

1 • 1 9 6 1

# KUNST



## SISUKORD

<i>M. Kagan.</i> Maal ja vaateleja . . . . .	1
<i>A. Kruus.</i> August Janseni pärastsõja- aegne looming . . . . .	10
<i>E. Pihlak.</i> Natalie Mei eestiaineliste muusikalavastuste kostüümidest	16
<i>R. Tamm.</i> Kokkupuuteid Anton Star- kopfiga ja tema loominguga . . . . .	23
<i>T. Nurk.</i> Paul Liivak . . . . .	30
<i>R. Loodus.</i> Mart Pukits — üks meie varasemaid raamatugraafikuid . . . . .	40
<i>L. Soonpää.</i> Andrei Rubljov . . . . .	47
<i>I. Golomštok.</i> Brasiilia maalija — Candido Portinari . . . . .	52
<i>H. Kuma.</i> Muljeid kaasaja Lääne-Eu- roopa keraamikast . . . . .	58
«Pilk kunsti kööki»	
<i>O. Kangilaski.</i> Graafiliste tehnikate väljenduslikest võimalustest (järg)	67
Varia . . . . .	70
Резюме на русском языке . . . . .	76
Esikaanel: V. Tolli. Naise portree. Akvatinta. 1960.	
Tagakaanel: A. Alamaa. Keraa- mika. 1960.	





KUNST · 1 · 1961



«EESTI NSV KUNST»





*A. Pilar. Kaluriküla. Akvarell. 1959.*



## MAAL JA VAATAJA

M. Kagan

*«Kui sa tahad nautida kunsti, siis pead sa olema kunstiliselt haritud inimene.»*

*K. Marx.*

Laialdaselt on levinud arvamus, et kujutatav kunst on kunstiloomingu kõige kergemini tajutatav ja mõistetav ala — lihtsam ja üldarusaadavam kui muusika ja isegi kirjandus. Kui sümfoonilise muusika täisväärtuslikuks tunnetamiseks on hädavajalik spetsiaalne ettevalmistus, kuulmise arendamine ja selle keerulise, konkreetsest kujundlikkusest vaba kunsti kõigi saladuste käsitlemine, kui kirjanduse, teatri- ja kinoteoste mõistmiseks on äärmisel juhul vaja tunda keelt, milles on kirjutatud romaan, milles räägivad näidendi või filmi kangelased, siis maalist, estambist, skulptuuriteosest arusaamiseks ei oleks nagu tarvis midagi muud peale normaalse nägemise. Need, kellel see on — sõltumata eest, kultuuritasemest, spetsiaalse ettevalmistuse tasemest, sõltumata rahvuslikust kuuluvusest — näevad selgelt kõike, mis on kujutatud joonistusel või lõuendil ja, võrreldes kujutatust reaalse maailma esemetega, võivad

kergelt hinnata, kas kujutatav on tehtud õigesti või ebaõigesti, sarnanevalt või mitte-sarnanevalt, oskuslikult või oskamatult. Seejärel on paljud vaatavad arvamusel, et maali vaatamisväärsused on kindlaks määratavad kujutuse ja kujutatav sarnasusega, tema sisulised väärtused aga — teema tähtsuse või süžee huvipakkuvusega.

Nõukogude rahva esteetilise kasvatuses ülesanne, mille seab praegu meie ette Kommunistlik Partei, nõuab niisuguste kujutatava kunsti kohta tekkinud pealiskaudsete ja primitiivsete ettekujutuste ületamist.

Miks siis on need ettekujutused ekslikud ja missugune on õige arusaamine probleemist «maal ja vaataja»?

\*

Kodanlikus kunstis XX sajandil sai laia leviku osaliseks vool, mida nimetati «abstraksionismiks». Selle esindajad ja



kaitsjad väidavad, et maalikunst üldse ei peagi midagi kujutama, et maal peab olema abstraktsete joonte, vormide, värviplekkide mäng. Ühes sellega abstraksionistid üldse eitavad maalikunsti sarnasuse vajadust tege-likkusega.

Meie oleme selliste seisukohtade lepitama-  
tud vaenlased. Tunnistades, et tarbekunsti — nõudes, mööblis, kunstipärastes kangastes, juveeltodetes ja lõpuks, arhitektuuris — on abstraktset vormid, ilma kujutava konkreet-  
suseta, täiesti seaduspärased, ei või me aga kuidagi nõustuda püüdlusega kanda üle neid loomungulisi printsiipe maalikunsti ja skulptuuri, sest teha mitte kujutava ks kunsti, mis oma olemuselt on kujutav — tähendab surmata ta.

Just seepärast, et maalikunst on kujutav kunst, nõuab ta sarnasust esemetega, milli-  
seid ta kujutab. Küsimus seisab ainult selles, kas on niisuguse sarnasuse saavutamine maa-  
likunsti eesmärk ja kui kaugemale see sarnasus peab ulatuma.

Leidub inimesi, kes arvavad, et maali-  
kunsti eesmärgiks ongi sarnasuse saavuta-  
mine loodusega, ja et mida täielikum see sar-  
nasus on, seda enam petab ta vaataja silma, sundides teda võtma tõelisena lõuendil kaju-  
tatud eset — seda parem, täiuslikum, kunsti-  
pärased on maal. Selliste inimestele on maalikunst midagi «käsifotograafia» taolist, ja neid vaimustab näiteks A. Laktionovi maalide puhul kunstniku võime teostada käsitsi seda, mis näib olevat saavutatav ainult fotoaparaadi mehaanilise fikseerimise abil — reprodutseerida portreeteritava näol iga kortsukest, iga vistrikki . . .

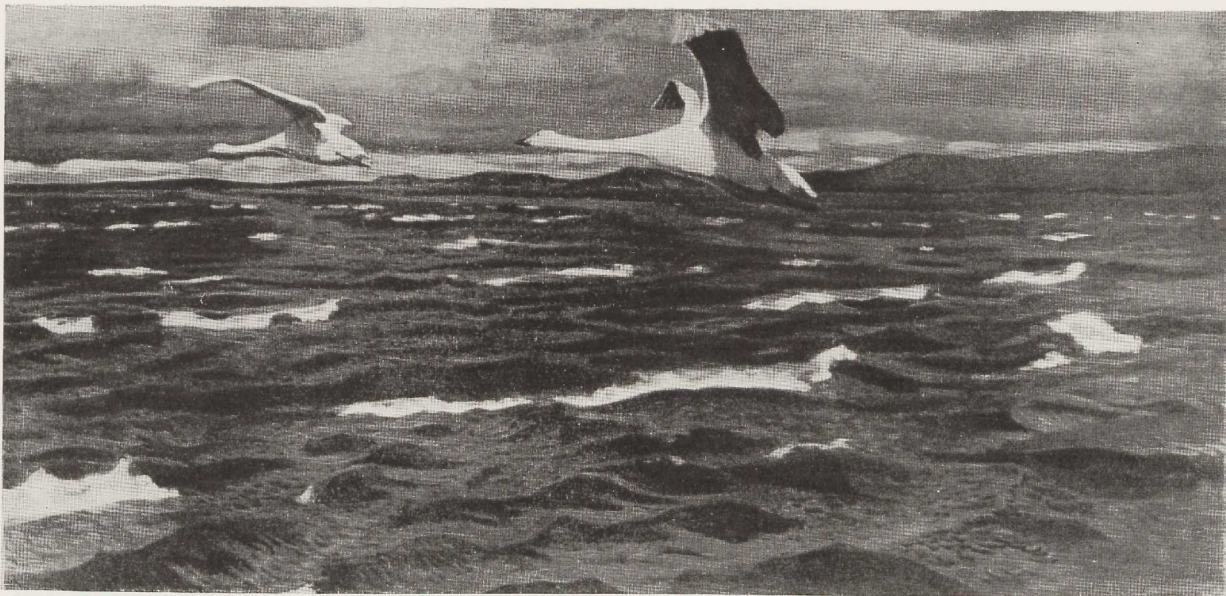
On vajalik märkida, et maalikunsti nii-  
sugune käsitus pole kaugeltki uus. Veel Vana-Kreekas, enam kui kaks tuhat aastat tagasi, jutustati maalikunstnikust, kes joonis-  
tas nii loomutruu viinamarjakobara, et selle juurde lendasid linnud ja hakkasid nokkima pilti. XVII sajandil maaliti Euroopas küllalt sageli natüürmorte, mis Prantsusmaal said isegi spetsiaalse nimetuse «trompe d'oeil» («silmapete»): näiteks kujutati nendel ust, mille ühte prakku oli pistetud kiri; seejuures taotles kunstnik sellist illusionistlikku efekti, et vaataja tegi tahtmatu liigutuse, soovides seda «kirja» välja tõmmata, ning oli pärast seda hämmeldunud, kui osavasti suutis maal petta tema silma.

Kuid mõelgem järele: kas selletaolistes optilistes osavustükkides võib peituda kunsti kõrge ja õilis kutsumus? Maaligalerii — see pole ju tsirkuseareen, kus esineb osav illu-  
sionist, hämmastades meid oma virtuoosliku oskusega petta meie silma. Muidugi, on tarvis küllaltki palju meisterlikkust, et petta lindude ja inimeste nägemisvõimet, kuid kas meil on õigus samastada niisugust tehnilist meisterlikkust kunstilise loomingu-  
guga?

Selles ongi asja olemus, et maal — nii nagu igas teiseski kunstiloomingu liigis — on loodusega välise sarnasuse saavutamine mitte eesmärgiks, vaid vahendiks. See on vahendiks, mille abil kunstnik väljendab oma mõtteid ja tundeid, oma elamusi ja mee-  
olusid, oma mõtisklusi maailma ja inimeste üle. Tabavalt ütles hiljuti selle kohta suure-  
pärane nõukogude kunstnik J. Kibrik artiklis «Kunstnik ja tema aeg» (avaldatud ajakirjas «Oktjabr» 1959, nr. 7): «Väga sageli nimeta-  
takse sõnaga «kunstnik» inimest pintsliga käes, kes on suuteline ükskõik mida kaju-  
tama. Mulle aga näib, et isegi kunsti-  
tehnika meisterlik valdamine moodustab ainult kunsti käsi-  
tööstusliku osa, samal ajal kui tema sügav olemus peitub vaim-  
ses küljes. Just sellesse, kunsti sisimasse külge, on kätketud kunstimeisterlikkuse kvali-  
teet». (Minu sõrendus. M. K.) Seepärast ei olegi tõelise kunstniku taotluseks kunagi maalida lihtsalt nii loomutruult kui võimalik, selleks et kustutada erinevust maali ja reaalse elu vahel. Meenutage mõnd Rembrandti portreed või Levitani maastikku: seis-  
tes selle ees, vaimustab teid tõepoolest suure maalikunstniku oskus anda edasi raugalikku, kortsulist nahka, iga rõiva faktuuri; rohu, vee ja taeva nähtavat kuju, kuid sellejuures ei muutu maal teile «auguks seinas» ja kunstniku meisterliku kujutamisoskuse imet-  
lemine ei sega teid sugugi tajumast maalil peamist — tema poeetilist sisu, s. t. temas esiletoodud, kunstniku poolt poeetiliselt mõtestatud inimkarakterit või looduse sei-  
sundit.

Maksab ainult mõista seda kõige tähtsamat seadust kunsti, kui lakkab esile kutsumast imestust see asjaolu, et tõeline kunstnik tead-  
likult keeldub «jäljendamast» loodust «lõ-





A. Rõlov. Luikede lend Kaama kohal. Õli.

puni», s. t. kuni kujutatavate esemete väliskuju pisimate üksikasjadeni, selle asemel aga tihti pöörduv ühtede elementide esiletõstmisele, rõhutamisele, liialdamisele, jättes samal ajal kõrvale teised, temale mittevajalikud elemendid, milliseid ta ei vaja oma põhilise kunstilise ülesande — elu poeetilise lahtimõtestamise — lahendamiseks. Näiteks võite te M. Sarjani maastikes ja portreedes alati näha imeteldavalt läbimõeldud valikut kõigi tähtsamate plastiliste ja värvivahekordade osas, mis kontsentreeritud, mitte millestki nõrgestamata jõuga kannavad endas kunstniku mõtet ja tunnet, tema poeetilist, sügavalt erutatud kujutlust sünnimaast ja tema parematest inimestest.

On iseenesest mõistetav, et need kunstilised võtted, milliseid kasutab Sarjan oma individuaalse ja kordumatu elutunnetuse väljendamiseks, ei saa olla kohustuslikud teistele kunstnikele. Iga suur maalikunstnik pole lihtsalt suur meister, kes oskab suurepäraselt joonistada ja maalida, ta on eelkõige — suur isiksus, inimene, kellele on osaks langenud võime sügavamalt, teravamalt, peenemalt, emotsionaalsemalt kui teised inimesed tajuda maailma, inimene, kes rikastab kultuuri oma vaatluste, üldistuste, meditatsioonidega. Seepärast te märkate alati

igal suurel kunstnikul oma stiili — on ju sisu ja vorm lahutamatud kunstis, ja kui kunstnikul on, mida öelda inimestele uut, tähtsat ja huvitavat, leiab ta alati omapärased vahendid, millised ainuüksi võivadki väljendada tema mõtteid ja tundeid. Võrrelge näiteks M. Sarjani maastikumaale väljapaistva vene maalikunstniku G. Nisski maastikega, ja teile saab selgeks, kuivõrd erinevad võivad olla looduse kujutamise viisid ja vahendid, kui need on esile kutsunud erinev rahvuslik ja individuaalne poeetiline maailmataju. Sarjani lõuendites te tunnetate filosoofilis-epiilist mõtisklust Armeenias, täis kirglikku ja tarka armastust selle maa vastu, te olete vaimustatud värvide ülevast kõlavusest, mis selgelt väljendavad armeenia parimate maalikunstnike rahvuslikku temperamenti ja eriti nende päikesepaistelise looduse mõjustusi. G. Nisski maastikes aga annavad summutatud värvigamma ja plastiliste vahekordade range lihtsus edasi avarust, vene rahvusliku karakteri kindlust ja jõudu ning kunstnikumõtteleja erakordselt täpset tunnetust kõikjal nõukogude inimeste tööga ümber kujundatava vene looduse tänapäevaliku ilme sügavast olemusest.

Sedasama seaduspärasust — elu maalilise peegeldamise viiside mitmekesisust, tingitud



nende abil väljendatava sisu erinevusest — võib suuremas mastaabis näha, kui uurida üldist kunstiajalugu. Keskaja maalikunst ei tundnud perspektiivi, ei andnud edasi esemete ruumilisust, «töötas» tinglike, sümbolistlike värvipindadega seepärast, et ta kujutas mitte reaalsed, kunstniku silmaga nähtavat maailma, vaid hauatagust, müstilist, jumala-maailma. Kui renessansi epohhil kunstnikud hakkasid kujutama maist elu, seadsid nad peasihiks looduse perspektiivse nähtavuse seadused ja kõik teised nähtavad ruumilised suhted. Kuid selle epohhi maalidest ei saa ettekujutust, kuidas muutub esemete värvus valgustuse mõjul. Selle avastab maalikunst hiljem, alates XVII sajandist ja lõpetades impressionismiga.

Nii muutus maalikunsti ajaloos pidevalt arusaamine ruumilisusest, värvivahekorradest, vormi ja värvi vahekorrast. Kõige erinevamate vahenditega maalisid erinevate epohhide kunstnikud maalikunsti kõige armastatumat objekti — alasti inimkeha: Rubens maalis seda teisiti kui Tizian, Goya — teisiti kui Velázquez, Renoir — teisiti kui Ingres, Plastov — teisiti kui Brüllov. Mõiste «sarnasus» ise oli kõigi nende juures erisugune, seepärast et nad eri moodi tundsid ja mõtlesid ja et nad erinevalt tahtsid rahvahulkadele jutustada inimese ja elu ilust.

Kõik ülalöeldu peab selgitama, miks ei pea maalikunstis otsima lihtsalt nähtava maailma loomutruud kujutamist. Osata vaadata maali — see ei tähenda ainult teada saada, mida nimelt on temal kujutatud, vaid tunda ja mõista, missugust vaimset, poetilist mõtet kannab endas see kujutus. Osata vaadata maali — see tähendab mitte peatuda sellel, mida näeb temas teie silm, vaid püüda tungida edasi, sügavamale, sellesse «nähtamatusse» sisusse, mida ainult vaataja süda on võimeline püüdma ja omandama. Lühidalt öeldes, vaadata maali — tähendab teda läbi elada, ja see on kunsti tunnetamises peamine.

Miks siiski vaatajate kohtumisel maalikunstiteostega kaugeltki mitte alati ei teki sellist hingelist, emotsionaalset kontakti? Seda võib seletada kahe põhjusega: kas maal endas, vaatamata teema tähtsusele, süžee haaravusele ja professionaalsele teostusele puudub see poetiline alus, see idee kirglikkus, mis ainuüksi ongi suuteline erutama

vaatajat või kätkeb maal endas küll nii mõttesügavust kui tundevärskust, aga vaataja ise pole võimeline tunnetama tema poeesiat, kuna ta ei mõista maaliteose «keelt». Kahjuks ka see viimane põhjus esineb meil mitte harva.

Mida siis tähendab — mõista maaliteose «keelt»?

\*

Iga kunstiliik räägib inimestega omal, eripärasel «keelet» ja mingisuguse kunstiliigi tunnetamine näib inimestele kerge siis, kui nad hästi mõistavad tema «keelt» — täpselt samuti, nagu inimese mõtteid, kes teiega vestleb, te võite hästi mõista ainult siis, kui te täielikult valdate keelt, milles räägib teie kaasvestleja.

Väljendusrikast «keelt», s. t. kirjanduse kunstilisi võtteid ja vahendeid, õpime me tundma alates lapsepõlvest. Koolis tehakse lastele selgeks metafoori, hüperbooli ja teiste poetiliste kujundite kunstiline tähendus, rütmi ja riimi väljenduslik tähtsus, romaani ja poemi kompositsioonilised võtted jne. jne. Selle tulemusena inimesed ei imesta mitte sugugi, kui loevad fantastilistest juhtumusdest Gogoli jutustuses «Nina», kui loevad Tšernõševski romaani «Mis teha?» alguses kirjeldust sündmustest, mis toimusid ajaliselult hiljem kui need, mis on esitatud pärast esimesi, kui kohtavad Gorki teoses väljendust «meri naeris» või Majakovskil «Mina, mustuse- ja veevedaja...». Tinglikkus, mis esineb igaühes neist kirjanduslikest võtetest, võetakse vastu loomulikuna, seepärast et mõistetakse selle kunstilist-kujundilist tähendust. See mõistmine kujuneb aga kirjandusteooria aluste kauakestva uurimise tulemusena.

Kuid kas selgitab keegi lastele või täiskasvanutele maalikunsti kunstiliste võtete kujundilist olemust? Ja kas pole imestamisväärne, et inimestele, kes ei tunne maalikunsti «kirjaoskuse» elementaarseid aluseid, näib ikoonimaalis ruumilisuse perspektiivse kujutamise puudumine olevat põhjustatud ikoonimaalijate oskamatuses õigesti kujutada maailma; et need inimesed arusaamatuses laiutavad käsi Goya grotesksete kujude ja Vrubeli fantastiliste maalide ees; et nad kuidagi ei suuda mõista «plastilisi hüperboole» inimkeha vormide käsitluses Gau-



guin'i ja Deineka lõuenditel; et nad jäävad kurtideks värvide suhete musikaalsusele ja rütmi väljendusrikkusele keskaja või Matisse'i dekoratiivsetes freskodes...

Arvamus, et maalikunsti on kerge tunnetada, osutub petlikuks. Nagu iga kunst, tasub ka maalikunst kätte inimesele, kes läheneb temale ta «keelt» mõistmata, oskamata tundida tema poeetilise sisu salakäikudesse. Vaatajat, kes ei tea «salasõna», ei lase ta oma sügavustesse ning sunnib teda piirduma ainult sellega, mida võib hoomata maalil üksnes tema «normaalne nägemine». Kui vaataja siiski mõistab kõigi vahendite ja võtete kunstilist mõtet maalikunsti, rikastab viimane teda selliste elamustega, milliseid ta kusagil mujal rohkem ei leia. Mitte kusagil rohkem — sest iga kunstiliigi võimsus ja võlu sei-

sab selles, et ta on kordumatu ja teistega asendamatu, et ta võib «öelda» inimestele midagi niisugust, mida neile ei «ütle» kõik teised kunstiliigid. Näiteks neid tundeid, mida inimese hinges kutsub esile nähtav looduse ilu, on võimeline suurima täpsusega väljendama ainult maalikunst: ei anna ju sõnadega kirjeldamine ega muusikahelid edasi värvi kordumatuid varjundeid, vormi kordumatuid nüansse, plastiliste vahekorade ja valguse vibratsiooni kordumatut omapära (iseenesest mõista, ka kirjandus ja muusika omakorda jutustavad maailmast ja inimestest midagi niisugust, mida pole suuteline väljendama maalikunst).

...Te seisate silmapaistva nõukogude kunstniku A. Rõlovi maali «Sinises avaruses» ees, maalitud kaks aastat hiljem pärast

A. Rõlov. Sinises avaruses. Õli. 1918.





Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni võitu. Mida te näete sellel? Sinine meri, helesinine taevaskõrgus roosa-valgete pilvedega, kauge kaljurannik paremal, merel sõitev purjelaev vasakul ja kõrgel taevaalaotuses lendav luigeparv... Ja ongi kõik. Esimesel pilgul näib, et teie ees on lihtsalt ilus maastik, oma teemalt väga kauge revolutsiooni tormilistest sündmustest ja üldse kaasaegselt elust. Kuid silmitsege seda maali tähelepanelikumalt, püüdke temasse «sisse elada», tungida tema kõigi koostiselementide kujundilisse, poeetilisse mõttesse ja te tajute temas äkki revolutsiooni hingust ja määratusuurt, püsiva väärtusega sisu. Võib-olla on kõige parem kirjeldada seda sisu ja neid väljendusviise, jutustades selle maali loomise ajalugu.

Mõni aasta enne revolutsiooni maalits A. Rõlov peisaaži «Luikede lend Kaama kohal». Madalavõitu, pikaksvenitatud lõuend... Hämar valgus... Tinahall, valgete vahulainetega kirjatud vesi... Venitatud pilvedega kaetud taeva kitsas vööt... Ja ülal — paar lendavaid linde. Maali aluseks olid kunstniku elulised tähelepanekud, teos oli ülimalt meeleolukas ja hästi maalitud.

