teadustöös alternatiivse kunsti mõistet ning kirjeldas seda kunsti liiki kui „pealiinist kõrvalejäävat", teisisõnu kehtestatud reeglitest kõrvalekalduvat.[32] Lähtuvalt eeltoodust võib järeldada, et ametliku kunsti all võib mõelda valitsuse poolt heaks kiidetud ning kõikidele määratud kriteeriumidele vastavat kunsti, mis läbib kergesti tsensuuri, teine mitteametlik on pigem valitsuse seisukohtade ning põhimõtetega vastuolus.

Sakraalne kunst kuulub kahtlemata teisse rühma. Iseenesest kunsti peeti suureks vahendiks, millega oli võimalik inimeste mõtlemisviisi tugevasti mõjutada, mistõttu uute vaatenurkade läbi kunstiteoste massauditooriumile esitamine tekitaks ebasoodsat olukorda tol perioodil valitsenud režiimi jaoks. Kunstimaailma esindajatega ametlikel kohtumistel kokku saades kehtestasid valitsuse ametnikud teatud reegleid, millest pidid kunstnikud ja teiste kunstialade esindajad kinni pidama oma teoste loomisel ning eksponeerimisel.[33] Ühe Eesti NSV-s välja antud ajalehe numbris on märgitud tolleaegse parteijuhi Nikita Hruštšjovi tsitaat, mis peegeldab üsna täpselt 1964. aastal aset leidnud kunstimaailma olukorda: „Võitluses kommunismi eest, mida me peame, on kõigi inimeste harimine kommunistlike ideaalide vaimus ülimalt tähtis. Ja see on praegu partei ideoloogilise töö põhiülesanne. Meil on vaja tuua lahingukorda kõik partei ideoloogilised relvad, mille hulka kuuluvad sellised võimsad kommunistliku hariduse vahendid nagu kirjandus ja kunst"[34].

---

[31] Sirje Helme, Jaak Kangilaski, „Eesti kunst stalinismi võimuses 1944-1955", *Lühike eesti kunsti ajalugu* (Tallinn: Kunst, 1999), lk 125-127.

[32] Sirje Helme, „Väitekirjaks esitatud tekstidest", *Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis* (Eesti Kunstiakadeemia: 2013), lk 11.

[33] „Hudožnik i vremja", *Molodjož Estonii,* 7.03.1964, nr 47, lk 3.

[34] Samas.

Suured muutused leidsid aset peale Stalini isikukultuse ümber lükkamist nii poliitikas kui ka kultuurielus. Arhitektuuris toimunud muutused väljendusid kuluka stalinistliku arhitektuuri pragmaatilisema paneelelamutega asendamises, samuti ka üleliigsest dekoorist loobumises. Ühesõnaga, oli tolleaegsetes reaalides asjakohane püüda lihtsama ning praktilisema lahenduse poole. Tekkis uus modernismi haru, mida nimetati nõukogude modernismiks. Kujutavas kunstis anti taas eelistuse sotsialistlikule formalismile ning osutati lubatuks prantsuse impressionismi, kriitika alla sattusid aga edaspidi abstraktsionismiga asendatud formalism ning šabloonsed kompositsioonid.[35] Mis puudutab nõukogudeaegset modernismi, siis ei piirdu see vaid ühe suunaga. Kunstiteadlane Sirje Helme toob oma kunstiajaloolises artiklis mitu nõukogudeaegsest modernismist tulenevat arengusuunda: nende seas on modernistlik realism, mis jaguneb sõjajärgseks modernismiks ning nõukogude kaasaegseks kunstiks, klassikaline modernism, mis erines nõukogude omast ning mis oli kõige iseloomulikum 20. sajandil välja arenenud eesti kunstile. Lisaks toob kunstiteadlane esile modernismi paradigmasse kuuluvat kaks realismi suunda: impressionistlikku ning modernistlikku realismi.[36] Nõukogude kaasaegse kunsti alla kuulub karm stiil[37], mille suureks esindajaks oli Eesti NSV-s just Nikolai Kormašov. Karmi stiili hoogne areng oli nõukogudeaegses kunstimaailmas tingitud nii tehnilise ja teaduse keskkondade arengust kui 20. sajandi keskpaigaks tagaplaanile kalduva sotsrealismi alternatiivi leidmise vajadusest. Käesolev stiil on kergesti äratuntav oma ekspressiivsuse, joonte teravuse ja pinnalisuse järgi ning leidis kõige rohkem kajastust figuraalsetes kompositsioonides ning industriaaltemaatikat kujutavates maaliteostes, kuid seda kasutati pidevalt ka teistes ka neutraalsemates maaližanrides.[38]

Nõukogudeaegses kunstis jagunesid ka žanrid kahte rühma. Esimeseks on aktsepteeritud žanride rühm, mis moodustasid nii neutraalsemat laadi žanrid nagu natüürmort, maastikumaal ja portreemaal ning temaatiline maal, mida peeti eriliselt oluliseks ning soodsaks tolleaegsele poliitilisele süsteemile.[39] Võrreldes neutraalse žanri maaliga, oli temaatiline maal sageli rohkem ideologiseeritud. Mis puudutab neutraalsemaid žanre, siis just need andsid kunstnikele võimaluse mingil määral abstraheeruda valitsuse poolt kehtestatud reeglitest ning nõukogudeaegsele kujutavale kunstile seatud kaanonitest. Sellel põhjusel pöördusid eesti kunstnikud tagasi sõjaeelse

---

[35] Helme, *Eesti kunstiajalugu 6. 1940-1991. I osa*, lk 234.

[36] Samas, lk 238.

[37] Samas, lk 257.

[38] Samas, lk 266-267.

[39] Samas, lk 239-242.

temaatika ning pallasliku realismi juurde, mis leidis kõige rohkem kajastust neutraalsemat laadi žanrides ja stiilides.[40] Abstraktne kunst kuulus vaieldamatult teisse rühma, mida moodustasid valitsuse poolt aktsepteerimata jäänud kunstižanrid ja -stiilid. Oma artiklis pöörab Sirje Helme tähelepanu asjaolule, et reeglina ei eksponeeritud sellist tüüpi kunstiteoseid avalikel näitustel - üksikud juhtumid jäid pigem eranditeks.[41] Näitena võib tuua Elmar Kitsi 1967. aastal Tallinnas korraldatud isikunäitust, kus esitles kunstnik oma poolabstraktseid kompositsioone ning mis kestis vaid nädal aega.[42]

Peale Stalini isikukultuse hukkamõistmise olid muutused kunstielus tingitud ka Kunstnike Liidu juhtkonna valimiste demokratiseerimisest ning läänest pärineva kunstikultuuriga tutvumisest, mis osutus võimalikuks välismaa autorite näituste eksponeerimise kaudu ning mis avaldas mõju siinsele kultuuriruumile. Sellise läänega suhete taastamise poliitikaga kaasnesid ka kohalikud Nõukogude Liidus korraldatud näitused, kus esitleti lääne kunstnike maaliteoseid.[43] Suurimat mõju kunstielule avaldanud sündmusteks võib pidada 1957. aastal Moskvas toimunud noorsoo- ja üliõpilasfestivali, mis mitmekesistas siinse kultuuriruumi mitmete kunstinäitustega, ning 1959. aastal korraldatud Ameerika näitust, mille lahutamatuks osaks sai abstraktne kunst.[44]

Olenevalt konkreetsest perioodist leidsid nn kunstipoliitikas aset mitmed keelud, tsensuuri kriteeriumid ning loomulikult nõuded, millele pidid teosed vastama. Suurema löögi ja kriitika alla jäid kujutava kunsti kõige abstraktsemad vormid, mida peeti sageli liberaalseteks ning soovitati tungivalt vältida.[45] Vastavalt kehtestatud nõukogude režiimile ei jäänud ametlikule kunstile enamasti muud kui olla proletaarseks või kodanlikuks, mis olenevalt aastakümnest sai täiendatud uute vabaduse poole kiputavate voolude ning joontega. Kujutava kunsti valitsevaks žanriks sai temaatiline maal, mis kajastas pahatihti nõukogude ideoloogiat. Kuigi kunsti esteetilist ja emotsionaalset koostisosa oli raske välistada ka karmimatel perioodidel.[46] Näiteks 1964. aastal loodud eesti kunstnike rühmitus andis oma eelistuse avangardismile, peamiseks funktsiooniks peeti

---

[40] Helme, *Eesti kunstiajalugu 6. 1940-1991. I osa*, lk 245.

[41] Samas, lk 242.

[42] Samas, lk 257.

[43] Samas, lk 235.

[44] Samas, lk 236.

[45] Jaak Kangilaski, *Eesti kunsti ajalugu. 6. Köite II osa* (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2016), lk 16.

[46] Vahtre, „Kujutav kunst“, *Eesti ajalugu VI*, lk 344.

esteetilist väärtust.[47] Kõige vabameelsemaks sai eesti kunst 1970. ning 1980. aastatel, kui läänelikute joonte prevaleerimine kohalike üle osutus võimalikuks.[48]

Eeltoodud asjaolu kinnitab 1980. aastatel Moskvas toimunud eesti kunsti näitus, mis sai kõrge hinnangu ka kohalike kunstikriitikute poolt. Eriti suurt tähelepanu pööras endale näitusel eksponeeritud kauaoodatud avangardism.[49] Ülaltoodud lähtudes võib järeldada, et nõukogude ajal oli suhtumine kunsti ja sellele seatud piirangutesse kahtlemata muutuv, lõpuks oli kunst ise järkjärguliselt vabamaks saanud.

Oma kunstiteadlikus artiklis seostab Anu Liivak 1960. aastate kunstis esinenud ning varasematel perioodidel veel tundmatuid tendentse kõigepealt ühiskonnas toimunud protsesside ning iseteadvuse kasvuga, mis oli tingitud mitmetes valdkondades toimunud hoogsa arenguga.[50] Üheks suureks 1960. aastate kunstis tekkinud muutuseks võib pidada nn karmi stiili,[51] mida leidub sageli ka Nikolai Kormašovi maaliteostes. Ülalmainitud perioodi eesti kunstimaailmale omased jooned saavad alguse 1950. aastatest, mis on jäänud kunstiajalukku oma erksama ning värskema koloriidi, maalides prevaleeriva intiimsuse ning emotsionaalsusega. Hakati rohkem kippuma nn sisemise ehk ka mingil määral filosoofilise komponendi poole: eriti selgelt oli selline lähenemine nähtav portreemaalis, kus isiksuse omapärasus hakkas prevaleerime välise sarnasuse üle.[52] 1950. aastate kunstimaailmas tekkinud tendents ei jäänud tagaplaanile järgmisel aastakümnel, vaid sai vastupidi uusi võimalusi edasipidiseks arenguks.[53]

---

[47] Vahtre, „Kujutav kunst“, *Eesti ajalugu VI*, lk 345.

[48] Samas, lk 346.

[49] Kangilaski, *Eesti kunsti ajalugu 6, II osa,* lk 25.

[50] Anu Liivak, „Mõningatest tendentsitest eesti maalikunsti arengus 1965-1970“, Kunstist Eestis läbi aegade (Tallinn: Kunst, 1990), lk 7.

[51] Samas, lk 8.

[52] Samas, lk 9.

[53] Samas, lk 12.

3. Nikolai Kormašov

3.1 Ülevaade eluloost

Nikolai Kormašov (1929-2012) oli maalikunstnik ning ühtlasi üks silmapaistvamaid vene kultuuri esindajaid Eestis. Nikolai Kormašovi elu oli tihedalt Venemaaga seotud. Ta sündis Muromi linna kandis asuvas külas ning tema tee kunstimaailmas sai alguse ka Venemaal, kus ta lõpetas Ivanovi kunstikooli. Peale kooli lõpetamist ehk 1951. aastal saabus Nikolai Kormašov Tallinna ning astus Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituuti.[54] Nikolai Kormašovi Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituuti ning ühtlasi Eestisse sattumist võib pidada saatuslikuks hetkeks, mis näitab omakorda, kui võimas on tegelikult juhus ja kui palju võib see määrata edasise elukäigu. Noore kunstniku sattumist Eestisse võib pidada täiesti juhuslikuks, spontaanseks otsuseks. Esialgses plaanis oli tal jätkata õpinguid Moskvas asuvas Surikovi-nimelises Kunstiinstituudis. Venemaa pealinn osutus aga liiga lärmakaks ning suureks kunstniku jaoks, mistõttu tegi ta valiku Peterburi ehk Repini-nimelise Kunstiinstituudi kasuks. Kuid selle valikuga tekkis majanduslik probleem: raha jätkus ainult Tallinna poole pileti ostmiseks, Peterburi rongipilet osutus liiga kalliks. Teine argument Tallinna kasuks peitus Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi heas maines - haridusasutus oli tuntud ka mujal Nõukogude Liidus. Vaatamata suurele konkursile, õnnestus tal instituuti sisse astuda.[55] Nii jõudis Nikolai Kormašov Tallinna, kus jätkas oma eluteed ning hakkas vabakutseliseks kunstnikuks. Üheks mõjuvaks põhjuseks Eestisse jäämiseks oli Nikolai Kormašovi abikaasa - keraamik Luule Kormašova, kellel polnud küll plaani Eestist ära minna.[56] Nii sai vene kunstniku elu Eestiga seotud ning tema panust kohalikku kunsti hinnati nii kõrgelt, et 1960. aastateks sai Nikolai Kormašov eesti kunsti juhtivaks figuuriks, mida kinnitavad isikunäituste ulatuslik arv ja mitmed riiklikud väärikad autasud.[57]

Nikolai Kormašovi 1960. aastate loomingus on näha Nõukogude Liidu piirkondades välja arenenud karmi stiili, mis teeb kunstniku teoseid kergesti äratuntavateks. Enamgi veel, Nikolai Kormašovi peetakse ainukeseks kunstnikuks, kelle loomingus esineb eelnimetatud stiil kõige puhtamal kujul.[58] Kunstniku teostes väljendub eelmainitud stiil eelkõige geomeetriliste vormide kasutuselevõtus. Vaatamata sellele, et enamik kunstniku teoseid kajastab nõukogudeaegsele kunstile omast

---

[54] Bernštein, *Nikolai Kormašov: zhivopisj,* lk 7.

[55] Siig, „On rodilsja s ikonoj v rukah“, lk 166.

[56] Talvoja, „Algus“, *Pühalik kaasaeg : Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid,* lk 19.

[57] Samas, lk 24.

[58] Helme, Kangilaski, „Sula ja illusioonid“, *Lühike eesti kunsti ajalugu,* lk 140.

töölistemaatikat, jääb Nikolai Kormašovi looming puhtakujulisest poliitikast või üleliigsest ametlikkusest ikkagi kaugemale: isegi kõige temaatilistes maalides saab näha idee sügavust ning mingil määral isegi filosoofilisust.[59] Kuid Nikolai Kormašov oli tuntud mitte ainult silmapaistva kunstnikuna, vaid ka ikoonide kogujana. Huvi ikoonide kogumise vastu tekkis tal veel 1960. aastatel.[60]

3.2 Religioon kui osa Nikolai Kormašovi elust

Eesti kunstiajaloolase Boriss Bernšteini sõnul hakkas Nikolai koguma ikoone üsna varakult ning nende kogunemisega kaasnes tema professionaalne areng.[61] Arvatavasti sai kunstniku suhtumist religiooni mõjutada ka teda ümbritsev keskkond: ühes Nikolai Kormašovi aastapäevale pühendatud artiklis mainib autor Muromi linna, kus veetis kunstnik oma lapsepõlve. Ühe nõukogudeaegses väljaandes ilmunud artikli autor Mai Levin kirjeldab Kormašovi varasemate aastatega seotud elupaika kui maalilist linnakest, mis oli täidetud 16. ning 17. sajandist pärinevate kirikutega, lisaks mainib tema ka kohalikku muuseumi, mis oli tuntud külastajatele k.a oma pühamaalide kollektsiooni poolest.[62] Ühes intervjuus mainis kunstniku noorem poeg Orest Kormašov, et ikoonid moodustasid põhimõtteliselt Nikolai Kormašovi maailma.[63] See väljend leiab kindlasti kinnitust nii tema sakraalsuse poole kalduvusega loomingus kui kogutud ikoonide kollektsioonis, millele pühendas ta mitmeid aastaid oma elust.

Kuid religiooni mõju Kormašovi elule oli palju sügavam ega piirdunud vaid tema professionaalse tegevusega. Religioonist sai omamoodi eraldiseisev osa kunstniku elust - seda asjaolu kinnitavad mitmed Kormašoviga tehtud intervjuud, kus ta rääkis oma teekonnast kunstnikuna ning ühtlasi eluloost. Üheks sisukamaks võib pidada eesti ajakirjaniku Valentina Siia intervjuud, mis on pühendatud kunstniku 75. juubelile. Intervjuu peamiseks teemaks sai 2004. aastal korraldatud näitus, mis kandis sümboolset, mitmekihilist ja mõtlemapanevat nime „Minu kodu pole mu kindlus“ (originaalis *„Мой дом - моя не крепость“)*. Samas ei piirdu see kindlasti ainult Kunstnike majas

---

[59] Talvoja, *Pühalik kaasaeg: Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid,* lk 14.

[60] Samas, lk 44.

[61] Bernštein, *Nikolai Kormašov: živopis*, lk 7.

[62] Mai Levin, „Linii žizni“, *Sovetskaja Estonija,* 3.10.1989, lk 4.

[63] Natalja Veeber, „Orest Kormašov: „Ikonõ bõli moim estestvennõm okruženiem s detstva““, *Linnaleht*, 3.04.2020, lk 8.

eksponeeritud näitusega, vaid puudutab kunstniku elu sügavamaid ja isiklikke aspekte. Nikolai Kormašovist kirjutades on raske religioosset osa välja jätta ning magistritöös käsitletud vestlus ei saanud erandiks. Vastates intervjueerija mitmetele küsimustele, meenutas ta oma esimest muljet, mille õigeusu kirik talle jättis. Nikolai oli kõigest kaheaastane, kui ema tõi ta Florose ja Lavrose kirikusse. Eriti tugevat muljet avaldas temale seinamaaling viimsepäeva kujutamisega: inglitest kiirgav valgus tundus lapsele nii uskumatu, võrreldamatu, jalustrabav, et aastakümneid hiljem oli see hetk ikkagi meeles.[64]

Intervjuus kunstiteadlase, restauraatori ning ajakirjaniku Saveli Jamštšikovaga võib tutvuda teise määrava hetkega, milleks on kunstniku teekonna alguses langetatud otsus Petseri kloostri külastamisest. Viimasel õhtul kohtus kunstnik seal arhimandriit Alipiga, kelle abiga soetas Nikolai endale maja Petseris, mis asus kloostrist kõigest kahe kilomeetri kaugusel. Selle tutvusega kaasnesid olulised muutused kunstniku nii loomingus kui ka terves elus: uus maailmavaade, elukombed ja muud kohtumisega kaasnevad teisendused, mis tõid sakraalseid jooni tema loomingusse.[65] Lisaks kaasnes selle tutvustusega ka kunstniku huvi ikoonide kogumise vastu.[66]

Kolmandaks punktiks ehk määravaks hetkeks võib pidada kunstniku tervislikku seisundit, mis hakkas halvenema 1960. aastate lõpus. Eelmainitud intervjuus mainis Nikolai Kormašov oma haigust, milleks oli lülisamba osaline halvatus. Selle haigusega seoses hakkas kunstnik toortoidu dieeti järgima, mis andis oma panuse tema vaimsesse arengusse.[67] Lisaks avaldas haigus mõju tema üldisele suhtumisele elusse: kunstnik ei võtnud igat saabuvat päeva enesestmõistetavaks, vaid tajus seda pigem ettemääratuse ning saatuse või Jumala poolt tehtud kingitusena.[68] Mis puudutab kunstniku maaliteoste sakraalsust, siis mainis Valentina Siig oma artiklis, et ikoonimaalist laenatud jooned olid kindlasti nähtavad Nikolai Kormašovi loomingus. Intervjuus rääkis Nikolai Kormašov ise, et ikoonimaalisse suhtus ta kui kaanonisse.[69]

---

[64] Siig, „On rodilsja s ikonoj v rukah“, lk 166.

[65] „Kto mõ - bez Rossii?“, Redaktsija Zavtra, https://zavtra.ru/blogs/2004-10-2082 (vaadatud 15.02.2023).

[66] Siig, „On rodilsja s ikonoj v rukah“ lk 168.

[67] „Kto mõ - bez Rossii?“, Redatsija Zavtra, https://zavtra.ru/blogs/2004-10-2082 (vaadatud 15.02.2023).

[68] Siig, „On rodilsja s ikonoj v rukah“, lk 164.

[69] Samas, lk 167.

3.3 Sakraalsed motiivid Nikolai Kormašovi kunstis

Boriss Bernštein kirjutas oma Nikolai Kormašovile pühendatud biograafilises teoses tema elu vaimsest ehk religioossest poolest, kuid samas rõhutas, et esialgselt polnud selline aspekt tema loomingus üldse kajastatud. Huvi sakraalse huvi vastu väljendus pigem Kormašovi kogutud ikoonide kollektsioonis.[70] Olen juba eelnevalt rõhutanud seda, et kunstniku varasemas loomingus prevaleerivad pigem olmelised teemad: maalidel kujutatud peamisteks tegelasteks saavad just töölised.

Nikolai Kormašovi loomingus saab näha märkamisväärseid muutusi juba 1960. aastate lõpus. Karm stiil, mis sai tema varasemate teoste lahutamatuks osaks, ei leia enam loomingus suurt kajastust: joon muutub pehmemaks ja filigraansemaks, värvipalett aga harmoonilisemaks, soojemaks, isegi erksamaks. Tahaplaanile on jäänud mitmed teemad, mis on aastaid olnud kunstniku lemmikuteks. 1960. aastate lõpust hakkasid järkjärguliselt lõuenditelt kaduma industriaalsus, monumentaalsus, tööliste argi- ja tööelu ja teised nõukogude kunstile omased teemad, mida kasutas kunstnik korduvalt oma varasemas loomingus.[71] Sellel järsul muutusel võib olla mitu põhjust. Esiteks, nagu oli mainitud käesoleva magistritöö esimestes Nõukogude Liidu poliitilist elu puudutavates pealkirjades, olid 1970. aastateks märgatavad olulised muutused, mis väljendusid ka tsensuuri nõrgenemises. See tähendas omakorda, et lõpuks said kunstimaailma esindajad kätte kauaoodatud, kuigi veel mitte täieliku, vabaduse. Sõltumata kunstialast hakkas teostes ilmuma autorite käekiri, saadud vabadus esines nii loomingulisemates ideedes kui ka kasutatavates vormides. Suhtumine religioonisse hakkas muutuma, mis võis julgustada ning isegi inspireerida kunstnikku sakraalseid motiive kajastamiseks oma loomingus. Sellest vabadusest rääkis ka Nikolai Kormašov ühe intervjuu osalejana, mille viis läbi Saveli Jamštšikov. Nikolai rõhutas, et vabadus jõudis Baltimaades elanud kunstnike kätte juba peale Moskvas 1957. aastal toimunud noorsoofestivali.[72] Kunstiajaloolaste Jaak Kangilaski ja Sirje Helme sõnul oli tegemist märkimisväärse ning kunstnike tugevalt mõjutava sündmusega, mille ainulaadsus seisnes moodsa kunsti esmakordses eksponeerimises.[73]

---

[70] Bernštein, *Nikolai Kormašov: živopis*, lk 7.

[71] Samas, lk 101-102.

[72] „Kto mõ - bez Rossii?“, *Redaktsija Zavtra*, https://zavtra.ru/blogs/2004-10-2082 (vaadatud 15.02.2023).

[73] Helme, Kangilaski, *Lühike eesti kunsti ajalugu,* lk 137-138.

Religioosne mõju Nikolai Kormašovile on niivõrd suur ja eriti saab seda märgata pärast Petseri kloostri talvist külastust ning arhimandriit Alipiga tutvumist. Ikooni taasavastamine andis oma panuse kunstniku loomingusse, millest rääkis kunstnik ise oma intervjuus: karm stiil maalikunstis on muutunud plastilisemaks, tööstuslikud teemad jäävad tagaplaanile. Temaatiline erinevus hakkas aset leidma 1960. aastate lõpus ning veelgi süvenema 1970. aastatel.[74] Samal perioodil on juba näha sakraalseid motiive. Võrreldes kunstniku maalide üldise arvuga, on tegemist pigem eranditega, mis ei vähenda aga nende tähtsust tema loomingus.

Mis puudutab maaliteostes esinevat sakraalsuse mõiste definitsiooni, siis ei saa jätta märkimata, et see pärineb kõigepealt ikoonimaali kunstist. Selleks, et kunstniku maaliteos annaks sakraalsuse edasi, ei piisa vaid autori meisterlikkusest ning isegi kujutamisele valituks saanud religioossest süžeest. Ikoonimaali prantsuse spetsialist Michel Quenot leiab, et sakraalse sisu saab edasi anda just autori lõuendile vormiliselt peegeldatud vaimne visioon, mitte vastupidi. Tõelisel sakraalsel teosel ei prevaleeri füüsiline ning materiaalne ilu vaimse üle: viimast peetakse kõige olulisemaks komponendiks.[75] Relevantsed siinses kontekstis Nikolai Kormašovi maaliteosed vastavad ilmselt sellele kriteeriumile.

Juba 1960. aastatel ei hoidunud sakraalsetest motiividest kõrvale Nikolai Kormašov.[76] Sellist võtet saab näha tema mitmetes teostes, näitena võib tuua kaks maali „Uue küla inimesed“ (1970) ning „Maa sool“ (1963-1966): maalidel kujutatud näoilmeid vaadates on lihtne tõmmata paralleeli kanoonilise pühamaaliga. Selleks, et kunstniku loomingus aset leidnud muid sakraalseid motiive esile tuua, soovisin teha Nikolai Kormašovi teoste põhjalikku analüüsi, mis sai käesoleva magistritöö lahutamatuks osaks. Igale maaliteosele, millel esineb sakraalne sisu suuremal või väiksemal määral, on pühendatud eraldiseisev lõik.