Kuid 1918. a. anti kunstnikule tellimus sama maali korrata. Ta hakkas töötama ja... osutus, et teha täpset koopiat ta ei või. Tema maailmatunnetus oli teine, tema suhtumine järsult muutunud, ja tema hinges küpses vajadus jutustada inimestele teistest tundeist ja mõtetest. Ja Rõlov hakkab maalits üht-teist muutma. Ta muudab lõuendi formaati ja kompositsiooni: lõuend sirutub rohkem kõrgusse, aga horisondijoon laskub madalamale; selletõttu veeriba aheneb, aga taevatriip muutub laiaks, avaraks. Seejärel muudab ta maali värvigammat: vesi muutub intensiivselt sügavsiniseks, taevaskõrgus — helisevheledaks, ilmuvad päikesevalgusest helendavad pilved. Juba mitte enam paar, vaid terve parv luiki lendab lumivalgete kehade helkides kõrgel taevaskõrgus.

Lõpuks tõi kunstnik maali kauge, karmi ja tühja saare ning kerge, tuulest aetava purjeka... Ja töö hakkas kõlama hoopis uut moodi. Osutub, et kõik muudatused, mis kunstnik läbi viis, olid talle tarvilikud just selleks, et kutsuda vaatajas esile elev-romantilist maailmatunnetust, unistust kangelas-

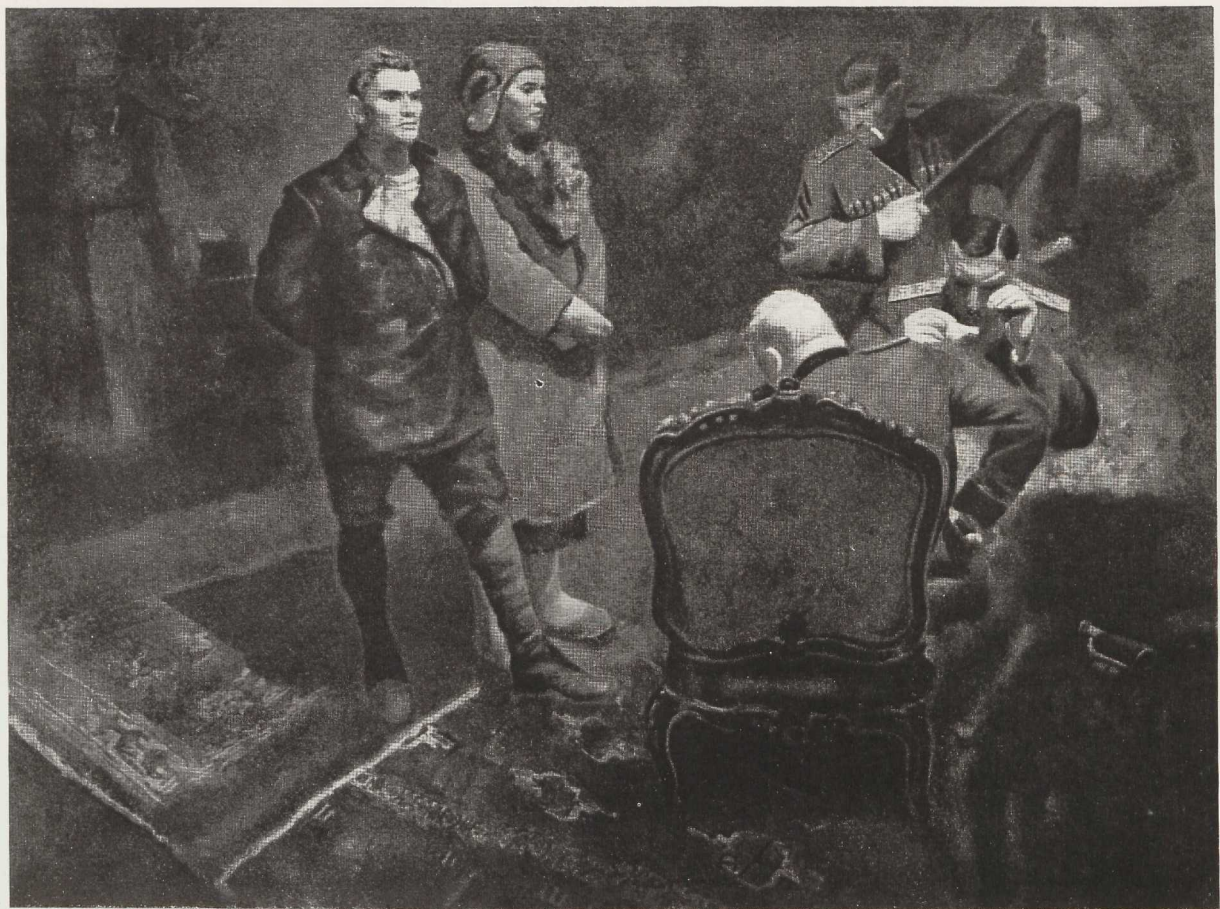
teost, senitundmatu alistamisest, lennust õnnele...

Kui maalits «Luikede lend Kaama kohal» kompositsiooni, rütmi, koloriidi, loodusliku motiivi enda kujundilik mõte peab täitma vaataja südame aheldatuse, rõhutuse, äikeseeelse pinevuse äreva, ängistava tundega, siis nüüd kõigi kujutav-väljenduslike vahendite uus tõlgendus lubas kunstnikul luua mažoorset, laia ja vaba hingusega, pidulik-kangelaslikku maali, mis kutsub inimest mitte kergele, kuid tõeliselt kaunile võitlusele uue maailma eest.

Ja nii, ilma igasuguste keeruliste süžeeiliste võteteta, suutis suur kunstnik kehastada puhtkunstiliste vahenditega oma kangelasliku ajastu tõelist olemust, ja tema maal erutab ja õilistab tänini inimesi, kes tulevad seda vaatama Tretjakovi galeriisse. Kuid kogu tema sisu avaneb vaatajale alles siis, kui ta mõistab maali «keelt». Selleks aga, et õppida seda mõistma, on vaja väga palju teada.

Näiteks on vaja teada, et maalikunsti erisugustel materjalidel on erinevad väljenduslikud võimalused ja erinev kunstiline tähendus — mitte juhuslikult ei vali kunstnik ühe teose jaoks õlivärve, teise jaoks — temperat, kolmanda jaoks — akvarellvärve, aga neljanda ta kavatseb teha mosaiigitehnikas, täpselt nii, nagu helilooja mitte juhuslikult ei kirjuta üht teost klaverile, teist viiulile, üht sümfooniaorkestrile, aga teist puhkpilliorkestrile. Edasi, vaataja peab teadma, et tahvelmaali luuakse ühtede seaduste järgi, monumentaal-dekoratiivmaali aga — teiste järgi: on ju esimene täiesti iseseisev teos, mida vabalt võib näituselt üle viia muuseumi või mingi hoone interjööri, kuna aga seinamaalits nii sisu kui vorm on tingitud selle ehituse otstarbest ja arhitektuurilisest illest, milles ta asetseb ja väljaspool mida ta ei või eksisteerida. Vaataja peab teadma, et maalikunsti igal žanril — portreel, maastikul ja natüürmordil, olustikulisel, ajaloolisel ja lahingumaalil — on oma seaduspärasused: näiteks etendab kolmes viimases süžee palju suuremat osa kui kolmes esimeses, kus mingit faabulat ei tarvitse üldse ollagi, mis aga ei takista sügava kunstilise sisu olemasolu natüürmordil, maastikul ja portreel; teisest küljest, kuju psühholoogiline tõlgendus, mis on vältimatu portrees juba selle žanri põhi-





B. Joganson. Kommunistide ülekuulamine. Õli. 1933.

olemuse tõttu, pole hädavajalik teistes žanrides jne. Ta peab teadma, et maali sisu ei väljendu mitte üksnes tema süžees, vaid kõigis kunstilistes vahendites — kompositsioonis, rütmis, plastikas ja koloriidis, ja et seepärast ainult süžee mõistmine ei tähenda veel maali mõistmist: süžee võib olla hea, aga maal ilma sisuta ja halb (nagu näiteks paljud D. Nalbandjani tööd, kaasa arvatud tema viimane maal — esimese kommunistliku töö brigaadi liikmete grupiportree), teisest küljest, süžee võib iseenesest olla huvitavuseta, aktuaalsusetu, haaravuseta, aga maal — sügavalt sisukas ja poeetiline (meenutame näiteks O. Zardarjani «Kevadet», millel on kujutatud lihtsalt tüdruk kruusiga seismas mägede keskel, või S. Tšaikovi maali «Nõu-

kogude Kirgiisia tütar»). Selleks aga, et seda mõista, peab vaataja teadma, missugune sisuline, kujunduslik-väljenduslik tähendus on kõigil vormi tõlgitusviisidel maalikunstis — nii nagu madala või kõrge horisondi, esemete ruumilis-illuoorse või tasapinnalistliku kujutamise rakendamine, sooja või külma värvigamma, hajutatud või ühte punkti koondatud valguse kasutamine, opeerimine kujude, plastiliste motiivide, värvilaikude kontrastse vastandamisega, lõuendi suuruse ja formaadi valik ning palju muud. Ta peab teadma, mis on allegooria ja sümbol, kuidas ja milleks neid kasutatakse maalikunstis — teisiti ta ei mõista kunstiajaloo möödunud epohhide paljusid teoseid ning ka mõningaid kaasaegseid maaliteoseid — näi-





A. Deineka, Kommunistide ülekuulamine. Õli, 1933.

teks Ingres'i maali «Allikas» või A. Rõlovi maali «Lenin Razlvis». Ta peab teadma, kuidas toimus maalikunsti ajalooline areng, kuidas muutusid tema kunstilised vahendid, sõltuvalt ideede muutumisest, mida iga epohh kätkes kunstisse. Ta peab kujundama oma maitset kõigi aegade ja rahvaste suurimate kunstnike loomingu tundmaõppimisel, täpselt nii, nagu oma kirjanduslikku maitset kujundas ta lapsepõlvest alates kodumaa ja maailmakirjanduse klassikute teostega tutvumisel. Vastasel juhul, mitte tundes ja mõistes klassikuid, mitte teritades nende varal oma maitset — kuidas otsustab ta kaasaegsete kunstinähtuse üle?

Ta peab õppima võrdlema mitmesuguseid maalikunsteoseid, sest võrdlemisel ilmnevad erilise selgusega nii maalikunsti mitmekesised võimalused tegelikkust kajastada kui ka maalide kunstilised väärtused ja puudused. Eriti kasulik on mitme, ühel ja samal teemal teostatud maali võrdlemine. Kui palju näiteks võib juurdlev vaataja teada saada, kõrvutades XV—XVII sajandi Euroopa suurimate kunstnike loodud Madonna kuju lahendusi. Nende ees avanevad nii maalikunsti arengu peamiste etappide olemus sellel epohhil, eri rahvuslike koolkondade iseärasused kui ka iga suure meistri individuaalsus. Maksab vaatajal võrrelda,



kuidas vene XIX sajandi ja XX sajandi alguse paljud kunstnikud — V. Perovist kuni B. Kustodijevini — kajastasid «ristikäigu» teemat, ja ta tunnetab I. Repini kogu suurust, kes kahtlematult tõuseb kõrgemale kõigist, kes seda teemat on käsitlenud. Kui vaataja võrdleb, kuidas kolm nõukogude väljapaistvat kunstnikku — vene maalikunstnik A. Plastov, ukraina meister T. Jablonskaja ja armeenia kunstnik O. Sardarjan — tõlgendasid kevade teemat, veendub ta sotsialistliku realismi kunsti rahvuslike ja individuaalsete stiilide kogu rikkuses. Kui ta kõrvutab kolm lõuendit teemal «kommunisti ülekuulamine» B. Jogansoni, A. Deineka ja F. Nevežini teostes, ta mõistab, et esimesed kaks esitasid oma olemuselt ja stiililt väga erinevad, kuid mõlemal juhul täisväärtuslikud, kunstilised lahendused, kuna kolmas lõi äärmiselt nõrga, illustratiivse ja deklamatsioonilise, naturalistliku ja maaliliselt halva teose.

Lühidalt öeldes, palju peab õppima inimene, kes tahab omandada oskust vaadata ja mõista maalikunstiteoseid. Käesolevas lühikeses artiklis ei olnud võimalik kõiki küsimusi isegi loetleda. Kuid sellist eesmärki see artikkel ei taotlenudki. Ta tahab ainult aidata lugejal arusaamisele jõuda, et kunsti

igakülgne tunnetamine nõuab vaatajalt tõsisid jõupingutusi.

Kodanlik esteetika püüab igati tõendada, et rahvas üleüldse pole võimeline kunsti mõistma, et kunst eksisteerib ainult väheste väljavalitute jaoks. Meie esteetika paljastab taoliste teooriate valelikkuse ja reaktsioonilisuse. «Kunst kuulub rahvale» — need õilsad leninlikud sõnad on meie deviisiks, aga kogu nõukogude kultuuri ajalugu — selle täideviija. Sotsialistlik riik ja Kommunistlik Partei löid esimest korda inimkonna ajaloos tingimused kogu ühiskonna liitmiseks kunsti-kultuuri kõrgusteni jõudmisel. Nüüd sõltub meist endist, kuidas need võimalused realiseeritakse. Kõik meie muuseumid, kõik näitused on avatud Nõukogudemaa töötajatele. Meie kunstnikud pöörduvad oma teostes rahva poole, mõtlevad tema ideelistest ja esteetilisest vajadustest, püüdvad jõuda oma töödega tema mõistuse ja südameni. Kuid üksnes sellest on vähe. On tarvis, et ka vaataja, kõige tavalisem nõukogude vaataja tuleks vastu kunstile, et ta õpiks teda mõistma, temas hästi orienteeruma, et maalikunst saaks tema vaimses elus samasuguseks vajaduseks, nagu ammugi juba on saanud kirjandus ja kino.



# AUGUST JANSENI PÄRASTSÕJAAEGNE LOOMING

*Ajas Kruus*

Kui Nõukogude armee 1944. aasta sügisel Eesti NSV territooriumi hitlerlikest okupantidest vabastas, asus kunstnik August Jansen Põllkülas, kus ta elas tagasitõmbunult avalikust elust ja tegevusest. Põllkülla siirdus ta 1942. aastal. Viimase otseseks põhjuseks oli tema vallandamine Tallinna kõrgema kunsti-kooli õppejõu kohalt poliitilistel motiividel.

A. Jansen sai samal sügisel kuuekümne kolme aastaseks. Seljataha oli jäänud vaevaprohke noorus, pingsad õppeaastad ja kolmkümmend aastat viljakat loomingut kutselise kunstnikuna. Peaaegu sama kaua oli ta töötanud kunstipedagoogina ja selle kõrval palju energiat rakendanud kunsti organisatsiooniliste küsimuste lahendamisel.

Pärast nõukogude võimu taaskehtestamist jääb Jansen veel paariks aastaks Põllkülla. 1946. aastal määratakse ta Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi professoriks ja koos sellega kujuneb Tallinn ta põhiliseks elukohaks. Siin jätkab ta rööbiti kunstipedagoogilise tegevusega ka viljakat loomingulist tööd. Alles 1956. aasta sügisel, tervise lõplikult halvenedes, läheb ta pensionile. Sama aasta lõpul korraldatakse Janseni teoste ülevaatenäitus.

Juba 1947. aastal anti A. Janseniile Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetus, 1956. aastal Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus ja Töö Punalipu orden.

Nagu varem, nii viljeleb Jansen ka sõjajärgsel perioodil mitmesuguseid maaližanre: maastikku, portreed, figuuralset kompositsiooni, natüürmorti. Seejuures säilitab ta oma kunstilise väljenduslaadi avara diapasoni. Olles põhiliselt realist moduleerib ta oma väljenduslaadis kas erksa kolorismi või lineaarse-stiliseeriva dekoratiivsuse taotlusega.

Kuid kõige selle kõrval näeme Janseni sõjajärgse perioodi loomingus ka uusi

jooni. Nende alged ulatuvad küll juba kunstniku eelnevasse loominguperioodi, kuid väljakujunenud ilme omandavad need siiski alles vaadeldava ajalõigu jooksul. Uus ei avaldu mitte radikaalsel kujul, kuid siiski sellisel määral, et see kunstniku loomingule — eriti maastikumaalile — annab teatud uue varjundi.

Janseni teoste enamiku juures jääb püsima senine koloristlik orientatsioon. Kuid värvi-probleemi lahendab Jansen nüüd siiski teisiti kui varem: ta ei taotle enam mitte niivõrd üksiktoonidel baseeruvaid tugevaid efekte kui ühtsest valitsevast põhitoonist kantud koloriiti, kus ka intensiivsed toonid alistuvad maali domineerivale põhikõlale. Ja kus Jansen kasutabki veel kontraste, seal pehmen-dab ta teravusi, ja vastandväärtused viib ühise nimetaja alla tugev atmosfääriline režiim.

Seoses öelduga näeme teatud muutust ka Janseni maali faktuuris. Pintsli-töö on nüüd detailsem, üksikud pintsli-tõmbed sulavad ühtlasemaks, homogeensemaks pinnakatteks. Kõige tugevamini avaldub nimetatute mõnede portreede juures, lähenedes juba nn. akadeemilisele maalimisviisile. Kuid kui tüüpilistele akadeemikutele sile maalipind kujunes sageli maneeriks ja eesmärgiks iseendas, siis on Janseni-le pinnakatte sulav toon vaid vahendiks, mille kaudu ta realiseerib oma kunstilisi kavatsusi, mis nüüd on suunatud esijoonel portreeteritava isiku intiimsemale tõlgendamisele.

Jansen kui maastikumaalija püüab oma loomingu viimasel perioodil kajastada ka looduse sügavamat olemust. Kuigi koloriit jääb kunstnikul endiselt maastikumaali tähtsaimaks teguriks, siis ei sea ta nüüd esiplaanile niivõrd koloriidi enda väärtust kui totaalset looduseelamust, mille teenistuses koloriit esijoonel seisab. Janseni suhtumises





A. Jansen. Miku. Õli.

loodusesse on tekkinud filosoofilist kontemplatsiooni. Erilise selgeltnägevusega ja sügava sisseelamisega tunnetab ta nüüd maailma kaunidust.

Välja arvatud paar jõemaastikku ja mõned panoraamid Lõuna-Eestist, on Jansen oma viimasel loominguperioodil maalinud ainult Põhja-Eesti taluvaateid.

Jõemaastikud on vaadeldaval ajalõigul loodud teoseist huvitavamad. «Kevadine jõemaastik» (1946) annab lõigu ärkavast loodusest mitte veel päris lehte puhkenud puudega sinetava vee ääres. See on teostatud suure tunnetuserksusega, hoogsalt ja värskes koloriidis.

Märksa erinevamas laadis on «Sügisene jõemaastik» (1947). Teose põhitooni määravad koloriidi kontrastid, vee ja taeva sinine ning lehestiku kollane, mis annavad maalile teatud dekoratiivse varjundi. Maal on üles

ehitatud kompositsiooniliste elementide ja koloriidi erksale tasakaalule ning teostatud erakordse kujundusliku distsipliiniga ja stiilitundega.

Lõuna-Eesti maastikuvaated — maalitud Rõuge ümbrusest 1952. a. — on jäänud enam-vähem etüüdlilikule tasemele. Väljakujunenud ilmega on varasema etüüdimaterjali põhjal 1954. a. maalitud «Maastik kahe järvega». Nagu motiiv ise, nii tõstab ka maali teostus esile rohkem maastiku tektoonilise elemendi, mistõttu looduslik elamus jääb teoses veidi pinnapealseks.

Põhja-Eesti taluvaated, nagu juba eespool märgitud, moodustavad Janseni pärastsõja-aegsete maastikumaalide kõige arvukama rühma. Parimad neist on loodud kunstniku viimaseil eluaastail. Neis avalduvad kõige ilmekamalt ka tema viimasele arengufaasile iseloomulikud jooned.



Tuleb märkida, et tihti käsitleb Jansen üht ja sama maastikuvaadet korduvalt, seejuures ühest ja samast aspektist. Erinevused seisnevad kas mõnes ebaolulises detailis, stafaažis või koloristlikus tõlgenduses. Nii on Miku talust teada neli, Lauri talust aga kuus samalaadilist käsitlust. Miks kunstnik üht motiivi korduvalt maalib, see võis olla tingitud mitmesugustest asjaoludest. Mõningal määral võis seda põhjustada kunstniku soov motiivi kas nõudlikumalt või teistsuguses kunstilises lahenduses läbi töötada. Tuleb tähendada, et sama motiivi viimastena teostatud interpretatsioonid seisavad oma kunstiliselt tasemelt varasematest üldiselt kõrgemal. Seega on motiivi korduv läbitöötamine end kunstiliselt õigustanud. Igatahes on kumbki kahest eespool mainitud teemast — Miku ja Lauri — andnud ühe maastikumaali meistriteose.

Allpool vaadeldav Miku motiivi parim tõlgendus (esiplaanil kaks sõnnikukoormat) on antud terve realiteeditundega ja tugeva monumentaalse orientatsiooniga. Teose koloriit, milles ei esine ühtki intensiivsemat tooni, on emotsiooniküllane ja varjundirikas. Erilise erksusega sekundeerib see teose lineaarses elemendis ja siluetimeeleolus antud kujunduslikele tendentsidele, mis taotlevad ühtaegu kajastada nii motiivi eepilist põhitooni kui ka selle lüürilisi saateakorde.

Lauri motiivi (taludu õitseva sireliga) parim tõlgendus kuulub 1954. aastasse. Kompositsioonelementide harmoonia, koloriidi kõlavus ja teostuse sujuv kergus tingivad motiivi rõõmsa optimistliku põhitooni mõjulepääsu.

Kui kahes viimasena vaadeldud maastikus on tugev looduseelamus saavutatud esijoones puhtmaaliliste vahenditega, siis teoses «Maastik lammastega» (1955) pääsevad maaliliste väärtuste kõrval mõjule veel lineaarne element ja dünaamiline tegur, mis on iseloomulikud Janseni tolle perioodi käsitluslaadile. Kuid «Maastik lammastega» erineb kunstniku varasematest teostest siiski oluliselt. Ja seda nimelt oma peenelt nüansseeritud, diskreetse koloriidi poolest.

Kui Janseni maastikumaali lemmiktemaks varem oli hele suvi, siis nüüd hakkab seda asendama sügis. See pole hääbumistusk, vaid küpse aastaaja küllusemeeleolud, mida sugereerivad Janseni sügismaastikud. Ja kui ka puude koltuv lehestik — nagu «Maastikus lammastega» — annab maalile paratamatult

eleegilise põhitooni, siis lambakari esiplaanil, kaugemal rohetav taliviljaoras ja taevavarannal õrnalt kumav pilvevall häälestavad vaatajat optimistlikult.