3.3.1 „Raudbetoon“ (1965)

Nikolai Kormašovi maaliteoste tõlgendamisele aitas kaasa intervjuu, millest võttis osa eesti maalikunstnik, ikooniloolane ja ühtlasi kunstniku noorem poeg Orest Kormašov, kes võttis pärast isa surma ka ikoonide restaureerimise töö üle. Nikolai Kormašovi pojaga läbiviidud intervjuust

---

[74] „Kto mõ - bez Rossii?“, *Redaktsija Zavtra*, https://zavtra.ru/blogs/2004-10-2082 (vaadatud 15.02.2023).

[75] Michel Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki,* (Tallinn: Logos, 1998)*,* lk 76.

[76] Mai Levin, „Linii žizni“, *Sovetskaja Estonija,* 3.10.1989, lk 4.

selgub, et kõige varasemad viited sakraalsusele pärinevad tema ühest varasemast maaliteosest „Raudbetoon“, mis sai valmis 1965. aastal. Suuremahuline õlimaal on detailirohke: teost vaadates hakkavad esimese asjana silma kõrged sambad ning mitu inimtegelast, kelle näod on vaataja poolt on justkui varjatud. Olles oma isa loominguga aastate jooksul tuttav, leiab Orest Kormašov, et maalil esinevad sakraalsed sümbolid just kaudses vormis ning põimuvad antiiksusega: raudbetoonist tehtud konstruktsioonid meenutavad oma vormi ja kõrguse poolest antiikasjast pärinevaid marmorisambaid. Orest Kormašov leiab, et sakraalsusele viitavad ka seljaga vaataja poole istuvad figuurid, mis võivad omakorda sümboliseerida jumalikust elust loobumist.[77] Selle võtte juurde naasis kunstnik tagasi ka järgmises käesoleva magistritöö raames analüüsitud maalis. Mis puudutab „Raudbetooni“, siis peale seljaga istuvatele tegelastele viitab sakraalsusele ka paremal kujutatud inimfiguuri asend, mis on pooleldi peidetud ühe samba taha. Erinevalt teistest kujutas Nikolai Kormašov just seda tegelast põlvedel istumas, mis tekitab assotsiatsiooni palvetava inimesega, viidates religioossele aspektile. Veel üheks käesoleva magistritöö kontekstis relevantseks detailiks võib pidada eespool istuvat inimfiguuri, kes on hõivatud tundmatu objekti meisterdamisega. Konkreetselt selle teose ning kunstniku loomingus esineva sakraalsuse üle mõtiskledes eeldab Orest Kormašov, et meisterdatud objekti puhul võib tegemist olla Paabeli torni

Teos 1. Nikolai Kormašov. Raudbetoon.
1965. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum

versiooniga.[78] Piiblis on Paabeli torniks taevani ulatuv torn, mille rajasid uhketeks läinud ning ühte keelt rääkivad Paabeli elanikud eneseülistuse eesmärgil. Selle takistamiseks pani Jumal inimesi rääkima erinevaid keeli, mistõttu lakkasid nad üksteisest mõistmast ning jätsid seega torni ehitamise

[77] Alina Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga* (Tallinn, 13.03.2025).

[78] Samas.

pooleli.[79] Nii antiikajast pärinevad elemendid, Paabel torn kui inimfiguuride asetus viitavad jumalikust elust loobumisele.

3.3.2 „Söömaaeg“ (1968)

Kunstniku uue, nn sakraalset laadi loomingu alguseks võib pidada 1968. aastat, millal sai valmis maal nimega „Söömaaeg“. Arvestades käesoleva maali lugematut hulka mainimist nõukogudeaegses nii kunstialases kirjanduses kui tolleaegses kunstisündmusi valgustavas ajakirjanduses, võib väita, et tegemist on võimsa teosega, mis iseloomustas teatud määral nõukogudeaegses kunstimaailmas valitsenud õhkkonda. Näiteks oli Nikolai Kormašovi maal valitud ühe nõukogudeaegse maalikataloogi illustratsiooniks: tegemist on 70 eesti kunstnike reproduktsiooni esindanud kataloogiga, mis ilmus 1987. aastal. Teiste Eesti kunstnike maalide kõrval pälvis tähelepanu ka Nikolai Kormašovi teos „Söömaaeg“.[80] Esmapilgul võib arvata, et käesoleval maalil esineb religioosne aspekt põgusalt või üldse puudub. Kusjuures maalil kujutatud detailidele sügavamat tähelepanu pöörates võib leida, et karmide joonte ning massiivsete inimfiguuride taga seisab midagi palju peenemat ning isegi sakraalsemat. Nõukogude Liidu ideoloogia asemel toob kunstnik esile kristlikku vaimsust, mis seisneb mitmetes tunnustes.[81]

Maali kompositsiooni keskel on suur kandiline söögilaud, mis kohe tõmbab endale tähelepanu. Kuid eriti suurt tähelepanu nõuavad laua peale asetatud esemed, mille seas on leib.

Kuid peab mainima, et sakraalsus peitub mitte ainult leivas iseeneses, vaid selle toiduaine laua peale paigaldatud tükkide arvus. Nimelt maalil on kujutatud just kolm leivatükki, mis võib omakorda ka vaimsusele viidata.[82] Tegemist on kõige sümboolsema, erilisema ning isegi müstilisema arvuga. Numeroloogias seostatakse kolme loovuse, optimismi ning universaalsusega,[83] tegemist on ka kirjanduses enimlevinud arvuga, mis esineb mitmete maailmatuntud kirjandusteoste nimetustes. Vanakreeka matemaatik ja filosoof Pythagoras pidas kolme eriliseks ning isegi ideaalseks arvuks. Selleks olid tal nii geomeetrilised põhjused kui kontseptuaalsed: tegemist on ainukese arvuga, mis peegeldab alguse, keskosa ning lõpu kontseptsiooni, millest omakorda

---

[79] „Paabeli torn“, *Wikipedia*, https://et.wikipedia.org/wiki/Paabeli_torn (vaadatud 23.03.2025).

[80] Enn Põldroos, *Nõukogude Eesti kunst* (Tallinn: Kunst, 1987), lk 15.

[81] Talvoja, Pühalik kaasaeg: *Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid,* lk 24.

[82] Samas, lk 26.

[83] Enn Kristi, „Tšislo 3“, *Numerologija* (Moskva: Kolibri, 2020), lk 34.

koosneb mistahes maailmas eksisteeriv kas materiaalne või hoopis vaimne komponent.[84] Selle arvu ja religiooni omavahelisest seosest rääkides tuleb esimesena ette ristiusu peamine õpetus ehk Püha Kolmainsus, mis tähendab Jumala samaaegset eksisteerimist kolmes isikus (Isa ja Poeg ja Püha Vaim).[85] Just Püha Kolmainsus annab eelnimetatud numbrile sakraalsust juurde ning põhjustab sellesse erilist suhtumist kristlikus maailmas.

Mis puudutab maalile antud nimetust, milleks on „Söömaaeg", siis võib oletada, et kunstnik võis inspireeritud olla kasvõi Leonardo da Vinci maailmakuulsast meistriteosest nimega „Püha õhtusöömaaeg" või teisest seda piiblisüžeed kujutavast samanimelisest maalist. Kuna tagasihoidlikuma nime ning 1960. aastate lõpule omase proletaarse temaatika all peitub mitu sakraalset sümbolit, võib arvata, et kunstnik andis maalile sellise nime mitte juhuslikult, vaid hoopis piiblistseeniga maalile viidates. Maalile antud nime võib interpreteerida veel üheks sakraalseks sümboliks, millega on Kormašovi hilisem looming täidetud. Samas on tegemist vaid võimaliku teooriaga, mis ei pruugi reaalsusele vastata: raamatuses „Pühalik kaasaeg. Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid" sai selline tõlgendus ümber lükatud. Autor viitab hoopis venekeelsele maali nimetusele „*Трапеза*", mida on juba keerulisem asetada dialoogi näiteks „Püha õhtusöömaaeg" maali nimega.[86]

Kui eespool mainitud maaliga on Kormašovi oma sarnane just nime poolest, siis kompositsioonist rääkides võib paralleeli tõmmata hoopis vene tuntud ikoonimaalija Andrei Rubljovi kõige tuntuma meistriteosega „Kolmainsus".[87] Pühamaalil on kujutatud Vanast Testamendist pärinev süžee „Aabrahami külalislahkus". Erinevalt paljudest eelnevatest autoritest keskendus Andrei Rubljov kolmele rändurile, seega võib öelda, et Kristluse peamine õpetus ehk idee Jumala samaaegselt kolmes isikus eksisteerimisest on teoses üle antud pigem sümboolselt.[88] Esmapilgult võib tunda, et 15. sajandil valminud Rubljovi tippteoseks peetud ikooni on raske võrrelda nõukogudaegse, kuigi vaimsete teemade poole pöördunud maaliga. Eelnimetatud teoste kompositsiooni võrreldes võib ikkagi leida nende vahel esinevat sarnasust: nii ikooni kui maali kesksel kohal on kujutatud lauda,

---

[84] „Pythagoras - three is the perfect number", *The Book of Threes* https://www.bookofthrees.com/pythagoras-three-is-the-perfect-number (vaadatud 16.02.2024).

[85] Enn Auksmann, „Piibel ja teoloogia", *Eesti Evangeelne Luterlik Kirik* https://eelk.ee/inc.vastus.php?id=30&liigi_id=3 (vaadatud 15.02.2024).

[86] Talvoja, *Pühalik kaasaeg: Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid,* lk 28-29.

[87] „Nädala teos: Nikolai Kormašov. Söömaaeg", Eesti Kunstimuuseum, https://kumublogi.ekm.ee/2020/05/07/nadala-teos-nikolai-Kormašov-soomaaeg/ (vaadatud 25.04.2024).

[88] Oksana Majakova, „Troitsa: tšto nužno znat o samoj izvestnoj russkoj ikone", https://www.culture.ru/materials/257265/troica-chto-nuzhno-znat-o-samoi-izvestnoi-russkoi-ikone (vaadatud 18.04.2024).

mille ümber kogunevad teatud tegelased. Ikooni puhul on tegemist Vana Testamendi süžeest pärinevate tegelastega, Kormašovi maalil kujutatud isikute päritolu on raske määrata ning teised kannavad pigem abstraktset iseloomu. Vaatamata sellele, et sakraalse sisuga maal ning kanooniline ikoon on ikkagi kaks erinevat teost, võib sarnaseid jooni nende vahel ikkagi leida: pean silmas just suuremõõtmelisust, kuna mõlema teose tegelased võtavad suurema osa teosest enda alla ning praktiliselt ei jäta teistele objektidele ruumi.

Kuid eelmainitud pühamaali ning Kormašovi teose vahelised sarnasused ei piirdu vaid kompositsiooniga. Järgmisele ühisjoonele pööras tähelepanu ka kunstiteadlane Mai Levin, kes tõi oma hiljuti ilmunud monograafias kunstniku nn küpsemat loomingut käsitlevas peatükis välja ühe fragmendi. Nimelt pööras kunstiteadlane tähelepanu vaataja poole seljaga istuva inimfiguuri sõrmede asendile. Õigeusu kiriku kombest lähtudes löövad usklikud risti kolme sõrmega. Esile toodud maali fragment pöörab endale tähelepanu maalil kujutatud tegelase kolme sõrme asetusega. Nagu oli Mai Levin oma Nikolai Kormašovile pühendatud monograafias märkanud, võib sellest fragmendist rääkides taas paralleeli läbi tõmmata eelnevalt juba mainitud Andrei Rubljovi ikoonimaaliga. Mai Levin tõi esile mõlema teose fragmendid, tänu millele sõrmede asetuses esinenud sarnasuse tähelepanuta jätmine osutub peagi võimatuks.[89]

Mis puudutab maali kajastust meedias, siis võib mainida, et aja jooksul on auditooriumi taju, arusaam ning ettekujutus sellest teosest muutunud. Kui tänapäeval nähtakse Kormašovi maalis kristlikku vaimsust ja sakraalsust, siis nõukogude ajal tõlgendati teost (ning kunstniku loomingu üldiselt) hoopis teisiti. Ainult üks asi on jäänud muutumatuks: nii kaasaegsest vaatenurgast kui nõukogudeaegse kunsti seisukohalt arvati maali tugevamate teoste hulka. Sellist hinnangut kinnitab 30. augustil 1968. aastal „Sirp ja Vasar“ väljaandes ilmunud artikkel, mille autor Lehti Viiroja andis ülavaate Komsomoli (lühendatud ÜLKNÜ) juubelile pühendatud näitusest. Oma hinnangut andes viitas eesti kunstiteadlane teose kasutusse võtmata jäänud teisele nimetusele „Üksi“, mis annab maalile masendava noodi ning mis avab, autori arvates, maali sisu ning tähenduse suuremal määral. Vaatamata sellele, et maalil kujutatud tegelased on kogunenud ühe laua taha, tekitavad need aga pigem eraldiseisvate ning isegi üksinduses olevate inimeste mulje, keda ei saa isegi ühine tegevus siduda (sel juhul on tegemist ühise einega). Vaatamata sellele, et tegelased on füüsiliselt koondatud

[89] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija*, lk 168.

ühte paika, ei ole nad tegelikult koos. Samas leiab autor, et neid võib siduda nt ühine mure, mis annab ka teosele mingi traagilisuse.[90]

Üsna detailselt käsitles käesolevat maaliteost ka kunstiteadlane Maire Toom: tegemist on „Sirp ja Vasar“ ajalehes 1974. aasta märtis ilmunud artikliga, kus autor tutvustab lugejatele Nikolai Kormašovi isikunäitust ning annab ülevaate eksponeeritud teostest, tuues neist esile kõige tugevamaid ning märkimisväärseid näiteid. Üheks neist sai maal „Söömaaeg“. Kunstiteadlane rõhutab, et massiivsete kramplikku hoiakusse asetatud inimfiguurite ning masendust tekitaval maalil kujutatud olukorra taga peitub austus töö ehk teenitud leiva vastu, millel on kunstniku loomingus eriline koht.[91]

Teos 2. Nikolai Kormašov. Söömaaeg. 1968.
Õli, lõeund. Eesti Kunstimuuseum

3.3.3 „Sõdade ohvritele“. Triptühhoni osa (1969)

Nikolai Kormašovi 1969. aastast pärinev maal nimega „Sõdade ohvritele“ on veel üks näide kunstniku vaimsete teemade poole pöördumisest oma loomingus. Eriti langeb magistritöö kontekstiga kokku just triptühhoni parempoolne osa, milleks on teos „Lesed“.
Käesoleva teose sakraalsed motiivid esinevad ka nendes joontes, mis on kanoonilisele ikoonimaalile omased. Nende seas on näiteks objektide vormide geomeetrilisus, rangus ning

[90] Lehti Viiroja, „Noored ja noortest“, *Sirp ja Vasar,* 30.08.1968, lk 5.

[91] Maire Toom, „Igavesti teel“, Sirp ja Vasar, 29.03.1974, nr 13. lk 9.

kontuuride rangus, mis on eriti nähtavad naiste rõivaste drapeeringus.[92] Mis puudutab maali keskosas kujutatud leinaja näoilmeid, siis esimesena tõmbavad endale tähelepanu sügavad kortsud, millega kujutatakse pühamaalis sageli munkade näod.[93]

Maalil kujutatud süžee traagilisusele viitavad pigem kujutatud naiste poosid ning nende teod: leinavad naised kogunesid kokku, püüdes leida tuge ja lohutust. Mis puudutab nende näoilmet, siis tekitab see pigem rahulikku muljet kerge kurbuse noodiga. Emotsionaalsus pole iseloomulik kanoonilisele ikoonimaalile.[94] Seda asjaolu võib kinnitada mitmetel ikoonidel kujutatud neutraalsemad näoilmed. Sama võte on mingil määral kajastatud ka analüüsitud maalil: traagilisusele viitab kolmeosalise teose kontseptsioon, samal ajal on välistatud liigne emotsionaalsus. Lisaks on maalil nähtav veel üks ikonograafiline tunnus, mis seisneb otsese valgusallika puudumises.[95] Vaatamata maalil kujutatud valgusele ja varjudele, osutub kindla valgusallika leidmine raskeks ülesandeks.

Nii maalide kui ikoonide kontekstis ei tasu alahinnata ka kunstniku poolt kasutatud värvide tähendust. Värviõpetus kui distsipliin pärineb juba iidsest antiikajast: värvi ja psühholoogia vahelise seose vastu tundsid huvi mitmed Kreeka filosoofid, kelle seas olid näiteks Aristoteles, Demokritos, Pythagoras. Juba antiikmaailmas avastati seost värvide ja emotsioonide vahel. Aristoteles pidas värvi kui „keha energiasisalduse signaali".[96] Värvi psühholoogilisele mõjule pööras tähelepanu ka saksa kunstnik ja psühholoog Heinrich Frieling, kes uuris selle teadlikku kasutamist ruumides.[97] Värvide mõju leiab aset nii puhtalt psühholoogilisel kui ka füsioloogilisel tasandil, mis tuleneb valguskiirguse kvaliteedist mõjutatud inimese hormonaalsest taustast ning organismi rakutasandil toimuvatest baasprotsessidest. Värvile omistatakse ka ravitoimet ning kasutatakse seda alternatiivmeditsiinilistes valdkondades nagu värviteraapias: punase valgusega saab ravida maohaavad ja arme, sinise valgusega aga imikute kollatõbe ning eritüüpi põletike. Värvide mõju on niivõrd suur, et need võivad muuta alateadlikult inimese taju, meeleolu ning tuju. Selle intensiivsusest sõltub ka saadud efekti tugevus.[98]

---

[92] Sergei Aleksejev, „Ikona i kartina", *Zrimaja istina. Entsõklopedija pravoslavnoj ikonõ* (Sankt-Peterburg: Neva, 2003), lk 61.

[93] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 92.

[94] Aleksejev, *Zrimaja istina. Entsõklopedija pravoslavnoj ikonõ*, lk 59.

[95] Samas, lk 66.

[96] Marje Tammert, Värviteooria*, Värviõpetus teoorias,* (Tallinn: Aimwell, 2002), lk 45.

[97] Marje Tammert, *Värviteooria*, (Tallinn: Aimwell, 2017), lk 32.

[98] Tammert, *Värviõpetus teoorias,* lk 91.

Värvi peetakse energia allikaks, mis on sümboolne iseenesest ja millel on oma tähendus. Vaatamata sellele, et ikooni eesmärgiks ei ole tekitada vaatajal tundeid ega emotsioone, avaldab värv ikkagi mõju ikooni kujutisele tajumisele.[99] Eriti suurt rolli mängib värv just vene ikonograafias: värvide valimisel lähtuti ka nende keemilistest omadustest, mis tagasid omakorda pühamaali säilivuse.[100] Lähtuvalt Nikolai Kormašovi noorema poja Orest Kormašoviga läbiviidud intervjuust selgub, et ei olnud kunstnik ükskõikne värvivaliku suhtes, pigem vastupidi: Nikolai Kormašov kasutas värvi oma maalides vastutustundlikult ning mõistis, mis jõud võib selles peituda.[101] Seoses sellega arvan, et maalil kasutatud värvide analüüs on asjakohane käesoleva magistritöö raames.

Jätkates värvide teemaga võib kohe märgata, et käesoleval maalil prevaleerivad just tumedad toonid, mis mängivad kaasa lõuendil kujutatud tragöödiaga. Maali värvipaletist rääkides võib esile tuua kolm põhivärvi, milleks on punane, must ja pruun. Punast värvi peetakse olulisemaks värviks vähemalt kahel põhjusel: esiteks, tegemist on põhivärviga, mille segamisel teistega võib saavutada praktiliselt mistahes värvi[102], teiseks seostatakse punast sageli eluvajaliku kehavedelikuga ehk verega, mis annab juurde käesolevale värvile erilise tähenduse. Punane värv võib kanda nii positiivset kui negatiivset konnotatsiooni, sümboliseerides nii altruismi, armastust ja ilu kui ka hoopis sõda ning viha. Michel Quenot mainib oma raamatus, et lisaks ülalmainitule aktsepteeritakse kristluses punast värvi kui ohverduse sümbolit.[103] Lähtuvalt maaliga määratud kontekstist võib järeldada, et sellisel juhul kasutas Nikolai Kormašov punast värvi pigem sõja ning ohverduse sümbolina. Teiseks on esile toodud mulla värviks peetud pruun, mis on üsna levinud ikoonimaalis: näiteks kasutatakse seda tavaliselt pühakute nägude kujutamisel[104]. Iidsest ajast lähtuti pigmendi valimisel mitte ainult selle füüsilisest, vaid ka keemilisest omadusest, mis võis tagada ikooni parema säilivuse. Sellel põhjusel eelistati teatud mineraalseid ning orgaanilisi pigmente.[105] Nende seas on ka ooker, mida võib pidada ikoonimaalijate poolt enim kasutatud pigmendiks.[106] Maali viimasele põhivärvile viitab keskosas kujutatud naissoost leinaja, mis tõmbab tähelepanu oma

[99] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 102.

[100] Samas, lk 103.

[101] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

[102] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 105.

[103] Samas, lk 111-112.

[104] Samas, lk 90.

[105] Samas, lk 103.

[106] Samas, lk 113.

kontrastse musta riidega. Ikonograafias on mustal värvil oma tähendus: selle ala prantsuse spetsialist Michel Quenot rõhutab, et ikoonidel kujutatud must mungarüü tähendab „loobumist maailma edevusest, mis on tingimus jumaliku valguse nägemiseks“[107]. Selline definitsioon sobib ka selle maaliteose kontseptsiooniga kokku: arvestades visuaalset sarnasust, on lihtne paralleeli läbi tõmmata mungarüü ja keskel oleva naise riiete vahele.

Nikolai Kormašovi maalidel on sageli naissoost isikud kujutatud kas loori või rätikuga kaetud peaga, mis viitab ka õigeusu kiriku traditsioonile. Naiste peakatmise kommet mainitakse Vanas Testamendis: „Kui Rebeka oma silmad üles tõstis ja nägi Iisakit, siis ta laskus kaameli seljast ning küsis sulaselt: „Kes on see mees, kes meile väljal vastu tuleb?” Ja sulane vastas: „See on mu isand!” Siis Rebeka võttis loori ja kattis ennast” (1Ms 24:64-65).[108] Vaatamata sellele, et alguses oli ülalmainitud komme levinud nii nais- kui ka meessoost usklike isikute seas, lõpuks jäid peakatmise traditsiooni järgima peamiselt naised. Peakate sümboliseeris omakorda hirmu ning austust.[109]
Pea katmisest Jumalateenistusel on kirjutatud Uues Testamendis järgmiselt: „Ma kiidan teid, vennad, et te mind igati meeles peate ja hoiate pärimusi, nõnda nagu ma need teile andsin. Aga ma tahan, et te teaksite: Kristus on iga mehe pea, aga mees on naise pea, ja Jumal on Kristuse pea. Iga mees, kes kaetud peaga palvetab või prohvetlikult kõneleb, häbistab oma pead. Ja iga naine, kes paljapäi palvetab või prohvetlikult kõneleb, häbistab oma pead, sest see on otse nõnda, nagu oleks ta paljakspöetu. Kui naine ei kata oma pead, siis ta lasku ka oma juuksed maha lõigata; kui aga naisele on häbiks lasta juukseid lõigata või pead paljaks pügada, siis ta katku oma pea kinni! Mees ei ole kohustatud oma pead katma, kuna ta on Jumala kuju ja aupaiste, naine aga on mehe aupaiste. Sest mees ei ole ju naisest, vaid naine mehest, ega ole ka mees loodud naise pärast, vaid naine mehe pärast” (1Kr 11:2-9).[110]

Käesolevale teosele andis hinnangu kunstiteadlane Irina Solomõkova oma Nikolai Kormašovi näitusele pühendatud ülevaatlikus artiklis: tema sõnul on tegemist omalaadse maaliteosega, mille intensiivset kontrastsust võib seostada kunstniku tugeva kodanikupositsiooniga.[111] Kui lähtuda teose

---

[107] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 114.

[108] „Esimene Moosese raamat“, *Piibel.net,* https://www.piibel.net/1ms-24.html (vaadatud 9.05.2024).

[109] „Pokrovenie golovõ“, *Azbuka verõ*, https://azbyka.ru/pokrovenie-golovy (vaadatud 26.02.2024).

[110] „Pauluse esimene kiri korintlastele“, *Piibel.net,* https://piibel.net/1kr-11.html (vaadatud 16.02.2024).

[111] Irina Solomõkova, „Probleemne ja poeetiline“, *Rahva Hääl,* 11.08.1985, lk 3.

valitud süžeest, siis võib oletada, et peale usulise motiivi esineb kunstniku kodanikupositsioonis ka patsifism. Nikolai Kormašov rääkis ise selle maaliteosega kaasnevast ideest järgmiselt: „Oma maaliga „Sõdade ohvritele“ tahan öelda: ohvrid pole ainult need, kes hukkusid, vaid ka miljonid leinajad“[112]. Arvatavasti polnud kunstnikule võõrad ka filosoofiline lähenemine ega empaatilisus, mida väljendas ta sageli oma maalides.

Teos 3. Nikolai Kormašov. Lesed. Detail. Variant triptühhoni parempoolsele osale. 1969. Polüvinüül, puitkiudplaat. Perekond Kormašovi kogu.