Küllusemeeleoludest on kantud ka Janseni viimane lõpetatud teos — «Taluvaade rukki-hakkidega» (1956), kus maastiku varjus oleva, jahedates toonides antud esiplaani ja heleda õhtueelse kumaga ülekallatud kesk- ja tagaplaani näol on kunstnik andnud tugevaimad koloriidi kontrastid. Tänu Janseni suurtele praktilistele kogemustele pole need jäänud üksikest eraldatud, vastuolulisteks maali komponentideks, vaid on õnnestunult ühte sulatatud terviklikuks looduseelamuseks.

Mõnigi kord kujutab Jansen oma maalides töömotiive. Üheks selliseks on «Kartulivõtt» (1946), kus inimesed ja maastik on sundimatu ühendatud meie lähemale minevikule iseloomulikuks olustikupildiks.

Maastikumaalis avalduvad tugevamini kui teistes maaližanrides Janseni kunstiline omapära, maalijatemperament ja tundekallak. Selles leiab eriti kujuka väljenduse kunstniku tunglemine elu päikesepoolele. Jansen peab otsekui oma kutsumuseks kujutada eesti maastikku selle eluavalduste kõrgperioodil, alates looduse puhkemisega kevadel ja lõpetades viljade valmimisega sügisel. Ka Janseni maastikumaalide kujunduslikud tegurid: kompositsioonelemendid, koloriit ja lõpuks pintslilööök toonitavad seda erksat elurütmi ja olemisrõõmu, millest on kantud Janseni loodusetõlgendus.

Samal ajal avaldub Janseni maastikumaalides üsna selgesti see eriilme, mille loodusele on omalt poolt vajutanud inimene. Sellepärast on ka Janseni maastikud enamikus tüüpilised eesti maastikud ja oleks raske kujutada neid mõnel teisel territooriumil. Janseni maastikumaalides võib ka selgemini kui teistes maaližanrides jälgida kunstniku arengujoont, mis viib looduse pinnaliselt peegelduselt aegamisi looduse olemuse üha sügavamale kajastusele, kunstiliselt teostuselt ühtsemale, harmoonilisemale koloriidile.

Erisuguse ilmega on Janseni maal «Mälestusi 1905. a.», mille peateemaks on töötajate salajane koosolek 1905. a. revolutsiooni päevil. Tegelikult aga jääb see motiiv maastikulisel elemendil kõrval üsna varju. Näeme metsalagendikul vaid väikesi ähmaseid inim-



A. Jansen. Sügismaastik  
veega. Õli. 1947.



grupeer, ja alles pildi lähemal silmitsemisel märkame eraldi seisvat figuuri, kes on tõstnud käe ja nähtavasti peab kõnet. Maali maastikuline element on antud hästi kaalutletud proportsioonides, suure ruumilise sügavusega ja soojas sumedas koloriidis, mida siin-seal, eriti maapinnal ja tagaplaanil, varieerivad kõlarikkad õrnad nüansid.

Maastikumaali kõrval on portreemaal olnud Janseni üks kõige viljeldavamaid alasid. Ka sõjajärgsel perioodil on selle tähtsus tema loomingus suur ja selles žanris loodud teosed arvuliselt esikohal.

Janseni pärast sõjaaegne portreemaal on kunstiliselt ilmelt mitmekesine. Kord näeme Janseni portree maalimisel endale seadvat konkreetseid kunstilised eesmärgid — ja need võivad oma taotluste laadilt olla väga erinevad —, kord aga näib kunstnik anduvat momenti intuitsioonile või minevat ülesande lahendamisel mõnest juhuslikust välisest asjaolust tingitud rada.

Vaatlusaluse perioodi algul tunneb kunstnik erilist huvi teda juba varemgi huvitanud valgustusprobleemi vastu portreema-

lis. Üheks näiteks sellest on autoportree 1924. aastast. Kui mainitud teose puhul kunstniku tähelepanu keskpunktis väljendusvahendite osas seisis näo valgustatud ja varju jääva poole kontrastsuses, siis nüüd koonduv kunstniku huvi esijoonel näo varjupoolel esinevatele refleksidele, selle aktiivsele osale näovormi kujundamisel ja sellest tulevatele maalilisele efektile. Selle probleemi analüüsina võiks vaadelda 1945. a. maalitud autoportree etüüdi peeglika ja lahendusena samal aastal loodud «Autoportreed». Viimases langeb valgus kusagilt tagantpoolt, tugevasti modelleerides nägu ja luues elava, varjundiküllase maalilisuse. Märkimisväärne on ka selle teose faktuur — pintslitõmme järgneb virtuooslikult igale näopinna reljeefile ja valguselaigule, otse orgaaniliselt matkides nende struktuuri ja iseloomu.

Faktuuri osatähtsus pääseb ka rea teiste selle perioodi portreede juures mõjule, kuid juba märksa teistsuguses tähenduses kui äsja vaadeldud juhul. Kunstnik ei arvesta nüüd enam üksikute pintslitõmmete kokkukulamist ühtseks tooniks üldmuljes, vaid hak-



kab tooni ühtsust taotlema vahetult lõuendil endal. Sel teel jõuab ta mõningatel juhtudel täiesti sileda pinnakatteni. Ühenduses sellega muutuvad ka portreede formaadid väiksemaks. Sellega taotleb kunstnik portrees, nagu oma viimase aja maastikeski, välispinna peegelduselt käsitletava objekti sügavamale, intüimsemale tõlgendusele väljajõudmist. Kõige selgemini avaldub see käsitluslaad avala, erksa ilmega «Jurkas» (1945), sooja, mahlaka koloriidiga «Magda Roosma portrees», elavalt maalitud kahes «Maks Roosma portrees» (mõlemad 1951) ja hea karakteritõlgendusega A. Tammemäe portrees (1953).

Esiletõstmist väärrib 1951. a. maalitud «Autoportree», tuntud ka nimetusega «Talu-taat». Portree tugevaimaks küljeks on tema ekspressiivsus, mis esijoonel avaldub pildilt vaatava näo lihtsas väarikuses ja inimlikus soojuses. Nagu 1945. a. maalitud autoportree juures mängib ka siin tähtsat osa valgustus: näost jääb suurem osa varju, kuid just see varjupool oma elustavate refleksidega ja aktiivse osavõtuga näo vormikujundusest kui ka selle psüühilisest ilmetusest annab portreele erilise efekti.

Rööbiti eespool vaadeldud teostega loob autor vaadeldaval ajavahemikul mõned portreed, mis oma kunstilise väärtuse tõttu väärivad teiste hulgast esiletõstmist. Need on

õnnestunud karakteritõlgendusega O. Vilde ja L. Kalveti ning tabava üldistusega maalitud väikese Kersti portreed (esimene 1946. a., teised kaks 1948. a.).

Kuid mitte kõik pärast sõjaaegsel perioodil Janseni poolt teostatud portreemaalid ei seisa eespool vaadeldud teoste tasemel. Jansenilt on sel ajajärgul suur arv portreesid, mis täidavad ainult elementaarse ülesande, s. o. annavad teatud inimesest konkreetse visuaalse kujutuse. Selliseks on E. Särgava, E. Kaare ja H. Kidroni stiililise ühtsusega portreed ning nõudlikuma esteetilise kalkulaatsioonita, asjalikult dokumenteerivad A. Engelbergi, D. Raudsepa ja M. Veiderma portreed. Need tööd on vastuolus kunstniku teoreetiliste seisukohtadega, millistest osast on avaldatud 1938. aastal. Ta kirjutab: «Peame nõudma, et portreemaal olgu esmajoones kunstiteos ja et ta kui niisugune oleks üles ehitatud tõsise kunstinõude seisukohast, anatoomilis-arhitektooniliselt oleks laitmata, koloriitne ja lõpliku pintsililöögiga hingestatud vastavalt portreeteritava iseloomule ja ilmele.»\*

Kõigest, mis eespool on öeldud Janseni portreemaalide kohta sõjajärgsel perioodil,

\* A. Jansen. Portreemaalingu. Kunsti Album IV, 1938.

A. Jansen. Maastik rukkihakkidega. Õli. 1956.





järgneb, et kunstnikul sel alal on olnud tõsiseid, teadlikult suunatud otsinguid. Kui mitte arvestada äsja loetletud ebaõnnestumisi, on need otsingud andnud ka reaalseid tulemusi üsnagi uueilmeliste ja nii psühholoogiliselt kui ka kunstiliselt sugestiivsete portreede näol.

Sõjajärgsel perioodil on Jansen viljelnud ka dekoratiivset maali. Nagu varem, esinevad need ka nüüd lõuendil teostatud pannoodena. Teemad on võetud kas eesti mütoloogiast, muinas-eesti olustikust või eesti vanemast ajalooast. Mütoloogilisi teemasid on Jansen juba varem käsitleanud («Kalevi pulmasõit», «Kalevi pojad jahil», «Hämarik ja Koit»), olustikulised ja ajaloolised teemad esinevad esmakordselt («Laulik», «Pruudi vastuvõtt», «Neli kuningat»).

Mütoloogiliste teemade uus kunstiline tõlgendus ei erine varasematest märgatavalt. Ka nüüd on nendes rõhutatud rütmi, figuurid on antud tugevas stilisatsioonis, kusjuures kord astub rohkem esile kontuur, kord siluett. Olustikuliste ja ajalooliste teemade käsitus on antud, võrreldes mütoloogilistega, rahulikumas, realistlikumas vormikõnes.

Janseni dekoratiivsete maalide koloriit on üldiselt jahe, minnes üksikutel juhtudel peaaegu süngesse monokroomsuseni («Kalevi pojad jahil», «Laulik»). Ainult harukordadel näeme neil puhkevat heledamaid värvitoone («Hämarik ja Koit», «Neli kuningat»).

Dekoratiivne maal moodustab Janseni pärast sõjaaegses loomingu üsna kõrvalise liini ja siit ei tule otsida kunstniku esileküündivamaid saavutusi. Peab nentima, et Jansen sel alal varem loodule pole palju uut lisanud.

Võrdlemisi vähe on Jansen pärast sõjaaeg-

sel perioodil maalinud natüürmorte. Selle puhul kasutab ta nüüd õli kõrval ka akvarelli. Viimased maalitud natüürmordid on elavad, teostatud voolavas tehnikas ja mahlakas toonis. Nende juures vahel esinevaks puuduseks on kompositsiooni keskendamatus ja mõned mitte küllalt stiilikalt teostatud detailid (enamasti maali perifeerias). Kus Jansen neid ebakohti on suutnud vältida, on ta andnud hõrku, kauneid asju. Natüürmordid olisid värsked ja värvirõõmsad.

Vaadeldaval ajalõigul on Jansen loonud ka kümnekond monotüüpiat. Neile on omane pehme, soe koloriit, mis vahel läheb üle diskreetseks hõõgumiseks. Suurepärase on kaunites, peenelt gradueeritud toonides antud monotüüpia «Esimene vagu» kündjaga suvemaastiku taustal (väiksem variant).

Janseni nõukogudeaegne toodang näitab, et kunstnik ka veel oma loomingulise tee viimasel lõigul pidevalt arenes ja lõi püsiva kunstiväärtusega teoseid. On õige, et mitte kõik selle ajalõigu jooksul loodud teosed pole esmaklassilised. Janseni aktiivne maalijatemperament ajas teda alaliselt looma, katsetama, varieerima. Sellepärast on ka loomulik, et osa Janseni maale sel perioodil on jäänud üht või teist laadi eksperimentideks või töölaastudeks, mis ei pretendeerigi loomingulise idee lõplikule lahendusele.

Lähenedes Janseni pärast sõjaaegsele toodangule kriitiliselt ja eraldades sellest väärtuslikuma, saame terve rea teoseid, mille kunstiline veenmisjõud on erakordne. Neis avalduvad Janseni loomingu iseloomulikud jooned: tugev looduseelamus, värskus ja optimism, kõrge kunstikultuur. Sellisena lisavad nad uusi, hinnatavaid väärtusi eesti nõukogude kunsti varakambrisse.



# NATALIE MEI EESTIAINELISTE MUUSIKALAVASTUSTE KOSTÜÜMIDEST

Evi Pihlak

Asunud noore, hiljuti «Pallase» lõpetanud kunstnikuna 1929. a. «Estonia» teatri juurde tööle, tuli Natalie Meil juba algusest peale valmistada rohkesti kostüüme muusikalavastustele. Valmisid kostüümikavandid maailma muusikaklassikast tuntud ooperitele, nagu M. Mussorgski «Boris Godunov» (1929), G. Puccini «Turandot» (1939), P. Tšaikovski balletile «Pähklipureja» (1936), R. Glieri balletile «Punane moon» (1939) ja mitmete teistele. Olulisel kohal olid ka kostüümid arvukatele operettidele. Töötades palju muusikalavastustega, omandas N. Mei eriti rikkaliku kogemuste baasi suurte kostüümi-ansamblite kujundamisel. Ta harjus tähelepanelikult jälgima kostüümide omavahelist sobivust, nende ansamblist üldmuljet ning kooskõla dekoratsioonidega. Lavapildi teravikkuse taotlus jäi ka hiljem tema loomingu üheks tugevamaks küljeks. Kostüümide üldpildi kõrval pidi ka iga üksik kostüüm oma löike ja värviga aitama tegelast iseloomustada ja rõhutada lavateose põhiideed.

N. Mei kostüümide kujundus ja teostuslaad on vastavalt lavastuste iseloomule alati olnud väga mitmekesine. Nii on ta oma kostüümikavanditega loonud sädelevalt vaimukaid ja värviküllaseid lavakujusid, mis räägivad kunstniku fantaasiarikkusest ja leidlikkusest. Ta loomingu köidab võrdselt nii rõivastuse enda kujundus kui ka kostüümikavandi teostuslaad, mis enamikul juhtudel on meisterlik ja viimistletud. Koos rõivastusega annab N. Mei peaaegu alati ka tüübi ja kuju põhilise iseloomu. Seetõttu on enamik ta kostüümikavandeid vaadeldavad täiesti iseseisvate kunstiteostena.

Kuna teatri «Estonia» repertuaar 30-ndatel aastatel oli väga kirju ja eriilmeline, puutus N. Mei oma töös kokku kõige erinevamaid maid ja ajastuid käsitlevate teostega, mis

andis talle laialdased teadmised kostüümiajaloo alalt.

Meie maa vanema rõivastusega puutus kunstnik esmakordselt lähemalt kokku 1932. a., luues kostüüme A. Vedro ooperile «Kaupo» ja aasta hiljem A. Lemba ooperile «Elga». Umbes samal ajal kavandas ta kostüümid ka mitmele meie maa kaugemat minevikku haaravale sõnalavastusele. Kahjuks pole nende lavastuste kohta kostüümikavandeid säilinud. Põhjalikumalt saame kunstniku loomingu selles osas tundma õppida vaid hilisemate tööde kaudu, mis on peamiselt seotud ta tegevusega Nõukogude Eesti teatris. Just sel perioodil kuulub eestiainelistele muusikalavastustele N. Mei loomingu eriti tähtis koht. Nende tööde kaudu avaneks ta anne vaataja ees nagu veel kord uuest ja senitundmatust küljest. Ühtlasi toob ta oma loomingu rahvusliku teema käsitlusse meie kunstis küllaltki palju värskaid ja uudseid jooni.

Püüdes oma kostüümikavandites edasi anda meie rahvuslikku laadi ja omapära, ei piirdu kunstnik kaugeltki ainult etnograafiliste elementide mehhaanilise kostüümile liitmisega või tabava tüübivalikuga. Toetudes küll ajaloolisele materjalile, on ta selle baasil võimeline looma alati uusi vorme. Etnograafiline materjal näib talle olevat ammendamatuks allikaks, kust võib leida kostüümidele järjest uusi lahendusi. Samuti oskab ta meie rahvatüüpide hulgast leida pidevalt uusi jooni ja karaktereid.

Meie teatrite mitmete varasemate eestiaineliste lavastuste dekoratiivsele kirevusele ja ornamendi rohkusele on N. Mei oma töös püüdnud vastandada lihtsust ja värvi lakoonilisust. Rahvuslikku laadi ei otsi ta mitte niivõrd üksikutes detailides, vaid püüab seda leida eelkõige kostüümi üldises löikes ja põhilistes värvi kooskõlades. Seega etnograa-





filised detailid, milles teised lavakujundajad ja kostüümikunstnikud nägid sageli rahvusliku omapära kõige olulisemat väljendust, on N. Mei jaoks vaid kostüümi täiendelement ja teisejärgulise tähtsusega. Jälgides mõningaid eestiainelisi lavastusi meie teatri varasemast perioodist, võib tähele panna just ornamendiga liialdamist. Selleks et saavutada arhailiselt jõulist üldmõju, andsid kunstnikud ornamendimotiivi rõivastel sageli väga raskepärases vormis ja ülemäära suurtena. Selle tagajärjel teravad kontrastid lõhkusid ja killustasid kostüümi ning suuremõõtmeliste ornamendimotiivide kõrval hakkas näitleja figuur proportsionaalselt väiksemana näima. Nii muutus kunstiline tagajärg mõnikord vastupidiseks sellele, mida tahti saavutada.

Kuna enamik eestiainelisi muusikalavastusi kannavad kangelaslikku iseloomu, on seotud võitlusideedega ning suurte rahvamasside tegutsemisega, on jõuliselt monumentaalse üldmõju saavutamine kostüümides nende teoste puhul üheks olulisemaks probleemiks. N. Mei lahendas selle küllaltki raske ülesande edukalt, kujundades oma töodes välja omapärase jõuliselt monumentaalselt mõjuva laadi. Sealjuures näib taoliste kostüümide loomisel olevat peareeglilik suurejooneline lihtsus, mida kunstis vahel nii raske on saavutada. Just terviklike, suurtest ühtlastest rõivapindadest üles ehitatud lihtsate kostüümide kaudu püüab ta lavakujudele anda monumentaalset suurust. Ühtlasi mõjub lihtsus ja monokroomsus kostüümides ka talupoeglikult karmilt ja raskepäraselt, põhinedes mitte nii palju mineviku rahvakunsti konkreetsetele üksikvormidele kui esmajoones selle põhilaadile. See ilmneb ka kavandite teostuslaadis, kajastub figuuri poosides, liigutustes ning massiivses üldsiluuetis.

N. Mei esimeseks väljapaistvamaks saavutuseks eestiaineliste muusikalavastuste kostüümide kujundamisel nõukogude perioodil on E. Kapi ooper «Tasuleegid» (RT Estonia, 1946). Selle ooperi kostüümide kujundus on karm ja mehine. Vastavalt ooperi heroilisele laadile püüab kunstnik ka oma kostüümikavandites väljendada ideed rahva murdumatust tugevusest. Meie ette kerkivad julged

*N. Mei. «Vambo» ja «Saima». Kostüümikavandid E. Kapi ooperile «Tasuleegid». Akvarell.*



võitlejakujud, kelle liigutused on tulvil tahtekindlust ja energiat. Nii näib Vambo olevat kantud pingelisest seesmisest dünaamikast, põhjamaiselt karge Saima mõjub julgena ja tugevana. Sealjuures on välditud magusavõitu idealiseerimist, mis nii sageli kunstis tekib positiivsete kangelaste iseloomustamisel. N. Mei poolt loodud kujud mõjuvad veenvalt eluliste ja isikupärastena.

Monumentaalselt jõuline on ka kostüümikavandite kunstiline teostus. Liigutused on antud kerge liialdusega ja sageli väga julgelt valitud rakurssides. Kontuurjooned on hoogsad ja akvarellimise tehnika vaba ning lopsakas. Dünaamilisuse muljet suurendab kohati veelgi vabalt sulavas pintslitehnikas visandatud langev vari. Rõiva voldistik on antud üldistavalt, suurte vabalt langevate kangapindadena. Villaste materjalide puhul on teadlikult rõhutatud nende karmust ja robustsust.

Kuid mitte ainult kavandite välises teostuslaadis ei taotle kunstnik monumentaalset üldistust. Viimast rõhutab ta ka kostüümides endis, andes üksikud vormid ja lõiked loogilise selguse ja lihtsusega. Kuna XIV sajandi eesti rahvarõiva kohta puuduvad täpsamad andmed, võis kunstnik suurel määral toetuda vabale fantaasiale. Seda tehes püüdis ta siiski võimaluse piirides lähtuda ajaloolisest tõepärasusest. Kohati kasutas ta elemente meie hilisematest rahvarõivastest, kohati Soome ja Karjala alade etnograafilisi materjale. Viimasele vihjavad näiteks meeste sügavalt vaheliti hõlmadega kuued, osaliselt ka õlgadel kantavad sõbad. Etnograafiliste materjalide hulgast on valitud just need elemendid, mis mõjuvad arhailisemalt. Nii rõhutab kunstnik sageli kuubede ja särkide juures pikendatud õlgu, tuues varruka õmbluse mõnikord välja värvilise kandi või ornamendi abil. Samuti kasutab ta rõivaste kaunistusena palju metallist naaste, vaselisi jne.

Peaaegu ühegi kostüümi juures ei puudu ehted sõle, vööpandla, käevõru, pussitupe või mingi muu eseme näol, mis annavad kostüümile teatava pidulikkuse ning väärkuse. Ilma nende üksikute, hoolega valitud lisanditeta mõjuksid kostüümid oma lihtsusega liiga hallilt ja vaeselt. Meeste kostüümide juurde kuuluvad lahutamatu ka relvad. Vastavalt ooperi sisule tuli kunstnikul neile erilist tähelepanu pöörata.



N. Mei. «Kalevipoeg».

Kostüümikavand E. Kapi koreograafilisele poemile «Kalevipoeg». Akvarell.

Värvidelt on kostüümid tagasihoidlikud, neis domineerib pehme lambapruun ja soe linase tooni valge, kusjuures üksikesemed on põhiliselt ühevärvilised. Antud ooperi puhul ühtlaselt rõivastatud suured koorigrupid annavad laval hästi edasi rahvamassi kokku kuuluvust ja terviklikku jõudu. N. Mei poolt valitud kostüümide kujundus sulab sel moel tihedalt ühte kogu ooperi jõuliselt eepilise kõlavusega. «Tasuleekide» kostüümid ei räägi mitte ainult lavateose spetsiifika sügavast mõistmisest kunstniku poolt, vaid ka ta suu- rest maitsest ja heast stiilitundest.