3.3.4 „Suur Isamaasõda“ (1969)

Sakraalsed motiivid peituvad ka perekonna arhiivis asuvas maalis, mis pole kunagi varem eksponeeritud olnud: nii nõukogude ajal kui ka pärast Eesti Vabariigi iseseisvuse taastamist. Sellest rääkis Orest Kormašov üsna detailselt intervjuus, mille fookuses oli tema isa sakraalne looming. Tegemist on 1969. aastal valminud maaliga, mis kannab nime „Suur Isamaasõda“. Maalist detailsemalt rääkides pööras Orest Kormašov tähelepanu, et maal on oma temaatiliselt tähenduselt avaram II maailmasõja kontekstist. Tegemist on universaalse teosega, mille põhiteemaks on sõja põhjustatud kannatused ning sellega kaasnev destruktiivne mõju, millega satuvad kokku kõik mistahes sõjasse kaasatud inimesed: sõjaväelastest tsiviilelanikeni. Orest Komašovi sõnul iseloomustab maal õudset tragöödiat, mida õigustada ei saa.[113] Maali universaalsus seisneb ka järgmises asjaolus: vaatamata sellele, et maali valmimisest on möödunud üle 50 aasta, ei ole selle maali teema kaotanud aktuaalsust ka tänapäeval - paraku puhkevad sõjad jätkuvalt ka 21. sajandil.

Sarnaselt eelmise analüüsitud triptühhoniga põimuvad ka selles maalis patsifismiga läbi immutatud filosoofiline lähenemine sakraalsete motiividega. Maal kujutab endast mitmete sümbolite kogumit, mille tõlgendamine aitab kaasa maalil kajastatud idee analüüsile. Maal on jagatud mitmeks osaks:

---

[112] Nikolai Kormašov, „Autogramm „Sädemele““, *Säde: lasteleht*, 19.10.1977, lk 4.

[113] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

tähelepanu tõmbab endale maali keskosas kujutatud suuremõõtmeline punane sfäär, mille fookuses on väiksemat sfääri hoidev figuur. Sellest detailist rääkides võib paralleeli tõmmata ühe Jumalaema kujutava „Eleusa“ ikonograafilise tüübiga. Selle maali puhul iseloomustab sfääri keskosas kujutatud figuur Jumalaema, tema kätes olev väiksem sfäär aga Jeesuslast. Selle ikonograafilise tüübi teeb kergesti äratuntavaks Jeesuslapse asetamine Jumalaema põse vastu.[114] Maalil on selline motiiv kujutatud mõnevõrra teistmoodi: väiksema sfääri poole kaldub just figuur, mitte vastupidi. Lähtudes maali kontseptsioonist, võib eeldada, et figuuri kätes hoitud sfäärina on kujutatud väiksemal kujul terve Maa, mis sai tugevalt kannatada II maailmasõjas.

Nikolai Kormašovi maalides leiab sageli aset jagunemine maapealseks ja taevaseks sfäärideks. Sellist lähenemist on näha ka käesolevas maalis: lähtuvalt kujutatud detailidest võib maali keskosas asuva punase sfääri all mõelda taevast sfääri, teose alumises osas paistab aga veel üks juba halli värvi sfäär, mida ei ole tervikuna näha. Vaatamata sellele, et summutatud värvipaleti tõttu pöörab maali alumine osa endale esmapilgul vähem tähelepanu ja tundub võrreldes silmatorkava punasega palju tagasihoidlikum, peidab just alumine sfäär endas mitu sealhulgas sakraalset sümbolit. Religioossete sümbolite rühma võib arvata nii nn maapealse sfääri keskele paigutatud laukapuu oksad kui nendest paremal poolel asuvat tuvi. Laukapuu kui sümbol kannab erakordselt negatiivset konnotatsiooni ja seda mitte ainult kristlikus sümbolismis kui ka laiemas religioonist väljaspoolses kontekstis. Piibli järgi on kibuvits kannatuse sümbol, mis väljendub Kristuse pähe asetatud okaskroonis ning sellest põhjustatud valus. Laukapuu oksad sümboliseerivad ka Jumala kohtuotsuse tagajärgi, karistust ning kasutust.[115] Hoopis teise tähenduse omistati tuvile nii kristlikus sümboolikas kui ka teistes kultuuriruumides: näiteks, sümboliseerib tuvi Vanas Testamendis lunastust ning uut algust, kristluses on see Pühavaimu sümbol, Jaapani kultuuris seostatakse tuvi sõjajärgse taastumisega. [116] Kõik need tuvele kui sümbolile omistatud tähendused kannavad positiivset konnotatsiooni ning ei ole omavahel vastuolus. Nii sümbolid kui teised kunstniku poolt kasutatud detailid viitavad sellele, mis kannatust toob sõda endaga kaasa ning mis katastroofiliste tagajärgedega satuvad kokku need, kes said sõtta kaasatud kas vabatahtlikult või sunniviisiliselt.

---

[114] „Eleusa ili umilenie“, *Pravoslavnõi russko-estonskij slovarj,* https://ru.orthodox.ee/orthodic/06_e/eleusa.html (vaadatud 03.05.2025).

[115] „Ternije, ternovnik“, *Slovar biblejskih obrazov,* https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/953#source (vaadatud 02.05.2025).

[116] Anastassia Listopad, „Ot potopa do kreštšenija: tšto simvolizirujet golub v hristianstve?“, *Žurnal FOMA*, https://foma.ru/ot-potopa-do-kreshhenija-chto-simvoliziruet-golub-v-hristianstve.html (vaadatud 02.05.2025).

Käesolev teos peegeldab selgelt seda patsifistlikku mõtlemisviisi, millega on läbi põimunud mitmed

Teos 4. Nikolai Kormašov. Suur Isamaasõda. 1969.
Polüvinüül, lõuend. Perekond Kormašovi kogu

kunstniku maalid ning millest rääkis Orest Kormašov intervjuu käigus.

3.3.5 „Uue küla inimesed“ (1970)

Nikolai Kormašovi maal „Uue küla inimesed“ pälvis korduvalt tähelepanu mitmetes kunsti arvustavates artiklites ning seda peetakse „filosoofiliselt analüütiliseks maaliks“.[117] Seda maali võib arvata relevantsete teoste rühma käesoleva magistritöö kontekstis, kuna sellele ei ole ka sakraalsed motiivid võõrad. Nagu olen eelnevalt ka ära märkinud, siis valitud maalil kujutatud näoilmeid vaadates tekib assotsiatsioon kanoonilise pühamaaliga. Selleks, et maalil esinevat sakraalsust esile tuua, tuleb taas tagasi pöörduda viimase poole.

Maalil on viis kahte erinevasse põlvkonda kuuluvat isikut: keskel on kolm eestvaates kujutatud vanemas eas tegelast, paremal ning vasakul poolel aga kaks noorukit, keda näeme hoopis profiilis. Pühamaali prantsuse asjatundja Michel Quenot pöörab oma raamatus tähelepanu asjaolule, et ikoonimaalija kujutab otsevaates just kanoniseeritud ehk pühadeks peetavaid isikuid, profiilis aga neid, kes sellesse rühma ei kuulu.[118] Võib aimata, et sellisel viisil eristab kunstnik kaks maailma: maali keskkohta koondatud sakraalsusest tulvil ning sellest pöördeliselt erinevat tavamaailma.

---

[117] Martin Smutov, „Suri maalikunstnik Nikolai Kormašov“, *Postimees*, 23.08.2012, https://kultuur.postimees.ee/948674/suri-maalikunstnik-nikolai-kormasov (vaadatud 14.04.2024).

[118] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 90.

Pühamaali loomisel pööratakse pühakute näoilmete kujutamisele suurt tähelepanu. Isegi siis paneb ikoonimaalija rõhku just sisemisele ilule, mida lõuendil kujundatud välimus vaid rõhutab või isegi süvendab.[119] Seda hüpoteesi toetab meeleelundite kujutamine erilisel viisil: suured silmad kui ülestunnistus Piiblis kirjutatule, kõrvad kujutatakse sissepoole pööratuna, et tavamaailma tegelikkusest abstraheeruda, samal põhjusel kujutab ikoonimaalija nina eriti kitsana, kuna selle füsioloogiline funktsioon on asendatud vaimse omaga ega seisne enam lõhnade tajumises ja hingamises. Samuti suuga, mis on kujutatud üsna väikse ning kitsana erinevalt tavalise inimese omast, sõrmed on vastupidi kujutatud pikendatuna. Põhjus seisneb jällegi vaimse osa prevaleerimises füüsilise üle. Kõik pühamaalil kujutatu on suunatud Jumalale, mis väljendub ka kõige pisemates detailides.[120] Sama lähenemist näeme Nikolai Kormašovi maaliteose keskosas. Kõige rohkem vastab ülalmainitud punktidele meessoost isikute vahel istuv naisterahvas, kelle näoilme on kujutatud ikoonimaali kaanonite järgi: tähelepanu pööravad ülemäära suured ning avarad silmad, nina on kujutatud ebaproportsionaalselt pika ja kitsana, huulte kujutamisel kasutas kunstnik sama printsiipi. Lisaks tõmbavad endale tähelepanu ka pikad sõrmed, mille kujutamine sellisel viisil on iseloomulik just pühamaalile.

Peale kunstniku maalimismaneeri võib pidada ikoonimaaliga sarnaseks jooneks ka kunstniku kasutatud maalitehnikat, milleks on seekord tempera. Munaemulsioon-temperat peetakse ikoonimaali kõige levinumaks maalitehnikaks, mis on ületanud nii antiikasjast pärinevat enkaustikat kui ka teisi kaasaegseid meetodeid.[121] Kunstniku maalitehnika valikut võib pidada sümboolseks ning isegi sakraalseks, mis näitab omakorda, et Nikolai Kormašovi religioosse taustaga looming on

Teos 5. Nikolai Kormašov. Uue küla inimesed. 1970. Tempera, lõuend. Eesti Kunstimuuseum

[119] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki,* lk 90.

[120] Samas, lk 92.

[121] Samas, lk 82.

mitmetasandiline ega piirdu vaid üksikute sakraalse iseloomuga motiivide olemasolus: sakraalsus peitubki kunstniku lähenemises.

3.3.6 „Roheline kevad“ (1970. aastate algus)

Vastates intervjuus esitatud küsimusele, mis puudutab kunstniku käekirja muutumist just sakraalmaalis, pööras Orest Kormašov tähelepanu, et tema isa loomingus kajastatud religioossus sai rohkem varjatumaks just 1970. aastatel. Samal perioodil muutus intervjueeritava sõnul ka kunsntiku lähenemine sakraalsele maalile: ilmsed religioossed sümbolid asenduvad nn lihtsaid väärtusi peegeldavate harilike esemetega, mis võivad religioossusele viidata vaid kaudselt ning mida pidas kunstnik eriliselt sakraalseks. Näitena, kus esineb selline lähenemine kõige puhtamal kujul, tõi Orest Kormašov maali „Roheline kevad“.[122] Nikolai Kormašovi 1970. aastate alguses valminud maalide seas on mitu samanimelist teost, mis on samasugused komtseptsiooni poolest ning mille erinevus seisneb vaid üksikute kujutatud objektide seas. Käesoleva magistritöö raames pean kõige relevantsemaks üht sellesse maalide tsüklisse kuulunud teost, mille täpne dateering jääb lahtiseks vähemalt muuseumide infosüsteemi ehk MuIS-i järgi. Kuid vastavalt temaatiliselt sarnaste maalide valmimisperioodile võib eeldada, et tegemist on samuti 1970. aastate algusega. Selles maalis on

Teos 6. Nikolai Kormašov. Roheline kevad, 1970.
aastate algus. Tempera, õli, puitkiudplaat.
Eesti Kunstimuuseum

näha neid samasid kunstnikule südamelähedasi motiive, millest rääkis Orest Kormašov intervjuu käigus ning mida pidas ta ise sakraalseteks. Nende motiivide hulka võib arvata maja, mille teevad selle ümbruses kujutatud objektid hubaseks ja isegi omaks. Lähtudes kunstniku 1970. aastatel

[122] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

tekkinud lähenemisest religioossusele, võib seda teost arvata sakraalmaalide hulka. Käesoleva maali toob Orest Kormašov intervjuu käigus näitena, kus muutub kunstniku loomingus esinev sakraalsus varjatumaks ning väljendub nn lihtsates esmapilgul religioonist kaugel olevates motiivides.[123]

3.3.7 „Kontseptsioonid". Eskiis (1970. aastate algus)

Kuigi ikoonimaalija Andrei Rubljovi „Kolmainsus" oli juba varasemalt käsitletud käesoleva magistritöö kontekstis, pean selle teose juurde tagasi tulema järgmisest Nikolai Kormašovi maalist rääkides. Seekord on fookuses 1970. aastate alguses valminud eskiis „Kontseptsioonid", millel esineb aina rohkem sarnasusi tuntud ikoonimaaliga. Kui maal „Söömaaeg" on „Kolmainsusega" sarnane vaid kompositsiooni poolest, siis „Kontseptsioonide" vasakpoolne osa meenutab „Kolmainsust" lisaks vormilisele ülesehitusele ka oma süžee ning värvikoloriidiga. Eskiisi vaadates tekib mulje, et kunstnik üritas luua ikoonimaali alternatiivset ning samas võimalikult originaalile lähedast versiooni, kujutades objekte suure täpsusega ning järgides hoolikalt nende paigutust. Kindlasti ei saa eelmainitud eskiisist rääkides väita, et tegemist on puhtakujulise koopiaga: nagu ka teiste Nikolai Kormašovi maalide puhul, on „Kontseptsioonides" nähtav tema omapärane käekiri, mis väljendub seekord joonte pehmuses ning kunstnikule omases harmoonilises terviklikkuses.

Vaatamata sellele, et paljudes Nikolai Kormašovi maaliteostes valitseb valdavalt 1960. aastatel esile kerkinud karm stiil, eelistas kunstnik ikkagi pehmemat ja isegi filigraanset maalimisviisi oma religioossel teemal tehtud maalides. Sellist lähenemist võib märgata käesoleva lõigu fookuses olnud

Teos 7. Nikolai Kormašov. Kontseptsioonid. Eskiis.
1970. aastate algus. Akrüül, põletus, puitkiudplaat.
Perekond Kormašovi kogu

eskiisis „Kontseptsioonid". Samas ei või kindlasti tähelepanuta jätta, et eskiisi valmimisperiood

[123] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

langeb kokku kunstniku järgmise loomingu etapiga, millal leidsid aset märkimisväärsed muutused: karm stiil jääb tahaplaanile, maalimismaneer muutub peenemaks, teostes kajastatud teemad kalduvad filosoofilisele tasemele.

3.3.8 „Igavesti teel“ (1972)

1972. aastal valmis saanud maaliteos „Igavesti teel“ erineb palju oma eelkäijatest. Suurem erinevus seisneb kultuurilises aspektis: esmapilgul on näha, et kujutatud tegelased viitavad oma riiete ja teiste detailidega hoopis Indias valitsevale usundile ja kultuurile. Kunstiteadlane Boriss Bernštein leidis huvitavaks, et India reisilt saadud inspiratsioon väljendus mitte Lõuna-Aasia vaateid kujutavas maastikus, vaid hoopis filosoofilist laadi maaliteoses.[124] Käesoleva maali juhtivaks figuuriks on india poliitik Mahatma Gandhi (1869-1948), kes oli tuntud oma vägivallatu võitluse idee poolest.[125] Oma raamatus rõhutab Mai Levin, et kunstnik oli Mahatma Gandhi vägivallatu poliitika pooldaja, mis kinnitab tema patsifistlikku maailmavaadet.[126]

Oma kontseptsiooni poolest meenutab maaliteos hagiograafilist ikooni, mille puhul teose keskel kujutatud pühakut ümbritsevad tema elust võetud süžeed. Hagiograafiline ikoon koosneb mitmest osast: keskel on kombeks kujutada pühakut, kes erineb märkamisväärselt teistest kujutistest just suuruse poolest. Pühaku ümber koondatud kujutised illustreerivad detailselt tema elulugu.[127] Sama lähenemist võib näha Nikolai Kormašovi maali „Igavesti teel“ näol. Käesoleva maaliteose kontekstis sai pühaku asemel kujutatud hoopis India poliitiline ja religioosne liider. Üheks võimalikuks põhjuseks, miks seostas kunstnik Mahatma Gandhit kanoniseeritud pühakuga, võib seisneda poliitiku surma asjaoludes: 30. jaanuaril 1948. aastal sai poliitiline tegelane tapetud hindu fanaatiku poolt.[128] Pühakuks kuulutatud isik peab vastama kindlatele kriteeriumitele, millest peamisteks peetakse elu pühadust, imede tegemise võimet ning vägivaldse surma aktsepteerimist oma usu ja sellega kaasnevate veendumuste eest.[129] Vaatamata sellele, et Mahatma Gandhi oli

---

[124] Bernštein, *Nikolai Kormašov: zhivopisj,* lk 79.

[125] „Mahatma Gandhi“, *Britannica*, https://www.britannica.com/biography/Mahatma-Gandhi/Emergence-as-nationalist-leader (vaadatud 4.05.2024).

[126] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija*, lk 195.

[127] Dmitri Trofimov, „Tšto takoe žitijnaja ikona i kak ejo chitatj?“, *Zhurnal FOMA*, https://foma.ru/chto-takoe-zhitiynaya-ikona-kak-ee-chitat.html (vaadatud 20.02.2025).

[128] „Mahatma Gandhi“, *Britannica*, https://www.britannica.com/biography/Mahatma-Gandhi/Emergence-as-nationalist-leader (vaadatud 4.05.2024).

[129] „Kriterii Kanonizatsii mestnotštimõh svjatõh v Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi“, *Pravmir*, https://www.pravmir.ru/kriterii-kanonizatsii/ (vaadatud 5.05.2024).

kaugel kristlikust kultuuriruumist, võib tema surma seostada just ideoloogiliste veendumustega. Täiesti võimalik, et maali fookuses olevat tegelast valides lähtus kunstnik just sellest teooriast ning tõmbas paralleeli pühamaaliga ka siis, kui esmapilgul pole kujutatud süžees mingit seost õigeusuga. Vanavene ikoonimaaliga tõmbas paralleeli ka Jaak Olep, kelle sõnul esineb maalil ikoonile omane „ajaline järjepidevus".[130]

Mis puudutab kunstniku poolt valitud värvipaletti, siis võib esmapilgul märgata, et maalil prevaleerivad just kollased toonid: oranžikas-kuldse foonist helekollaste riieteni, millega on kaetud maalil kujutatud isikute kehad. Täpselt nagu punasega, kipub kollase värvi tähendus polaarsusele: positiivset konnotatsiooni kandvad puhtad toonid sümboliseerivad tõde, tuhmkollast peetakse vastupidi reetmise sümboliks. Ikonograafias antakse erilise tähenduse just kullavärvile, mis viitab igavesele elule ning jumalikule valgusele.[131] Nagu enamiku ikoonide puhul, andis kunstnik eelistuse just kollastele toonidele, millest mõned justkui peegeldavad kuldset sära. Kompositsiooni poolest võib maali võrrelda hagiograafilise ikooniga.

Veel üheks sakraalsele kunstile iseloomulikuks jooneks, mis leiab kajastust käesolevas maaliteoses, võib pidada peaaegu nähtamatuks jäänud parempoolses alumises nurgas aset leidnud kunstniku signatuuri. Selle näite puhul võib paralleeli läbi tõmmata pühamaalidega, mis jäävad reeglina signeerimata. Üks põhjuseid seisneb selles, et ikoon kirjutatakse rangete kaanonite järgi, mis välistavad kunstniku isiksuse väljendamist, kas oma emotsioonide, tunnete, erilise visiooni, isikupärase käekirja või signatuuri läbi.[132] Vaatamata sellele, et „Igavesti teel" maali puhul on tegemist signeeritud teosega, on kunstniku märg peaaegu läbipaistev ning esmapilgult on raskesti märgatav: tähed on kirjutatud oranžikast taustast paar tooni heledama värviga, mis ei tõmba endale tähelepanu ning justkui sulanduvad maali erksa taustaga. Samas ei pöördu kunstnik alati sellise mingil määral sakraalseks peetud detaili poole: paljudel Nikolai Kormašovi maaliteostel on signatuur ikkagi silmatorkav valitud värvi poolest, mis näitab omakorda, et käesolev võte esineb kunstniku loomingus pigem erandina. Samas on raske väita, kas Nikolai Kormašov jättis oma

signatuuri peaaegu märkamatuks teadlikult või tegemist on pigem müstilise kokkusattumusega, millel on igal juhul sakraalne iseloom.

---

[130] Jaak Olep, „Juba kolmandat nädalat", *Sirp ja Vasar,* 10.11.1972, lk 9.

[131] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 113.

[132] Samas, lk 70.

Teos 8. Nikolai Kormašov. Igavesti teel. 1972. Polüvinüül, lõuend.
Perekond Kormašovi kogu

3.3.9 „Pojad II“ (1973)

Iga aastaga tuleb enam sakraalseid motiive Kormašovi loomingusse. Kunstnik kasutab uusi vorme, võtteid, otsib värskemaid ideid sakraalsuse kajastamiseks oma loomingus. Sobivaks näiteks on Nikolai Kormašovi 1973. aastal valminud maal nimega „Pojad II“.

Maali kesksel kohal on kujutatud väikest last hoidvat naisterahvast. Mõlemad on kujutatud aktidena: ainukeseks riideesemeks võiks pidada valget kangast, mille funktsioon ei seisne kindlasti keha katmises. Nii naise kui lapse pilgud on suunatud taevasse, kus me näeme kolmandat tegelast - õhus hõljuvat meesterahvast. Teos on huvitav oma perspektiivi poolest: maal on jagatud kaheks osaks, mis moodustavad eraldusjoonest hoolimata harmoonilise terviku. Üks osa täiendab teist ning ainult kooskäivatena on need võimelised kunstniku ideed edastama. Selleks, et maali kontseptsioonist rääkima hakata, tuleb arvestada, et tegemist on väikese sarjaga ning tasub arvesse võtta ka selle maali eelkäijat („Pojad I“). Arvatavasti puudutas Nikolai sarja esimeses teoses II maailmasõda, täpsemalt selle ohvriterohkuse teemat, mis oli korduvalt kajastatud tema varasemas loomingus (näitena võib tuua maali „Sõdade ohvritele“). Võib eeldada, et mõlemat teost ühendavad sõjas langenud ohvrid, erinevus peitub aga valitud teema väljendusviisis. Arvatavasti maali ülalpool kujutatud meesterahva puhul on tegemist just sellesama langenud ohvriga, keda maast vaatlevad tema ellu jäänud pereliikmed. Tragöödiale võib viidata ka üle taeva ulatuv vikerkaar: kõnekeeles sageli kasutatakse väljendit „minna vikerkaarele“, mis tähistab omakorda surma.

Minu arvates saab religioosset konteksti näha juba maali nimes, mis ei pruugi olla ühemõtteline. Maali nime lugedes võib kohe tekkida üks kindel assotsiatsioon Piibliga, kus väljend „Jumala pojad“ oli korduvalt kasutatud. Piiblis mõeldakse Jumala poegade all ingleid, lisaks eksisteerib selline väljend ka ainsuses: jutt on Jeesusest, keda peetakse Jumala pojaks.[133] Nii mitmuse kui ainsuse väljendi versioonid viitavad aga kristlusele, mis paneb omakorda mõtlema, et maali sakraalne motiiv võib peituda isegi selle nimes.

Teine motiiv, mis puudutab just ikoonilist traditsiooni, asub maali kesksel kohal. Maalil kujutatud objektide seas tõmbab endale tähelepanu keskel asuv naisterahvas väikese lapsega. Kompositsiooni keskel olevatest tegelastest rääkides võib öelda, et sakraalsus peitubki mitte süžees ega religioosse maailma kuuluvates sümbolites, vaid just proportsioonides, mida valis kunstnik lapse kujutamisel. Lapse kujutamisel ei püüdnud Nikolai Kormašov järgida realistlikku laadi, võttes arvesse kujutatava objekti tegelikkusele vastavat proportsiooni, vaid lähtudes siin sadu aastaid tagasi alguse saanud pühamaali traditsioonist. Selleks, et märgata antud kontekstis esile toodud sarnasust, tasub vaadata mitmeid ikoone, millel on kujutatud oma kas vasakul või paremal küljel Jeesuslast hoidev Jumalaema. Paljusid ikoone vaadates hakkavad kohe silma kujutatud lapse proportsioonid, mis erinevad kindlasti reaalsetest. Arvatavasti polnud meistril eesmärki lähtuda tegelikkusele lähedastest proportsioonidest: lapse kujutise vaadates tekib tunne, et valitud proportsioonid põhinevad pigem täiskasvanud inimese omadel. Asjaolule, et teosel on kujutatud just laps, viitab aga tema väiksem kuju, mis erineb kindlasti täiskasvanud inimese omast. Nikolai Kormašovi meisterlikkust, saadud haridust, kunstialast kogemust ning varasemat loomingut arvesse võttes võib öelda, et tegemist on tema teadliku valikuga järgida kristluses väljakujunenud Jeesuslapse kujutamise traditsiooni. Täpsemalt lapse proportsioonidest rääkides järgib Nikolai Kormašov just kanoonilist ikoonimaali traditsiooni, millele oli proportsioonide moonutamine iseloomulik.[134] Alates 18. sajandist hakkas vene ikoonimaalis levima Läänest pärinev nn akadeemiline stiil, mida võib võrrelda pigem religioossetel teemadel kirjutatud maalidega.[135] Pühakute proportsioonide moonutamine oli iseloomulik ka kagupoolsele liturgilisele kunstile: näitena võib tuua kopti ikoonimaali, mis ei piirdunud ainult Egiptusega, vaid avaldas mõju ka etiooplastele. Proportsioonide moonutamise põhjus peitub sisemise välimise üle prevaleerimises: eesmärgiks on

---

[133] Miks öeldakse, et Jeesus on Jumala poeg? *Jehoova tunnistajad,* https://www.jw.org/et/piibli-%C3%B5petused/k%C3%BCsimused/jumala-poeg-jeesus/ (vaadatud 5.05.2024).