Väga palju vaadeldutele lähedasi probleeme kerkis N. Mei ette E. Kapi koreograafilise poemi «Kalevipoeg» kostüümide



kujundamisel. Juba «Kalevipoja» muusikalise lahenduse eepilises laiahaardelisuses oli mõnevõrra sugulust «Tasuleekidega». Veelgi rohkem kui eelnev ooper nõudis rahvaeepose väline kujundus kunstnikult jõuliselt väljendusrikast stiili. Sealjuures ei saanud ta arhailise raskepärasusega liialdada, sest antud juhul oli tegemist tantsukostüümidega. Ehkki «Kalevipoja» muusikas ja samuti H. Tohvelmani lavastuses tantsuline element klassikalise balleti mõistes ei olnud eriti tugevalt rõhutatud, tuli iga kostüümi puhul ometi arvesse võtta liikumise plastikat, mis tegi ülesande tunduvalt raskemaks. Nii ongi kostüümides ühelt poolt püütud säilitada teatavat arhailiselt monumentaalset joont, kuid sealjuures, võrreldes näiteks «Tasuleekidega», on nad oma materjalilt märksa kergemad, lõikelt vabamad ja toonidelt heledamad. Mis puutub konkreetse ajaloolise materjali

kasutamisse, siis leidus seda äärmiselt vähe. Peale arheoloogiliste leidude, peamiselt vaid ehteasjade ja relvade näol, pole säilinud midagi, mille abil oleks võimalik luua kujutust muinas-eesti elulaadist ja olustikust. Kuid rohkete fantaasiaelementidega läbi põimunud rahvaeepose puhul pole ka täpne ajaloolise tõepärasuse jälgimine niivõrd oluline. Nagu paljud kunstnikud «Kalevipoja» kui eepose illustreerimisel või selleaineliste maalide loomisel on kasutanud rohkelt meie hilisema rahvakunsti elemente, nii teeb seda ka N. Mei. Vanemad arhailised vormid ta kostüümikavanditel põimuvad tihedalt läbi uemate XIX sajandi elementidega. Osaliselt on küll, nagu «Tasuleekideski», naiste kostüümides aluseks võetud pikk, õlgadel rinnakee nõelte abil kinnitatud rüü ja seljale raskete voltidena langev sõba, mis mõnevõrra meenutab soome naise rõivastuse rekonstruktsiooni varasemast rauaajast. Kuid selle kõrval esineb ka hilisemaid rahvarõiva vorme. Nii näeme neidudel tantsu juures kohati triibulisi ja plisseeritud seelikuid.

Lihtsa ja tagasihoidliku pidulikkusega on lahendatud balleti peakangelase Kalevipoja kostüüm. Püksid, võetatud kuub ja lühike keep õlgadel on heledast ja kergest materjalist. Kohati on kuue õmblused ja servad ääristatud ornamendiga või värvilise kandiga. Maalidel ja raamatuillustratsioonidel sageli esineva Kalevipoja kinnise kuue või kootud vammusega võrreldes mõjub N. Mei poolt loodud kostüüm kõigepealt vabamana ja liikumiseks rohkem sobivana. Ka annab õlgadele kinnitatud, väheste ornamendi motiividega kaunistatud keebikujuline ülevise kostüümile juurde pidulikkust.

Täieliku vastandi peakangelasele moodustab Kalevipoja vaenlase Sortsi kuju, kelle kostüüm on osaliselt aluseks võetud kesk-aegne rüütlirõivastus soomussärgi, metallkiivri ja teravaninaliste saabastega. Ka oma musta värvi poolest erineb Sortsi rõivastus ülejäänud kostüümidest. Kui Kalevipoja juures oli kostüümi lõike põhijoon välja toodud lihtsalt ja selgelt, siis Sortsi kujus näeme vastupidist, kuidas üks värv ebamääraselt leegikujuliste sakkidena läheb üle teiseks; ta lai keebikujuline mantel on ebakorrapärase kujuga. Kõik need detailid omalt poolt aitaksid nagu veelgi rõhutada vaenlase kavalust ja varjatud kurjust.

N. Mei. «Sorts».

Kostüümikavand E. Kapi koreograafilisele poemile «Kalevipoeg». Akvarell.





Erigrupi kostüümide hulgas moodustavad Linda kosilased: Kuu, Päike ja Tuul saat-jaskonnaga, samuti haldjad ja põrguvaimud. Olulist osa nende kujude iseloomustamisel etendab kostüümi värv ja materjal. Näiteks Tuule ja ta kaasonna kostüümid on õhukest kergest siidist, mis tantsu juures suurte kangapindadena laialt lehvivad, rõhutades tuule õhulisust ja liikumise dünaamikat. Päikest ja Kuud on iseloomustatud esmajoones kostüümide värvi kaudu, vastavalt kuldkol-laste ja sinakas-hõbedaste toonide rõhuta-misega.

Kostüümide suurele mitmekesisusele ja kohati esinevale eredale värvikusele vaata-mata ei mõju need kirjult. Eriti tervikliku mulje jätab selles osas just esimene, 1948. a. lavastus.

«Tasuleekide» kui ka «Kalevipoja» kostüü-mide kaudu õpime N. Meid tundma rohke tegelaste arvuga suurte muusikalavastuste oskusliku ja andeka kujundajana.

G. Ernesaksa ooperis «Tormide rand» on samuti kesksel kohal rahva heroilise võitluse teema ning seda on püütud edasi anda ka kostüümide teostuslaadis. Üksikud kujud selles ooperis on antud aga märksa suurema isikupäraga ning ajastu ja tegevuspaiga kohalik koloriit on välja toodud detailse-malt.

Kostüümid jagunevad kaheks põhigrupiks: rannarahva ja kõrgema seltskonna omad ees-otsas Ungru krahviga. Nagu varemgi paljude lavastuste puhul iseloomustab kunstnik ka seekord negatiivseid kujusid eriti teravalt ja ilmekalt. Näiteks ballikülaliste mitmekesistes tüüpides toob ta selgelt välja nende tühisuse, piiratuse ja enesega rahuloleva tardunud väarikuse. Üldmuljes mõjub kogu seltskond karikatuurselt naeruväärsena, väljendades selgelt oma klassi elujõuetust ja mandumist. Seda rõhutab ka kostüümide üldine külm, kahvatutes hallikates toonides värvigamma. Pikk kõhn, romantilise ilmega krahv kerkib selle seltskonna keskelt esile kurja ja häda-ohtliku vaenlasena. Kord näeme teda kurja-endelisena pikas mustas mantlis, juuksed leh-vimas tuules, teinekord kannab ta eest lahtist lühikest hülgenahkset kasukat, mõjudes selles kostüümis ülbelt enesekindlana ja võimu-kana. Nii kostüümi kui tüübi ja ilme poolest on see kuju väljendusriikas ning eredalt meel-dejääv.

Täieliku vastandi krahvile ja ta kaaslastele moodustab rahvas. Punaste ja valgete toonide poolest rikkad Hiidu rahvarõivad väljendavad randlastele omast sitkust ja pulbitsevat elu-jõudu. Kui jälgida kostüümikavanditel figuuri joonistust, mis kunstnikul alati on meisterlik, näeme ka selles osas kaht täiesti erinevat põhirühma. Mõisnikest ballikülali-sed on kõik enamasti pikad ja kõhnad ja nende poosid seltskondlikult maneerlikud. Saarlased sellevastu on antud tugevate ja jässakatena, nagu näiteks kindlalt kahe jalaga maale toetuv Leemet või sale ja sitke Mall. Tähelepanu köidavad ka kostüümi-kavandid mitmetele tantsijatele. Need tööd tutvustavad Natalie Meid kui meisterlikku joonistajat, kellele ei valmista raskust edasi anda keerukaid liigutusi või rakursse. Seal-juures oskab kunstnik ilmekalt väljendada ka tantsu iseloomu. Eriti selgelt tuleb see ilm-siks, kui võrrelda käed puusas sirgelt üles hüppavat tütarlast «Tormide rannast» näi-teks tantsijatega «Carmenist» või klassikali-sest balletist «Luikede järv». Vastavalt nende lavastuste erinevatele iseloomudele on ka tantsijaid kujutavad kostüümikavandid juba oma puhtjoonistuslikult teostuselt täiesti eri-nevad. Kui «Tormide ranna» kostüümide puhul tantsijate liigutused ja poosid väljen-davad teatavat talupoeglikku jõulist raske-pärasust, siis näiteks «Carmenis» on sellele vastandina meisterlikult edasi antud just tantsu temperamentset hoogu, «Luikede järve» puhul plastilist graatsiat.

Tänu nendele omadustele on, nagu juba vihjatud, N. Mei kostüümikavandid enamikul juhtudel vaadeldavad kui kunstiteosed, mis ületavad kaugelt kostüümitöökoja jaoks vaja-liku kavandi piirid. Kunstilise teostuse poo-lest kuuluvad «Tormide ranna» kostüümi-kavandid N. Mei meisterlikemate tööde hulka. Siin ei köida mitte üksnes vaba ja hoogne figuurijoonistus, tüüpide mitmekesi-sus ja ilmekus, vaid ka kunstniku oskus meisterlikult edasi anda materjale, nende mitmekesiseid fakteure ja erinevat voldis-tikku. Kõik selle näib ta saavutavat väga lihtsate vahenditega. Naha karvane faktuur on mõnikord edasi antud paari, hästi märjalt üksteise sisse sulatatud värvilaiguga. Villase riide pehmus ja varju sügavus on saavutatud mõne üksiku lopsaka pintslilöögiga. Ka rõi-vaste voldistik on antud N. Mei kostüümi-





N. Mei. «Ungru krahv» ja «Tantsija». Kostüümikavandid G. Ernesaksa ooperile «Tormide rand». Akvarell.

kavanditel alati väga läbimõeldult. Juba esimesel silmapilgul on selgelt tunda, kas riie kukub raskelt, pehmelt või hoiab ta kergena ja kangena kohevile.

Tähelepanelikult suhtub kunstnik detailide valikusse, rakendades neid läbimõeldult tegelaste iseloomustamiseks. Kujutades ajaloolisi kostüüme, ei kopeeri neid kunagi kõigi üksikasjadega, vaid valib viimastest välja ainult mõned iseloomulikud, mis kostüümi üldise lihtsuse taustal seda tugevamini esile tulevad.

Mis puutub ajaloolise materjali otsesesse kasutamisse, siis on selle näiteks ka «Tormide ranna» kostüümid. Eelnevate lavastustega võrreldes oli kunstnikul ajaloolist materjali nüüd küllaldaselt ning seoses sellega ka võimalus kostüümide kohalikkude omapära märksa selgemini välja tuua. Rahvariideid pole ometi igakord otseselt kopeeritud, vaid

kunstnik on nad vastavalt kohandanud lava nõuetele ja ooperi iseloomule, tehes seda suure maitse ja sügava stiilitundega, nii et laval rakendatud kostüümid orgaaniliselt kokku sulavad saare riietuse põhivormide ja traditsioonidega.

N. Mei on valmistanud kostüümid veel E. Kapi ooperile «Vabaduse laulik» ja L. Austeri balletile «Tiina». «Vabaduse laulik» kostüüme ei saa lugeda täiesti õnnestunuteks. Kunstnik pole saavutanud nendes, erinevalt oma paljudest varasematest töödest, teose mõtet ja muusika iseloomu edasi andvat väljendusrikkust. Nii kostüümides endis kui ka kavandites domineerib kuivalt asjalik käsituslaad. Vaid üksikud negatiivsed kujud saavutavad kohati N. Mei loomingu omase ereduse.

Balleti «Tiina» kostüümidest väärneb esiletõstmist esimene variant, kus Kitzbergi



draama kohaselt on aluseks võetud Halliste rahvariided. Sealsete rahvariide lihtne arhailine lõige ning tagasihoidlik pruunvalge ja madarapunane värvigamma on hästi kooskõlas balleti karmilt traagilise sündmuskuga, kajastades veenvalt sünget ja ebausku kammitsais olevat aega. Märksa vähem saab nõustuda kostüümide teise variandiga, mis valmistati seoses eesti kunsti ja kirjanduse dekaadiga Moskvas. Neis kostüümides oli läbisegi kasutatud paljude maakondade rahvariideid, alates Lõuna-Eestiga ja lõpetades saartega. Kui näiteks «Kalevipojas» oli kokku liidetud mitmesuguseid rahvakunsti elemente, siis põhjendas seda eepose sisu laiahaardelisus. Kuid «Tiina» puhul kipub see peakangelasi lahutama oma ajast ja ümbrusest.

Tehes N. Mei loomingulistest saavutustest kokkuvõtet, võib väljapaistvamate töedena ta eestiaineliste muusikalavastuste hulgast esile tõsta esmajoones ooperite «Tasuleegid» ja «Tormide rand» kostüüme ning ballettidest «Kalevipoja» ja «Tiina» kostüümide (esimene variant) lahendust. Nende suurte põhitööde kaudu on ta meie eestiainelisesse lavakostüümidesse toonud küllaltki

palju uusi jooni. Vastandades sageli varem meie laval esinenud ornamendirohkele väliselt dekoratiivsele stiilile talupoeglikult karmi, kuid jõuliselt suurejoonelise lihtsuse, aitas kunstnik sellega meie lavakostüümis rahvuslikku omapära senisest palju veenvamalt ja sügavamalt lahti mõtestada. Etnograafilise iseloomuga ornamendi mehaanilise, ainult suurendatud kujul riidele ülekandmise asemel on ta püüdnud kostüümi rahvuslikku joont väljendada eelkõige just rõiva lõike, värvi ja materjali kaudu. Konkreetsete ajalooliste andmete puudumisel on kunstnik osanud vanu rõivavorme oma fantaasia abil rekonstrueerida suure veenvusega.

Kuna kõigis eestiainelistes muusikalavastustes on oluline koht olnud suurte massistseenidel, siis väärib esiletõstmist ka N. Mei oskus meisterlikult ja hea maitsega kujundada suuri kostüümiansambleid, vastavalt lava spetsiifikale teha vajalikke üldistusi. Oma rahvusliku omapäraga, emotsionaalse ja monumentaalselt jõulise teostuslaadiga moodustavad eestiaineliste muusikalavastuste kostüümid N. Mei loomingus ühe väljendusrikkama ja kunstiküpsama lehekülje.



N. Mei. «Tantsijad». Kostüümikavandid (I variant)  
L. Austeri balletile «Tiina».  
Akvarell.



# KOKKUPUUTEID ANTON STARKOPFIGA JA TEMA LOOMINGUGA

*Rudolf Tamm*

Minu kokkupuuted Anton Starkopfiga on kõigepealt kokkupuuted kunstiga, esijoones skulptuuriga. Kuigi põlvneme Starkopfiga ühest ja samast kihelkonnast, Hagerist, ometi ei tundnud me kaua teineteist. Meid lahutas paarikümne kilomeetrine vahemaa ja meie teed läksid nooruses põhjalikult lahku. Starkopf kaldus juba varakult kunsti okkalisetele teele, mind aga lähendas praktiline huvi maaelu võludele. Nii sai Starkopfist kujur ja kunstipedagoog, terve põlvkonna skulptorite kasvataja; minust aga taimekasvataja-sordiaretaja Jõgeva Sordiaretusjaamas.

Üha kasvav huvi kunsti vastu lähendas mind 1930. aasta paiku Starkopfile, kelle töödega olin tutvunud kunstinäitustel ja kunstiajakirjade veergudel. Nii ma siis astusingi Starkopfile juurde ja tutvustasin ennast hagerlasena, kui kord juhuslikult sattusime sõitma ühes vagunis, üks Tallinnast Tartu, teine Jõgevale — küllatki pikk tee põgusa tutvuse sobitamiseks. Minule oli see tutvus ammu oodatud lähenemiskatseks nimekale kunstnikule, keda tundsin tema tööde järgi juba ammu. Starkopfis võisin huvi äratada kõige rohkem tema kodu lähedase kaasmaalasena, kellena ennast ka tutvustasin. Et aga Starkopf kunagi pole osutanud erilist sümpaatiat kolkapatriotismi vastu ja oma kodukohta külastas võrdlemisi harva, sellepärast olin eriti meelitatud, kui Starkopf kutsus mind külastama oma ateljeed Tartus. Sellest arenesid vastastikused külaskäigud ja tihe sõprus, mis on kestnud nüüd juba ligi 30 aastat.

Ühiselt külastatud näitused ja kunstimuseumid, ühiselt kavatsetud ja teostatud matkad välismaa kunstikeskustesse — need kõik on aina tihendanud meie sõprust. Sest kus mujal kui just reisil õpitakse inimest kõige paremini tundma. Vestlused Starkopfi atel-

jees, nii kodus kui ka kunstikoolis on mulle olnud pikaajaliseks kooliks, mis on mind õpetanud nägema vormi ja materjali ilu ja lugema selles kunstniku enda käekirja. See on oskus, mida omandatakse alles pika aja jooksul ja mida Starkopf kui vana kunsti-pedagoog on nii osav edasi andma oma õpilastele, ilma et tal pruugikski õpetada. Mõnikord ta lihtsalt naljatoonis vesteldes sisendab selle tunde, kuidas õppida üht tööd pidama kunstiteoseks, teist aga lihtsalt käsitööks.

Skulptor olla ei tähenda kaugeltki mitte ainult oskust valmistada inimkuju. Teatava modelleerimisoskuse võib omandada igaüks. Isegi väga hea modelleerija võib olla kunstnikuna ümmargune null. Seesuguseid kunstitegijaid kohtame tosinaid, tõelisi kunstnikke aga ainult väheseid. Modelleerimisoskus pole veel kunst. Peab olema midagi muud, mis ühe modelleeringu muudab kunstiteoseks, teise aga jätab lihtsalt figuuriks.

See «muu» on kunstniku isiksus, teatav isikupärane kujundamisviis, oma stiil. Mingisugust figuuri modelleerida pole raske teatava oskuse juures, kuid pakkuda sellega isikupärast stiili on juba hoopis raskem. Kui tihti on skulptorid öelnud Starkopfile: «Mis sul viiga teha, sul on oma stiil.»

Ainult suured kunstnikud suudavad luua oma stiili, mis areneb omaette koolkonnaks, kui see leiab samas laadis järeletegijaid. Seesuguseid koolkondi ja kunstivoole tunneme kunstiajaloost palju, millele tõukeandjaks oli üks jõuline geenius.

Kunstniku isikupära pole kerge tabada tema töös, eriti veel, kui see on alles kujunemisel. On vaja kõikemõistvat, arenenud pilku nii ühe kui teise tõeliselt andeka kunstniku omapära mõistmiseks ja selle nautimiseks. Sageli mahub meie arusaamisse, vastab meie



maitsele ainult ühe kunstniku laad asju kujutada, kuna teise puhul kaldutakse kergesti halvustamisele.

Miks on Starkopfil nii palju teda mitte-mõistjaid? Tema isik seda ei põhjusta, olgugi et ta oma väljendustes mõnikord on kaunis järsk. Suhtumine tema loomingusse on viinud inimesed kahte leeri. Ühel pool kirglikud pooldajad, teisel pool leppimatud vastased. See vastuolu on muutnud ettevaatlikuks ka kunstikriitikud. Kui tihti on Starkopf kunstinäitustel surnuks vaigitud!

Mitte ainult kodanlikul ning okupatsiooni ajal, vaid ka isikukultuse kõrgperioodil ei mõistetud kunstnikku. Halvustavaid märkusi Starkopfi tööde pihta pidin kuulma sel ajal sageli ka oma väikeses «Starkopfi muuseumis», nagu Starkopfi sõbrad minu väikest skulptuuride kogu nimetasid. Muidugi ei puudunud ka ülistavad märkused.

Kuid lohutagem ennast sellega, et suurte kunstnike puhul lähevad arvamised tihti lahku. Sagedasti on vaenlasi rohkem kui sõpru. Peab omama Starkopfi suurt optimismi ja heatahtlikku kõigest arusaavat suhtumist nii sõpradesse kui vaenlastesse, et mitte kaotada lootust, mitte taganeda oma tõekspidamistest ka kõige masendavamatel silmapilkudel. Optimism raskustega võitlemisel on Starkopfi loomuse põhijooneks.

Mõnikord on halvustav-lahmiv kriitika ka Starkopfi ennast sundinud ajutisele järeleandmisele, isikupäratule ja silutud vormikäsitlusele. Ka katsetas ta temaatika alal. Teda külastanud vene skulptorid laitsid selle maha: «Jääge selleks, mis te olete.»

Töötanud viiekümnendate aastate algul mõnikord ka teiste skulptorite abiliseks, elas Starkopf kunstile, eemaldumata seega loomingulisest sfäärist. Ta võttis oma senised tööd terava kriitika alla. Kord Moskvast Tartus käies sõitis ta Jõgevale, öeldes: «Tahan näha oma töid.» Ta vaatles neid põhjalikult. Igaüht üksikult. Ja ütles siis: «Need tööd on nagu nad olema peavad.» Ja nagu vaidleks ta kellegagi, lisas juurde: «Ei! Ma ei muuda neis midagi. Kui uuesti tegema hakkaksin, teeksin samasugused.» Selles avaldub Starkopfi seesmine väärikus ja enesekindlus, mis on teda alati üle aidanud raskustest. Mõningaid oma töid on tal tulnud uuesti teha. Sõja ajal hävines rida väärtuslikke töid ning mõned neist on ta

taastanud graniidis. 1958. a. aastal valmis uuesti sõja ajal hukkunud «Salome». Ta näitas seda rühmale üliõpilastele, keda viisin tema ateljeesse tutvuma dekoratiivskulptuuri sünniga. Nüüd nimetas ta teost «Juuditiks». Kui küsisin, miks ta selle ümber nimetas, vastas ta: «Õieti olen ma töö kordamise vastu. Muutsin vähe ja nimetasin «Juuditiks». Aga ega neil suurt vahet ole, ühed meestetapjad mõlemad!»

Muide, see «Juudit-Salome» oli esimeseks skulptuuriks minu aias. Tõin ta Jõgevale 1936. aastal, kui juba neli aastat olin tegelenud iluajaga ja lilledega, kuhu skulptuurid eriti hästi sobisid. Olin vaimustatud «Salomest». Sõbrad fantaseerisid tema puhul ürgsest kirest kõrbeliiva kuumkuivade okkaliste taimede taustal, kuigi ta siin oli üsna lopsakalt kasvavate mäginelkide, mägisibulate ja kukeharjade vahel.

«Salomes» köitis suurepärase kooskõla materjali, vormi ja temas kehastuva idee vahel. Starkopf armastab materjali ilu. Ta laseb graniidis välja paista graniiti, puus puud ja pronksis pronksi. Juba modelleerimisel peab olema selge, millisesse materjali töö on mõeldud. Pronksi kavatsetud töö ei kõlba raiuda graniiti. Samuti, mis sobib graniiti, ei kõlba alati hästi puusse. Isegi eri kivimid nõuavad eriilmelisi kavandeid, nagu nad nõuavad enamasti ka erinevat töötlemist ja erisugust tehnikat raiumisel.

Graniit nõuab kompaktset raskepärast laadi, milles kõik nukid oleksid võimalikult ümardatud ja seis staatiline. On vaja, et teos seisaks kindlalt oma asemel, nagu seisab kivi. Michelangelo on öelnud — «skulptuur peab olema välja raiutud nii, et teda võiks mäest alla veeretada, ilma et ta küljest midagi murduks.» Ja mis murdub — see on üleliigne. Graniitskulptuurilt me nõuame seda, mis ta on — monumentaalsust, lihtsust, suurejoonelisust.

Starkopf on hästi osanud rõhutada graniidi omapära. Ta läheb tihti välja suurtele kontrastidele, mis annab tema töödele erilise võlu. Ta jätab sageli juuksed välja töötamata, ainult pisut lähendades neid üldvormilt juuste salgule. Ka Salome allarippuv linik, mis peab andma tugevust ta nõtkete kehale, on raske koredapinnaline graniit, kontrastiks Salome graatsilisele lihvitud pinnaga kehavormidele.



Selles osas on Starkopfil olnud ägedaid kokkupõrkeid hauamonumentide tellijatega, kes on harjumatud nende kontrastidega ning soovivad näha graniidis inglilokke ja väljanikerdatud sõrme- ja varbaküüsi. Materjali ei taheta mõista ega osata näha materjali ilu.

Kuid on ka teisi äärmusi, kus nähakse ainult materjali.

Kui alles ehtasin oma kiviktaimlat ja kandsin kokku igasuguseid konarlikke kive, teadsid kõik, et ma neid kive vajan. Mõned juhatasid mulle nende kivide asukohti, teised tõid mulle neid koju kätte. Kui ühel õhtul videvikus parajasti lõpetasin «Salome» üleseadmise, tuli ehitustöoline oma tööriistade järele pooleliolevasse aiamaajja. Ta jäi «Salome» ette seisma, vaatas tükk aega vaikides ja ütles siis: «Vaat' mis ilusa kivi te olete leidnud, justkui inimese moodi!» See otsus meeldis mulle. Ta vähemalt leidis, et kivi on ilus. Ta nägi temas seda külge, mida näevad vähesed — materjali. Ta ei eksinud palju rohkem kui need, kes näevad skulptuuris ainult alasti naist.

Igal materjalil, olgu see graniit, marmor, pronks või puu, on oma võlu. Starkopfi kunst on väga mitmepalgeline. Ta on andnud meistriteoseid paljudes materjalides, kusjuures domineerivaks on siiski graniit. Sellel alal tuleb teda pidada suureks meistriks. Graniidis võib ta meid kõigepealt haruldaselt pehme pinnakäsitlusega ja leidlikkusega struktuuri alal. Graniidis võib alati tunda temale omast käekirja, väljendugu see karu pehmes kasukas või portree ilmekas näos.

Starkopfi tööd graniidis ei jäta jälgegi vaerarikast tööst, mis on ühenduses graniidi töötlemisega. Ületada tehnilisi raskusi mängides, selles avaldub suur meisterlikkus kõigil kunstialadel.

Graniidimeistrina on Starkopf mõjustanud kogu meie skulptuuri arengut. Rida tema õpilasi on omandanud graniidi töötlemise oskuse tänu Starkopfi eeskujule. See paistis silma ka Balti liiduvabariikide skulptuurnäitusel Riias, kus Eestist oli esitatud 17, Lätist 8 ja Leedust 1 skulptuur graniidis. Paistab, et selle raskesti töödeldava materjali kasutamine suureneb tema kodumaa — Soome suunas, kus on ka kõige paremaid saavutusi graniidi alal. Kuid ka Eestis ollakse graniidi kasutamises heal tasemel, mis äratas



A. Starkopf. Ema ja laps. Graniit. 1938.

tähelepanu ka Moskvas Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi kunstinäitusel.

Nagu graniidis, nii ka puus avaldub selgesti kunstniku käekiri. Kui üliõpilased, keda viisin tutvuma Starkopfi ateljeeaga, soovitasid Starkopfil puupinna viimistlemise «orjatöö» puhul kasutada liivapaberit, siis lükkas Starkopf selle lahke nõuande otsustavalt tagasi. Liivapaber jätab surnud pinna, hävitab kunstniku käekirja. Ta tõi musta palisandrisse lõigatud madonna reljeefi ja näitas, kuidas löike jäljed ka kõige siledamal pinnal on näha peene elustava struktuurina. Isegi skulptuuri alus ei tohi olla hõõveldatud



ega kanda sae jälgi. Ka see tuleb katta peene peitli jälgedega struktuuriga, millest läbi pais- tab puu ilus toim. Kõige rohkem, mis puuga teha võib, on peitsimine soovitava värvitooni andmiseks. Peits ei kata töödeldud pinda ega ka puu toime, vaid laseb neid vabalt läbi paista. Kuid ka ilma peitsita omandab puu varsti ilusa küpse tooni, mille talle annab aeg, õhk ja valgus ja mis on puule kõige oma- sem. Nii ongi mitmed Starkopfi viimaste aastate tööd jäetud peitsimata ja need on oman- danud suurepärase küpse tooni. Isegi väike- sed lõhkipakatanud praod ei ole puule miinu- seks, vaid plussiks.

Kui sain Starkopfilt pronksis «Sügise», millega võisin täiendada oma kogu sellest skulptuuridele nii klassikalise materjali alalt, siis kutsus see skulptori varasemast loomingu- järgust pärinev ekspressionistlikus laadis teostatud töö esile kõige rohkem erinevaid lahkarvamusi.

Minule see töö meeldis väga. Teda vaada- tes kuulen nagu orelihelisid ja kujutlen teda ikka kusagil gooti võlvide all. Ekspressionism ja gootika on lähedased. Sellel pikaksveni- tatud püstiseisval naisfiguuril, sügise ande sümboliseeriva küllusesarvega vaheliti hoitud kätel ja puusadelt langeva kitsa linikuga on gooti figuuride võlu. Kuigi see on väikesemõõduline töö, ometi valitseb ta ruumi, kuhu ta asetatakse. Ta toob endaga kaasa erilise meeoleolu, mis loob elamuse ja see elamus kordub igakord uuesti, nagu kordub muusi- kapalast saadud elamus. See on töö, mis vähestele meeldib.

Matsin figuuri sõja ajaks maa sisse. Kui hiljem välja võtsin, olid tal ilmunud kohati rohelised plekid. Starkopf aga leidis, et need plekid teda ei riku ja lisas: «Neid võiks isegi veel rohkem olla.»

Vormi, materjali ja kunstiteose kohta võime teha kokkuvõtte Starkopfi enda sõna- dega: «Heas skulptuuris peab olema 33% modelli, 33% materjali ja 33% kunstnikku ennast.» Kõigi nende kolme süntees on õnnestunud skulptuuriline lahendus. «Kunstniku enda osas aga peab avalduma kunstniku süda, aju ja põial» (modelleeritakse peamiselt pöidlaga). See on Starkopfi kunstiliseks kreedoks.

Starkopf on erakordse töövõimega, tööta- des ateljees enamasti varahommikust hilis- õhtuni. Samas võtab ta töö juures vastu

külastajaid, katkestamata sealjuures oma tööd. Ainult päeval näeme teda korraks koh- vikus. Õhtul aga kustub tuli ateljeest alles kell 11.

Olen tihti jälginud, kuidas Starkopf raiub oma töid graniiti, kuidas haamrilöökide all kivist nagu kooruvad välja inimfiguurid, paistes algul nagu loorituna, kuidas löögid muutuvad ikka õrnemaks, kuidas ikka väik- semaid kilde lendab peitlite ja haam- rite alt, kuni lõpuks pudeneb veel ainult pisut tolmu tasasest koputusest kivi siledale pinnale.

Et mitte tüdineda ühe figuuri raiumisest, mis võtab aega paar-kolm kuud, töötab kunstnik mitme skulptuuriga korraga, et vahelduks raskem füüsiline töö kergemaga. Kui väsitab portree, siis töötab ta figuuri kallal, modelleerib modelli järgi või loob kompositsioone fantaasia varal.

Esimeseks astmeks on harilikult väike 10–15 sm kõrgune skits savist või plastiliin- ist. Kui külastasime üliõpilastega Starkopfi ateljeed, oli tal parajasti valminud väikesemõõduline skits piibliainelisel teemal — «Susanna» — suplev naine on häbelikult heitnud mõlemad käed ümber näo ja tõstnud põlved kõrgele võoraste pilkude ees. Starkopf seletas üliõpilastele, kuidas selles kujus on tahatud rõhutada just häbelikkust ja kuidas järgmise astmena tuleb elusuuruseks modelleerimine, siis kipsi valamine ja punkteeri- mise järgi kivisse raiumine. Samas näitas ta ka punktide ülekandmist aparaatide abil.

Edasi näitas ta, kuidas käib kivi lihvimine. Ta tõi välja lühikese tahu, mille abil teos- tatakse lihvimise esimene aste. Edasi võttis ta varruka pihku ja nühkis sellega. Võttis siis nahast lapi ja hõõrus sellega. Järgnevalt demonstreeris ta skulptori põhilist töö- riista — päkka, millega antavat viimane lihv. Seda aga ei tahetud enam hästi uskuda, kui kuuldi, et lihvimise peale kulub umbes pool raiumise ajast. Lõppotsus oli kujuraiumise kohta — eks ta üks orjatöö ole, nagu ta seda alati on olnud juba tuhandeid aastaid tagasi. Vanas Egiptuses ja Kreekas tegid seda tööd orjad. «Aga siiski väga huvitav töö», lisas Starkopf juurde. «Kui uuesti alustaksin, hak- kaksin ikka jälle skulptoriks.»

Töö viimistlemine kestab õige kaua. Teose kallal töötatakse edasi ka veel siis, kui ta vähiku silmale paistab ammuigi valmis ole-



vat. Kui aga mõne aja möödudes tööd uuesti näed, on ilme põhjalikult muutunud, pind on nagu elama hakanud. Sellest hoolimata töötatakse tema kallal edasi. Kui siis küsitakse, millal töö valmis saab, vastab Starkopf hariplikult: «Siis, kui ta laulma hakkab.»

Kui ta tööd aga kord laulma on hakanud, siis laulavad nad nii, et neid ei saa enam unustada. Nende viis heliseb kõrvus, pilt seisab silmade ees, kiusab nagu mõni ilus meloodia, mis tuletab end üha uuesti meelde. Lähed teda ikka jälle uuesti vaatama, kuni lõpuks tood koju, kus võid ta ilu alati nauvida.

Nii oli «Salomega», nii oli ka kõigi järgnevatega. Paremini kui kusagil mujal laulavad nad just aias lillede keskel. Lilled skulptuuri ees saavad nagu erilise võlu, neil nagu oleks, kellele öitseta. Kunstniku looming ja aedniku saavutused täiendavad siin teineteist ja skulptuuris kehastatud mõte saab lillede näol kohase ümbruse. Lilled saavad skulptuuride näol nagu alalise vaatleja, alalise imetleja, kellele nad öitsevad. Ja me võime ainult imetleda suurepärasest kooskõla looduse ja kunstiteose vahel.

Vaadeldagu kas või «Salomet» kibuvitsaheki ääres öitsevate mäginelkide juures. See on omamoodi laulev Veenus. Ürgaegne ja samal ajal siiski tänapäevane. Selles on ühendatud ürgjõuline kirk ja metsik toorus, mida väljendab jalgade juurde asetatud maharaiutud pea. Kontrastid on alati huvitavad.

Esitades skulptuure looduses, ei tohi siiski laskuda naiivsustesse, kasutades skulptuuri mingisuguse looduspilti täiendava esemena või zooloogilise biogrupina, nagu on kahjuks osaks saanud Jaan Koorti suurepärasele «Metskitsele» Tallinnas. Skulptuur jääb ikkagi skulptuuriks, mis nõuab skulptuurset alust. Naturaliseeriv tendents jääb temale võõraks. Kus see esineb, seal jätab see alati halva mulje.

Kui «Salome» oli mu esimene armastus, siis järgnes sellele varsti teisi. «Päevitaja» on Starkopfi kingitus. Juhtus tihti nii, et kui olin ostnud ühe või kaks tööd, siis kinkis Starkopf kolmanda. Meeldivaid skulptuure on Starkopfil palju. Kui mõni neist mind eriti võlus ja mul ei olnud võimalik seda omandada, siis ütles Starkopf lihtsalt: «Võta ta kaasa. Mis ta siingi seisab. Seal vähemalt rahvas näeb teda ja õpib hindama kunsti.»

Nii on Jõgeval deposiidis mitmedki Starkopfi tööd, mida näevad igal aastal tuhanded. On juba saanud tavaks, et Sordiaretusjaama külastavad ekskursioonid käivad ka aias. Külastajaid on käinud ligidalt ja kaugelt — Leningradist, Moskvast, kaugest Gruusiast ja Armeenias. Külastajate arvamused, sageli diametraalselt vastukäivad, on omapärased ja huvitavad.

Mõned aastad tagasi, kui Starkopf töötas Moskvast, külastasid aeda kaks «Ogonjoki» korrespondenti. Nad otse hämmastusid Starkopfi töid nähes ja ei leidnud küllalt sõnu, et neid ülistada. Kõndisid ühe kuju juurest teise juurde, katsusid käega ja kahetsesid, et peavad nii ruttu edasi sõitma. Võtsid siis Starkopfi aadressi ja lubasid teda külastada.

Kord okupatsiooni ajal nägi üks saksa veterinaarist ohvitser minu sõbra juures üht Starkopfi puust figuuri. Ohvitser oli ütelnud seda nähes: «Juudi mõju! Visake see minema!» Sai aga vastuseks: «Teie olete loomakarst, mida Teie kunstist teate!»

Üks lihtsõdureist, kes käisid marjade ajal aedu ründamas, sattus ka minu hekiga piiratud lilleaeda. Marju taskust suhu pistes käis ta ühe skulptuuri juurest teise juurde, nuusutas lilli ja vaatas jälle kujusid, ilma et minust oleks väljagi teinud. Ütlesin temale kaunis külmalt: «Siit ei ole teil midagi suhu pista.» Selle peale vastas sakslane: «Selle eest on Teil palju meeelahutust!» Veel enne ärasõitu tuli ta korraks aeda, aiaga «jumalaga jätma», nagu ta ütles.

Tihti on minult küsitud, kas ma olen need kujud ise teinud? Mõni ekskursant aga ütleb juba aeda tülles: «Starkopf!», ilma et midagi lähemalt oleks küsitlenud. Nii võib kohata siin ühe ja sama päeva jooksul väga mitmesuguseid külastajaid ja vastukäivaid arvamusi.

Arvan siiski, et need skulptuurid siin pole päris asjata seisnud. Nad on kunstihuvilise publiku kasvatamisel teatava töö kindlasti teinud, samuti nagu pole maitset labastamata jätnud ka maanteede-äärsed skulptuurid.

Alles hiljuti käisid minu aias kolm arsti. Neile meeldisid skulptuurid väga, kuid nad leidsid üksmeelselt, et veelgi paremini tuleksid nad esile, kui nad valgeks värvida või, mis veelgi parem, hõbedaga katta!

«No mis pagana pärast ma siis selle struktuuriga vaeva näen, kui neid parem on üle



võõbata!» vastas Starkopf, kui selle soovitusetemale edasi andsin.

Oma nõuannetega on Starkopf alati äärmiselt tagasihoidlik, veel tagasihoidlikum oma arvamuse pealesurumises. Kui üliõpilastega tema ateljeest lahkusime, ütles ta: «Näitasin teile skulptuuri tehnikat, kuidas kunsti tehakse...» Kunstist endast tuleks rääkida aga lähemalt, sest sellest võidakse ka erinevalt aru saada. Kunstipedagoogina ei püüa Starkopf oma õpilastele rangelt peale suruda oma individuaalset maneerit. Igaüks peab ise välja kujunema, omandama oma isikupärase ilme.

Valmis saanud töö kohta küsib kunstnik tihti küllastajate arvamust. Ütleb küsitletav oma arvamuse, võtab ta selle vaikides vastu. Jääb seisukoht avaldamata, on ta samuti rahul. Küll aga lisab ta juurde, mis üks või teine küllastaja tema tööst on arvanud, olgu see hea või halb. Mis ta ise oma tööst arvab, seda ei ütle ta kunagi. Kõnelgu töö ise enese eest.

Kord 1954. a. käis koos Starkopfiga Jõgeval Moskva kujur J. M. Tšaikov skulptori töid vaatamas. Oli juba hämmardumas, kui viisin ta oma suvekabinetti «Sügist» vaatama, mis asetses hämmaras nurgas postamendil. Elektrit selles ruumis ei olnud ja küünlavalgusest keeldus Tšaikov. Ta kobas sõrmedega seda tööd pealaest jalatallani, nii nagu seda teevad pimedad. Ma polnud näinud seesugust skulptuuri vaatlemisviisi, kuigi mõni skulptuur otse meelitab käega katsuma. Seletasin, et see on töö Starkopfi varasemast perioodist ja kannab nimetust «Sügis».

— «Ja, ma näen küllusesarve.» Liniku kohta küsis ta: «Mis tal seal ripub?»

Saades vastuse pöördus ta ümber ja ütles: «Hea töö!»

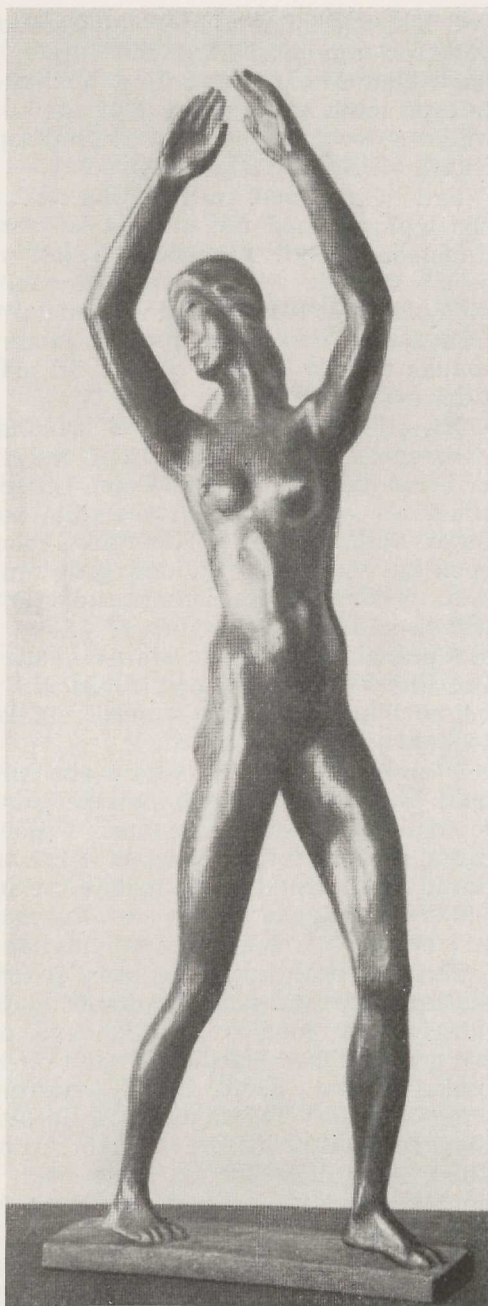
Selle peale ütles Starkopf, et temal on terve seeria sellelaadilisi töid.

«Aga kus nad on praegu?»

Vastasin, et kusagil Tartu Kunstimuseumi varakambris.

— «Igal muuseumil on oma aarded!» vastas selle peale Tšaikov.

Aias Starkopfi skulptuure vaadates avaldas ta kahetsust, miks ei püstitata meil selliseid töid parkidesse. «Mis on siin hea — see on lillede ja skulptuuri koosmõju. On ju skulptuurid loodudki arhitektuuri juurde või eksponeerimiseks looduses.»



A. Starkopf. Tants. Pronks. 1925.





A. Starkopf. Muusika. Puu. Umbes 1948.

Õhtul aetasime kujude ette küünlad lillepottides ja valgustasime neid nagu väikestest varjatud prožektoritest. Selles valguses sügisõhtu hämaruses avaldasid skulptuurid hoopis isesugust mõju. «A la jaapanlanna» leidis Tšaikov selles valguses olevat kõige ilusama. «Kui pehme ta on,» ütles ta. Kuju idamaine ilme paistis nüüd eriti silma. «Ja see on Buddha» lisas Tšaikov juurde. Ka «Kandlemängija» mõjus öises valguses kuidagi eriliselt. «Ema lapsega» seisis nagu altaril. «See on nagu tempel», kinnitas Tšaikov omalt poolt.

Hiljem Moskvas Tšaikovi külastades avaldas ta veel kord oma vaimustust nähtud Starkopfi tööde puhul ja pidas mind õnne-teeneks, et võin omada nii palju suurepäraseid töid. Lisas aga juurde — mis küll juhtuks, kui teid peaks paigutatama ümber kuhugi linna kitsastesse oludesse. Kuhu paneksite oma kunstitööd? Ja tõepoolest, aasta hiljem kerkis tõsiselt üles minu tööühma üleviimine kuhugi Tallinna lähedale, mis vaadeldavate skulptuuride paigutamiseks oleks olnud looduslikult võib-olla vähem kohane.

Starkopfi tööd on vägagi emotsionaalsed. Neis kõigis on rõhutatult esile toodud mingi sügavam emotsioon, olgu see siis kirk, igatsus, emaarmastus, lein või sügavalt tunnetatud optimistlikud meeleolud.

Väga väljendusrikkad on skulptuurid «Päevitaja» ja «Kivilill». Üldiselt domineerib ta teostes sügavalt tunnetuslik ja psühholoogiline moment. Kuigi Starkopfi mõnes varasemas töös on tunda nukrutsevat alatooni, siis kunstniku hilisemad tööd kõnelevad optimistist ja elurõõmust.

Kodanlikul perioodil loodud mõningates teostes avalduvad nukrad, endassetõmbunud ja kuidagi kinnised jooned. Need on oma ajastu meeleolud ning meistri tookordse elutunnetuse peegeldus.

Hea on näidata Starkopfi töid neile, kes neid vaatavad ilma eelarvamusteta, vaatavad nagu kunsti ilma kõrvalmõjuta.

Riikliku Draamateatri näitlejad olid siin pisarateni liigutatud, kui neile öö hämaruses pärast etendust näitasin neid skulptuure küünlatulede valgusel.

«Vanemuise» tantsijannad läksid omavahel vaidlema. Ühed leidsid, et «Päevitaja» jalad on liiga lühikesed ja paksud, teised silitasid



neid ja kiitsid — kui pehmed, kui ilusad, kui soojad päevasest päikesest.