[134] Aleksejev, *Zrimaja istina. Entsõklopedija pravoslavnoj ikonõ,* lk 57.

[135] Samas, lk 56.

just hinge kujutamine, ihule pöörati vähem tähelepanu. Kopti ikoonimaali võib ära tunda järgmiste omaduste järgi: pead ning silmad kujutati piisavalt suureks, leiab aset kujutatud kehaosade ebaproportsionaalsus.[136]

Lisaks ülalmainitud omadustele peetakse ikoonimaalile iseloomulikuks jooneks ka nii naturalismi kui sentimentaalsuse puudumist, millega kaasneb spirituaalne areng. Põhjus peitub ikoonimaali nö transtsendentses iseloomus: käesoleva kujutava kunstiliigi puhul prevaleerib vaimne osa esteetilise üle. Ikoon kujutab endast midagi nähtamatut ja vaimset, mille eesmärk ei ole emotsioonide, vaid hoopis vaimustuse tekitamine.[137] Autor Michel Quenot tõi oma raamatus „Ikoon. Aken Kuningriiki" esile Leonid Uspenski tsitaadi, mis annab üksikasjaliku vastuse pühamaali eesmärgi küsimusele: „Ikooni eesmärk on juhtida kõiki meie tundeid, mõistust ja loomuse aspekte kirgastumise suunas, vältides igasugust ebatervet ja kahjulikku eksalteeritust"[138]. Kõik ülalmainitud toetab seisukohta, et naturalismile ega emotsioonidele ei ole kohta ikoonimaalis. Ikoonimaalile võõrad naturalism ning sentimentaalsus ei leia kajastust paljudel Nikolai Kormašovi teostel: näitena võib tuua sedasama analüüsile võetud maali „Pojad II". Vaatamata sellele, et maalil kujutatud süžee on piisavalt traagiline, ei kipu see kibedaid emotsioone tekitama ning ärgitab pigem filosoofilisi mõtisklusi. Nagu oli eelnevalt mainitud, peitub naturalismi puudumine kujutatud figuuride proportsioonide moonutamises ning reaalses maailmas aset leidnud pildist eemale kaldumises.

Veel üheks minu arvates tähelepanuväärseks detailiks käesoleva magistritöö raames võib pidada vikerkaart, mis ulatub maali allpoolses osas istuva naisterahva ning lapse peade üle. Vaatamata sellele, et vaevalt võib vikerkaart pidada sakraalseks sümboliks, seostub see oma asetuse ning ümmarguse vormi poolest särapärje ehk nimbusega, mille sakraalse tähenduse üle on raske vaielda. Nimbuse all mõeldakse ümmargust pead ümbritsevat aupaistet, mille kujutamine läänemaailma kristlikus kunstis erineb idamaailma omast. Õigeusu ikooni entsüklopeedia autor Sergei Aleksejev leiab, et idakristliku kunsti traditsioonis moodustab nimbus ühtse terviku pühakuga ning saab selle lahutamatuks osaks, siis läänekristliku traditsioonis on nimbus kujutatud pigem eraldiseisva objektina.[139] Nikolai Kormašovi maali poole tagasi pöördudes peab nentima, et kunstnikule osutus

---

[136] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 38.

[137] Samas, lk 86-87.

[138] Samas, lk 87.

[139] Aleksejev, *Entsõklopedia pravoslavnoi ikonõ,* lk 70.

esimene kristliku kunsti liik taas lähedaseks. Teiseks ikooniga sarnaseks jooneks võib pidada varjude puudumist: enamik maalil kujutatud figuure on justkui tasapinnalised, lisaks ei ole valguseallikas vaatajale nähtav, mis on omane ka ikoonimaalile. Ilmne valguseallikas on asendatud hoopis kogu ikoonimaali hõlmatud jumaliku valgusega.[140]

Mis puudutab analüüsitud maaliteose retseptsiooni, siis andis sellele piisavalt kõrge hinnangu kunstiteadlane Maire Toom. Tema sõnul kuulub maaliteos „Pojad II“ kõige sisukamate 1970. aastate teemaliste teoste hulka. Käesoleva maali eelkäijast rääkides rõhutas ta, et maalil „Pojad I“ osutus puudulikuks nii sisendusjõud kui ka muud kunstnikule omased jooned.[141]

Teos 9. Nikolai Kormašov. Pojad II. 1973.
Polüvinüül, kollaaž, lõuend. Tartu Kunstimuuseum

3.3.10 „Minu Eestimaa“ (1973)

1973. aastal valminud Nikolai Kormašovi õlimaal „Minu Eestimaa“ on järjekordne näide varjatud sakraalsusest ning kaudsete religioossete sümbolite olemasolust. Tegemist on suuremõõtmelise kompositsiooniga, mille keskosas on kujutatud pikka kasvu kullavärvi silmaga haaramatul ümmargusel maal kõndiv noormees. Teiste tähelepanuväärsete detailide seas on pääsuke, mis lendab üle noormehe pea ning teda ümbritsevad õhus hõljuvad ümmargused planeete meenutavad sfäärid. Kõik need maalil kujutatud objektid ei ole juhuslikud ning omavad oma tähendust. Käesoleva maaliteose kontekstis sümboliseerib pääsuke Eestit, mis sai kunagi teiseks koduks kunstniku jaoks. Maali peategelase ehk noormehe kujundamisel lähtus Nikolai Kormašov oma vanema poja Andrei välimusest. Orest Kormašov leiab, et vanema poja maali keskse figuurina kujutamise põhjus võib peituda sellele judaismis omistatud isa varanduse pärija rollis. Käesoleva maaliteose kontekstis on kujutatud noormees Eestimaa nooruse pärijana.[142] Lähtudes kunstniku valitud süžeest, võib öelda, et Nikolai Kormašovi jaoks tähendas Eesti palju ning sai tema jaoks uueks koduks, millesse suhtus ta erilise hellusega. Vesteldes kunstniku noorema poja Orest

[140] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki*, lk 99.

[141] Maire Toom, „Igavesti teel“, *Sirp ja Vasar,* 29.03.1974, lk 9.

[142] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 199-200.

Kormašoviga, avastasin, et käesolevas maaliteoses lähtus kunstnik kolmainsuse ideest, mis võib esmapilgul märkamatuks jääda. Orest Kormašovi sõnul on Jumal-Isa kujutatud ümmarguse sfäärina, mida saab näha maali ülemises osas. Jumal-Poega sümboliseerib noormees, kes tõmbab endale tähelepanu oma mõõtmatute proportsioonidega. Pühavaimu sümboliseerib aga pääsuke, mida peetakse ühtlasi Eesti rahvasümboliks. Kõik need kolm maali lahutamatut detaili moodustavad nn „jumalikku tervikku". Intervjuus mainis Orest Kormašov, et kujutatud figuur on „inimene, kes on seotud maailma, kosmose, Jumalaga ning kes ei saa ilma selleta elada".[143] Teades, et Eesti riiki sümboliseerib just maa siinse maali kontekstis, võib öelda, et ülalmainitud väljend vaid kinnitab kunstniku armastust Eesti vastu. Teine sakraalne sümbol peitub maali ülesehituses, mis on sarnane „Kristus hiilguses" ikooni omaga. Sellele sakraalse iseloomuga detailile pööras kunstniku noorem poeg tähelepanu Mai Levini monograafias avalikustatud käesolevat teost kirjeldavas artiklis.[144]

Teos 10. Nikolai Kormašov. Minu Eestimaa. 1973. Õli, polüvinüül, lõuend. VF

3.3.11 „Kontseptsioonid". Eskiis (1974)

Oma monograafilises teoses „Nikolai Kormašov - maalija", mis sai käesoleva magistritöö üheks enim informatiivseks ning asjakohaseks allikaks, pöördus kunstiteadlane Mai Levin korduvalt kunstniku religioonist tugevalt mõjutatud nii edaspidi korduvalt eksponeeritud täiuslikele maaliteostele kui ka mitmetele eskiisidele, mis jäid perekondliku kollektsiooni lahutamatuks osaks. Üheks neist võib pidada 1974. aastast pärinevat eskiisi „Kontseptsioonid". Pühamaali mõju Nikolai Kormašovi loomingule oli niivõrd suur, et kunstnik pöördus oma maalide loomisel korduvalt erinevate piibliteemaliste süžeede poole. Käesoleva magistritöö raames sai varasemalt käsitletud Vanast Testamendist pärinev süžee, mida peetakse „Kolmainsuse" pühamaali aluseks ning mille teatud fragmentidele viitas ka Nikolai Kormašov oma religioosse taustaga teostes. Mis puudutab 1974. aastast pärinevat eskiisi „Kontseptsiooni", mille tõi Mai Levin kunstnikule pühendatud monograafias, siis on kindlasti raske tähelepanuta jätta ühiseid jooni, mis said arvatavasti laenatud

[143] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

[144] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija*, lk 200.

18. sajandi Žirovitši Jumalaema Põhja-Vene ikoonist. Nii eespool mainitud ikoon kui ka Nikolai Kormašovi eskiis on mõlemad ühe temaatilise peatüki all esile toodud, mis teeb võrdluse võimalikult selgeks. Kõige esimesena hakkab silma kontseptsioon, mis on sarnane pühamaali omaga.

Teos 11. Nikolai Kormašov. Kontseptsioonid. Eskiis. 1974. Polüvinüül, lõuend. Perekond Kormašovi kogu

Žirovitši Jumalaema Põhja-Vene ikoon. 18. sajand. Perekond Kormašovi kogu

3.3.12 „Kontseptsioonid“. Diptühhon (1974)

Nikolai Kormašovi kunstiteoste sakraalsetest motiividest rääkides oleks ebaõiglane välja jätta kunstniku loomingu pigem keskpaika kuuluva 1974. aastal valminud teose „Kontseptsioonid. Diptühhon“. Kompositsiooni keskel on suuremõõtmeline tamm ning kaks noort tegelast: nii mees- kui ka naissoost isikud. Tammepuud võib iseenesest arvata sakraalsete sümbolite hulka: Esimese Moosese raamatu teksti alusel Avraam sai Jumalaga kokku just Mamre tammikus. Kinnituseks on Piiblist võetud tsitaat: „Ja Issand ilmutas ennast temale Mamre tammikus, kui ta istus telgi ukse ees kõige palavamal päevaajal“ (1Ms 18:1).[145]

Esmapilgult pole religiooniga mingit ilmselget seost, teiselt poolt võib kaht tegelast seostada Aadama ja Eevaga, kellel on kristluse teoloogias tähtis koht. Tegemist on Piiblis aset leitud süžeega, mis on kirjas Esimese Moosese raamatu esimeses ja teises peatükis „Jumal loob ja õnnistab

[145] „Esimene Moosese raamat“, *Piibel.net,* https://piibel.net/?q=1Ms%2018%3A1-8 (vaadatud 25.04.2024).

maailma“. Maali vaadates pöörab endale tähelepanu vili, mida noor mees hoiab oma käes. Arvatavasti on tegemist keelatud viljaga, mille all sageli mõeldakse just õuna: ”Ja Issand Jumal keelas inimest ja ütles: „Kõigist aia puudest sa võid küll süüa, aga hea ja kurja tundmise puust sa ei tohi süüa, sest päeval, mil sa sellest sööd, pead sa surma surema!” (1Ms 2:16-17).[146]

Piiblist pärinevale süžeele viitas ka Mai Levin oma Nikolai Kormašovile pühendatud raamatus ning tõmbas ka paralleeli 18. sajandi ikooniga „Jumalaema. Põlematu põõsas“.[147]

Kunstiteadlane Maire Toom leidis oma artiklis, et teos tõmbab endale tähelepanu oma maalilisuse ja emotsionaalsuse poolest, suhteliseks puuduseks on vaid selle idealiseerimise ning isegi feminiseerimise oht.[148]

Teos 12. Nikolai Kormašov. Kontseptsioonid. Diptühhon. 1974. Akrüül, põletus, puitkiudplaat. Perekond Kormašovi kogu

3.3.13 „Leib“ (1975)

Järgmiseks sakraalsete motiividega teoseks on akrüülimaal „Leib“, mis pärineb aastast 1975. Kujutatud objektide poolest võib maali pidada lakooniliseks, samas väikses koguses esemete olemasolu annab võimaluse keskenduda kõige tähtsamatele neist. Kohe tõmbab endale tähelepanu maali kesksel kohal kujutatud leib, millele saab omistada sakraalsest tähendust.

Iidsest ajast suhtuti leivasse säästlikult ning isegi eriliselt, kuna tegemist oli iga inimese toidukorra lahutamatu koostisosaga. Põhjuseks on leiva suur toiteväärtus, tänu millele tekitas see pikaks ajaks täiskõhutunde, hoidis organismi korras ning andis palju hädavajalikku jõudu ja energiat füüsilise töö tegemiseks.[149] Paljudes nii keeltes kui kultuurides on leival eriline ja sügav tähendus. Eesti rahvapärimuses seostatakse leiba elatusvõimaluse sümboliga, mida toetavad ka mitmed kasutusele võetud väljendid: „leiba teenima“ tähendab tööga raha teenima, põhisissetulekut andevat ametit kutsutakse „leivaametiks“, „leibu ühte kappi panema“ väljendi sünonüümiks on abi- või kooselu.[150] Kõik ülaltoodud leivaga seotud väljendid viitavad nii materiaalsele kui ka üldisele heaolule, mis

---

[146] „Esimene Moosese raamat“, *Piibel.net,* https://www.piibel.net/est_97/1ms-2.html (vaadatud 9.05.2024).

[147] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 187.

[148] Maire Toom, „Igavesti teel“, *Sirp ja Vasar,* 29.03.1974, lk 9.

[149] Maire Suitsu, „Eesti on alati olnud leivamaa“, *Leib: terast toiduni* (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda 2013), lk 6.

[150] *Eesti fraseologismide elektrooniline alussõnastik*, https://www.folklore.ee/justkui/sonastik/index.php?f=2&f1=6&f2=2&m=3283&id=3314 (vaadatud 08.05.2024).

näitab omakorda, et sõnal „leib“ on vaid positiivne konnotatsioon. Vaatamata sellele, et leival oli sakraalne tähendus ka iidses ajas, hakkas ülimalt sakraalset rolli toiduaine kandma just Kristluse levimisega: Uues Testamendis sümboliseerib leib maa peale saadetud Jumala poega, seega võetakse leiba Kristluses vastu Jeesuse ihuna. „Mina olen taevast alla tulnud elav leib. Kui keegi sööb seda leiba, siis ta elab igavesti; ja leib, mille mina annan, on minu liha; ma annan selle maailma elu eest” (Jh 6:51).[151]

Käesolevat maaliteost vaadates tekib mulje, et siinses kontekstis kannab leib vahendaja rolli maa ja taeva vahel, mis väljendub taevast maale tulnud eripärases valguses. Rääkides maalil kujutatud valgusvoost, tõmbas Mai Levin paralleeli teosega „Pidulik natüürmort“, samas arvas ta analüüsimisele võetud maali kunstniku loomingu märkimisväärsete näidete hulka.[152]

Teos 13. Nikolai Kormašov. Leib. 1975.
Akrüül, tempera, puidkiudplaat.
Eesti Kunstimuuseum

3.3.14 Ikoon kui sakraalne motiiv kunstniku maaliteostes

Sakraalsed motiivid hakkasid ilmnema kunstniku loomingus juba varasemal perioodil. Üheks varasemaid sakraalseid teoseid võib pidada Nikolai Kormašovi maali „Natüürmort valge vaasiga“, mis pärineb aastast 1966. Esmapilgul võib arvata, et tegemist on tüüpilise vaikeluga, kuid käesoleva maaliteose sakraalne sisu peitub hoopis tagaplaanil asetatud esemetes. Maali taustal olevate objektide seas tõmbab kohe endale tähelepanu ikoon, mis on paigaldatud keskkohale. Ikooni saab maalil ära tunda mitme tunnuse põhjal: esimesena viitavad pühamaalile kujutatud riideesemed, mis on iseloomulikud pühakutele. Teiseks ikoonile viitavaks motiiviks on aupaiste, mille kujutamine on

[151] „Johannese evangeelium“, *Piibel.net,* https://www.piibel.net/jh-6.html (vaadatud 27.04.2024).

[152] Mai Levin, „Rohkem Kormašovist üldse kui tema näitusest“, *Reede*, 22.09.2989.

ka pühakutele omane. Kuid analüüsitud maali puhul ei piirdu sakraalsus vaid tagaplaanil oleva ikooni kujutamisega: kunstnik valis ümberpööratud perspektiivi, mida peetakse traditsiooniliseks õigeusu ikoonimaalis.[153] Käsitletud perspektiivi puhul kuuluvad absoluutselt kõik kujutatud objektid primaarsete rühma, mingit barjääri esi- ega tagaplaanil olevate kujundite vahel ei panda.[154] Vaatamata sellele, et sellisel juhul pole ümberpööratud perspektiiv kasutatud kõige puhtamal kujul, viitavad mitmed maalil esinevad tunnused just sellele perspektiivi liigile.

Teos 14. Nikolai Kormašov. Natüürmort valge vaasiga. 1966.
Õli, lõuend. Eesti Kunstimuusem

Kunstnik pöördus samale võttele tagasi ka 1970. aastal, millal sai valmis tema järjekordne vaikelu nimega „Natüürmort puuviljadega“. Sarnaselt eelnimetatud eelkäijale kujutas Nikolai Kormašov pirnidega täidetud kausi taga ikooni, mille täiendas seekord mitmete uute detailidega (üheks neist on kirik). Võrreldes eelmisega sai käesolev natüürmort kontrastsemaks, prevaleerivad punase värvi alatoonid. Mis puudutab perspektiivi, siis kaldub see pigem lineaarsuse poole, varjud on ka palju märgatavamad.

Teos 15. Nikolai Kormašov. Natüürmort puuviljadega.
1970. Õli, papp. Eesti Kunstimuuseum.

[153] Aleksejev, *Zrimaja istina. Entsõklopedija pravoslavnoi ikonõ,* lk 64.

[154] Samas, lk 65.

1968. aastal täienes Nikolai Kormašovi sakraalsete sisuga maalide nimekiri veel ühe teosega, milleks on „Natüürmort. Sinililled ja ikoonid“. Nagu on mainitud maali nimetuses, on natüürmordil kujutatud esemete seas kaks ikooni, millest vasakpoolse ning ühtlasi suurema pühamaali puhul on tegemist ühe Jumalaema kujutava ikooni variatsiooniga. Konkreetselt selle kujutatud variatsiooni puhul on tegemist „Jumalaema Eleousa“ ikooniga, millele viitab Jumalaema põse vastu liibunud Kristuslaps.[155] Mis puudutab selle kõrvale asetatud ikooni, siis kompositsiooni poolest meenutab see ühe pühakuloo stseeni, kus Püha Nikolaus päästab kolm naisterahvast häbist, andes öösel salaja rahakoti nende isale.[156] Sellele pühakule viitab ka tema seljas olev piiskopi rüü, mida kinnitavad mitmed pühakut kujutavat ikoonid. Üheks näiteks on Sergei Aleksejevi raamatus illustratsioonina esile toodud 16. sajandist pärinev Novgorodi ikoon „Püha Nikolaus Imetegija elulooga“.[157]

Teos 16. Nikolai Kormašov. Natüürmort.
Sinililled ja ikoonid. 1968. Õli, lõuend.
Asukoht teadmata

3.3.15 Kirik kui sakraalne motiiv kunstniku maaliteostes

Nikolai Kormašovi loomingus sakraalsete motiivide esinemisest rääkides on raske välja jätta kirikuid, mis on iga uskliku inimese elu lahutamatu osa. Minu arvates on tegemist ühe enamlevinud sakraalse motiiviga, mis leidis kajastust kunstniku loomingu erinevatel perioodidel: kõige varasem

[155] „Eleusa ili umilenie“, *Pravoslavnõi russko-estonskij slovarj,* https://ru.orthodox.ee/orthodic/06_e/eleusa.html (vaadatud 30.04.2024).

[156] „Žitie svjatitelja i tšudotvortsa Nikolaja, arhiepiskopa Mirlikijskogo, *Azbuka verõ*, https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/1076 (vaadatud 4.05.2024).

[157] Aleksejev, illustratsioon „Svjatitel Nikolai Tšhudotvorets s žitiem“, *Zrimaja istina: Entsõklopedija pravoslavnoj ikonõ*, lk 250.

näide on nähtav 1950. aastate alguses valminud maaliteostes, millal oli Nikolai Kormašov just alustanud oma teekonda kunstis. Konkreetseteks näideteks rääkides võib esile tuua 1950. aastate keskpaigas valminud maali „Uspenski katedraal Kremlis“. Järgmiseks kiriku puhul sakraalset motiivi kujutavaks maaliks võib pidada 1960. aastal valminud õlimaali „Vladimiri Venemaa“: teost vaadates kohe tõmbub endale tähelepanu kõrgustikul asuv Uspenski katedraal.[158] Aasta hiljem valmis maal, millel kujutas kunstnik oma kodulinna Troitskaja väljakul paiknevat kirikut. Oma ilme järgi meenutab see Püha Kolmainu kloostrit, mis on tuntud kloostri sees hoitud Peetruse ja Fevronia säilmete poolest.[159] Kindlasti polnud kunstnikule võõrad ka Eestis asuvad pühakojad, näiteks pealinnas asuvad Niguliste ja Oleviste kirikud ning lisaks ka Kihnu kirik, mille välisõue kujutava maali valmimisaasta langeb suvise Kihnu maalipraktika toimumisajaga.[160] Kindlasti ei piirdu see nimekiri vaid ülalmainitud teostega.

Teos 17. Nikolai Kormašov. Murom. Troitskaja väljak. 1961. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu

Teos 18. Nikolai Kormašov. Vladimiri Venemaa. 1960. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu

[158] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 27.

[159] „Svjataja obitel Petra i Fevronii“, *Hram svjatõh blagovernõh knjazei Petra i Fevronii*, https://hram-petr-fevronia.ru/petr-fevronia/life/holy-trinity-monastery/ (vaadatud 27.04.2024).

[160] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 41.

Teos 19. Nikolai Kormašov. Uspenski katedraal Kremlis. 1955-1957. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu

Teos 20. Nikolai Kormašov. Kihnu kiriku ees. 1952. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu

Teos 21. Nikolai Kormašov. Niguliste. 1964. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum

Teos 22. Nikolai Kormašov. Oleviste kirik Rannavärava mäega. 1955-1958. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu.

3.3.16 Natüürmordid: sakraalsus versus reaalsus

Nikolai Kormašovi maaliteostes esinenud sakraalsus ei piirdu vaid ülalmainitud arvukate motiividega. Mõned neist on ilmselged ega vaja üksikasjalikku tõlgendamist või analüüsi: näiteks võib tuua kas eelmistes peatükkides käsitletud kiriku või ikooni kuvandi, mille kuuluvuses sakraalsete objektide hulka on raske kahelda. Kunstniku loomingus leiavad kajastuse ka need sümbolid, mille kuuluvus sakraalsete objektide hulka on pigem kaudne ning mis nõuavad detailsemat tõlgendamist. Sellised motiivid on nähtavad teistesse žanridesse kuuluvates maalides, sealhulgas natüürmortides, mis moodustavad Nikolai Kormašovi loomingus suure osakaalu. Tema natüürmortides on leidnud kajastuse mitmed erinevad objektid: antikvaarsetest esemetest mahlakate puuviljadeni. Nii esimeses kui teises kategoorias võib leida objekte, mille tähendus ei piirdu vaid füüsiliste ega keemiliste omadustega. Mõnedes neist peitub midagi enamat; midagi sellist, mis annab nendele lisaväärtuse, näiteks religioosses kontekstis. Nikolai Kormašovi natüürmortidest rääkides pean vajalikuks esile tuua kolm objekti, mille kujutamisele pöördus kunstnik korduvalt oma loomingulise tee käigus.

Üheks ülalmainitud tüüpi sümboliks võib pidada **kala**, mille kuvandi juurde naasis kunstnik korduvalt oma loomingus. Õigeusu ikooni entsüklopeedia autori Sergei Aleksejevi sõnul peetakse kala Kristuse „kõige sagedasemaks sümboliks“, kuna kreekakeelne sõna „kala“ (originaalis ἰχθύς) on moodustatud väljendi „Jeesus Kristus, Jumala poeg, lunastaja“ algtähtedest.[161] Kuid kala kui sümboli tähendus oli läbi aegade pöördeliselt muutunud: ikoonikunsti ala spetsialist Michel Quenot pöörab tähelepanu, et sakraalse sümbolina sai kala eriti tuntud alates 2. sajandist, enne Kristluse levimist seostati selle viljakuse ning erootikaga.[162]

Oma loomingus kasutas Nikolai Kormašov kala kujutist vähemalt kaks korda. Esimese näite puhul on tegemist 1964. aastal valminud lakoonilise õlimaaliga „Kalad“, mille keskmiseks objektiks saavad kolm paberrätiku peale asetatud kala. Teoses esineva sakraalsuse poole viitab mitte ainult kujutatud objektide valik ega nende võimalik interpretatsioon, vaid ka nende samade kujutatud objektide müstiline ning sümboolne arv, mille tähendusest andsin ma ülevaate kunstniku teise maaliteose analüüsi raames (nt „Söömaaeg“). Teise relevantse siinses kontekstis näitena võib tuua Nikolai Kormašovi joonistust „Forellid“, mille dateering ei ole kahjuks esile toodud, kuid valitud

---

[161] Aleksejev, *Entsõklopedija pravoslavnoj ikonõ,* lk 88.

[162] Quenot, *Ikoon. Aken Kuningriiki,* lk 22.

stiili, vormide geomeetrilisuse, värvide kontrastuse ning liinide teravuse järgi võib aimata, et tegemist on 1960. aastatel valminud teosega.