Üks vanem joonistamisõpetaja ütles möödunud suvel oma arvamuse: «Tõtt ütelda, Starkopf minule ei meeldi ja ka tema töödest pole ma kunagi eriti lugu pidanud, aga nii nagu Teie neid siin välja olete seadnud, nii hakkab ma neid armastama.»

Omaette tsükli Starkopfi töödes moodustavad tema hauamonumendid. Need on sügavalt tõsised, tugeva vormitunnetusega loodud skulptuurid. Poseerimine on neist kaugel ja modell ei paista neist kunagi läbi, olgugi et ta mõnikord harva ka nende puhul on kasutanud modeli. Kunstniku skulptuuriloomingus avaldub selgelt ta tunnete ja mõtete maailm,

millest esile tõuseb tugevalt lüüriline meeleolu, mis on leidnud väljendusrikka kehastuse paljude tema skulptuuride ilmekas vormikõnes.

Starkopfi looming on olnud nagu pidev mäkketõus, mis kestab veel praegugi, 70-ndate aastate künnisel. Vist küll kunagi varem pole ta nii intensiivselt töötanud kui praegu. Üks töö valmib teise järel ja enamasti mitu korraga. Neid valmib juba ammu varem loodud skitside järgi, samal ajal aga loob ta ka täiesti uut. Töö käib täiel rindel ja me võime temalt oodata veel palju huvitavat ja uut nüüd, kus ta seisab oma võimete tipul. See eeldab väärtuslikku lisa tema seni-sele skulptuuriloomingule.

## PAUL LIIVAK

*Tiina Nurk*

1928. a. kevadel korraldas Kujutatavate Kunstide Sihtkapitali Valitsus esimese kavandite võistluse kujutava kunsti alal. Žürii otsus kujunes mõnevõrra üllatuslikuks, kuna märgitakse: «... suurem osa premeerituist ei kuulu nende hulka, kes organisatsioonide juhtijaina on säädnud endid meie kunstilise loomingu näilisiks esimeistreiks».\* Nimetatud konkursil graafika osas määrati esimene preemia Kristjan Rauale, kes pikeemat aega oli seisnud eemal kunstielu avalikkusest, ja teine preemia Paul Liivakule, keda «... kunstielu kunstnikest tuusad ei ole pyydunud võtta kunaski tõsiselt.»\*\*

Sel ajal hakkab üha selgemini välja kujunema Paul Liivaku eriilmeline kunstikäsitus, mille küpsus ja parimad saavutused langevad 30-ndate aastate teisele poolele.

\*

Paul Liivak sündis 13. aprillil 1900. a. Ambla vallas Järvamaal talupidaja perekonnas teise lapsena. Alghariduse omandas Paul Liivak Rägavere vallakoolis (1907—1910) ja

\* «Taie» 1928, nr. 2.

\*\* Sealsamas.



Tallinna kõrgemas algkoolis (1913—1915). Huvi joonistamise vastu oli temas ilmnenud juba lapsena ja algkooliõpilasena hakkas ta talent suuremat tähelepanu äratama. Teiste joonistamisvahendite puudumisel kasutas ta sütt ja kriiti, millega karjas käies joonistas täis kõik karjamaal olevad kivid ja kiviaiad. Sügav huvi ja kalduvus said tõukejõuks kunstikooli astumiseks.

1915. a. alustab nooruk õpinguid Tallinna Kunsttööstuskoolis.\* Tallinna Kunsttööstuskool oli rakendusliku ilmega õppeasutus, mille eesmärgiks oli kunstihariduse andmine ja praktilise töösuse õpetamine tarbekunsti alal. Need taotlused ilmnevad selgesti Liivaku õpinguteajast säilinud akvarellis teostatud töödes. Suur osa nendest on puhtdekoratiivse iseloomuga stiliseeritud taimemotiivide kavandid. Veidi eriilmelised on kaks akvarelli — «Kanneldaja» ja «Risti juures», milles nähtub noore kunstiõpilase püüd anda loodust ja figuuri. Mõlemas on aga joonistuslikku küündimatust ja oskamatust.

Sõja-aastate keerises katkeb P. Liivaku koolitee. 1919. a. sügisel jätkab ta õppetööd Tartus avatud kunstikoolis «Pallas», kuuludes selle esimeste sisseastujate hulka.\*\* «Pallase» algaasta il ei olnud võimalik saada graafika alal spetsiaalset ettevalmistust, kuna koolil puudus vastav õppejõud ja korralikud tehnilised vahendid. Õpilastele andis näpunäiteid A. Vabbe, kuid enamjaolt õppisid nad iseseisvate katsetuste varal. Seetõttu leidis rohkesti viljelemist linoollõige, mille tehniline menetlus oli lihtsam ja materjal kättesaadavam. Alles 1922. a. sügisel kutsuti «Pallasesse» graafika eriharju ja tehnikate õpetamiseks G. Kind Dresdenist.

P. Liivaku õpinguteperioodil «Pallases» harrastasid linoollõiget E. Viiralt, A. Vabbe, A. Mölder, F. Sannamees jt., kes andsid välja linoollõigete kogumikud, mis kõik kannavad ühtlast pitserit. Kujutatakse juhuslikke mo-

tiive, püütakse anda uut laadi vormilahendust, mis nii mõnigi kord viib loodusvormide moonutamisele ja pealiskaudsusele. Ebakorrapäraseid linoolplaate töödeldakse tihti robustsete lõigetega, jämedalt. Mappede realiseeriti raamatukaupluste kaudu ja kuna neid osteti vähe, siis autorid olid sunnitud mappide müüma isegi vürtspoodnikele, kes kasutasid mappide hallist paberist lehti heeringate pakkimiseks.

Liivak teostas 1920. a. kaks kogu linoollõikeid. Esimene kogu, millest pole teada ühtki eksemplari, koosnes üheksast käsitsi teostatud äratõmbest. Teine mapp — «Sadamlinn» (trükiti 50 eksemplaris) sisaldab kümme lehte, kusjuures neli on võetud eelmisest mapist. Vastavalt pealkirjale on valdav osa lehti sadamaga seotud teemadel — stseenid sadamakõrtsist, laeva lähenemine, askeldused kail. Käsitluslaadi iseloomustab teatav lohakas rohmakus ja organiseerimatus must-valge pinna jaotamisel. Erineva ilmega on leht «Aed hoonetega», milles on joonterütm ja mõnevõrra meeoleolukust. Samal aastal avaldatakse viis reproduktsiooni Liivaku joonistustest ja linoollõigetest ajakirjas «Ilo». Need on teostatud «Sadamlinnale» analoogilises laadis.

«Pallase» perioodil algab Liivaku esinemine näitustel. Kooli õpilastööde näituste kõrval võtab ta osa kunstiühingu «Pallas» näitustest 1920. ja 1921. a. ja «ARS'i» kevadnäitusest 1921. a., saates «ARS'i» näitusele oma töid ka järgmisel aastal, mil teenib sundaega sõjaväes.

Vaadeldes Liivaku õpilasaegseid töid, võib nentida, et ta astus loominguisele teele võrdlemisi napi teadmiste pagasiga. Professionaalne oskus, tehnilised võtted tulid tal endal välja kujundada pingsas töös, mis pani aluse Liivaku isikupärasele, tugevasti teistest graafikutest erinevale käsitluslaadile.

\*

\* Kõigis biograafilisi andmeid esitavates teatmeteostes on toodud Kunsttööstuskooli astumise aastana 1916. 1916. aastast pärineval töö «Vaas hundinuiadega» (RKM G 7739) on märkus: P. Liivak II kl. 1916. Tõenäoliselt astus Liivak kunstikooli 1915. a.

\*\* Teatmeteostes esineb tema õppimisajana «Pallases» 1919.—1920. a. Lähtudes «Pallase» õpilastööde näituste nimekirjadest, on näha, et Liivak esineb neil 1920. a. detsembris ja 1921. a. mais. Viimasega katkevad ta sidemed «Pallasega».

1923.—1924. a. töötab Liivak joonistamisõpetajana Koeru algkoolis. Kuid pedagoogiline tegevus, milleks puudus pealegi spetsiaalset ettevalmistust, ei rahuldanud Liivaku otsivat vaimu. Ta lahkub Koerust ja asub vabakunstnikuna Tallinna.

See on kujuneva eesti kunstielu mitmesuguste vaadete-voolude ägedate kokkupõrgete



aeg. Liivak jääb kunstielu võitlusareenilt kõrvale ega liitu ühegi kunstnike grupiga. 1924. a. võtab ta osa Eesti Kunstnikkude Rühma kevadnäitusest, kuid rühma liikmeks ta ei astu, kuna selle äärmuslik kunstikäsitus ei sobinud tema põhimõtetega. Hiljem esineb ta paaril korral Eesti Kujutavate Kunstnike Keskühingu näitustel, kuulumata selle ridadesse.

Vaadeldes Liivaku loomingut kuni 1933. aastani, paistab silma, et ta ei kasuta paljundustehnikaid, vaid avaldab oma tähelepanekuid ja muljeid akvarelli ja tuši abil. Akvarellis loob Liivak peamiselt maastikke, kuna tušijoonistustes on tema temaatika avaram — žanristseenid, rahva muinas-mineviku vabadusvõitlus, peisaaž, kusjuures viimane seisab üldiselt kesksel kohal Liivaku loomingus.

Liivaku varasemate aastate sulejoonistustes on tunda E. Viiralti joonistamismeetri matkimist. 1923.—1924. a. teostas Viiralt illustratsioone tušijoonistustena, milles kasutas peenemaid ja jämedamaid paralleel-, vertikaal- ja diagonaaljooni. See väljendusviis võlus noort, oma isikupärast laadi otsisklevat Liivakut. 1926. a. loob ta terve rea teoseid

paralleelviirutuses. Üks huvitavamaid lehti selles laadis on «Ketraja», kus kunstnik näitab talunaist voki taga ja temaga vahetult seotud vana talutare argipäevalikku lihtsust, talupoeglikku tõsidust ja toimekust. «Ketrajas» nähtub selgesti, et kunstnik, tundes hästi maaolustikku, talupoja elulaadi, suudab anda sellele üldistuse. Paralleelviirutuse kõrval täpsustab Liivak detaile kerge kontuuriga. Figuurikäsitus annavad tunda eksimused proportsioonides.

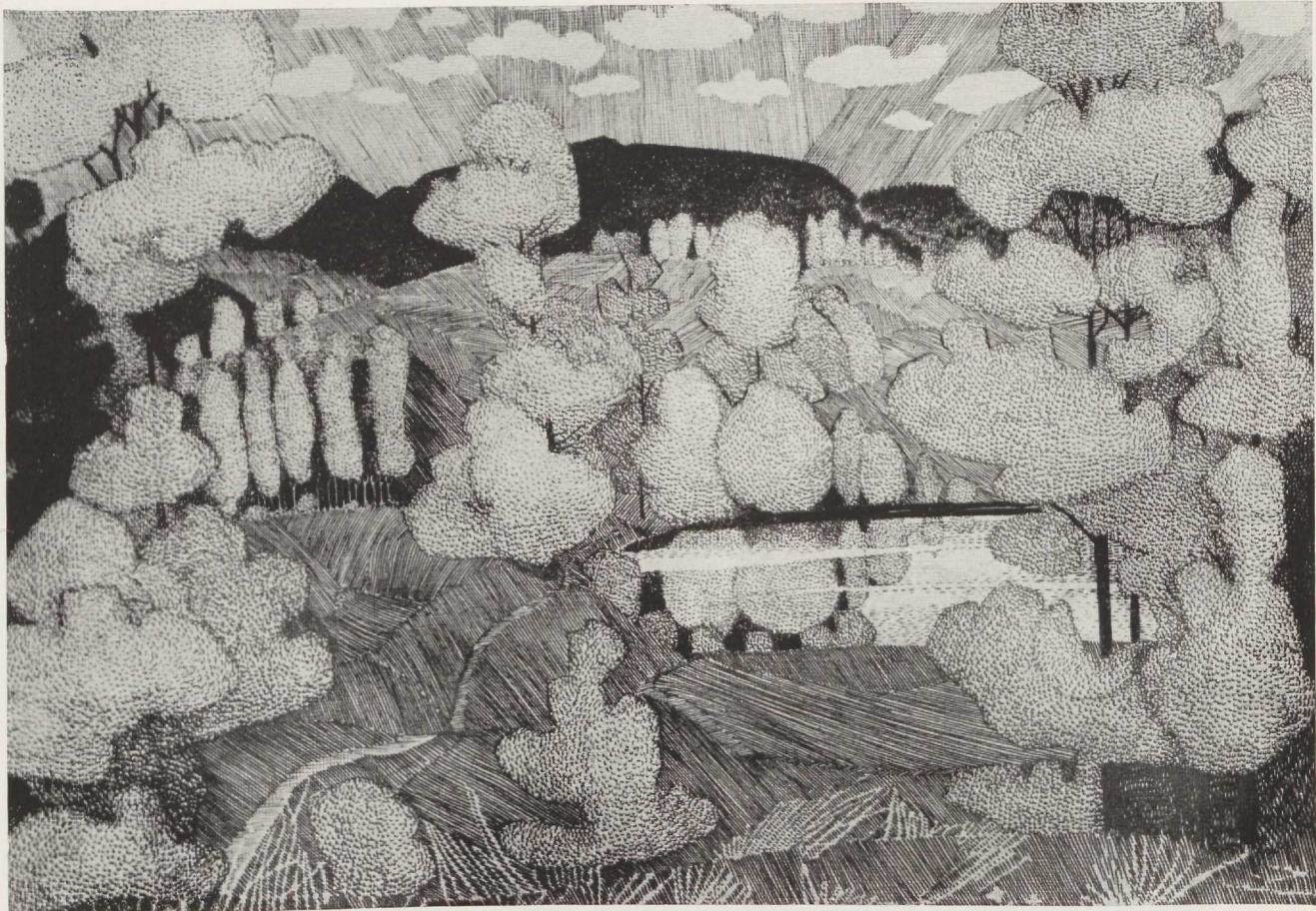
Horisontaalviirutuses on teostatud ka kaks lehte aednikest (1926), milles Liivak ei saavuta «Ketraja» omast sügavust. «Aednikes» häirib stilisatsioon ja pooside tinglikkus. Teisiti on lahendatud «Heinalised» (1928), «Põlevkivikaevurid» (1930) ja «Tuulajad» (1930. a. paiku). Neis on figuurid antud lapidaarselt, suurte pindadega, poosid staatiliselt, kohati poseerivalt.

Liivaku žanrilistes lehtedes väljendub kunstniku siiras tähelepanu töötava inimese argipäeva vastu. Ta kujutab inimest vahetult töös, püüab edasi anda viimase asjalikku suhtumist töösse. Olustikuliste kompositsioonide mõju vähendavad aga puudujäägid



P. Liivak. Ketraja. Tušš. 1926.





*P. Liivak. Maastik järvega. Tušš. Umbes 1934.*

figuuride joonistamises. Ilmselt raskus inimeste edasiandmises tingib ka kompositsioonilise ülesehituse ühekülgsuse — tavaliselt on figuurid staatilises poosis profiilis või otsevaates.

Liivakut huvitab ka rahva minevik. Ta teostab neli lehte eestlaste muistse vabadusvõitluse ainetel — «Suur Tõll», «Jüriöö ülestõus», «Mahtra sõda» (kõik 1926. a.) ja «Muhu maalinna langemine 1227. aastal» (1927). Neist käsituselt hoogsam ja kompositsioonilt terviklikum on esimene. Kui «Mahtra sõjas» ja «Jüriöös» on näidatud võitluse astuvaid mehi passiivselt üksteise kõrval, siis lehes «Suur Tõll» on dünaamikat, võitluspinget. Võimsalt kerkib põgenema löödud vaenlaste hulgast esile legendaarne vägilane, kes kehastab vaprast saarlasti.

Figuurid on lihtsustatud, edasi antud pideva kontuuri ja paralleelse viirutusega. Selle käsitlusega harmoneerib maastikuline taust — kivine rand, tugeva siluetimõjuga iidseid männid —, mis süvendab lehe arhailist üldmõju.

Kui olustiku- ja ajalooteemadel loodud sulejoonistustes võib täheldada Viiralti teostest inspireeritud vormikõnet, siis maastikes hakkab kujunema Liivakul oma väljendusviis. Liivak eelistab suviseid vaateid, mil loodus on saavutanud lopsakuse, küpsuse ja õhküllastunud ühtlaselt levivast päikesevalgusest. Erilised valgusefektid, tugevad heletumeduse kontrastid on Liivakule võõrad. Varasemaid selle laadi näiteid on «Puud» (1927). Vaheda sulega joonistab ta pehme muru, puude väänlevad tüved ja kaharad





P. Liivak. Vana talu. Puulõige. 1940.

lehekroonid, kasutades iga osa iseloomustamisel erinevaid viirutusvõtteid. «Puude» omapärasele romantikale on vastandiks kaine ja asjalik «Kunda sild» (1928). Kerges viirutuses antud jõe ja ta kõrgete kallaste taustal tõuseb kontrastselt musta pinnana sild, sümboliseerides inimese tööd. Lehest õhkub mehiste paatost ja monumentaalsust. Selline kaarekeste, täpikeste, paralleel- ja diagonaaljoonte mitmekesine vaheldumine hakkabki valitsema Liivaku maastikes, kandes kohati mõistuspärast

joonte ja pindade jaotamise pitserit ja rõhutatult graafilist lähenemist loodusele — «Maastik» (umb. 1930), «Rannavaade» (1930), «Suur pihlak Mohni saarel» (1932).

Tušijoonistuste kõrval on Liivaku loomingu küllaltki suur osa akvarellis maastikel. Ligemale kümne aasta vältel on ta armastatavaks motiiviks rannikuvaade, milles kujuneb välja sageli korratud skeem — tuultest puretud ja moonutatud mänd kiviklibusel liivarannal, siin-seal laialipillatult üksikud suuremad kivid. Seejuures ei kujuta Liivak



tormi, tuult, mis murrab ja painutab puuksi, vaid alati suviselt helget päeva taamal rahuliku helesinise merega. Nende rannavaadete laad on dekoratiivne, kulissitaoline. Teatraalset muljet süvendavad, eriti varasemates akvarellides, tugevad sinakad toonid männikroonides ja vormide kandilisuus — «Rannamännid» (akvarell, pastell, 1924), «Suur mänd» (akvarell, 1926), «Saaremaa rand» (akvarell, umb. 1930) jt. Siirama loodusetunnetusega on tabatud Põhja-Eesti lauskaastikku meenutav töö «Vanad küünid» (akvarell, pastell, guašš, umb. 1925). Selles sulavad pehmelt joonistatud vanad õlgkatustega hooned, kergelt stiliseeritud puud meeolukaks sügisvaateks. Tugevate pruunide, roheliste ja siniste toonide asemel domineerib siin pastelne rohekaspruun. Liivaku selle perioodi akvarellid on teostatud üldiselt kuivas värvikäsitluses, ta ei praktiseeri vesivärvi õrnu värvinüansse, mis veelgi süvendab dekoratiivset üldmõju.

Liivaku akvarellide hulgas seisavad erikohal tema «Kalevipoja»-ainelised teosed. Liivak annab mitu varianti, huvitavam on trip-tühhon «Kalevipoeg põrgus» (1924). Fantaa-siarohkelt esitab ta põrgu ja selle elanikud, kelle seas tõuseb mehiselt esile Kalevipoeg. Käsitluslaad on dekoratiivne, mida rõhutab ornamenteeritud raamistik ülemises osas. Värvid on erksad, kohati leekivad. Vähem elamuslik on samuti kolmikuna komponeeritud «Kalevipoeg Soome sepa juures».

20-ndate aastate lõpul hakkavad Liivaku teosed, tema tugevalt isikupärane tõlgitsus näitustel tähelepanu äratama. 1928. a. esineb Liivak esmakordselt välismaal, võttes osa Helsingis ja Pariisis toimunud eesti kunsti näitustest. Soome kunstikriitikas leidsid Liivaku tušijoonistused tunnustavat mainimist. 1930. a. eksponeeritakse kolm tušijoonistust Saksamaal korraldatud kunstinäitusel.

1929. a. elab Liivak lühemat aega Pärnus, tegutsedes seal teatridekoratsiooni alal. Aasta lõpul korraldab ta Pärnus oma tööde ulatusliku näituse, kus akvarellide ja tušijoonistuste kõrval esitab rohkesti ka õlimaale. Liivaku õlimaalistest puudub praegu ülevaade. Lähtudes näituse retsensioonist, võib järeldada, et need olid linna- ja sadamavaated,

maastikud ja natüürmordid.\* Järgmisel aastal asub Liivak taas Tallinna. Arvatavasti Pärnus teeb Liivak ka oma esimesed sammud raamatukujunduse alal, andes kaanekujunduse F. Gladkovi romaanile «Tsement» (ilmunud Pärnus 1930. a.). Laiahaardelisemaks tööks raamatukujunduses on «Võrumaa juttude» II osa illustreerimine, millele Liivak loob kaane ja 13 pilti. «Võrumaa juttude» I osa oli illustreerinud Viiralt 1924. a. Need ning tema teiste raamatute illustratsioonid olid mõjutanud omal ajal Liivakut, kuid vahepeal oli see mõju taganenud juba isikupärase sulekäsitluse ees. Püüdes aga hoida esimest ja teist osa ühtlases stiilis, kasutab Liivak enamikus illustratsioonides taas horisontaalviirutust. Ent nagu varemadel aastatel nii ka nüüd ei saavuta Liivak Viiraltile omast vormirikkust, joonenõtkust ja tabavust. Osa illustratsioone on rajatud lihtsate mustade ja valgete pindade kontrastile. Üldiselt on illustratsioonid lahendatud leidlikult ja kooskõlas juttude tontlik-fantaa-siarohke sisuga. Samal aastal illustreerib Liivak veel jutustetekogu «Vanaisa kasukas», kasutades siin hoopis teistlaadi võtteid, peamiselt musti ja valgeid pindu, hõredat viirutust, kusjuures vormid on tugevasti lihtsustatud.

1933. aastat võib vaadelda teatava murranguna Liivaku loomingus. Otsingud on üle elatud, küpsenud on isikupärase väljendusvahendid, fikseerunud on teemadering.\*\*

30-ndate aastate algul võib märgata eesti graafikas huvi laienemist tehnikate vastu ja pidevat uute väljendusvõimaluste otsimist. Puulõikekunsti arendamisel ja viljelemisel oli oluline tähtsus 1934. a. kevadel Tallinnas ja Tartus toimunud Nõukogude graafika näitusel. Sellel esitatud A. Kravtšenko, V. Favorski, I. Pavlovi, P. Staronossovi ja teiste tuntud nõukogude meistrite teosed näitasid, milliseid mitmekesiseid kujunduslikke võtteid pakkusid puu- ja linoollõige. See näitus sai tõukejõuks H. Mugastole ja A. Laigole ega jätnud külmaks P. Liivakut, mida märgib ka ajakirjandus: «... Nii Mugasto kui Liivak on võtnud mõjustusi venelastelt nii ainestiku kui eriti Mugasto tehnilisilt võtteilt»\*\*\*

Üle 10 aasta kestnud vaheaja järel hakkab Liivak taas tegelema linool- ja puulõikega, unustamata tušisulge ja akvarellipintslit. Graafikatehnikaist kasutab Liivak ainult

\* «Pärnu Päevaleht» 1929, 7. XII, nr. 285.

\*\* «Päevaleht» 1935, 24. V, nr. 142.

\*\*\* Sealsamas.



kõrgtrükki ja vähesel määral monotüüpiat. Loomingu osatähtsus kasvab, nooruse otsingud ja tormakus annavad maad küpsusele ja rahulikumale elulaadile. Intensiivsest tööst kõneleb ka pidev esinemine nii kodumaal kui väljaspool korraldatud kunstinäitustel (1937. a. Riias, Kaunases, 1939. a. Antverpenis, Roomas, Budapestis).

1933. a. avaldab Liivak kolmanda kogu linoollõikeid, mis koosneb 12 käsitsi tehtud äratõmbest. Mappi on koondatud maastikke ja elu-olu käsitlevaid lehti — kalamees havi püüdmas, sepad töös, loogapainutaja taluõuel, karjapoiss pasunat puhumas jne. Mapi lehtedest nähtub uute väljendusvõimaluste otsimine. Liivak püüab saavutada lakoonilist rahulikku musta pinna mõju, millesse kujutatav on lõigatud valge kontuurina — «Havipüüdja», «Ahven», «Sepad». Osa lehtedes valitseb aga paralleelsete ja kiirtekimpude taoliste joonte rahutu mäng, mis eriti maastikes rõhutab stilisatsiooni ja viirastuslikku muljet. Ilmneb ka hiljem iseloomulikuks kujunev tākete, kaarekete kasutamine, mis meenutab sullejoonistuste laadi — «Loogapainutaja». Viimases on huvitavalt lahendatud kompositsioon — kõrge horisont keskendab tähelepanu mehele ja tema tööriistadele.

1935. a. ilmunud linoollõigete kogu on ühtlasema ja küpsema ilmega. Selles pöördub Liivak taas sadamateema juurde, mida oli käsitletud oma teises mapis, kuid hoopis teiste vahenditega — lehtedes «Sadam» ja «Laev dokis» on mõju rajatud suurele mustale siluutile. On näha, et kunstnik hakkab ületama raskusi figuuride edasiandmisel ja ilmestamisel. Inimliku soojusega tabab ta rõõmu ja kaasaelamist muusikale puulõikes «Pillimehed». Maastikes muutub rahutu stiliseeriv laad looduslähedasemaks — «Rannatalu», «Männid» jt.

Järgmine kogu — puugravüürid (1937) — koosneb peamiselt näitlejate portreedest. Küllaltki huvitava tehnilise teostuse kõrval jääb aga vajaka sisemisest pingest ja karakteri sügavusest. Liivaku linnavaadete näitena on mapis iseloomulik ja valgusküllane «Narva». Viimane kogu aga jääb ühekülgses, nõrgemaks kui kaks eelmist.

Linoollõike ja puulõigete kõrval teostab Liivak maastikke tušijoonistena. Ta veedab meelstasti suve Pühajärvel, mis pakkus talle kui peisažistile kauneid vaateid, kui kirglikule

kalastajale aga toredaid õngitsemisevõimalusi. Erksa sulega joonistab ta «Otepää maastiku» (1934) ja «Maastiku järvega» (arvatavasti samal aastal). Mõlemas on laiem, panooraamsem vaade, kui see muidu oli tavaks Liivaku maastikes. Kerges diagonaalviirutuses maapinna ja kaarekete kaharate puude modelleerimine toob maastikku erilise õhulisuse ja helge atmosfääri, poeetilise tunnetuse, mis puudus mõni aasta varem ratsionaalselt käsitletud peisažides.

Üha enam hakkab Liivakut köitma puulõige, mille võtted muutuvad omapärasemaks, täiesti erinevaks teiste puugravüüride omadest. Kui Mugasto hindas suurte pindade mõju, varju ja valguse kontraste, silueti osatähtsust, Laigo rõhutas must-valge vahekorra omapärasest rütmi, lõikas mehiste, tihti nurgeliste lõigetega, siis Liivak töötab kõik pinnad peenelt ja mitmekesiselt läbi, kohati rakendades võtteid, mis olid omased tema sullejoonistele. See annab tema teostele, eriti maastikele, omapärase maalilise võlu ja muinasjutulise meeleolu. Liivaku kompositsioonilised võtted ei ole rikkad, kuid nad ei muutu tüütavaks, näiteks «Maastik kurgedega», «Seene-lised», «Suvel» (kõik 1939). Kõigis neis on kahel pool kõrged puud, mille vahelt välgub järv ja avaneb vaade kaugusse. Väljenduslike võtetena valitsevad tākked, paralleeljooned, mis on vaheldusküllaselt jaotatud pindadele, moodustavad terviku ja alluvad sujuvalt levivale valgusele. Lahutamatu sulavad inimesed, linnud muinasjutu-tausta meenutavasse loodusesse. Emotsionaalselt, lüüriliselt on loodud leht «Vana talu» (1940), millest õhku kodusust, soojust, intiimsust. Mõistva kaasa-elamisega fikseerib kunstnik hooletusse jäänud iidseid hooneid, nagu tundes nende pere-mehe muresid ja eluraskusi.

Liivaku tähelepanelikku silma ja poeetilist armastust looduse vastu näitavad ta sügavalt omapärased lehed — «Rohutirts ja õis», «Võilill ja mesilased», «Iiris ja kiil» (kõik 1939). Kitsas lõiguke loodusest on neis nähtud suurelt — terve lehe täidab õis, mille juures askeldavad kiil, rohutirts või mesilased. Kõigis neis on südasuvist rahu, soojust. Kunstniku pilk tungib ka vetevalda, kust toob esile meeleoluka pildi — «Kalad ja kollased vesiroosid» (1939).

Akvarellis loob Liivak endiselt maastikke, kuid rannikuvaated asenduvad sisemaa loo-



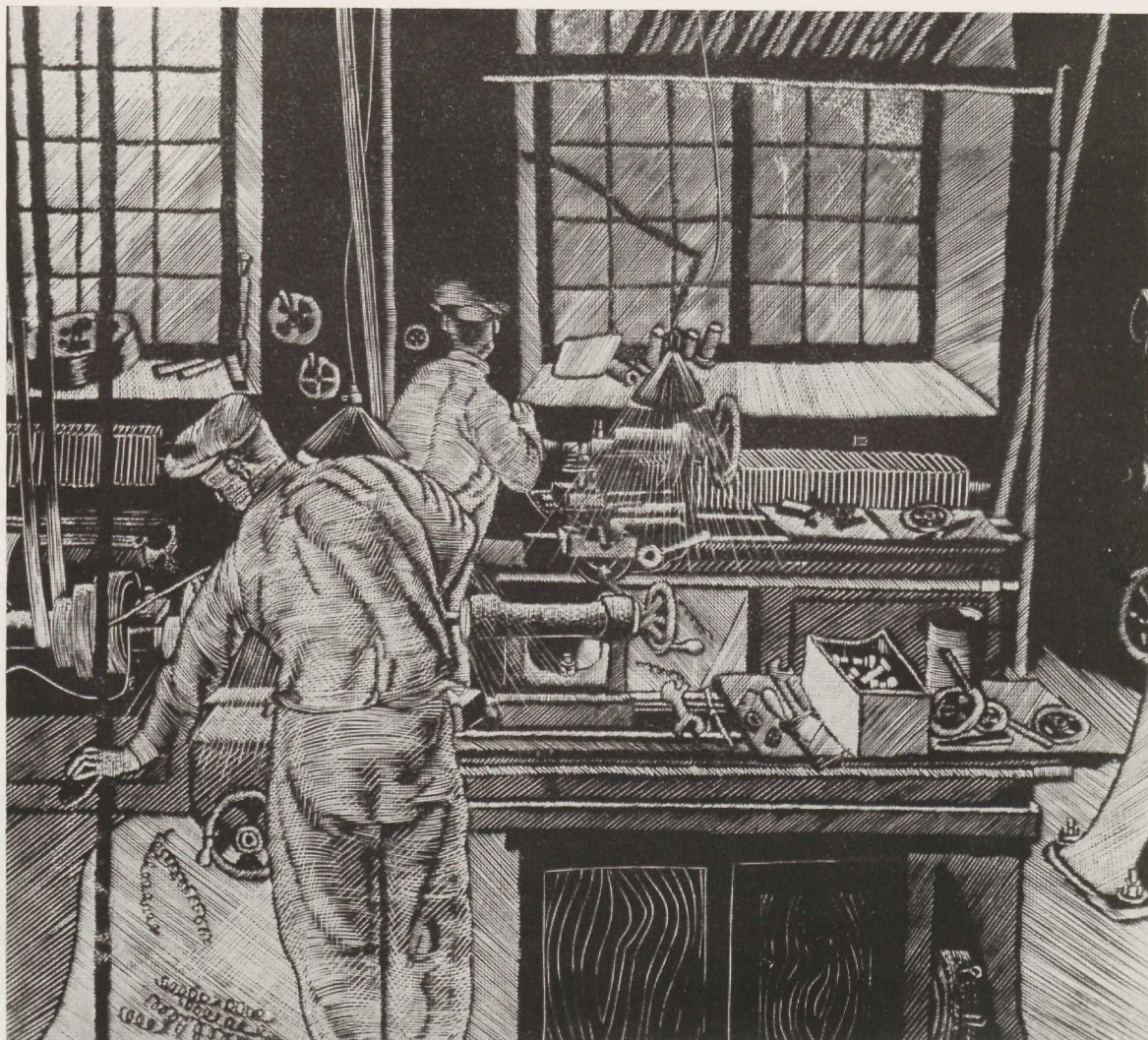
dusega. Tema värvikäsitlus muutub õrnemaks ja nüansirikkamaks. Tugevate pruunide ja roheliste toonide asemel hakkab domineerima sinakas koloriit pruunide varjunditega. Käsitlusse jääb aga püsima tugev annus dekoratiivsust, kompositsiooni tema puulõigetele analoogiline skeem. Heledad toonid toovad maastikesse õhku ja helgust — «Talu Pühajärvelt», «Otepää vaade». Liivaku monotüüpiad on maalilised ja värsked — «Vesiroosid», «Talu Pühajärvelt».

Kolmekümnendate aastate lõpul kasvab figuraalse kompositsiooni osatähtsus Liivaku loomingus. Ühe ja kahe figuuri kujutamisele («Loogapainutaja»; 1933; «Asunik», 1937) lisandub paljufiguuriline lahendus — «Viljapeks» (1937), «Aednikud» (1939), «Pilpalõikajad» (1940). Liivaku töötemalistes lehtedes ei taju hoogsat tööprotsessi, vilgast liikumist, kuid iga tegelane on omal kohal. Liivaku figuraalsetes kompositsioonides paelub ikka ja jälle tõsine, lugupidav suhtumine tõesse.

*P. Liivak. Kalad ja kollased vesiroosid. Puulõige. 1939.*







P. Liivak. Siin töötas sm. M. I. Kalinin Raudtee peatehases. Puulõige. 1940.

Ülesehitus on tavaliselt selge, ülevaatlik, kuigi ennast kordav, näiteks diagonaalne võte «Viljapeksus» ja «Pilpalõikajates». Pinnalise käsitlusega on antud «Aednikud» dekoratiivselt mõjuva aed- ja puuvilja taustal. Sisemise soojuse ja kompositsiooni erinevusega paiskab silma «Mesinik» (1939) — lehe pinna täidavad vanamehe nägu, käed, mesilastesülem ja kirsioied. Elavalt ja tundlikult on tabatud inimese nägu ja ettevaatlikult mesilasi haaravad käed. Mõnevõrra «Ketraja» argipäevalikku toimekust kajab lehest «Kangur» (1939).

Neil aastail jätkab Liivak vähesel määral tegutsemist raamatukujunduse alal. 1936. a. kujundab ta albumi «Haritlane» ja järgmisel aastal poola romaanide sarja kaane. Ulatuslikumaks tööks on rahvamuinasjutu «Vana häätegu pole vaja mäletada» illustreerimine 1939. aastal. Liivak teostab sellele stiliseeritud, pinnalised ja erksavärvilised pildid, mis ilmekalt seostuvad lihtsa rahvajutu sõlmpunktidega. 1936. a. alates hakkab ta huvi tundma ka graafika pisivormi — eksliibrise vastu, luues paari aasta vältel seitse raamatuviita.



1940. a. murranguline suvi tõstatas eesti kunstnike ette uued ülesanded — kujutada rahvast, tema tööd ja võitlust. Liivak, keda alati oli huvitanud töötav inimene, peamiselt küll maaelanik oma igapäevastes toimetustes, pöördub nüüd tööstustöölise poole. 1940. a. sügisel võtab ta osa Eesti Kujutavate Kunstide Sihtkapitali Valitsuse poolt väljakuulutatud ideekavandite võistlusest. Tema puulõige «Siin töötas sm. M. I. Kalinin Raudtee Peatehases» premeeriti. Liivak leiab siin omapärase lahenduse — ta ei kujuta otseselt M. I. Kalininit, tema tegevust Tallinnas, vaid näitab tema kunagist töökohta uue põlvkonna käes, seega rõhutades nende revolutsiooniliste traditsioonide edasielamist, mida siin lõi tulinäiline võitleja. Lakoonilises, asjalikus vormikõnes kujutab kunstnik töölisi tegevuses tööpinkide taga. Lehest kõlab peremehelikku suhtumist töösse ja rahva ühisvaraks saanud tehasesse. Lihtsalt, meisterliku puulõiketehnika spetsiifika tundmisega annab Liivak edasi inimesed, töövahendid, ruumi. Sama tundetooniga on tabatud leht «Raudteehase treimistöökogas» (1941). Mõnevõrra skemaatiliseks jäävad «Sepad Tallinna Raudteehases» (1941) ja «Tselluloosivabrikus»

(1940), kus kunstnikul on tekkinud raskusi rohkete tegelaste rakendamisel.

Töömotiividel loodud teoste kõrval kavatses Liivak kujutada ka rahva revolutsioonilist võitlust. 1941. a. kevadel kavandab ta puulõike kuue naisrevolutsionääri põgenemisest Vene tänava eeluurimise vanglast 1925. a. Suvel algas Suur Isamaasõda. Liivaku intensiivselt kulgenud loomingulist tööd tuli jätkata uutes tingimustes. Koos paljude teiste kunstnikega astus ta Punaarmee ridadesse.

Võitluspäevil loob ta mitmeid graafilisi töid — joonistusi pliiatsi- ja tušitehnikas. Tehniliselt erinevad on näiteks mängukaardid Liivaku teistest joonistustest — joonviirutus, haagikesed on muutunud hõredamaks ja tihedamaks täppimiseks hoogsalt tõmmatud kontuuride vahel.

1942. a. algul Liivak suri Leningradi blokaadirõngas.

Heites pilku Liivaku loomingule, nähtub, et ta suhtus sooja südamega lihtsasse inimesse, teda ümbritsevasse miljöösse. Ta vaatab omapärase poeetilise pilguga loodust selle väikseima osani, andes edasi oma tähelepanekuid. Pidevas töös kunstnik kasvas, arendas välja oma erilise kunstnikukäekirja.



# MART PUKITS — ÜKS MEIE VARASEMAID RAAMATUGRAAFIKUID

*Rein Loodus*

Kunstniku ja literaadi, Läti NSV teenelise kunstitegelase Mart Pukitsa nimega on seotud eesti raamatukunsti varasem ajajärk 1905.—1907. a. revolutsioonini.

Raamatute illustreerimine, peamiselt küll nende kaunistamine vinjettidega, hoogustus Eestis eriti alates XIX sajandi teisest kolmandikust. Kui seniajani sellealased katsetused kandsid enam-vähem juhuslikku laadi, siis nüüdsest peale, tänu eriti Fr. L. Maydelli (1795—1846) poolt 1835. a. asutatud puulõike-töökoja tegevusele, hakkab raamatukaunistuskunst Eestis järk-järgult, kuigi pikka-mööda, arenema.

Intensiivistus ka eestikeelsete väljaannete kaunistamine. Need on algul peamiselt just kalendrid, kust võime leida nii vinjette kui illustratsioone, mis on kavandatud ja tehnikasse viidud kohalike kunstnike poolt. Kuid ka muudes raamatutes hakkab illustratsioon eluõigust nõudma. Arusaadavalt on siin palju moraliseerivaid, balti saksluse positsioonidelt nähtud töid, kuid on ka positiivset, mida tuleb hinnata. Sajandi viimasel kolmandikul, seoses rahvusliku kultuuri arenguga, kerkisid aga esiplaanile juba eesti päritoluga raamatukunstnikud, kellest väljapaistvamaks osutus E. M. Jakobson (1847—1903). Tema kõrval esinevad nooremad kunstnikud, nagu T. Grenzstein jt. Niisiis oli meie rahvuslik raamatukunst astunud oma esimesed sammud, kui möödunud sajandi viimastel aastatel ilmusid paaris perioodilises väljaandes puulõiked, mis kandsid signatuuri M. P. või M. Pukits. Pukitsa tegevus käsitletaval alal ei osutunud küll eriti ulatuslikuks, kuid arvesse võttes, et sajandivahetusel eesti raamatugraafikute perre võis lugeda vaid üksikuid kunstnikke, langeb talle siiski tähelepanuväärt osa meie raamatuillustratsiooni arengus.

Kui Mart Pukits 1894. a. asus tööle H. Laakmanni kivitrukikotta Tartus, oli ta 20 aastane. Halliste Kaubi valla külasepa pojajal olid siis seljataga õppeaastad Helme ja Halliste kihelkonnakoolis, Valga linnakoolis ja Tartus H. Treffneri gümnaasiumis (1892—1894). Tutvus O. Müntheri ja J. V. Veskiga oli äratanud ja tiivustanud ta kirjanduslikke huve, ind kujutava kunsti vastu oli tärganud aga juba Halliste kihelkonnakoolis.

Siin, H. Laakmanni juures töötades, puutus noormees otseselt kokku kunstilise tegevusega. Töö selles kivitrukikojas oli tarbegräafilist laadi — tehti kavandeid igasugustele siltidele, auaadresse jne. Neil aastail õppis Pukits ka Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi joonistuskursustel (asutatud 1882. a.).

Nõuete ulatus, mis kursusel õppijatele esitati, ei olnud küll suur — joonistati põhiliselt kriidi, sõe ja akvarelliga kipsilt — kuid nii mõnigi omandas seal tugeva aluse oma hilisemateks õpinguteks. Kursustel õppis suur hulk eestlasi, õpetajatena teotsesid heade pedagoogiliste võimetega balti-saksa kunstnik R. v. zur Mühlen, siis B. Baarth ja mõned teised. Pukits jõudis neil kursustel silmapaistva eduga edasi, mida tunnistas nii tema premeerimine raamatutega\* kui ka tema loomingu areng.

Kui M. Pukits 1898. a. õpingud kursustel lõpetab, on ta nimi juba eesti lugejaile tuttav. Tema esimene graafiline töö, «Lilleoru Leeni» ilmus 1895. aastal ajakirjas «Linda». Tol ajal nii levinud selgitusest illustratsiooni juurde loeme muuseas järgmist: «Selle pildi lõikaja, noore suguvenna kohta, kelle esimene puulõike-töö siin ilma ette astub (mida ta, seda palume tähele panna, ilma seks tar-

\* Siin ja ka edaspidi on tuginetud M. Pukitsa enese suusõnaliste mälestustele.





V. Ormison. Tartu vaade. Õli. 1937.









M. Pukits. Vana talu. Puugravüür. Umbes 1903.

viliste riistadeta ja ka ilma sellekohase õpetusega on valmistanud), ütleme täna ainult niipalju, et tema kohta meie rahval ja nimelt «Linda» lugejatel õige hääd lootused võivad olla, ning töötab temast, kui senisel väsimata viisil end harjutab, tubli pildilõikaja saada».\* Kirjutise autor muidugi ei eksinud. Kuid see esimene, nagu veel mõned hilisemadki puulõiked, kannatab joonistuslike puuduste ning lõiketehnilise kohmakuse ja puisuse all.

M. Pukitsa varasemad graafilised tööd on ilmunud peamiselt tolaeagseis perioodilistes väljaannetes, nagu «Rahva Lehes», «Postimehe» erilisas, «Rahva Lõbulehes», kõige arvukamalt aga perekonnalehes «Linda», mis eriti alates 1903. aastast kuni ilmumise lõpuni (1905) oli kahtlemata eesti kõige rikkalikuma pildimaterjaliga ajakirju. Välja arvatud progressiivse sisuga «Rahva Lõbuleht», olid teised kodanlikku laadi väljaanded. Ka suur osa neis avaldatud illustatsioonid ja kaunistusi oli pärit saksa väikekodanlikku ja ka vagatsevat laadi kunsti repertuaarist, mis

kaugeltki ei rahuldanud laiade rahvahulkade nõuet tõelise, ideerikka kunsti järele. Kuid samades ajakirjades ilmus ka reprodutsioonid maailma ja eesti kunsti väärtusteist, ilmusid noorte eesti kunstnike realistlikud graafikaalased tööd, mis lubab mainitud ajakirju vaadelda teisest, positiivsemast küljest. Neil on teeneid kunstikultuuri tõstmisel rahva hulgas ja eesti raamatukunsti arendamisel.

Noore Pukitsa kunstiline vilumus kasvab jõudsalt — joonistusoskus paraneb, puulõiketehnika muutub elastsemaks ja paindlikumaks, saavutades sajandi vahetusel juba küpsuse.

Kuigi kunstnik sageli on kiindunud detailidesse, ei sega see enamikul juhtudel head üldmuljet. Mitmesuguste šraffuurivõtete saavutab ta oma töödes üllatavat tooni mitmekesisust ja pehmust.

Oma iseloomult on kunstniku selle perioodi puulõiked enamikus reprodutseeriva ilmega, s. t. lõigatud teiste kunstnike teoste järgi — puulõige iseseisva loominguharuna leidis tolal üldse vähest kasutamist.