Teos 23. Nikolai Kormašov, Kalad, 1964.
Õli, lõuend. Narva Muuseum

Teos 24. Nikolai Kormašov,
Forellid. Joonistus. Kriit, paber.
Eesti Ajaloomuuseum

Veel üheks sakraalset iseloomu natüürmortides kujutatud objektiks on **granaatõun**. Kuigi granaatõuna võib näha kristlikus sümboolikas, viitavad selle kui sakraalse sümboli juured judaismile. Judaismis peetakse granaatõuna kui viljakuse sümboliks, samas seostatakse selle seemnete arvu Toora seaduste numbriga.[163] Sellele granaatõuna tähendusele juhis tähelepanu ka Orest Kormašov temaga läbiviidud intervjuus.[164] Sarnaselt judaismiga sümboliseerib granaatõun viljakust ka kristluses ning on mainitud korduvalt Piiblis. Granaatõuna mahl meenutab oma värvi poolest verd, lisaks ülalmainitud tähendusele tõlgendatakse seda puuvilja kui ühtsuse ja isegi Ülestõusmise sümbolina. Piiblis on selle tähendus tugevalt mõjutatud konteksti poolt.[165] Nikolai Kormašov on korduvalt võtnud granaatõuna kasutusele natüürmordi keskse objektina: näitena võib tuua 1966. aastal valminud natüürmordi nimega „Natüürmort granaatõunaga“ või samaaastase lakoonilise kompositsiooni „Granaatõunad“.

https://www.muis.ee/museaalview/249639

---

[163] Julie Zupan, „What is the Jewish symbolism of the pomegranate?“, *Reform Judaism*, https://reformjudaism.org/learning/answers-jewish-questions/what-jewish-symbolism-pomegranate (vaadatud 31.03.2025).

[164] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

[165] Igor Kuklja, „Sem biblejskih rastenii“, *Azbuka verõ,* https://azbyka.ru/otechnik/Biblia/sem-biblejskih-rastenij/5 (vaadatud 31.03.2025).

Teos 25. Nikolai Kormašov, Granaatõunad, Natüürmort, 1966. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum

Kolmandaks sakraalset iseloomu objektiks on **pajuurvad**, mille kujundi saab ka leida Nikolai Kormašovi 1976. aastal valminud samanimelises akrüülmaalis. Ainukeseks maalil kujutatud objektiks on vaasi asetatud pajuoksad, mis ei vähenda maali sakraalsust. Pajuoksad kannavad iseenesest sakraalset tähendust: tegemist on palmioksade alternatiiviga, millega tervitas rahvas Jerusalemma astunud Jeesust. Tänapäeval tähistavad õigeusklikud nädal enne lihavõtteid Urbepäeva, mida seostatakse Issanda Jerusalemma minekuga. Pühapäeval tähistataval Urbepäeval on kombeks kirikusse minnes pajuurbi kaasa võtta, mida piserdatakse pühitsetud veega jumalateenistuse ajal. Pajuurvad sümboliseerivad elu võitu surma üle, samuti omistas lihtrahvas neile kaitsejõudu.[166] Lähtudes eeltoodust, võib järeldada, et selle maali puhul peitub sakraalsus just maalil kujutatud objektis.

Teos 26. Nikolai Kormašov. Pajuurvad. 1976. Akrüül, lõuend. Eesti Kunstimuuseum

[166] Anatoli Malinin, „Vetvi verbõ - eto znak pobedõ žizni nad smertju“, *Pravmir,* https://www.pravmir.ru/vetvi-verby-eto-znak-pobedy-zhizni-nad-smeryu/ (vaadatud 28.04.2024).

Vaatamata sellele, et ülalmainitud objektide sakraalses iseloomus on raske kahelda, on nende arvestamine sakraalsete motiivide hulka siiski vaieldav Nikolai Kormašovi loomingu kontekstis. Orest Kormašoviga läbiviidud intervjuust lähtub, et kunstnik ei arvanud natüürmortidel kujutatud objekte sakraalsete ega religioossete sümbolite hulka. Natüürmortide puhul nägi ta pigem sümbolismi just kujutatud esemete ebailmses funktsioonis, mis seisneb informatsiooni või nn tarkuse ülekandmises.[167] Samas on raske välistada, et kunstnik võis pöörduda nende motiivide poole teadmatult ning kujutamisele võetud esemete valik võib teoreetiliselt lähtuda ka temale elu jooksul avaldatud religioossest mõjust. Sellisel juhul oleks tegemist kaudsete kristlike sümbolitega, mida oli mõistlik käsitleda ühes üldises natüürmortide teemat kokkuvõtvas lõigus püstitatud küsimuse vastuolulisuse tõttu.

3.3.17 „Interjöör Ristilööduga“ (1989)

Nikolai Kormašovi nõukogudeaegsete sakraalset laadi teoste analüüs lõpeb 1989. aastal valminud maaliga, mis kannab nime „Interjöör Ristilööduga“. Seda maali võib pidada käesoleva analüüsi kulminatsiooniks: tegemist ei ole kahemõttelise süžee ega sakraalset sümboolikat täis teosega, seekord on maali sõnum piisavalt selge. Ainukeseks sakraalseks motiiviks on ristilöödud Jeesus, kes on kujutatud kõrvaltoas asuval maalil. Samas esineb mitmekihilisus ka käesoleval maalil, mis väljendub Jeesust kujutatud teoses: rist näib justkui ulatuvat lõuendist väljapoole, põimudes seeläbi ruumi interjööri ning ümbritseva kaasaegse keskkonnaga. Jeesust kujutav maal on justkui dialoogis selle kõrval paikneva teise maaliteosega, vaatamata kajastatud teemade erinevusele. Kujutatud risti võib arvata iseenesest sakraalsete sümbolite hulka, ristilöödud Jeesus annab aga traagilisuse käesolevale maalile. Mis puudutab esiplaanil kujutatud redelit, siis võib seda objekti seostada Jeesuse Kristuse ülestõusmisega. Tõenäoliselt peitubki selles põhjus, miks kunstnik valis

Teos 27. Interjöör Ristilööduga. 1989. Õli, lõuend. Perekond Kormašovi kogu

[167] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

pingi kujutamiseks just punase värvi - ikoonimaalis peetakse just punast värvi Ülestõusmise sümboliks.[168]

3.3.18 Nikolai Kormašovi sakraalne kunst Eesti Vabariigis

Vaatamata sellele, et pärast Eesti Vabariigi taasiseseisvumise väljakuulutamist kadus kunstnikel vajadus järgida nõukogude valitsuse poolt seatud reegleid ning lõppes religioonivastase poliitika eksisteerimine, jäi Nikolai Kormašovi hilisema loomingu sakraalsete maalide arv võrreldes nõukogudeaegsete omadega tagasihoidlikuks. Seoses sellega tundub kunstniku sakraalse sisuga maalide arvu vähenemine paradoksaalseks, kuid samas seletatavaks nähtuseks. Nikolai Kormašovi sakraalsete maalide valmimise tipphetk langes kokku ikooni kui kunstiliselt väärtusliku objekti avastamise ning selle vastu huvi suurenemisega. Nagu mainis intervjuus Orest Kormašov, kunstniku religioosse sisuga loomingu kõrghetk leidis aset 1960. ning 1970. aastatel. Hiljem sai maalides esinev sakraalsus pigem varjatuks, millal hakkas Nikolai Kormašov nägema religioossust pigem kõige lihtsamates asjades, mitte konkreetses kristlikus sümboolikas.[169] Selline muudetud visioon ja lähenemine on jäljendavad tema loomingus: järkjärgult hakkavad kaudsed sümbolid prevaleerima otsesete üle, religioossed motiivid esinevad pigem varjatud kujul. Asjaolul, miks on käesolev peatükk teistest palju kompaktsem ning piirdub vaid mõne näitega kunstniku maalidest, on kaks peamist põhjust. Esiteks, käesoleva magistritöö fookuses on just Nikolai Kormašovi nõukogudeaegne looming, kus esinevad sakraalsed motiivid suuremal või vähemal määral. Kunstniku sakraalsed teosed peale Eesti taasiseseisvumist langevad magistritööle seatud eesmärkidest ning selle kontseptsioonist välja. Selle peatüki eesmärk on pigem anda lühiülevaadet tema hilisemast sakraalsest loomingust ja uurida välja, kuidas muutus kunstniku käekiri läbi aegade. Teiseks põhjuseks on religioosse teema tagaplaanile jätmine: iga aastaga sakraalseid motiive esineb Nikolai Kormašovi loomingus aina vähem. Sellest on tingitud ka valitud sakraalse sisuga maalide tagasihoidlik arv.

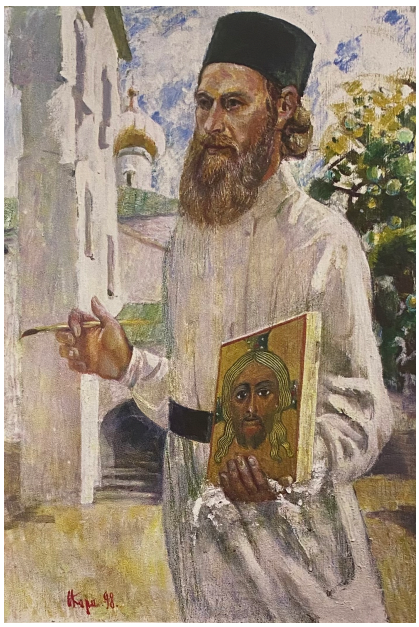
---

[168] „Znatštenie Tsvetov v Vostotšno-Pravoslavnoi Ikonografii“, *Russian icon collection,* https://russianicon.com/ru/meaning-of-colors-in-eastern-orthodox-iconography/ (vaadatud 28.04.2024).

[169] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

3.3.18.1 „Ikoonimaalija“ (1998)

Nikolai Kormašov oli viljakas kunstnik, kes proovis enda kätt erinevates kunstižanrides. Kunstnikule polnud võõrad maastikud, natüürmordid, temaatilised kompositsioonid kui ka portreed. Üheks neist on 1998. aastast pärinev portree „Ikoonimaalija“, millega algab Eesti suveräänsel perioodil valminud Nikolai Kormašovi sakraalse iseloomuga teoste tsükkel. Selle aasta märtsikuus Tallinnas läbiviidud intervjuu käigus mainis Orest Kormašov, et tema isa hilisemates maalides andis eelistuse heledamale värvipaletile.[170] Selline valik erineb küll tema varasema loomingu omast. Käesolev teos on eeltoodud hüpoteesi kinnituseks. 1998. aastal valminud maal erineb paljudest eelkäijatest nii värvikoloriidi kui ka käekirja poolest. Nii maalist kui sellel kujutatud isikust kirjutas Mai Levin kunstnikule pühendatud monograafias. Kunstiajaloolane mainis, et 1990. aastate lõpus portreemaali kallas töötades oli Nikolai Kormašov kujutanud ka Petseri vaimulikke ning ikoonimaalijaid. Tema sõnul sai sellel portreel kujutatud Lunastaja ikooni käes hoidev arhimandriit Zinon, kes oli lisaks tuntud ikoonimaalijana.[171] Seega piirdub käesoleval maalil esinev sakraalsus kahe kujutatud motiiviga: esimeseks on arhimandriidi käes hoitud Lunastaja ikoon, teiseks aga arhimandriit ise.



Teos 28. Nikolai Kormašov. Ikoonimaalija. 1998. Õli, lõuend. Perekond Kormašovi kogu

3.3.18.2 „Isa Jevgeni“ (1999)

1999. aastal valminud maali „Isa Jevgeni“ arvestamine sakraalsete teoste sekka on küll vaieldav, samas kujutatud figuuri ametiaste ning tema riietus annavad küll vihje maalil esinevale religioossusele. Kujutatud isiku kuulumises vaimulike hulka on raske kahelda: tema ametile viitavad nii maalil kujutatud detailid riide ja rindkerele paigaldatud rist kui ka maali nimetus iseenesest. Ilma maaliga kaasneva loota on raske aru saada, kui lähedased olid Nikolai Kormašov ning maalil kujutatud vaimulikkonda kuulunud isik. Kuid lähtuvalt Orest Kormašoviga läbiviidud

---

[170] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

[171] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija*, lk 318-319.

intervjuust võib aimata, et tegemist on kunstnikule tuttava inimesega: Nikolai Kormašovi ringkonnas olid erinevate ametite esindajad, vaimulikud polnud erand. Vestlusest tuleneb, et kunstnik leidis kergesti ühise keele kiriku esindajatega, mis ainult toetab ülalmainitud teooriat.[172] Nikolai Kormašovile pühendatud monograafiast lähtub, et tegemist on Petseri Varvara kiriku preestri Jevgeni Peleševiga, keda külastas kunstnik sageli raamatu autori Mai Levini sõnul.[173] Mis puudutab portree stiili, siis tekib tunne, et kunstnik pöördus taas tagasi karmi stiili juurde, mis ei esine siin kindlasti kõige puhtamal kujul, kuid selle stiili mõju on ikkagi märgatav käesoleva portree puhul.

Teos 29. Nikolai Kormašov. Isa Jevgeni. 1999.
Õli, lõuend. Vene Muuseum

3.3.18.3 „Valik võimalikust“ (2003)

Pärast Eesti Vabariigi iseseisvuse taastamist naasis Nikolai Kormašov kolmainsuse kujutuse juurde, mis leidis pidevalt kajastust tema nõukogudeaegses sakraalmaalis. Järjekordselt pöördus Nikolai Kormašov „Kolmainsuse“ ikoonimaali süžee poole. Lähenemine muutub realistlikumaks ning originaalse ikooni süžeele ja kompositsioonile üsna lähedaseks. Kui oma varasemates teostes viitas kunstnik Andrei Rubljovi ikoonile vaid kaudselt (kas sarnase kompositsiooni või teiste ikooniteoliste detailide kaudu), on seos pühamaaliga siin kaheldamatu. Täpselt nagu Andrei Rubljovi kirjutatud ikoonil, on kunstniku maali vasakpoolses osas kujutatud kolm laua taga istuvat inglit. Minu meelest on tegemist mitte ainult kompositsiooni poolest pühamaaliga sarnase teosega,

[172] Avloi, *Vestlus Orest Kormašoviga.*

[173] Levin, *Nikolai Kormašov - maalija*, lk 319.

vaid pigem kunstniku omapoolse originaalilähedase variatsiooniga. Maaliteose kallal töötades järgis kunstnik kõige pisemaid originaalsest ikoonist laenatud detaile: kõik pühamaalil kujutatud objektid on nähtavad ka Nikolai Kormašovi maalis, lisaks kasutas kunstnik sarnast värvipaletti ning järgis kujutatud objektide esialgset paigutust. Vaatamata sellele, et kõige ilmsemalt seisneb sakraalsus just Andrei Rubljovi pühamaalist laenatud süžees, kompositsioonis ja muudes detailides, ei ole see ainukene religioosset iseloomu näide, millele võib tähelepanu pöörata käesoleva maali analüüsi kontekstis. Veel tõmbab endale tähelepanu düptihhooni parempoolne osa, mille keskel on vasakul poolel kujutatud „Kolmainsuse“ motiiv asendatud hoopis tumeda peaaegu musta värvi sügavikku meenutava sfääriga. Maali nimetusest („Valik võimalikust“) lähtudes võib maali tõlgendada järgmiselt: diptühhoni vasakpoolses osas kujutatud tuntud ikooni süžee võib sümboliseerida nn „jumalikku“, vagameelset, puhast elu, millel ei ole patustele ega ebapühalikule elustiilile kohta. Selle kõrval paremal poolel kujutatud mustavärvilise sfääri all võib mõelda sügavat kuristikku või täielikku tühjust, millel ei ole näha selle algust ega lõppu. Oma elu jooksul satub iga inimene kokku lõpmatu arvu valikutega. Valik võib olla nii lihtne kui raske, nii tagajärgedega kui nendest ilma, nii õige kui vale ja nii edasi. Samuti on käesoleva maaliga: kunstnik justkui andis kahest vastasest variandist koosneva valiku, mille ees seisab teose vaataja. Kuid peab mainima, et tegemist ei ole nn „ametliku tõlgendusega“, pigem minu kui käesoleva magistritöö autori subjektiivse taju ning mõtetega, mis on tekkinud maali vaadates. Kokkuvõtteks võib öelda, et kunstniku loomingus korduvalt kasutatud „Kolmainsuse“ motiiv leiab käesolevas maalis hoopis teise väljenduse: ühelt poolt on tegemist eelmistest seda motiivi käsitlevatest maalidest originaalile kõige lähedasema versiooniga, teiselt poolt ei ole terve maali kontseptsioonil midagi ühist Piibli süžeega. Ka hilisemates sakraalset iseloomu teostes jäi Nikolai Kormašov filosoofilise lähenemise juurde.

Teos 30. Nikolai Kormašov. Valik võimalikust. 2003.
Akrüül, põletus, puitkiudplaat. Asukoht teadmata

4. Nikolai Kormašovi religioosse kunsti retseptsioon Eesti NSV-s

Nikolai Kormašovi loomingut käsitlevaid nii eesti- kui venekeelseid artikleid analüüsides avastasin ma, et sakraalsel temaatikal tehtud maalidest kirjutati suhteliselt vähe. Samas arvestades nõukogudeaegset religioonivastast poliitikat ei ole selles midagi üllatavat. Peab rõhutama, et kunstniku nimi figureeris nõukogudeaegses ajakirjanduses üsna tihti: kokku oli analüüsitud üle 200 artikli, millest olid valitud kõige asjakohasemad käesoleva magistritöö kontekstis. Vaatamata sellele, et magistritöö viimase peatüki fookuses on Nikolai Kormašovi just sakraalse taustaga loomingu retseptsioon, otsustasin alles jätta ka mõned Eesti NSV-i kunstimaailmas valitsenud õhkkonda peegeldavad näited. Alles jäetud artiklite rühma kuuluvad ka need, mis kinnitavad temale kui kunstnikule avaldatud religioosset mõju. Minu arvates aitavad need üksikud põhiteemast eemale kalduvad artiklid kaasa tervikpilti uuesti luua.

4.1 Eestikeelsed artiklid

Esmakordselt hakati Nikolai Kormašovi nime eestikeelses perioodikas mainima 1959. aastal, millal ilmus esimene kunstnikku mainiv lühike artikkel: nimelt sai Nikolai Kormašov NSVL Kunstnike Liidu diplomi, lisaks toodi artiklis eraldi välja tema kaks parimat maaliteost: „Kevad Tallinnas“ ning „Remonditöölised“.[174] Juba 1962. aastal anti ajalehes „Sirp ja Vasar“ teada, et Nikolai Kormašovi valiti kongressil Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse liikmeks.[175] Samal aastal kirjutati ajalehes „Kodumaa“ kunstniku töötamisest teose kallal, mis kajastab maainimeste elu temaatikat. Põgusalt mainiti tema reisi Ungarisse.[176]

Aja möödudes saavad Nikolai Kormašovi loomingut käsitlevad artiklid aina sisukamateks. Näitena võib tuua ühe 1963. aastal ilmunud artikli, kus mõtiskles Leo Soonpää üsna julgelt tolleaegse kunsti teema üle: tema sõnul jäi Stalini aeg selja taha, kuid täielik vabadus oli veel kaugel. Samas autor kirjutas avalikult noorte kunstnike soovist isikukultuse aegadel tekkinud stampidest „iga hinna eest“ vabaneda, mainis kunstnike otsinguid, millesse suhtus positiivselt. Lisaks võrdles autor eelmiste aastakümnete kunsti kaasaegse omaga ning isegi kritiseeris kunstimaailmas tekkinuid ning minevikku jäänud kombeid, nimetades neid puudusteks. Nende seas olid autori sõnul liigne

---

[174] „Preemiad ja diplomid parimatele kunstiteostele“, *Sirp ja Vasar*, 4.12.1959, lk 1.

[175] „Kunstikroonikat“, *Sirp ja Vasar,* 16.02.1962, lk 5.

[176] Ilmar Torn, „Uued muljed - uued teosed“, *Kodumaa*, 21.11.1962, lk 5.

naturalism, paraadsus, ebaisikupärasus. Lisaks pööras autor tähelepanu Nikolai Kormašovi tööstusemaastikku kujutavatele maalidele ning rõhutas nende omapärasust. Järgmisel leheküljel leidsid kajastust Nikolai Kormašovi portreežanrisse kuuluvad teosed, kuid autor ei toonud ühtegi konkreetset näidet, vaid rääkis pigem abstraktselt ning kiitis kunstniku ekspressiivsust.[177]

1965. aastal ilmus erinevates ajalehtedes lausa mitu Nikolai Kormašovi kas otseselt või kaudselt puudutavat artiklit: üheks neist on Jüri Palmi oma, mis kannab nime „Esimesed seitse aastat". Artikli väljaandmise hetkeks ehk 1965. aastaks oli Nikolai Kormašov näitustel osalenud juba seitse aastat. Esimestel maalidel jäi autori arvates iseseisvusest puudu, nende väärtuseks pidas ta energia rikkust. Samuti rõhutas ta viimastes teostes esinevat kunstniku eripärast käekirja. Autori sõnul olid ka varasemad kunstniku teosed mitmetähenduslikud ning täis sümboleid. Jüri Palm rõhutas, et kunstniku sisemiselt jõulistes teostes domineerib joonistuslik element maalilise üle. [178]

Erinevatelt eelnevast magistritöös käsitletud materjalist on järgmise artikli fookuses hoopis kunstnikule pühendatud 20-minutiline dokumentaalfilm, mis kujutab endast filmivormis läbi viidud intervjuud. Samuti võib seda artiklit pidada esimeseks kunstniku sakraalsele loomingule tähelepanu pööranud kirjalikuks avalikustatud allikaks. Dokumentaalfilmi stsenarist oli Tatjana Elmanovitš, režissööriks - Valeria Anderson, filmi kajastanud artikli autoriks aga kunstiajaloolane Mai Levin. Lähtuvalt tekstist võib teha järelduse, et intervjuu käigus esitatud küsimused kandsid pigem isiklikku iseloomu, samas ei jäänud ka kõrvale kunstniku looming ja (esmakordselt Nikolai Kormašovi puudutavas nõukogudeaegses meedias) ikoonid, mille kollektsioneerimisega tegeles Kormašov maalimise kõrval. Artikli autori sõnul võiks intervjueerija olla taktilisem ning keskenduda pigem kunstniku loomingule, mida seletas ta järgmiselt: „Praegu jäävad maalid veidi usuvägilasliku jutuga lõdvalt seotuks, mõjudes pigem värvikate vahepaladena kui teksti toetajana. Viimasega seostuvad minu arvates rahuldavalt ikoonid, ka vaade aknast apelsiniga, väike maastik kirikuga, „Söömaaeg""[179]. Nikolai Kormašovi näituse saateks kirjutatud raamatus rõhutati dokumentaalfilmi fookusest rääkides seda, et religiooniteema tagaplaanile jätmist võib põhjendada neil aastatel veel kehtinud tsensuuriga, mis ei lubanud seda teemat täies mahus avada.[180]

---

[177] Leo Soonpää, „Eesti kunsti tänapäev ja noored kunstnikud", *Tõe Hääl,* 3.01.1963, lk 3-4.

[178] Jüri Palm, „Esimesed seitse aastat", *Sirp ja Vasar,* 19.02.1965, lk 4.

[179] Mai Levin, „Nikolai Kormašov 1969", *Sirp ja Vasar,* 13.02.1970, lk 8.

[180] Talvoja, *Pühalik kaasaeg: Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid,*, lk 27.

Aina rohkem hakati religioossele aspektile tähelepanu pöörama just 1970. aastatel. 1974. aasta algas üsna põneva ning detailse artikliga, mis koosnes väikesest intervjuust kunstnikuga, teiste kunstimaailma esindajate kiidusõnadest ning nende poolt maaliteosele „Minu Eestimaa“ antud tagasisidest. Samas leiti, et teos peegeldab suurepäraselt tol ajal eriti aktuaalseks olnud rahvusvahelise ühtsuse teemat. Intervjuus mõtiskles kunstnik sümboolsuse teema üle, millest oli ta korduvalt lähtunud oma loomingus. Lisaks rääkis ta intervjuus oma ikoonide kogust, mis tekitas austuse kunsti traditsioonide vastu.[181]

Järgmine samal aastal ilmunud tähelepanuväärne artikkel ei piirdunud vaid maalile antud autoripoolse hinnanguga. Tegemist on sisuka artikliga, kus tutvustas kunstiteadlane Maire Toom Nikolai Kormašovi isikunäitusel eksponeeritud teoseid ning lisaks andis üldist ettekujutust kunstniku loomingust, võrreldes ning välja tuues selle erinevaid perioode. Kõige märkimisväärseteks perioodideks pidas autor järgmiseid aastakümneid: 1950. aastate lõpus algust saanud periood, millal tõmbas kunstnik endale tähelepanu teoste lahutamatuks osaks saanud monumentaalsuse ning kontrastse koloriidiga; teemalisi kompositsioone rikkad 1960. aastad, millal kunstniku karm stiil ja kompromissitu aina süvenevad, omandades sümboolsema ning tähenduslikuma vormi, püüdes samal ajal lihtsuse poole ning 1970. aastad, millal muutus kunstniku käekiri pehmemaks ning veelgi sümboolsemaks. Kunstiteadlane leidis, et järsud rahulikumat laadi muutused olid ikoonimaalist tingitud ning väljendusid nii maaliteoste kompositsioonis kui üldises lähenemises. Vastavalt nõukogudeaegsetes väljaannetes ilmunud artiklitele võib öelda, et kunstiteadlane Maire Toom oli esimeste autorite seas, kes viitas ikoonimaali mõjule.[182]

Nikolai Kormašovi loomingule avaldatud ikoonimaali mõjust rääkis oma artiklis ka kunstiteadlane Boriss Bernštein. Kuigi artikkel oli pühendatud Nikolai Kormašovi personaalnäituse avamisele, ei jätnud ta mainimata kunstniku isiksust kujundanud tegureid, millest olid tingitud tema loomingu eripära ning isegi ainulaadsus. Autor rõhutas, et kunstniku looming ühendab endas nii eesti maalikunsti traditsioone kui ka vene ikoonimaalile iseloomulike joone.[183] Ikoonimaali poolt avaldatud mõjust rääkis Boriss Bernštein järgmiselt: „Ikoonimaalimiskunsti mõningate võtete laenamine, ei, mitte mehaaniline ülevõtmine, vaid täiesti nüüdisaegse ja isikupärase kormašovliku

---

[181] Martti Soosaar, „Aastatega lähevad päevad pikemaks“, *Sirp ja Vasar,* 11.01.1974, lk 8.

[182] Maire Toom, „Igavesti teel“, *Sirp ja Vasar,* 29.03.1974, lk 9.

[183] Boriss Bernštein, „Nikolai Kormašovi otsingud ja mõtisklused“, *Kodumaa*, 19.09.1978, lk 3.

stiliseeringuga kokkusulatamine tuletab meile taas meelde aegade ühisjoonel avalduvat inimlike väärtuste pärimispidevust“[184].

1978. aastal võttis Nikolai Kormašov osa kunstiajaloolaste ja kunstiteadlaste ekspeditsioonist Hiiumaale, mille eesmärgiks oli kontrollida kultuuriväärtuslike objektide säilivust ja leida uut kultuurilise väärtusega materjali. Eesti restauraator Endel Valk-Falk rääkis kunstnikust kui suurest vene kunsti tundjast, kelle peamiseks huviks oli restaureerimist vajanud vene kunstiobjektid. Kuna ekspeditsiooni käigus said uurimisobjektideks ka kohalikud kirikud, siis võib oletada, et restaureerimist vajanud objektide seas võisid olla ka ikoonimaalid.[185]

Järgmine nii kunstnikku kui ikoonimaali käsitlenud artikkel pärineb aastast 1979. „Kodumaa“ ajalehes ilmunud artikkel kujutab endast lühikest ja samas huvitavat detailirohket intervjuud Moskva kunstnik-restauraatori ning ühtlasi vanavene kunsti eriteadlase Saveli Jamštšikovaga, intervjueerija rollis oli aga Jaak Mamers. Peale vanavene kunsti vestlesid ülalmainitud isikud Riiklikus Kunstimuuseumis avatud näituse teemal, mille koostamisest võttis intervjueeritav osa. Näitus kandis nime „Vanavene kunst erakogudest. Uued avastused“ ning rõõmustas külastajaid 30 eksponeeritud ikooniga, millest väärtuslikumateks peeti 14. sajandist pärinevaid meistriteoseid. Ikoonide kogumisega tegelevatest inimestest rääkides tõi ta näitena Nikolai Kormašovi, keda arvas ka Eesti tuntumate ikoonide kogujate hulka. Samuti mainis intervjueerija, et kuus ikooni kunstniku kollektsioonist olid tollel hetkel eksponeeritud Kadrioru lossis avatud näitusel. Käesoleva magistritöö kontekstis tundus huvitavaks ja isegi asjakohaseks järgmine fakt: esmakordselt said erakogudest tulenevad ikoonid eksponeeritud Moskvas asuvas Andrei Rubljovi nimelises Vanavene Kunsti Muuseumis.[186] Tegemist oli esimese ametliku erakogudest ikoonide näitusega Nõukogude Liidus, mis sai avatud alles 1974. aastal.[187] Samal aastal pälvis Nikolai Kormašov Eesti NSV Kultuuriministeeriumi aukirja teenete eest eesti nõukogude maalikunsti arendamisel.[188]

---

[184] Boriss Bernštein, „Nikolai Kormašovi otsingud ja mõtisklused“, *Kodumaa*, 19.09.1978, lk 3.

[185] Endel Valk-Falk, „Minevikuväärtuste säilitamiseks“, *Nõukogude Hiiumaa*, 5.10.1978, lk 2.

[186] Jaak Mamers, „Ikoonid, vanavene kunsti šedöövrid“, *Kodumaa*, 28.03.1979, lk 7.

[187] Inna Pulikova, „Kak „chernõe doski“ stali zolotõmi: ot podpoljnogo eksporta sovetskih vremjon k chastnõm muzejam russkoj ikonõ“, *The Art Newspaper Russia,* https://www.theartnewspaper.ru/posts/133/ (vaadatud 20.04.2024).

[188] „Autasustamisi“, *Sirp ja Vasar,* 7.09.1979, lk 4.

Järgmine Tartu Kunstimajas avatud näituse saateks kirjutatud artikkel sobib suurepäraselt käesoleva magistritöö kontekstiga. Oma artiklis võrdles Mai Levin kunstniku loomingu eriperioode ning leidis, et 1970. aastatel hakkas tema maalimislaad järsku muutuma. Karmid geomeetrilised ja kontrastsed vormid vahelduvad faktuuride õhulisuse ning joonte pehmusega, tervikuna muutuvad teosed harmoonilisemateks ja isegi lüürilisemateks. Nagu mitmed teised Nikolai Kormašovi loomingu küpsemat perioodi analüüsinud eksperdid, leidis Mai Levin, et ikoonimaal mängis suurt rolli kunstniku käekirja muutustes. Kunstiajaloolase sõnul said ikoonimaali mõjutused nähtavad kunstniku loomingu 1960. aastate keskpaigas ning väljendusid nii ikonograafiliste motiivide interpretatsioonides, sakraalsete sümbolite olemasolus kui ka kompositsiooni valikus. Ikoonimaali mõjutused saavutasid kunstniku loomingus kõrgpunkti 1969.-1972. aastatel, seejärel hakkas sakraalne motiiv tasapisi kaduma. Mis puudutab näitusel eksponeeritud maaliteoste valikut, siis oli see huvitav oma mitmekülgsuse ja koloriitsuse poolest.[189] Mis puudutab kunstniku riiklike saavutusi, siis juba järgmisel aastal pälvis Nikolai Kormašov Eesti NSV rahvakunstniku aunimetuse Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi seadluse alusel.[190]

Veel üks sisukas artikkel ilmus ajalehes „Rahva Hääl“, mille peamiseks teemaks sai Nikolai Kormašovi kodulinnas avatud 16. isikunäitus. Kunstiteadlane andis ülevaate nii kunstniku loomingu perioodidest kui tema kõige märkimisväärsetest maaliteostest: nende seas olid nii üldinimlikel või tööstuslikel teemadel loodud ning karmi stiili esindatavad maalid (nt „Raudbetoon“, „Kalurid“) kui ka igavesi teemasid käsitlevad filosoofilise taustaga teosed (nt „Kontseptsioonid“, „Pojad II“ ja teised). Kunstniku loomingu sümboolsuse poole liikumist seostas autor nii vanavene ikoonimaali uurimisega kui impressionismi traditsioonide taasavastamisega.[191]

Viimases analüüsitud artiklis pööras Mai Levin tähelepanu kunstniku maaliteostes esinevale ikoonilist laadi ülevõtmisele. Autori sõnul õnnestus kunstnikul edukalt oma teostes isiksust, kaasaega ja traditsiooni dialoogi panna. Lisaks aitas tema arvates restaureerimine ikoonimaali sügavama mõistmisega kaasa. Autor mainis ka Muromis toimunud isikunäitust puudutavat fakti: näitus avati näitusesaaliks kohandatud kirikus ning altarimaaliks valiti kunstniku „Nike'i“. 1960. aastate lõpus sai Nikolai Kormašovi loomingus alguse ikoonikunsti mõjudega seostatav periood,

---

[189] Mai Levin, „Saateks Nikolai Kormašovi näitusele“, *Sirp ja Vasar,* 6.06.1980, lk 9.

[190] „Nädala märkmikust“, *Kodumaa*, 29.04.1981, lk 3.

[191] Irina Solomõkova, „Probleemne ja poeetiline - Nikolai Kormašovi maalide näitus Muromi linnas“, *Rahva Hääl,* 11.08.1985, lk 3.

mille tippteoste hulka arvas Mai Levin maali „Kontseptsioonid“.[192] Minu meelest on väga sümboolne, et nõukogudeaegsete eestikeelsete artiklite ülevaade lõpeb nii põneva, detailiderohke ning tervenisti kunstnikule pühendatud artikliga, kus sai piisavalt kajastatud temale lähedane olnud ikoonimaali teema.

4.2 Venekeelsed artiklid

Nikolai Kormašovi loomingu retseptsioon ei piirdu vaid eestikeelsete artiklitega - kunstniku nime sai korduvalt mainitud ka kohalikes venekeelsetes väljaandetes. Samas venekeelsete artiklite arv on palju tagasihoidlikum - eestikeelseid artikleid, kus sai kajastatud kas Nikolai Kormašovi looming või kunstnik ise, oli ligikaudu kaks korda rohkem, seega osutus vene keeles kirjutatud artiklite analüüs kokkuvõtlikumaks. Veel üks põhjus, miks erineb venekeelsete artiklite analüüs eestikeelsete omast oma mahu poolest, seisneb informatsiooni kordumises ning väheses informatiivsuses, mistõttu olid mõned artiklid analüüsist välja jäetud.

Käesoleva magistritöö kontekstis väärib kindlasti tähelepanu 1966. aastal ilmunud kunstiteadlase Boriss Berrnšeini poolt kirjutatud artikkel nimega „Julge ja tõetruu anne“ - tegemist on esimese sisukuma venekeelse artikliga, kus anti põhjalik ülevaade kunstniku loomingust ning tutvustati lisaks tema Kadrioru lossis eksponeeritud näitust. Boriss Bernšteini sõnul oli Nikolai Kormašov mõtlev ja andekas meister, kes ei leppinud olemasolevaga tulemusega, vaid oli alati parema idee ja selle väljendusviisi otsingul. Tekstis leidis aset ka mõnede konkreetsete kunstniku maaliteoste analüüs (nt „Manöövrid“, „Raudbetoon“). Kunstiteadlane rõhutas kunstniku kalduvust vabaneda kujutava objekti teisejärgulistest omadustest ning keskenduda hoopis sellele kõige iseloomulikele joontele.[193]

Mis puudutab kunstniku osalemist kunstinäitustel, siis väärib kindlasti tähelepanu Montrealis toimunud maailmanäitus, millel said esitletud Nikolai Kormašovi maaliteosed (nende seas ka selleks ajaks saanud tuntuks maal „Raudbetoon“). Samuti tutvustati artiklis ka Nikolai Kormašovi

---

[192] Mai Levin, „Rohkem Kormašovist üldse kui tema näitusest. *Reede*, 22.09.1989, lk 9.

[193] Boriss Bernštein, „Mužestvennõi i pravdivõi talant“. *Sovetskaja Estonija,* 15.07.1966, lk 2.

isikunäitust Vilniuses.[194] Kunstniku isikunäitusel said eksponeeritud ligikaudu 40 maaliteost. Eksponeeritud teoste seas prevaleerisid temaatilised maalid, maastikud ning portreed.[195]
Kiiduväärsete ülevaadete vastukaaluks leidus ka neid artikleid, kus sattus kunstniku looming kriitika alla. Näiteks sai 1966. aastal „Nõukogude Eesti“ ajalehes ilmunud artiklis pehmelt kritiseeritud Nikolai Kormašovi teos nimega „Sepikoda“, mille puudusteks osutusid tööliste utreeritud kujud. Samuti oli autori sõnul märgatav kunstniku järkjärguline taandumine töötemaatikast, mis tähendas kõrvalekaldumist tol ajal aktsepteeritud ideoloogiast.[196] Eeltoodust lähtudes võib taas järeldada, et kõige rohkem kajastust leidsid nõukogudeaegses ajakirjanduses just need kunstnikud ja teosed, mis ei läinud vastuollu kehtestatud ideoloogiaga, vaid, vastupidi, peegeldasid valitsuse poolt heaks kiidetud teemasid.

Käesoleva magistritöö kontekstis pean eriti tähelepanuväärseks 1971. aastal ilmunud artiklit, mis oli pühendatud Nikolai Kormašovi korraldatud vanavene kunsti (k.a ikoonide) näitusele. Kadrioru lossis avatud näitusel eksponeeritud kunstniku kollektsioonil oli tähtis koht juba 1970. aastatel. Samas räägiti ikoonidest kui „iidse vene kunsti monumentidest“ ning pandi rõhku vene pärimusele, sakraalsusest polnud tol ajal kombeks lähtuda - prevaleeris just ajalooline kontekst. Ikooni käsitleti kui osa vene kunstist, millel on ajalooline- ning kultuuriväärtus. Üheks väärtuslikumaks ikoonimaaliks peeti 15. sajandist pärinevat ikooni, mis kuulub vanimate Eestis säilinud vene maalikunsti monumentide hulka.[197] Kolm aastat hiljem anti Moskvas välja Nikolai Kormašovile pühendatud raamat, mis kinnitab omakorda tema tuntust kunstiringkondades.[198]

1989. aastal ilmus „Nõukogude Eesti“ venekeelses väljaandes sisukas Nikolai Kormašovile ning tema juubelinäitusele pühendatud artikkel, mille autor Mai Levin andis lugemiskonnale põhjalikku ülevaadet kunstniku loomingu erinevatest perioodidest, võrreldes neid omavahel ning tuues esile tema arvates kõige märkimisväärseid teoseid. Artikli lugedes saab lugeja kohe aru, et tegemist oli nii kunstikriitikute kui laiema auditooriumi poolt hinnatud kunstnikuga, keda peeti eeskujuks. Mis puudutab artiklis esitatud kunstniku biograafilisi fakte, siis mainiti tema kodulinna maalilisust, mis

---

[194] V. Valentinova, „V masterskoj N. Kormašova“. *Molodjož Estonii*, 24.11.1966, lk 3.

[195] „Võstavka rabot N. Kormašova“, *Sovetskaja Estonija,* 15.01.1967, lk 1.

[196] L. Gens, „Segodnja etogo malo“. *Sovetskaja Estonija,* 11.12.1966, lk 2.

[197] Jüri Keevallik, „Võstavka drevnerusskogo iskusstva“. *Sovetskaja Estonija,* 23.04.1971, lk 4.

[198] P. Lugovskoj, „Kniga o Nikolaje Kormašove“. *Sovetskaja Estonija,* 29.08.1974, lk 3.

seisnes vanemate kirikute olemasolus ning kohalikus muuseumis avatud ikoonimaalide ekspositsioonis. Ülaltoodud informatsiooniga arvestades võib oletada, et sakraalkunsti eeldused leidsid aset ka kunstnikku lapsepõlvest ümbritsevas keskkonnas. Kuid sakraalsusest rääkides ei piirdunud kunstiteadlane vaid Muromi linna maalilise maastikuga - artiklis mainiti ka Nikolai Kormašovi huvi sakraalse kunsti (sh ikoonide) vastu. Autori sõnul õnnestus eriti hästi ikonograafiliste tunnuste kujutamine just Nikolai Kormašovil, mis oli tema isiksusega kooskõlas.[199] Järgmisel aastal ilmus samas väljaandes artikkel, kus leidis kajastus Nikolai Kormašovi poolt vene pühamaali traditsioonide tutvustamine auditooriumile.[200] Tegemist on viimase Eesti NSV-i ajal avalikustatud ja ühtlasi Nikolai Kormašovi puudutanud venekeelse artikliga, mis sobib hästi siinse magistritöö kontekstiga kokku.

[199] Mai Levin, „Linii žizni“. *Sovetskaja Estonija,* 3.10.1989, lk 4.

[200] S. Ivanova, „Priglašajutsja vse…“ *Sovetskaja Estonija,* 20.04.1990, lk 4.

Kokkuvõte

Kokkuvõtteks võib öelda, et religiooni mõju Nikolai Kormašovi loomingule on raske alahinnata. Seda kinnitavad mitmed käesoleva magistritöö raames analüüsitud maaliteosed, mille sakraalsete motiivide olemasolus on raske kahelda. Kõige varasemad sakraalse sisuga teosed pärinevad 1950. aastate teisest poolest ehk kunstniku loomingu varasemast perioodist: näiteks võib tuua mitmed kirikuid kujutavad maalid või natüürmordid ikoonidega. Aja möödudes muutuvad Nikolai Kormašovi maalid sümboolsemateks: ilmsete religioossete objektide asemele ilmuvad sakraalse tähendusega sümbolid (nt „Interjöör Ristilööduga“), Piiblist laenatud süžeed (nt „Kontseptsioonid. Diptühhon) või hoopis kanoonilisele pühamaalile omased tunnused (nt „Lesed. Osa triptühhonist“). Magistritöö valmimise käigus selgus, et Nikolai Kormašovi loomingus esinevad sakraalsed sümbolid kuuluvad kahte rühma. Esimesse rühma kuuluvad otsesed ehk ilmsed sümbolid, mis on nähtavad palja silmaga, Sellist tüüpi sümboleid saab näha näiteks maalil „Igavesti teel“ (1972), mille sarnasuses hagiograafilise ikooni kompositsiooniga on raske kahelda. Teisse rühma kuuluvad aga kaudsed sümbolid, mille seos kristlusega ei ole nii ilmne. Mis puudutab natüürmortides esinevaid üksikuid sakraalse iseloomuga objekte, siis võib nende arvestamine sakraalsete teoste hulka tekitada diskussiooni: vaatamata sellele, et mõned natüürmortidel kujutatud objektidest omavad erilist tähendust religioosses kontekstis ning kuuluvad iseenesest sakraalsete sümbolite hulka, ei ole siiski kindel, kas Nikolai Kormašov ise mõtles nende all just ülalmainitud tüüpi sümboleid või võttis neid kasutusele vaid tavaliste natüürmordil kujutamisele kõlbavate esemetena. Orest Kormašoviga vestlusest tuleneb, et natüürmortide puhul on selline kaldumine sakraalsuse poole arvatavasti välistatud. Samas eksisteerib tõenäosus, et vaikelu kallal töötades võis kunstnik naasta sakraalsete sümbolite juurde teadmatult.

Fenomenaalne on see, kuidas õnnestus kunstnikul ühendada oma loomingus esmapilgul kokkusobimatuid nähtusi: ühelt poolt oli tegemist karmi stiili juhtiva figuuriga Eestis, teiselt aga peene maailma tajumise natuuriga, kelle maailmaavade oli religioonist tugevalt mõjutatud, millele viitavad mitmed kunstniku maaliteosed. Kindlasti ei piirdunud Nikolai Kormašov vaid religioosse aspektiga oma loomingus: sakraalsete motiivide puudumise tõttu käsitlemata jäänud maalid ei leidnud mainimist käesolevas magistritöös, mis moodustavad omakorda absoluutse enamuse. Mis puudutab magistritöö raames analüüsitud maale, siis võib kindlasti öelda, et ei ole etteantud sakraalse sisuga maaliteoste nimekiri kindlasti lõplik. Kuna lähtusin kõigepealt oma isiklikust (ehk subjektiivsest) arvamusest ning mitmete kunstiteadlaste Nikolai Kormašovile pühendatud teadustöödest, on raske välistada, et eksisteerib ka teisi sakraalse sisuga teoseid. Lisaks jätkas

Nikolai Kormašov töötamist seda tüüpi teoste kallal ka peale Eesti Vabariigi taasiseseisvumist, kuid nende analüüs jääks kindlasti käesoleva magistritöö raamest välja. Erandiks on vaid kolm maali, mis said analüüsitud kolmanda peatüki lõpus.

Mis puudutab Nikolai Kormašovi loomingu retseptsiooni nõukogude ajal, siis võib julgelt järeldada, et ajakirjanduses sai kõige rohkem kajastatud selline osa kunstniku loomingust, mis vastas valitsuse poolt määratatud kriteeriumitele ning mis peegeldas mingil määral tolleaegset ideoloogiat (nt töötemaatikat kujutavad teosed). Nikolai Kormašovi sakraalse sisuga teostele ei pööratud tolleaegses meedias piisavalt tähelepanu, samas on sakraalseid sümboleid näha juba kunstniku varasemas loomingus Esimesele Eesti NSV-s toimunud ikoonide näitusele pühendati kohalikus ajakirjanduses ühe artikli, kus käsitleti ikoone mitte sakraalsete esemete, vaid pigem eraldiseisvate kunstiteostena ning rõhutati pigem nende tähtsust just kunstiajaloolises kontekstis. Kunstniku maaliteoste sakraalsusele hakati tähelepanu pöörama 1970. aastatel, mida kinnitavad mitmed nõukogudeaegsetes väljaannetes ilmunud artiklid. Kuid lähtuvalt artiklite analüüsi üldisest ülevaatest on kindlasti tegemist pigem eranditega: sakraalsusele pöörasid tähelepanu vähesed autorid ning vaid üksikud neist käsitlesid seda teemat täiel määral.

Eestikeelsete ning venekeelsete Nikolai Kormašovi käsitletud artiklite võrdlusest rääkides peab kindlasti mainima, et identseteks on neid raske nimetada. Esimene kõige silmpaistvam erinevus seisneb artiklite arvus: Nikolai Kormašovist kirjutati eestikeelses ajakirjanduses ikkagi sagedamini, enamik venekeelseid artikleid kannavad pigem informatiivset iseloomu, mis seisneb toimunud näituste tutvustamises ning kunstniku riiklike saavutuste välja toomises. Muidugi on siin ka erandeid, mis kujutavad endast sisukaid kunstniku loomingut analüüsivaid artikleid, kuid nende arv on tunduvalt väiksem eestikeelsetega võrreldes. Samas on rohkem tunda poliitilist mõju just venekeelsetes artiklites: mitmete eestikeelsete artiklite autorid ületavad seatud piiri ja käsitlevad kunstimaailmas tekkinud olukorda laiemas aspektis ning, enamgi veel, mitte alati positiivse poole pealt. Arvatavasti hakkas huvi sakraalse kunsti vastu kasvama paralleelselt nõukogude repressiivse poliitika nõrgenemisega: nagu olen eelnevalt maininud, hakati sakraalsetele motiividele tähelepanu pöörama alates 1970. aastatest ilmunud artiklites ning iga saabunud aastakümnega ilmub kunstniku religioosse sisuga teoseid käsitlevaid artikleid aina rohkem.

Igal juhul vaatamata Nikolai Kormašovi tihedale seosele religioosse kunstiga, kirjutati temast üsna palju nõukogudeaegses ajakirjanduses. Tema elu lahutamatuks osaks saanud religioosne aspekt ega vene päritolu ei takistanud tal eesti kunstimaailmas tunnustust saada. Samuti ka näitustel osalemisega: lähtudes korraldatud näituseid tutvustavate artiklite ulatuslikust arvust, on raske

kahelda selles, et Nikolai Kormašovi maaliteosed olid alati oodatud näitusesaalides eksponeerima. Seda teooriat kinnitab ka Orest Kormašoviga läbiviidud intervjuu, millest tuleneb, et ükski maaliteos ei olnud eksponeerimisele keelatud, isegi kui maalil oli religioosne ehk sakraalne alltekst. Eeltoodust võib järeldada, et magistritööle seatud eesmärgid said kindlasti täidetud.

Kasutatud kirjandus

Helme, Sirje, Kangilaski, Jaak, Lühike eesti kunsti ajalugu (Tallinn: Kunst, 1999).

Helme, Sirje, Sõjajärgse modernismi ja avangardi probleeme eesti kunstis, doktoritöö (Eesti Kunstiakadeemia, 2013).

Ivask, Merike, Kreenholm (Narva: Narva Muuseum, 2017).

Kangilaski, Jaak, Eesti kunsti ajalugu. 6, II osa, 1940-1991 peatoimetaja Krista Kodres (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2013).

Levin, Mai. Nikolai Kormašov - maalija (Tallinn: OÜ Kormgraf, 2023).

Liivak, Anu, Kunstist Eestis läbi aegade (Tallinn: Kunst, 1990).

Pabstel, Liisi, Vasakpoolsus Eesti kunstis 1930. aastatel Aino Bachi, Andrus Johani, Nikolai Kummitsa ja Kaarel Liimandi näitel. Magistritöö (Tartu: Tartu Ülikool, 2015).

Pajur, Ago, Tannberg, Tõnu, Vahtre, Lauri jt, Eesti ajalugu VI (Tartu: Ilmamaa, 2005).

Põldroos, Enn, Nõukogude Eesti kunst (Tallinn: Kunst, 1987).

Rohtmets, Priit, Riik ja usulised ühendused (Tallinn: Siseministeerium, 2018).

Suitsu, Maire, Leib: terast toiduni (Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2013).

Talvoja, Kädi. Pühalik kaasaeg : Nikolai Kormašovi 1960. aastate maalid (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013).

Tammert, Marje, Värviõpetus teoorias (Tallinn: Aimwell, 2002).

Tammert, Marje, Värviteooria (Tallinn: Aimwell, 2017).

Quenot, Michel, Ikoon. Aken Kuningriiki (Tallinn: Logos, 1998).

Aleksejev, Sergei, Zrimaja istina. Entsõklopedija pravoslavnoj ikonõ (Sankt-Peterburg: Izdateljskij dom „Neva“, 2003).

Bernštein, Boriss, Nikolai Kormašov: živopis (Moskva: Sovetskii hudožnik, 1985).

Hosking, Geoffrey, Istorija Sovetskogo Sojuza 1917-1991 (Smolensk: Rusitš, 2000).

Kristi, Enn, Tšislo 3, Numerologija (Moskva: Kolibri, 2020).

Laar, Mart, Krasnõi terror: repressii sovetskih okkupatsõonnõh vlastei v Estonii (Tallinn: Grenader, 2005).

Perioodika

„Autasustamisi“, *Sirp ja Vasar,* 7.09.1979

Bernštein, Boriss, „Nikolai Kormašovi otsingud ja mõtisklused“, *Kodumaa*, 19.09.1978

„Kunstikroonikat“, *Sirp ja Vasar,* 16.02.1962

Levin, Mai, „Nikolai Kormašov 1969**“**, *Sirp ja Vasar,* 13.02.1970

Levin, Mai, „Saateks Nikolai Kormašovi näitusele**“**, *Sirp ja Vasar,* 6.06.1980

Levin, Mai,, „Rohkem Kormašovist üldse kui tema näitusest. *Reede*, 22.09.1989

Mamers, Jaak, „Ikoonid, vanavene kunsti šedöövrid“, *Kodumaa*, 28.03.1979

„Nädala märkmikust“, *Kodumaa*, 29.04.1981

Palm, Jüri, „Esimesed seitse aastat“, *Sirp ja Vasar,* 19.02.1965

„Preemiad ja diplomid parimatele kunstiteostele“, *Sirp ja Vasar*, 4.12.1959

Soonpää, Leo, „Eesti kunsti tänapäev ja noored kunstnikud“, *Tõe Hääl,* 3.01.1963

Soosaar, Martti, „Aastatega lähevad päevad pikemaks“, *Sirp ja Vasar,* 11.01.1974

Solomõkova, Irina, „Probleemne ja poeetiline - Nikolai Kormašovi maalide näitus Muromi linnas“, *Rahva Hääl,* 11.08.1985

Torn, Ilmar, „Uued muljed - uued teosed“, *Kodumaa*, 21.11.1962

Toom, Maire, „Igavesti teel“, *Sirp ja Vasar,* 29.03.1974

Valk-Falk, Endel, „Minevikuväärtuste säilitamiseks“, *Nõukogude Hiiumaa*, 5.10.1978

Bernštein, Boriss, „Mužestvennõi i pravdivõi talant“. *Sovetskaja Estonija,* 15.07.1966

Gens, L., „Segodnja etogo malo“. *Sovetskaja Estonija,* 11.12.1966

„Hudožnik i vremja“, *Molodjož Estonii,* 7.03.1964

Ivanova, S., „Priglašajutsja vse…“ *Sovetskaja Estonija,* 20.04.1990

Keevallik, Jüri, „Võstavka drevnerusskogo iskusstva“. *Sovetskaja Estonija,* 23.04.1971

Lugovskoj, P., „Kniga o Nikolaje Kormašove“. *Sovetskaja Estonija,,* 29.08.1974

Levin, Mai „Linii žizni“, *Sovetskaja Estonija,* 3.10.1989

Siig, Valentina, „On rodilsja s ikonoi v rukah“, *Baltika - hudožestvenno-literaturnõi i publitsistitšeski žurnal,* nr 1, 2005

Valentinova, V., „V masterskoj N. Kormašova“. *Molodjož Estonii*, 24.11.1966

Veeber, Natalja „Orest Kormašov: „Ikonõ bõli moim estestvennõm okruženiem s detstva““, *Linnaleht*, 3.04.2020

„Võstavka rabot N. Kormašova“, *Sovetskaja Estonija,* 15.01.1967

Internetimaterjalid

Auksmann, Enn, „Piibel ja teoloogia“,
https://eelk.ee/inc.vastus.php?id=30&liigi_id=3 (vaadatud 15.02.2024)

Eesti fraseologismide elektrooniline alussõnastik,
https://www.folklore.ee/justkui/sonastik/index.php?f=2&f1=6&f2=2&m=3283&id=3314 (vaadatud 08.05.2025)

„Esimene Moosese raamat“, *Piibel.net,*
https://piibel.net/?q=1Ms%2018%3A1-8 (vaadatud 25.04.2024)

„Esimene Moosese raamat“, *Piibel.net,*

https://www.piibel.net/est_97/1ms-2.html (vaadatud 9.05.2024)

„Esimene Moosese raamat“, *Piibel.net,*
https://www.piibel.net/1ms-24.html (vaadatud 09.05.2024)

„Johannese evangeelium“, *Piibel.net,*
https://www.piibel.net/jh-6.html (vaadatud 27.04.2024)

„Mahatma Gandhi“, *Britannica*,
https://www.britannica.com/biography/Mahatma-Gandhi/Emergence-as-nationalist-leader (vaadatud 04.05.2024)

„Miks öeldakse, et Jeesus on Jumala poeg?“, *Jehoova tunnistajad,*
https://www.jw.org/et/piibli-%C3%B5petused/k%C3%BCsimused/jumala-poeg-jeesus/ (vaadatud 05.05.2024)

„Nädala teos: Nikolai Kormašov. Söömaaeg“, *Eesti Kunstimuuseum,*
https://kumublogi.ekm.ee/2020/05/07/nadala-teos-nikolai-Kormašov-soomaaeg/ (vaadatud 25.04.2024)

„Paabeli torn“, *Wikipedia*,
https://et.wikipedia.org/wiki/Paabeli_torn (vaadatud 23.03.2025)

„Pauluse esimene kiri korintlastele“, *Piibel.net,*
https://piibel.net/1kr-11.html (vaadatud 16.02.2024)

„Pythagoras - three is the perfect number“, *The Book of Threes,*
https://www.bookofthrees.com/pythagoras-three-is-the-perfect-number (vaadatud 16.02.2024)

Remmel, Atko, „Nõukogude religioonipoliitika Eesti NSV-s inimõiguste ja sõnavabaduse aspektist vaadelduna“, *Tuna*,

https://www.ra.ee/wp-content/uploads/2017/03/RemmelAtko_N6ukogude_religioonipoliitika_TU-NA2013_3.pdf (vaadatud 07.05.2025)

Smutov, Martin, „Suri maalikunstnik Nikolai Kormašov“, *Postimees*, 23.08.2012, https://kultuur.postimees.ee/948674/suri-maalikunstnik-nikolai-kormasov (vaadatud 14.04.2024)

„Eleusa ili umilenie“, *Pravoslavnõi russko-estonskij slovarj,* https://ru.orthodox.ee/orthodic/06_e/eleusa.html (vaadatud 03.05.2024)

Jablokov, Igor, „Karl Marks o religii“, *Cyberleninka*, https://cyberleninka.ru/article/n/karl-marks-o-religii/viewer (vaadatud 20.02.2025)

„Kriterii Kanonizatsii mestnotštimõh svjatõh v Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi“, *Pravmir*, https://www.pravmir.ru/kriterii-kanonizatsii/ (vaadatud 05.05.2024)

„Kto mõ - bez Rossii?“, *Redaktsija Zavtra,* https://zavtra.ru/blogs/2004-10-2082 (vaadatud 15.02.2023)

Kuklja, Igor, „Sem biblejskih rastenii“, *Azbuka verõ,* https://azbyka.ru/otechnik/Biblia/sem-biblejskih-rastenij/5 (vaadatud 31.03.2025)

Listopad, Anastassia, „Ot potopa do kreštšenija: tšto simvolizirujet golub v hristianstve?“, *Žurnal FOMA,* https://foma.ru/ot-potopa-do-kreshhenija-chto-simvoliziruet-golub-v-hristianstve.html (vaadatud 02.05.2025)

Majakova, Oksana, „Troitsa: tšto nužno znat o samoi izvestnoi russkoj ikone“, *Kultura*, https://www.culture.ru/materials/257265/troica-chto-nuzhno-znat-o-samoi-izvestnoi-russkoi-ikone (vaadatud 18.04.2024)

Malinin, Anatoli, „Vetvi verbõ - eto znak pobedõ žizni nad smertju“, *Pravmir,*

https://www.pravmir.ru/vetvi-verby-eto-znak-pobedy-zhizni-nad-smeryu/ (vaadatud 28.04.2024)

Pulikova, Inna, „Kak „tšernõe doski“ stali zolotõmi: ot podpoljnogo eksporta sovetskih vremjon k tšastnõm muzejam russkoj ikonõ“, *The Art Newspaper Russia,* https://www.theartnewspaper.ru/posts/133/ (vaadatud 20.04.2024)

„Pokrovenie golovõ“, *Azbuka verõ*, https://azbyka.ru/pokrovenie-golovy (vaadatud 26.02.2024)

„Svjataja obitel Petra i Fevronii“, *Hram svjatõh blagovernõh knjazei Petra i Fevronii*, https://hram-petr-fevronia.ru/petr-fevronia/life/holy-trinity-monastery/ (vaadatud 27.04.2024)

„Ternije, ternovnik“, *Slovar biblejskih obrazov,* https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/953#source (vaadatud 02.05.2025)

Trofimov, Dmitri, „Tšto takoe žitijnaja ikona i kak ejo tšitat?“, *Žurnal FOMA*, https://foma.ru/chto-takoe-zhitiynaya-ikona-kak-ee-chitat.html (vaadatud 20.02.2025)

Zupan, Julie, „What is the Jewish symbolism of the pomegranate?“, *Reform Judaism*, https://reformjudaism.org/learning/answers-jewish-questions/what-jewish-symbolism-pomegranate (vaadatud 31.03.2025)

„Znatštenie Tsvetov v Vostotšno-Pravoslavnoi Ikonografii“, *Russian icon collection,* https://russianicon.com/ru/meaning-of-colors-in-eastern-orthodox-iconography/ (vaadatud 28.04.2024)

„Žitie svjatitelja i tšudotvortsa Nikolaja, arhiepiskopa Mirlikijskogo“, *Azbuka verõ*, https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/1076 (vaadatud 04.05.2024)

Intervjuu

Avloi, Alina, Vestlus Orest Kormašoviga, *Intervjuu*, Tallinn, 13.03.2025, salvestus Alina Avloi valduses

Illustratsioonid

Teos 1. Nikolai Kormašov. Raudbetoon.1965. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/248903

Teos 2. Nikolai Kormašov. Söömaaeg. 1968. Õli, lõeund. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/248774

Teos 3. Nikolai Kormašov. Lesed. Variant triptühhoni parempoolsele osale. 1969. Polüvinüül, puitkiudplaat. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 183

Teos 4. Nikolai Kormašov. Suur Isamaasõda. 1969. Polüvinüül, lõuend. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: elektroonilise kirjaga saadetud pilt maalist

Teos 5. Nikolai Kormašov. Uue küla inimesed. 1970. Tempera, lõuend. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/249430

Teos 6. Nikolai Kormašov. Roheline kevad. 1970. aastate algus. Tempera, õli, puitkiudplaat. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/250233

Teos 7. Nikolai Kormašov. Kontseptsioonid. Eskiis. 1970. aastate algus. Akrüül, põletus, puitkiudplaat. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 209

Teos 8. Nikolai Kormašov. Igavesti teel. 1972. Polüvinüül, lõuend. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 194

Teos 9. Nikolai Kormašov. Pojad II. 1973. Polüvinüül, kollaaž, lõuend. Tartu Kunstimuuseum. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 193

Teos 10. Nikolai Kormašov. Minu Eestimaa. 1973. Õli, polüvinüül, lõuend. VF. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 201

Teos 11. Nikolai Kormašov. Kontseptsioonid. Eskiis. 1974. Polüvinüül, lõuend. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 203.
Žirovitši Jumalaema Põhja-Vene ikoon. 18. Sajand. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 203.

Teos 12. Nikolai Kormašov. Kontseptsioonid. Diptühhon. 1974. Akrüül, põletus, puitkiudplaat. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 188

Teos 13. Nikolai Kormašov. Leib. 1975. Akrüül, tempera, puidkiudplaat. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/247896

Teos 14. Nikolai Kormašov. Natüürmort valge vaasiga. 1966. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/248573

Teos 15. Nikolai Kormašov. Natüürmort puuviljadega. 1970. Õli, papp. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/250235

Teos 16. Nikolai Kormašov. Natüürmort. Sinililled ja ikoonid. 1968. Õli, lõuend. Asukoht teadmata. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 161

Teos 17. Nikolai Kormašov. Murom. Troitskaja väljak. 1961. Õli, kartong. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 16

Teos 18. Nikolai Kormašov. Vladimiri Venemaa. 1960. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 26.

Teos 19. Nikolai Kormašov. Uspenski katedraal Kremlis. 1955-1957. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu. Allikas. Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 58.

Teos 20. Nikolai Kormašov. Kihnu kiriku ees. 1952. Õli, kartong Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 42

Teos 21. Nikolai Kormašov. Niguliste (1964). Õli, lõuend. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 108.

Teos 22. Nikolai Kormašov. Oleviste kirik Rannavärava mäega. 1955-1958. Õli, kartong. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 37

Teos 23. Nikolai Kormašov. Kalad. 1964. Õli, lõuend. Narva Muuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/2175843

Teos 24. Nikolai Kormašov. Forellid. Joonistus. Kriit, paber. Eesti Ajaloomuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/3295213

Teos 25. Nikolai Kormašov. Granaatõunad. Natüürmort. 1966. Õli, lõuend. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/249639

Teos 26. Nikolai Kormašov. Pajuurvad. 1976. Akrüül, lõuend. Eesti Kunstimuuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/249318

Teos 27. Nikolai Kormašov. Interjöör Ristilööduga. 1989. Õli, lõuend. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 287

Teos 28. Nikolai Kormašov. Ikoonimaalija. 1998. Õli, lõuend. Perekond Kormašovi kogu. Allikas: Mai Levin, *Nikolai Kormašov - maalija,* lk 319

Teos 29. Nikolai Kormašov. Isa Jevgeni. 1999. Õli, lõuend. Vene Muuseum. Allikas: https://www.muis.ee/museaalview/2908790

Teos 30. Nikolai Kormašov. Valik võimalikust. 2003. Akrüül, põletus, puitkiudplaat. Asukoht teadmata. Allikas: *Baltika: hudožestvenno-literaturnõj i publitsistitšeskij žurnal*, 2005, nr 1, lk 171.

Summary

Religious art in the Soviet Union based on the example of Nikolai Kormashov

The period of the Soviet Union in Estonia covered several decades and left a deep mark on many people's lives. The Soviet period is especially remembered by mass deportations and strict censorship. The last one has become an integral part of the life of Soviet people, and the artists were no exception. In fact, self-expression and the unlimited freedom, that are necessary for artists' creations, were practically excluded in the Soviet Union. Religion became another forbidden and even dangerous topic during the Soviet era. In this master's thesis art and religion enter into dialogue, which leads to such an object of study as sacred painting. It is certainly an extremely broad topic, so I decided to focus on Russian-born Estonian painter Nikolai Kormashov, who was related to sacred art and Eastern Orthodoxy in a general sense. This master's thesis focuses on the artist's artwork exactly during the Soviet years.

Also this thesis has several goals: the main purpose is to bring out the religious aspect and symbolism of Nikolai Kormashov's paintings of Soviet period. Secondly, to investigate how Nikolai Kormashov's sacred paintings and his art in general were treated in the Soviet Union, how much was written about the artist and how often he was allowed to participate in exhibitions. To compare Estonian and Russian articles, and if the Estonian articles differ from the Russian ones, to point out the exact difference between them. Also, one of the purposes set for the master's thesis is to show how the attitude towards religious art in the Estonian SSR changes over time, using the reception of Nikolai Kormashov's art. Despite the fact that Nikolai Kormashov was a well-known and significant artist, whose artworks were often mentioned in the press and several monographies as well, the reception of his works with sacred content has not been thoroughly analyzed before.

This master's thesis is divided into four parts. The first chapter "The Orthodox Church and the Soviet Union" gives a narrow but meaningful overview of the relationship between the government and the church in different periods. Basically, it answers several important questions within the scope of this master's thesis: how was the general attitude towards the religious topic both in Soviet Russia and the Estonian SSR; how the attitude differed depending on the specific time period and what excatly caused the changes. In the second chapter is focused on art and general situation in the art world of Soviet Estonia. The third chapter is entirely dedicated to Nikolai Kormashov: the first subchapter has a rather abstract character, where I gave a brief overview of the artist's biography, bringing out the most important aspects and other interesting facts of his life that could have an

impact on his artwork; the second subchapter is dedicated to Nikolai Kormashov's attitude towards religion and it's meaning in his life. The third subchapter, which is more specific and closer to the art, concerns sacred motifs found in his artwork. This subchapter is divided into several points, which represent the analysis of the artist's different paintings with a greater or lesser degree of sacred content. All analyzed works are arranged in chronological order. The fourth chapter of this master's thesis is entirely devoted to the reception of Nikolai Kormashov's sacred art and can be called purely practical. The results obtained during the research are presentes in conclusion.
There are two main methods used in this master's thesis: the first is analysis of artist's paintings (including iconographic analysis). Another method of this master's thesis can be considered as a comparative analysis, which is especially visible in its fourth chapter.

The material used in this master's thesis is informative. As a good and reliable source can be considered the book "The State and Religious Associations" (originally *"Riik ja usulised ühendused"*), authored by the Estonian church historian Priit Rohtmets. Despite the fact that this book is not limited to the Soviet-era context and deals with relations between the Estonian state and religion in a much broader context, the information provided in it is more than sufficient to understand the situation. Since this master's thesis is not limited to the historical aspect, the historiographical list includes other sources as well. Among the most meaningful sources are the books and monographies dedicated to Nikolai Kormashov, which provide a comprehensive overview of his artwork and it's major periods.

Regarding the analysis of artist's artwork, I decided to bring out several painings, the scared motifs of which are the most obvious. First of them is one of the most famous Kormashov's artworks that reflects several sacred motifs: first of them can be seen right in it's name, which can be related to the art piece „Last Supper". Therefore, in Estonian language the connection is more obvious. As for the composition, this artwork can be easily compared with Andrey Rublyov's famous Trinity icon. In addition to this one, the master's thesis also presents other artist's painitngs that refer sacred art in various aspects. The earliest works with sacred content date from the middle of 1950s: examples can be given in several paintings depicting churches of Orhodoxy icons. As time goes by, Nikolai Kormashov's paintings become more symbolic: instead of obvious religious objects, in artist's mature period appear symbols with a sacred meaning (e.g. "Interior with Crucifixion"), borrowed from the Bible storylines (e.g. "Conceptions. Diptychon") or rather typical depictions of canonical

sacred paintings (e.g. "Widows. Part of a triptych“). In addition, Nikolai Kormashov continued with sacred paintings after the Republic of Estonia regained its independence, but their analysis would definitely be outside the scope of this master's thesis. The only exceptions are the three paintings that were analyzed at the end of the third chapter.

As for the reception of Nikolai Kormashov's artworks during the Soviet era, it can be safely concluded that the part of the artist's work that met the requirements of the authorities and reflected the ideology of the time (e.g. workers' theme) got the most press coverage. Also were covered enough by Soviet media those paintings, which provided neutral themes and genres such as landscapes. The Soviet media did not pay due attention to Nikolai Kormashov's paintings with sacred content, while sacred symbols can be seen in the artist's artwork already in the 1960s. Attention was paid to the sacredness of the artist's paintings in the 1970s, which is confirmed by several articles published in Soviet-era publications. However, based on the general overview of the articles, only few authors paid attention to sacredness, and only a few of them dealt with this topic fully in articles dedicated to the artist.

As for the comparison of the articles written about Nikolai Kormashov in Estonian and Russian, it must be mentioned that it is difficult to call them identical. The first most obvious difference refers to the number of publications: the number of Estonian-language articles prevails over the Russian-language ones. In my opinion the articles in Estonian were closer to the sacred art’s topic. Articles written in Russian mostly consist the exhibitions and the artist’s achievements introducing information. Of course, there are also exceptions here, which represent meaningful articles analyzing the artist's work, but their number is considerably smaller compared to Estonian-language ones. Also the political influence is felt more precisely in Russian-language ones, the authors of several Estonian-language articles exceed the limit set by the authorities and deal with the situation that has arisen in the art world in a broader aspect and not always from the positive side. The interest in sacred art began to grow in parallel with the weakening of the repressive Soviet politics: as I have mentioned before, attention was paid to sacred motifs in articles published since the 1970s, and with each passing decade, more and more articles about the artist's sacred paintings appear.

Lisad

Intervjuu

Vestlus Orest Kormašoviga (Tallinn, 13.03.2025)

Originaaltekst vene keeles

1. Знакомясь с творчеством Николая Кормашова, я обратила внимание, что сакральная живопись не превалирует количественно над другими произведениями, в которых религиозная составляющая отсутствует. Есть ли в семейном архиве произведения с религиозной тематикой, которые ранее не были экспонированы? Есть ли те, которые были впервые экспонированы лишь после восстановления независимости Эстонской Республики и которые по каким-то причинам не были допущены к выставкам в советское время?

Да, в семейной коллекции действительно много произведений, в том числе тех, в которых присутствуют сакральные символы, - всего насчитывается более 1000 картин. Что касается сакральной живописи, то стоит заметить, что отец никогда не писал на религиозную тематику целенаправленно, никогда не изображал в своих работах библейские сюжеты. Если говорить о сакральности в его творчестве, то мы скорее имеем дело с отдельными сакральными символами, которые могут быть как очевидными, так и более скрытыми. Есть в коллекции одна работа, написанная на тему ужаса войны, которая не была экспонирована до сих пор. <…> Эта картина называлась „Великая Отечественная война“. На сегодняшний день это название, конечно, устарело, теперь же речь идет о Второй мировой войне. Картина, по-моему, была написана в 70-м или 69-м году. Там главной темой является ужас войны, то есть война как таковая. То есть неважно, что за война, когда, где - именно ужас войны. Я думаю, что эта работа универсальна в этом отношении, что она не восхваляет никакую сторону. Она просто говорит о том, что любая война - это ужасная трагедия и страдания, которые просто не могут быть никак оправданы. Это, пожалуй, единственная работа в коллекции, которая не была экспонирована до сих пор, но чтобы какое-либо из произведений было запрещено и не допущено к выставкам в советское время… Нет, такого не было. Благодаря своему таланту живописца отцу удавалось избегать цензуры и подобного рода запретов.

2. Исходя из доступных источников, складывается впечатление, что написание большей части картин, в которых религиозное влияние присутствует в большей или меньшей степени, приходится на советский период, несмотря на то, что с провозглашением независимости ЭР у художников появилась полная свобода к самовыражению и отсутствие необходимости следовать установленным критериям, действовать в определенных рамках. Как Вы думаете, почему пик сакральной живописи Николая Кормашова пришелся именно на советские годы и с чем связано снижение количества написанных картин на религиозную тематику после восстановления независимости?

Есть ли, по-вашему мнению, отличие сакральной живописи Николая Кормашова, написанной в советский период, от более поздней, начиная с 1991 года? Как, на Ваш взгляд, изменился почерк Николая Кормашова именно в сакральной живописи?

В принципе, это, конечно, интересный вопрос: почему именно в советское время религиозная тематика была более выявлена. Конечно, главная причина - это икона. Годы, когда отец начал интересоваться иконой, как раз выпали на суровый стиль. Это было время такое… Ну, конечно, почти все советское время было антирелигиозным. В 60-е по всему союзу у отца были друзья: в Ленинграде и в Москве. Среди них были и художники, и ученые, и музыканты. Можно сказать, что в этот период происходил в какой-то мере национальный подъем. Люди стали искать корни своей культуры, они начали интересоваться прошлым, потому что вдруг обнаружили, что прошлое было великое. Открыли для себя иконы. Хотя, конечно, икону открыли как таковую в начале 20 века, по-большому счету. Но именно в советский период они осознали, что икона - это нечто великое. И так как официальное отношение к иконе было абсолютно или отрицательным, или безразличным, то появилась возможность приобретать ее самому. Потому что на том же русском севере, скажем, где-то в глубинке, в деревне, были разрушенные храмы, люди просто выносили иконы на чердак и выкидывали, либо же хранили где-то в сараях. То есть иконы не имели как таковой ценности. И поэтому интеллигентные и связанные с культурой люди поняли, что в приобретении икон и заключается спасательный акт. Кто-то сам находил иконы, кто-то просто отдавал, у кого-то покупали. В итоге собирались коллекции, получались такие интересные путешествия в провинцию, творческие поездки. Отец, например, когда ездил на русский север, он же много писал. И в этом смысле интерес к иконе в какой-то мере поднял так же интерес к религии, к православию. И это все как-то сказалось в такой образ великого прошлого: религиозного, православного, где религиозное искусство… Вообще-то можно было сказать, что это и есть

искусство на самом высоком уровне. В общем, это был период, когда в какой-то мере икона была доступна, и в то же время это было неким открытием для культурного общества, возвращением к корням. Вопрос связи религии с искусством… Как раз это являлось в иконе очень мощно. Я думаю, именно поэтому интерес к символике иконы возник именно в то время. Я не знаю, как у других художников, но у отца этот период был в 60-70-х годах. И потом религиозность уже так прямо не выражалась в его творчестве, напротив, она стала более скрытой. Это становится заметно, к примеру, начиная с его знаменитой работы „Весна зеленая“ или „Двор“. Тогда религиозность восприятия он видел уже в простых вещах, какие-то ценности, скажем, семья, природа, свой дом, место свое. Такие простые, но при этом самые ценные для каждого вещи. Он в них видел глубокую религиозность. Чем дальше, тем меньше он использовал конкретно символику религиозную из иконы, но оставался при следующих мотивах: деревня, природа и так далее. Он видел религиозность в самом бытии человека, в простоте его жизни. И поэтому религиозность у него никуда не терялась, лишь становилась более скрытой.

3. Проводя анализ произведений Вашего отца, я заметила, что присутствующие в них сакральные символы можно разделить на две категории: очевидные и косвенные. К первой категории относятся те символы, что видны невооруженным глазом, во всяком случае тем, кто имеет представление о православных иконах. Такие символы мы видим, например, в картине „Вечно в пути“ (1972), сходство композиции с житийной иконой которой сложно не заметить. Либо же написанная в 1989 году „Интерьер с распятым“, где религиозная символика исходит уже из самого названия. Ко второй категории относятся те детали, связь которых с христианством не так очевидна. К примеру, можно привести натюрморты „Верби“ (1976) и „Гранатовые яблоки“ (1966). В христианстве гранат символизирует воскресение и вечную жизнь. Как Вы считаете, стоит ли в случае данной картины относить гранат к сакральным символам, либо он скорее выступает в качестве объекта натюрморта без какого-либо религиозного подтекста, одним словом, иногда гранат - это просто гранат?

Да, в его творчестве есть и прямые, и косвенные символы. Ну, например, один из самых ранних религиозных символов присутствует в картине „Железобетон“. Здесь сакральность представлена скорее косвенно, но, помимо религиозных, присутствуют и античные детали, которые выражаются, к примеру, в белых железобетонных колоннах. В античности это же были мраморные белые колонны. То есть некая связь с античностью в религиозном смысле

слова - это уже момент отрешенности от жизни, которая выражается в обращенных к нам спиной персонажах. Здесь человек не включен в эту жизнь, можно сказать, божественную, он как-то сам от нее отделился. И то, что он строит подобие вавилонской башни, может являться тому подтверждением. Это был самый первый намек. По-моему, сильнее всего присутствует у него сакральность в картине „Трапеза“: несмотря на то, что прямых символов нет, фигуры расположены за столом, как и в „Троице“ Андрея Рублева. Этот контраст между пространством с фигурами был настолько мощным в этом отношении, что они (фигуры Троицы) символизируют единство - единство через любовь, близость, единство в единении. С одной стороны, точно, как в „Троице“. И в то же время и пространство, и люди, которые между собой не контактируют, не коммуницируют, показывают, что произошел полный разрыв этого единства: единства через любовь, единства через близость. И в этом смысле картина очень религиозная, сильная: по внешнему образу она напоминает „Троицу“, в то же время в глубинном смысле, это - полное отчуждение. Прямые символы, например, у него в картине „Жертвам войн“, где средняя часть триптиха - это прямая отсылка к иконографическому образу „Спас в силах“, где есть земная и небесные сферы, в центре которых - сам Бог. Соответственно, „Троица“ представлена более косвенно, в „Жертвам войн“ - символика уже более прямая. Также, как Вы говорите, картина „Вечный путь“ по композиции прямо как житийная икона. Разные есть символы. Например, в картине „Моя Эстония“ сакральность более косвенная. Здесь тоже присутствует идея „Троицы“ - Бог-отец, сын и святой дух. Бог-отец представлен в виде сферы на верхнем краю картины, сын - это человек, идущий по Земле, а святой дух символизирует ласточка. Эстония же представлена в виде целого земного шара. Там именно такая связь, божественная… В картине изображен человек, который связан с миром, с космосом, с Богом и без этого просто жить не может. Такое божественное целое. И эта символика, разумеется, более косвенная. Так что да, в целом, он очень по-разному использовал символику. Что касается натюрмортов, то, конечно, тут он не имел в виду символику христианскую. Гранат - это больше, конечно, иудейская символика, это символ Торы, 613 семечек которого символизируют законы Торы. Оттуда и, конечно, христианство, где гранат - есть символ плодородия. Когда отец писал натюрморт, он никогда не вкладывал в это религиозную символику. Натюрморт для него был разговором вещей, именно соотношением вещей. Он говорил, что вещи таят в себе очень большую мудрость. И для того, чтобы извлечь из вещей эту мудрость, нужно иметь немножко терпения, чтобы научиться с ними коммуницировать. Самая простая вещь может рассказать тебе тайну мира. И поэтому к самым простым вещам он относился очень уважительно, очень

глубоко, потому что знал, что вещи знают больше, чем мы, люди. Это просто как символика некоего глубинного знания, глубинной мудрости, которая есть в каждой вещи, но прямо он эту символику не вкладывал.

4. В иконописи существует такой обычай: у иконописцев перед началом написания иконы принято читать молитвы, которые позволяют обрести душевное спокойствие и настроиться на нужный лад. Были ли у Вашего отца свои обычаи, которые делали живопись с религиозной символикой ещё более сакральной?

Нет, отец вообще-то не был в этом смысле глубоко верующим человеком, хотя я не знаю.. .Может быть, внутренне он и молился. Это всегда очень индивидуально, очень скрыто: религиозный человек или нет. И те, которые это показывают, считаются фарисеями. Когда люди намеренно перед обществом показывают свою религиозность - это, на мой взгляд, фарисейство. То есть я не знаю, молился ли отец перед написанием картин, может, в конце жизни или более зрелом возрасте и молился. Но я всегда думал, что он - светский человек. Всегда у меня было такое впечатление, потому что он был прежде всего обычным человеком. Конечно, он бывал в храмах, но он не был их регулярным посетителем. Я не думаю, что он перед работой молился для того, чтобы в его творчестве было больше сакральности. И хотя да, многие люди говорили, что встреча с ним всегда была каким-то сакральным событием: уже в последние годы он, можно сказать, светился. Он мне это не показывал и не обращал внимания на то, какой он хороший или ещё что-либо в этом роде. В принципе, многие люди и сегодня вспоминают отца именно с такой очень светлой точки зрения. Возможно, что он как-то молился. В конце жизни все его работы были очень светлыми. Может быть, потому, что он стал хуже видеть, я не знаю. Он скончался в 2012 году, и работы, которые он написал, например, в 2011 году, были практически белые. Есть небольшие этюды, в которых есть чуть-чуть зеленого, немного желтого. Довольно любопытные, интересные работы. И бледные-бледные, почти белые. А вообще-то да, он был просто художником, живописцем с большой буквы. И я думаю, что он никогда особо не уделял внимание своей православности или религиозности. Очень интересовался иконой, потому и понимал, что это - глубочайшая форма искусства вообще, как может быть такового, что икона все-таки больше, чем искусство. Очень часто контактировал со священниками и легко находил с ними общий язык. Видимо, потому тоже, что много знал о христианстве с точки зрения богословия. Для меня он всегда оставался таким просто папой, художником, обычным человеком.

5. Во время сбора материалов для написания своей работы я неоднократно обращалась к интервью с Вашим отцом, в которых затрагивался также вопрос религии. Остались ли какие-либо письменные материалы (письма, записи и прочее), где Николай Кормашов рассуждал на тему религии и сакральной живописи в частности?

Да, об иконе, конечно, отец писал некоторые очерки. Из неопубликованного ничего особого, может быть, и нет. Но в последние годы он очень много говорил об иконе, о богословии иконы. Он никогда не говорил о том, как можно оценить живопись с точки зрения сакральности, вообще живопись, как таковую. Зато он говорил о хорошей живописи, он очень любил живопись в целом, любую. То есть неважно, какого времени, какого стиля, если она сделана честно, если она сделана искренне, если в ней есть образ, то он всегда этим восхищался. Он не считал написанную на религиозную тему живопись лучше другой. Нет, он всегда находил в живописи именно качества такие, художественные. И, можно сказать, ценностные качества, такие простые человеческие ценности. И также в иконе - он никогда особо не ценил мастерство. Сейчас в современном мире прежде всего ценится икона, написанная большим мастером, имеющая высокие художественные качества. Отец же очень много ценного находил, например, в народной иконе, в простой иконе, можно даже сказать, в примитиве, и очень любил именно такую икону, которая для него рождалась в искренней вере. В иконописи он скорее ценил не мастерство, а именно то, что рождается в молитве, будь то даже самая простая вещь. То есть в случае с иконой он все-таки умел различать это. Также он очень хорошо умел различать людей, почти с первого взгляда. Общался наравне с теми, кто был в высоком ранге (министр, президент), и с самым простым уборщиком - абсолютно одинаковое было отношение ко всем. И я думаю, что это очень важно. Как и в искусстве - не в приемах, трюках или в моде заключается ценность искусства, а в искренности, в правде. И он умел это отличать.

<…> Для отца цвет был носителем высшего смысла, некой преобразованной краской. Он считал, что цвет имеет значение, поэтому относился к его использованию ответственно. В общем, свет и цвет - ключевые слова в его творчестве. Что касаемо вещей, то они были для отца носителями не только утилитарной функции. Даже самые простые вещи он считал носителями мудрости и довольно осмысленно подходил к ним.

Eesti keelde tõlgitud versioon:

1. Tutvudes Nikolai Kormašovi loominguga pöörasin ma tähelepanu sellele, et sakraalse sisuga teosed ei prevaleeri hulgaliselt teiste maalide üle, kus puudub religioosne alltekst. Kas perearhiivis on olemas sellised sakraalse iseloomuga teosed, mis polnud kunagi varem olnud eksponeeritud? Kas on sellised, mis said esmakordselt eksponeeritud alles peale Eesti Vabariigi iseseisvuse taastamist ning mis polnud teatud põhjustel lubatud näitustele nõukogude ajal?

Jah, meie perekonna kogus on tõepoolest palju teoseid, sealhulgas neid, kus esinevad sakraalsed sümbolid. Kokku on kollektsioonis üle 1000 maali. Mis puudutab sakraalset maalikunsti, siis tasub arvestada sellega, et isa pole kunagi kirjutanud maale religioossetel teemadel just sihikindlalt, pole kunagi kujutanud Piibli süžeesid ja nii edasi. Kui rääkida tema loomingus esinevast sakraalsusest, siis tegemist on pigem eraldiseisvate sakraalsete sümbolitega, mis võivad olla nii ilmsel kui ka peidetud kujul. Perekonna kogus on muidu üks maal olemas, mis on kirjutatud sõjaõuduse teemal ning mis pole siiani kunagi olnud eksponeeritud. <…> See maal kandis nime „Suur Isamaasõda“. Tänapäeval ei ole enam selline nimetus küll aktuaalne, nüüd on see II maailmasõda. Maal sai valmis, minu meelest, 70 või 69 aastal. Maali peamiseks teemaks on sõjaõudus ehk sõda nii nagu ta on. Seega vahet pole, mis sõjaga on tegemist, kus see puhkes ja millal - fookuses on just sõjaõudus. Ma arvan, et käesolev teos on selles mõttes universaalne, kuna maal ei õnnista kumbagi poolt. Maal räägib lihtsalt sellest, et iga sõda on õudne tragöödia ning kannatus, mida ei saa mitte kuidagi õigustada. See on ainuke maal, mis on siiani eksponeerimata olnud, aga et mõni teos oleks keelatud ning ei lubatud näitustele nõukogude ajal… Ei, seda polnud küll juhtunud. Tänu oma maalikunstniku andele õnnestus tal tsensuuri ja muid sellist tüüpi keelde vältida.

2. Lähtudes saadaval olevatest infoallikatest tekkis tunne, et enamiku vähemal või suuremal määral religioonist mõjutatud maalide valmimine leidis aset just nõukogudeaegsel perioodil, vaatamata sellele, et just peale Eesti Vabariigi taasiseseisvumise väljakuulutamist said kunstnikud täieliku vabaduse eneseväljendamiseks ning kadus neil vajadus järgida valitsuse poolt kehtestatud kriteeriume, tegutseda teatud nii öelda piirides. Mida Teie arvate, miks Nikolai Kormašovi sakraalmaali haripunkt leidis aset just nõukogude ajal? Millega võib seotud olla religioosse sisuga maalide arvu langus peale 1991. aastat?

Kas Nikolai Kormašovi nõukogudeaegne sakraalmaal erineb hilisema perioodi omast? Kuidas muutus teie arvates Nikolai Kormašovi käekiri just sakraalmaalis?

Põhimõtteliselt, on see, muidugi, huvitav küsimus… Miks just nõukogude ajal oli religioosne teema oli rohkem ilmsiks tulnud. Peamiseks põhjuseks võib, muidugi, pidada ikooni. Põhjuseks on ka see, et need aastad, millal hakkas isa ikooni vastu huvi tundma, langes karmi stiiliga kokku. Peaaegu kogu nõukogudeaegne periood oli religioonivastane. 1960. aastatel oli aga isal sõpru üle kogu Nõukogude Liidu: nii Peterburis kui Moskvas. Nende seas olid nii kunstnikud, teadlased kui ka muusikud. Mingil määral oli see rahvuslik tõus. Inimesed hakkasid otsima oma kultuuri juure, hakkasid mineviku vastu huvi tundma, kuna avastasid järsku, et minevik oli küll suur. Avastati ikoonid. Samas avastati ikoon kui selline juba 20. sajandi alguses. Hiljem aga said inimesed aru, et ikoon on midagi suuremat. Kuna suhtumine ikooni oli kas negatiivne või ükskõikne, tekkis võimalus ikooni ise soetada. Sellepärast, et selles samas Venemaa põhjaosas, nimelt, kuskil ääremaal, oli palju lammutatud kirikuid, viisid inimesed ikoone pööningule või viskasid lihtsalt minema, mõned hoidsid neid lautades. Teisisõnu ei olnud tol ajal ikoonid väärtuslikud. Just sellel põhjusel said intelligentsed ning kultuuriga seotud inimesed aru, et ikoonide soetamises seisneb tegelikult päästeakt. Mõned ikoonid olid lihtsalt leitud, teised niisama ära antud või hoopis kellegi poolt ostetud. Tulemuseks tekkisid huvitavad kogud ning põnevad loomingulised reisid provintsile. Näiteks, Venemaa põhjaosa külastades maalis isa palju. Ja selles mõttes huviga ikooni vastu kaasnes ka huvi religiooni ja õigeusu vastu. Kõik see tekitas suure mineviku kuvandit: religioosset, õigeusklikku minevikku, kus religioosne kunst… Tegelikult võib öelda, et religioosse kunsti näol on tegemist kõrgeimal tasemel kunstiga. Ühesõnaga on tegemist ajalise perioodiga, millal oli ikoon kättesaadav, samal ajal oli leidis aset midagi kui avastus, oma juurtele tagasipöördumine. Religiooni- ja kunstivaheline küsimus sai ilmseks just ikoonis. Minu arvates oli just nendel põhjustel huvi ikooni vastu ülimalt suur. Arvan, et just seetõttu oli tol ajal suur huvi ka ikooni sümboolika vastu. Ma ei tea, kuidas teistel kunstnikel, isal aga leidis selline periood aset just 1960. ja 1970. aastatel. Hiljem ei olnud see väljendunud nii ilmselt tema loomingus, hiljem sai religioossus varjatumaks muutunud. See tähendab, et religoossus jäi tema maaliloomingusse, vaid pigem varjatud kujul. See on nähtav, näiteks, tema kuulsas maaliteoses „Roheline kevad“ või „Õu“. Siis nägi ta religioossust juba lihtsates asjades, mingeid väärtusi, nagu pere, loodust, oma kodu, oma paika. Mõtlen selliseid lihtsaid asju, mis on igale inimesele kõige väärtuslikumad. Tema nägi nendes sügavat religioossust. Mida ajas kaugemale, seda vähem kasutas ta konkreetselt ikoonist võetud religioosset sümboolikat ning jäi pigem nende motiivide juurde, nagu maa, loodus ja nii

edasi. Ta nägi religioossust inimese olemasolus, tema elu lihtsuses. Seetõttu ei läinud religioossus temal kaotsi, vaid jäi varjatud kujul.

3. Analüüsides Teie isa teoseid märkasin ma, et neis esinevad sakraalsed sümbolid jagunevad kahte rühma: esimeseks on ilmsete sümbolite rühm, teised moodustavad aga kaudsete sümbolite rühma. Esimesse rühma kuuluvad palja silmaga nähtavad sümbolid, vähemalt neile, kellel on olemas üldine arusaam õigeusklikest ikoonidest. Sellist tüüpi sümboleid saab näha näiteks maalil „Igavesti teel" (1972), mille sarnasuses hagiograafilise ikooni kompositsiooniga on raske kahelda. Või näiteks 1989. aastal valminud maalil „Interjöör Ristilööduga", kus religioosne sümboolika lähtub juba maali nimetusest. Teisse rühma kuuluvad aga need detailid, mille seos kristlusega ei ole nii ilmne. Näiteks võib tuua natüürmorte „Pajuurvad" (1976) ning „Granaatõunad" (1966). Kristluses sümboliseerib granaatõun ülestõusmist ja igavest elu. Mida Teie arvate, kas tasub arvata sellisel juhul granaatõuna religioossete sümbolite hulka või on tegemist pigem tavalise natüürmordil kujutatud objektiga ilma igasuguse religioosse alltekstita, ühesõnaga, mõnikord on granaatõun vaid lihtsalt granaatõun?

Jah, tema loomingus leidsid aset nii otsesed kui kaudsed sümbolid. Noh, näiteks, üks varasemaid religioosseid sümboleid esindavaid maale on teos „Raudbetoon". Siin on sakraalsus esitatud pigem kaudselt, peale religioossete leiavad maalil aset ka antiiksed detailid, mida väljendatakse valgetes raudbetoonist sammastes. Antiikajal olid need sambad aga marmorist. Teisisõnu esineb siin mingi seos antiigiga. Maalil kujutatud tegelased on pööratud seljaga meie poole - religioosses mõttes on see elust loobumuse hetk. See tähendab, et inimene ei ole enam selle, võib öelda, jumaliku elu sees, ta on sellest elust abstraheerunud. Ja see asjaolu, et maalil kujutatud tegelane ehitab midagi Paabeli torni sarnast, kinnitab vaid seda teooriat. Maal „Raudbetoon" annab esimese vihje religioossusele. Minu arvates kõige rohkem esineb religioossus tema maalil „Söömaaeg": vaatamata sellele, et me ei näe sümboleid otseselt, on figuurid paigutatud täpselt nii nagu Andrei Rubljovi ikoonil „Kolmainsus". Selle figuuridega ruumi kontrastsus oli niivõrd võimas selles suhtes, et kõik need figuurid sümboliseerivad ühtsust - ühtsust armastuse, läheduse kaudu, ühtsust ühtsuses. Ühelt poolt on see täpselt nagu „Kolmainsuses". Ja samas nii ruum kui inimesed, kes ei kommunikeeri omavahel ega kontakteeru, näitavad, et toimus ühtsuse täielik katkemine: ühtsuse armastuse ja läheduse kaudu. Selles mõttes on käesolev maal väga religioosne, võimas, mis meenutab justkui

väliselt „Kolmainsust“, samas on siin sügavas mõttes täielik võõrandumine. Otsesed sümbolid esinevad tal maalil „Sõja ohvritele“, kus triptühhoni keskosa on üle võetud „Päästja väes“ ikonograafilisest kujundist, mis koosneb maisest ja taevasest sfääridest, mille keskel on aga Jumal ise. Ühesõnaga, „Kolmainsuse“ motiiv kuulub pigem kaudsete sümbolite hulka, „Sõdade ohvritele“ teoses kujutatud sümboolika on aga otsene. Sama printsiip, nagu te mainisite, on maalil „Igavesti teel“, mis on kompositsiooni poolest täpselt nagu hagiograafiline ikoon. Sümbolid on erinevad, näiteks, maalil „Minu Eestimaa“ on kaudne sakraalsus. Ka siin esineb kolmainsuse idee: Jumal-isa, Jumal-poeg ning Pühavaim. Jumal-isa sümboliseerib maali ülemises osas kujutatud sfäär, Poeg on maal kõndiv inimene, pääsuke on aga Pühavaimu sümbol. Terve maailma meenutava maa all mõtles ta Eestimaad. Maalil kujutatud inimene on seotud maailma, kosmose, Jumalaga ning ei saa ilma selleta elada. Siin näeme sellist jumalikku seost, pigem isegi jumalikku tervikut. Loomulikult, on sel juhul tegemist kaudse sümboolikaga. Seega jah, tema kasutas erinevaid võtteid, sümboleid kasutas ka erinevalt - nii otseselt kui kaudselt. Mis puudutab natüürmorte, siis ei mõelnud ta kujutatud objektide all kristlikke sümboleid. Granaatõun on pigem judaismis esinev Toora sümbol: 625 seemet sümboliseerivad hulgaliselt Toora seaduste arvu. Siit tuleneb granaatõun kui viljakuse sümbol Kristluses. Kui isa töötas vaikelu kallal, ei omistanud ta sellele religioosset sümboolikat. Vaikelu oli tema jaoks „esemete vestlus“, just nende esemete vahel esinev suhe. Tema arvas, et esemed on tarkuse kandjad. Ja selleks, et nendest esemetest seda tarkust välja võtta, tuleb olla kannatlik ning osata nende esemetega kommunikeerida. Kõige lihtsam ese võib avada sulle maailma saladust. Just sellel põhjusel suhtus ta igasse lihtsasse asjasse lugupidamisega, väga sügavuti, kuna teadis, et need esemed teavad rohkem, kui meie ise, inimesed. See on lihtsalt nagu sügava teadmise ja tarkuse sümbolism, mis esineb igal asjal ning mida ta ei pannud otse.

4. Ikoonimaalis eksisteerib selline komme: enne ikooniga tööd alustamist on ikoonimaalijatel kombeks palvetada, mis aitab leida meelerahu ning saavutada õiget meeleolu. Kas Teie isal olid omad kombed, mis võiks tema maaliteoseid muuta veelgi sakraalsemateks?

Ei, minu isa polnud selles mõttes väga usklik inimene, kuid ma ei tea… Võib olla palvetas ta endamisi. See on kõik väga individuaalne, tavaliselt on väga varjatud, kas inimene on religioosne või mitte. Neid, kes seda meelega näitavad, kutsutakse variserideks - mõtlen neid, kes ühiskonna ees näitavad oma religioossust. Sellist lähenemist kutsun ma variserlikkuseks. Seega ma ei tea, kas isa palvetas enne maalimist, võib olla palvetas ta näiteks küpsemas eas. Mina ise olen alati arvanud,

et ta on seltskondlik inimene. Mul oli alati selline mulje tekkinud, kuna ta oli tavaline inimene, kes külastas vahepeal kirikuid, samas polnud ta nende regulaarne külastaja. Ma ei arva nii, et ta palvetas enne maalimist oma teostele sakraalsuse omistamise eesmärgil. Ja ehkki jah, paljud inimesed rääkisid, et kohtumine temaga oli mingisugune sakraalne sündmus: viimastel eluaastatel tema lausa säras. Tema pole kunagi mulle seda näidanud ega pööranud sellele tähelepanu, mõtlen seda, kui hea inimene ta on või midagi taolist. Põhimõtteliselt on isa paljudele meelde jäänud just heledamast vaatenurgast. Täiesti võimalik, et ta palvetas. Elu lõpus olid tal kõik teosed väga heledad. Asi võib olla ka nägemuse halvenemises, ma ei tea. Ta suri 2012. aastal ja need teosed, mille kallal töötas ta, näiteks, 2011. aastal, olid peaaegu valged. On ka väiksed etüüdid, millel on natuke rohelist, natuke kollast, üsna huvitavad teosed. Ja nii heledad, peaaegu valged. Aga üldises mõttes jah, ta oli lihtsalt maalikunstnik, kunstnik suurest tähest. Ja ma arvan, et ta ei pööranud kunagi suurt tähelepanu oma õigeuslikkusele või religioossusele. Ta tundis suurt huvi ikooni vastu, sellepärast teadis ta, et ikoonimaal on kunsti sügavaim vorm, mis võib üldse eksisteerida, et ikoon on midagi enamat, kui kunst. Ta kontakteerus päris tihti ilmalikega, omas nendega head kontakti ning oskas nendega kuidagi suhelda. Arvatavasti sellepärast, et teadis palju kristlusest teoloogia vaatenurgast. Minu silmas oli ta lihtsalt isa, kunstnik, tavaline inimene.

5. Oma magistritöö jaoks materjalide kogumise protsessis olen ma korduvalt pöördunud religioossel teemal läbiviidud intervjuude poole, milles osales Teie isa. Kas jäid mingisugused kirjalikud materjalid (kirjad, märkmed ja muud allikad), kus Nikolai Kormašov arutas religiooni ning sakraalmaali teemade üle?

Jah, ikoonist kirjutas ta mõnesid ülevaateid. Neid, mis jäid avalikustamata, on päris vähe, äkki pole üldse midagi jäänud. Viimastel eluaastatel rääkis ta ikoonist üsna palju, ikooni usuõpetusest. Ta pole kunagi rääkinud sellest, kuidas hinnata maalikunsti sakraalsuse poolest, kuidas maalikunsti hinnata üldse. Ta rääkis hoopis heast maalikunstist, ta armastas maalikunsti üldse: vahet pole, mis ajalisest perioodist see pärineb, mis stiilis on see tehtud. Kui tegemist on ausa maalikunstiga, kui sellel on kujund - seda ta imetles. Ta pole kunagi arvanud, et religioosne maalikunst on teisest maalikunstist parem. Ei, kõigepealt hindas ta just selle kunstilisi omadusi, mille leidis alati üles. Samuti ka inimlike väärtustega. Ikoonis ei hinnanud ta eriti meisterlikkust. Kaasaegses maailmas hinnatakse ikoonimaalis seda, kui ikoon on kirjutatud suure meistri poolt, selle kõrget kvaliteeti. Isa nägi päris paljugi rahvaikoonis, lihtsas ikoonis, nimelt, primitiivis ja armastas väga just seda ikooni, mis

sündis siiras usus. Ikoonimaalis hindas ta mitte meisterlikkust, vaid seda, mis sünnib palves, kasvõi kõige lihtsam asi. Seega oskas ta eristada. Ta eristas ka inimesi väga hästi, isegi esmapilgust. Ta suhtles võrdselt nii kõrgel positsioonil olevate inimestega (näiteks ministri, presidendiga) kui ka tavalise koristajaga - ta suhtus kõikidesse absoluutselt võrdselt. Ja ma arvan, et see on väga tähtis. Sama kunstiga - selle väärtus peitub mitte autori võtetes, trikkides ega moes, vaid siiruses, tões. Ja tema oskas seda kõike eristada.

<…> Isa arvates oli värv kõrgeima tähenduse kandjaks, mingiks muundatud värvaineks. Ta arvas, et värvil on tähendus ja suhtus selle kasutamisse vastutustundlikult. Ühesõnaga, värv ja valgus on tema loomingu võtmesõnad. Mis puudutab esemeid, siis nad olid isa jaoks mitte ainult utilitaarse funktsiooni kandjad. Isegi kõige lihtsamaid esemeid pidas ta tarkuse kandjateks ja kohtles neid teadlikult.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Alina Avloi,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

Religioosne kunst Nõukogude Liidus Nikolai Kormašovi näitel, mille juhendaja on Holger Rajavee, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Alina Avloi

10.05.2025