\* «Linda» 1895, lk. 380.





M. Pukits. Maastik. Vinjett.

Temaatiliselt esineb portreid ja žanrilisi töid. Eriti suur kaal on aga maastikulistel puulõigetel. Viimased on meeleolukad ja tundeküllased graveeringud, kus domineerima jääb romantikaga segatud lüürika, kalduvus idüllilisele, rahulikule esitusviisile.

Üks huvitavamaid on romantiline maastik «Kuuvalge öö Peipsi rannal» (ilmunud «Rahva Lehes» 1900. a.), mis paelub oma hea kompositsiooni ja tundesiirusega. Rikkalikult on kasutatud toonivarjundeid. Esiplaani kuu kiirtest valgustatud ja läiklev kerge lainetus annab järk-järgult pinda järvevete tumedusele, millele horisondil sekundeerivad tumedad pilvemassid. Need hõrenevad aga omakorda ja haihtuvad pildi ülaosa kuukiirtes. Saavutanud taolisel teel kompositsioonilise tasakaalu, annab kunstnik õnnestunult edasi kodumaa looduse ilu.

Teistes paremates puulõigetel, nagu «Postimehe» erilisas ilmunud «Õhtus» (1899), reprodutseerivais töis «Kanali kaldal» ja «Hollandi küla (1900), domineerib Pukitsale omane idülliline meeleolu. Teostatud toonlõike-technikas, väldib autor teravaid valguse ja varjude kontraste, saavutades sellega oma töödes hea õhulisuse tunde ja nagu mingi muusikalise allkõla. Need tööd kuuluvad, nagu ka ülalmainitud «Kuuvalge öö», Pukitsa puulõigete paremikku.

Oma põhjamaise karmuse ja jõulise tunglevusega moodustab teatava erandi kunstniku muidu nii rahulikus loomingulaadis väikeseformaadiline «Imatra kosk Soomemaal» (ilmus «Rahva Lõbulehes» 1898. a.).

Maastike kõrval on lõigatud portreed, teostatud fotode ja muu ikonograafilise materjali põhjal, vaatamata töötamisviisile, üsnagi rahuldavad ja korrektsed (J. Hurda, J. Jungi, J. W. Goethe, Prantsuse presidendi E. Lobet' portree).

Žanri- ja ajaloolise kompositsiooni alalt tuleb esile tõsta puulõiget J. Köleri maali «Nõidusunest ärkamine» järgi («Rahva Lõbuleht» 1899. a.), kus kunstnikul on õnnestunult edasi antud Köleri maalil esinev idee.

Kõige positiivse juures ei saa vaikides mööda minna mõnedest töödest, kust leiame seda postkaardilikku ilutsemist, mis oma naiivsusega on meie ajal vastuvõtmatu. Ka siin on enamasti tehniliselt kõik korras, kuid motiivi valik juba iseenesest ei saa pakkuda midagi tõsist. Siia kuuluvad näiteks tema usulis-legendilistel teemadel loodud tööd, samuti mõned kiriklike pühade puhul ilmunud ajakirjade kaanepildid. Õnneks selline žanr ei kõiguta vähemalgi määral kunstniku varasema loomingu positiivset tähtsust.

1899. a. otsustab noor kunstnik oma haridust kunsti alal täiendada. Õppekoha valik



langes Leipzigi Graafiliste Kunstide Akadeemia. Oli ju Leipzig kogu Euroopa suuremaid kirjastuskeskusi, sealne akadeemia aga tuntud kui võrdlemisi eesrindliku õppemethodiga asutus, kus kõrgelt hinnati Menzelit ja realistlikku koolkonda. 1899. a. sügisel leia-megi Pukitsa juba Leipzigi. Tartus Käsitöölise Seltsi joonistuskursustel saadud tugev aluspõhi tuli siingi peatselt nähtavale — Pukits viidi juba samal sügisel üle teisele kursusele, natuuriklassi. Leipzigi Graafiliste Kunstide Akadeemias viibimise aastad olid täidetud palavikuliste õpingute ja enesetäiendamise-ga kunstiajaloo alal. Pukitsa õpetajaks joonistamise ja maali alal oli tuntud monu-mentaalmali meister, akadeemia direktor Max Seliger (1865—1920), puulõike alal prof. Berthold. Peale puulõike huvitus M. Pukits ka teistest graafilistest tehnikatest, nagu ofort jne. Leipzigi elades ei jätnud ta peale õppetöö juhust kasutamata ka sealsete kunstikogudega tutvumiseks. Samal eesmärgil tegi ta suvevaheaegadel matku teistesse Saksamaa kunstikeskustesse — Dresdeni, Berliini.

Akadeemialt saadav stipendium ei olnud piisav äraelamiseks. Tähtsaks elatusallikaks oli tõlketöö mitmetele eesti kirjastustele. Siit saatis ta Eestisse ka mõningaid klišeid. Leipzigi õpinguteaja lõpp-perioodi kuulub ka värvilises puulõiketehnikas kaas K. E. Söödi luuletuskogule «Mälestused ja lootused».

Leipzigi Graafiliste Kunstide Akadeemia lõpetas kunstnik 1902. a. Varustatud tugevate tehniliste oskustega ning värskete muljetega, lülitus Pukits kodumaale jõudnuna intensiivselt siinsesse kultuuriellu, tegutsedes nii vabakunstniku kui tõlkijana. Nendel paaril revolutsioonieelsel aastal, mil ta Tartus viibis, valmistas ta hulgaliselt sullejoonistusi, vinjette raamatukaunistuseks, kuid tegeles ka graafika teiste liikide ja maalimisega. Sellest ajajärgust pärinevad ka tema viimased puulõiked.

Nende arv ei ole suur, kuid neis on saavutatud tehniline täius ja selgus. Kahju ainult, et enamik neid töid on reprodutseeriva ilmega. Kunstniku laad on muutunud mahlakamaks, kindlamaks ja puhtamaks. Paremate töödena võib esile tõsta õhurikast meeleolu-kat «Niidu nõlval» («Rahva Lõbuleht», 1901), «Õhtul koju» H. Baischi maali järgi (1903) ja

suureformaadilist suvist metsamaastikku «Metsa põues» Ch. Kroneri maali järgi (1905) (mõlemad «Lindas»). Neid töid iseloomustab suurem üldistamispuud, soov anda napimate ja lihtsamate vahenditega võimalikult enam.

Kõrvuti peisaažidega löi Pukits 1903. a. Fr. R. Kreutzwaldi portree, mis ilmus samal aastal ajakirjas «Linda» lauluisa 100. sünnipäeva mälestusele pühendatud jõulunumbri kaanel. Portree on antud tugevate, üldistavate tõmmetega, skulpturaalselt ja energiliselt on modelleeritud nägu. Autor on suutnud tungida Kreutzwaldi siseilma, näinud temas füüsiliselt väsinud inimest, samal ajal aga esile tõstnud tema vaimuteravat karakterit.

Nagu nägime, töötas Pukits kõrvuti illustratsioonide loomisega ka raamatukaante kujundamisel. Oma parima sel alal saavutas ta eespool nimetatud K. E. Söödi luuletuskogu «Mälestused ja lootused» kaanekujundusega. Teos ilmus Tartus 1903. aastal.

Kapriisne, kergelt venivast joonestikust (ka Pukitsa loominguks ilmub leviva juugendstiili mõjustusi) koosnev raamistik ümbritseb nii kujutust kui ülaosas olevat tiitelvälja. Mälestusisse vajunud mees vaatleb kannu najale toetunud oma kodunurme — selline on kujutuse süžee. Hinnatav on kunstniku sisseelamine luuletaja tundeüllastesse kodulauludesse, tema kergelt eilegelistesse mõtiskeludesse ja selle kajastamine kunstiliste vahenditega. Kaanepilti vaadeldes meenuvad luuletaja värsid avaluuletusest «Mälestus».

Vaimu ette õrnalt tõuseb  
Kauge aja mälestus —  
Lapsepõlve kallim vara,  
Paleus ja igatsus.

Need on — lillerikas vainu  
Mängumuru, karjatee,  
Kauge õnn, mis läbi udu  
Virvendab veel hingesse.

Kaanejoonistusest hoovab vastu kergelt melanhooliat, segatud suvepäeva helge elurõõmuga — autor on saavutanud harmoonia kirjaniku kavatsusega. Töö õnnestumisele aitab kaasa värvitoonide valik — need kõlavad puhtalt ja kirkalt, kuigi pisut tagasihoi-tult. Kunstnik on kõrvale heitnud kõik liig-



sed detailid, andes kompositsioonilt ja mõtte-  
tiheduselt kompaktsed tööd. Ka siin on näha  
pööret lihtsama ja üldistatuma käsitluslaadi  
poole.

«Mälestuste ja lootuste» kaas, teostatud  
5-värvilises puulöikes, on esimene suurem  
saavutus sellel alal eesti graafikas. Pukitsale  
kuulub niisiis au olla värvilise puulöike-  
kunsti pioneeriks.

Peale 1905. aastat M. Pukitsa loomingus  
puulöiketehnikas teoseid enam ei kohta. Pea-  
miseks põhjuseks oli tsinkograafia areng, mis  
tõrjus puugravüüri raamatuillustreerimises  
tagaplaanile.

Kui teha kokkuvõtteid kunstniku kümme  
aastat kestnud tegevusest ksülograafina-  
raamatukaunistajana, näeme, kuidas ta juba  
iseõppijana oli saavutanud märkimisväärse  
tehnilise taseme ja välja kujundanud oma  
temaatilise huviringi, mis leidis väljendust  
eelkõige lüürilises loodusekujutamises.  
Õpinguaastad töid kaasa veelgi tugevama  
graveerimistehnika ja püüde üldistatuma  
ning lihtsama käsitluslaadi poole. Hoolimata  
oma tööde suhteliselt väikesest arvust, sei-  
sab Pukits teistest eesti nende aastate puu-  
löikekunstnikest (E. M. Jakobsoni tegevus oli  
lõppenud, arvesse tulevad sellised nimed  
nagu A. Kuusk, P. Moorats, E. Veber jt.) pea-  
jagu kõrgemal, arvestamata veel tema täht-  
sust värvilise puulöikekunsti alusepanemisel.

Kuid mitte ainult ksülograafina ei kuulu  
M. Pukits meie raamatukunsti teerajajate  
ridadesse. Tema loomingu teise külje moods-  
tustavad sulejoonistused, mis esinevad pea-  
miselt vinjettide-päisliistudena mitmetes väl-  
jaannetes. J. Vahtra kirjutab oma mälestus-  
tes Pukitsast: «Ma mäletan: see oli vist aastal  
1903, kui noore külakooliõpetajana lugesin  
... ajakirja «Lindat». Leidsin tolles värs-  
kevaimulises ajakirjas huvitavaid sulejoonis-  
tusi, eriti vinjette, mis kujutasid intiimseid  
maastikumotiive ning millega nurgas sageli  
olid autori nimetähed M. P. Need olid värs-  
ked, ilusad joonistused, mõned väga peenelt  
välja töötatud».\* Selle hinnanguga Pukitsa  
sulejoonistustele tuleb üldjoontes nõustuda.

Nagu juba ülal selgus, leiame Pukitsa rea-  
listlikke sulejoonistusi peamiselt ajakirjas  
«Linda» aastatel 1903 ja 1905. Kaunistused  
Pukitsalt, G. Mootselt, R. Lepikult, O. Jung-  
bergilt ja teistelt moodustavadki nende aas-  
tate «Linda» peamise illustratiivse vara.

Võrdlemisi lihtsas laadis, realistliku käe-  
kirjaga annab Pukits oma vinjettides edasi  
väikesti lõigukesti kodumaisest loodusest, siir-  
ralt ja sooja südamega kujutades põhjamaise  
maastiku lihtsat ilu. Öhu- ja valgusrikkad  
talvised talu- ning külavaated, vulisevad oja-  
kesed metsa serval, südasuvised metsad ja  
põllud, vahel ka ulatuslikumad maastiku  
panoraamvaated — selline on kunstniku te-  
maatika. Vahel lisandub siia ka killuke huu-  
morit, nagu vinjettides jäne- ja ajava poi-  
sikesega, vareseid haukuva koeraga jne.  
Harilikult aga elusolenditest koosnev stafaaz  
puudub ta vinjettides. Meeleolu, mis meile  
neist vastu hoovab, on rahulik, idüllilisele  
lähenev — kuid nendes puudub see magus,  
ilutsev postkaardilik joon, mida oma piltkau-  
nistustega propageerisid paljud kodanlikud  
ajakirjad.

Väga armastatud motiiviks on tal puu-  
tüvede, eriti kaskede fragmentide kujuta-  
mine, mis mõne teise kunstniku, näiteks  
R. Lepiku juures aga muutub stambiks. For-  
maadilt sageli piklikud, on nad kompositsioo-  
niliselt läbi mõeldud ja tehniliselt küpsed  
tööd. Kunstnikule meeldib sageli kasutada  
suletud kompositsiooni, kus äärtesse on pai-  
gutatud puude või pöösaste grupid, nende  
vahelt avaneb aga vaade kaugemale.

1903. a. teisel poolel tuleb kunstniku käsit-  
luslaadi teatud formaalne muutus: vinjetid,  
oma kujutusobjektilt samaks jäädes, näita-  
vad väiksemaks muutumise tendentsi ja neid  
hakkavad sageli ümbritsema kapriissed, kee-  
ruliselt lopsakad raamistikud, mis kohati  
muutuvad kujutuse üle isegi domineerivaks.  
Siin kajastub levinud juugendstiilile iseloo-  
mulik tendents liigsele stiliseerimisele ja  
ebatervetele vormiotsingutele, mis viis kunsti  
kaugenemisele elust ja oli kodanliku kunsti  
mändumise nähteks. Kuid Pukitsa juures olid  
need kajastused lühiajalised ja nõrgad ega  
suutnud kõigutada tema loomingu tugevat  
realistlikku alust.

Pukitsa suurematest sulejoonistustest tuleb  
mainida «Paide kindluse varemeid», ilmu-  
nud 1905. aasta «Lindas». Tal on ka meeldi-  
vaid naturalistlikus taimeornamentikas loo-  
dud vertikaalseid pikki vinjette, teostatud  
pisut lihtsustatud dekoratiivses laadis.

\* J. Vahtra, Üks vaikne külvaja. «Tänapäev»  
1939, nr. 4, lk. 118.





M. Pukits. Oja. Pääsliist. Puulõige. Umbes 1903.

Kõrvuti käsitletud töödega leiame kunstniku tolleaegses loomingus figuurikujutusi ja väikesi olustikulisi stseene. Need aga oma enamalt jaolt ei ulatu eespool loetletud tööde tasemele. On ilmne, et Pukits on oma olemuselt ja loomult rohkem maastiku-meister. Huvitavamaks katsetuseks tuleb pidada 1905. a. «Lindas» ilmunud sulejoonistust muistse eesti ratsamehe-sõdalasega.

Kui Kristjan Raud 1904. a. algatas Tartus eesti rahvusliku vanavara propageerimist, innustas sellest ka Pukits ning teostas peatselt rea vinjette eesti rahvusliku vöökirja motiividel «Noor-Eesti» I albumis (1905), Jakob Liivi kirjatöodes I (Tartu, 1906), V. Reimani raamatus «Kivid ja killud» I (1907) jt. Need on teostatud maitsekalt, nõtke ja harmoonilise rütmiga ning moodustavad meeldiva lisa kunstniku produktsioonile. Rahvakunstist on otseselt mõjustatud ka tähtsamatu «Sirvilauad» kaaneilustus (1904—1911), mis hoolimata oma äärmisest lihtsusest mõjub meeldivalt. Neil aegadel unistas Pukits ka «Kalevipoja» illustreerimisest, mis aga, peale paari üksiku katse, jäigi ainult unistuseks.

Nagu ülalpool mainisime, andis Pukits oma töid tarvitamiseks «Noor-Eesti» I albumi jaoks. «Noor-Eesti» I album (1905) oli oma sisuliselt suunitluselt revolutsioonilis-romantilise iseloomuga, teenides tegelikult revolutsiooni huve. Pukitsalt on siin rida juba meile tuttavas laadis maastikulisi vinjette, aga ka paar väiksemat romantilise kõlaga illustratsiooni H. Raudsepa luuletusele «Keskaja kindlus» ja G. E. Luiga luuletusele «Vare-

\* M. Pukitsa andmeil teostas ta samal ajal sellest maalist akvarellvariandi.

med». Nendest esimene oma tormilise romantikaga mõjub saabuvate revolutsioonipäevade ennustajana.

Ärevatel oktoobripäevadel 1905 lahkus kunstnik aga Tartust, kus elamistingimused on kitsaks jäänud, ning asub Peterburi. Viimane jääb kunstniku elukohaks järgneva poolteise aastakümne vältel. Peterburis haaras ka Pukitsat nooruslik võitlusind. Veel samal sügisel tegi ta sulejoonistuse «Proletariaat ja kodanlus», sellest klišeer ning trükkis postkaardid, milliseid levitas pealinna kauplustes. Kunstniku enese mälestuste järgi oli see kahefiguuriline kompositsioon, mis kujutas hambuni relvastatud kapitalisti ning ainult nuiaga varustatud jõulist proletaarlast omavahelises võitluses. Ägedat protesti tsaarimukate ja mõisnike poolt talurahva kallal toimepandud metsikute vägivaldtegedede vastu näeme revolutsiooniaastail Peterburis maalitud teoses «Karistussalkade tegevusest Eestis 1905. a.», mis avaldati ka kommunistlikus kuukirjas «Klassivõitlus» 1919, nr. 9. Leekides põlev talu, nuttev ema ja laps tapetud isa juures, troostitu ja ärev taevas ning kõle talveilm loovad vaatajale ereda pildi nendest õudustest, mida rahvas pidi läbi elama karistussalkade tegevuse ajal. Kuigi timukaid endid on kujutatud ainult kaugemal eemalduvaina, panevad nende töö tagajärjed vaataja mõtlema, panevad teda vihkama kogu seda režiimi, mille rüpes võrsusid sellised kuritööd. Maali omandas hiljem Peterburi Eesti töölisorganisatsioon.\*

Peatusime pikemalt nendel töödel, mis küll otseselt ei kuulu raamatukunsti valdkonda, kuid aitavad paremini lahti mõtestada kunstniku loomingut tervikuna.





M. Pukits. Muistne eesti ratsanik-sõdalane. Sulejoonistus. 1905.

Peterburis tegutses Pukits algul kindla koha puudumisel küll järeleaitamistundide andmisega joonistamises, keeltes, küll tõlkijana, küll maalide kopeerijana tellijatele.

Sel ajal esindavad M. Pukitsa vinjetid eesti raamatukunsti ka Lätis: tema töid ilmus läti ajakirjades «Austrums» ja «Verotajs». Seega omab Pukitsa tegevus tähtsust ka eesti-läti kunstisidemete loomisel ja naaberriikide kunstnike teoste vastastikusel tutvustamisel.

Peterburi asumisega jääb M. Pukitsa töö raamatute kaunistamisel juhuslikumaks ja hiljem lakkab peaaegu hoopiski. See oli tingitud nii eemalolekust kodumaa kirjastuskeskustest kui ajapuudusest.

Ühe huvitavama ja suurema tööna tuleb mainida Peterburis ilmunud ajakirja «Album» nr. 1 (1906) kaanepilti meeleoluka talveõhtuse talumaastikuga. Taluhoonete mustavad seinad kontrasteerivad lume heledusega, paksu lumega kaetud katused omakorda metsa mustava siluetiga. See loob meeldiva vaheldusrikkuse ja elava rütmi, mida veelgi toonitavad diskreetsed värvitoonid.

Ka järgnevail aastail leiame Pukitsa üksikuid töid eesti raamatute ja ajakirjade lehekülgedel. Kuid kaugelt valdavamas enamuses on need sajandi alguses loodud ja juba varem ilmunud. Midagi uut ja väljapaistvamalt käsitletavat ajal kunstnik enam ei anna. Ühe kõige hilisema tööna tegi ta kahekümnendate aastate algul rea vähenõudlikke eesti kirja-

nike portreid sulejoonistena, mis ilmusid 1924. a. Tallinnas M. Kampmanni «Eesti lugevikus».

Töösse raamatugraafikaga ei too muudatusi ka kunstniku taas kodumaale pöördumine 1920. aastal.

Domineerima jääb ta tegevuses läti kirjanduse ja kultuuri tutvustamisel eesti lugejale arvukate tõlgete, artiklite ning raamatu «Läti kultuurilugu» (Tartu, 1937) kaudu.

Selle kõrval tegutseb ta viimaste sõja-aastateni ka maalikunstiga, andes arvukalt portreid ja maastikke.

Pukitsa loominguga tähtsaima osa moodustavad põhiliselt mitmesuguses suuruses vinjetid ja puulõiked, mis on loodud ajavaheajal 1895—1905, ning raamatukaaned. Värvilises puulõikes kaas Söödi luuletuskogule «Mälestused ja lootused» kuulub kogu eesti vanema raamatugraafika paremikki. Oma iseloomult rahuliku, meeleoluka loodusekujutajana on M. Pukits loonud töid, mis aitasid kujundada ja arendada rahva ilumeelt ning meie tol ajal veel noort raamatukunsti. Märkimisväärseid on ta tööd ka teistes žanrides.

Kogu oma loomingus on M. Pukits jäänud siiraks realistiks ja andnud nii oma panuse võitluses kodanliku dekadentsiga kunstis. Hoolimata sellest, et tema raamatugraafiline toodang pole eriti arvurikas ega suuri probleeme haarav, tuleb M. Pukitsat lugeda üheks väljapaistvamaks kujukaks meie möödunud sajandi lõpu ja käesoleva sajandi alguse raamatukunstnike väikesearvulises peres.



# ANDREI RUBLJOV

Leo Soonpää

Möödunud aastal pühitseti suure vene ikoonimaalija Andrei Rubljovi 600. sünnipäeva. See tähtpäev on tinglik, sest Rubljovi täpne sünniaasta on teadmata. Kunstiteadlastest V. Lazarev asetab selle ajavahemikku 1350—1360, M. Alpatov aga aastatesse 1360—1370.

Rubljovi päritolu on teadmata. Ka tema elukäigust teatakse kindlalt vaid üksikuid etappe. Mõningad kroonikute andmed lasevad oletada, et oma nooruse veetis ta Troitse-Sergijevi kloostris. Niisiis oli ta munk, nagu peaaegu kõik tolleaegsed kirikumaaalijad.

Too varajane etapp kunstniku elus omab küllaltki olulist tähtsust tema loomingu põhilaadi sügavamaks mõistmiseks. Troitse-Sergijevi kloostris asutajaks oli silmapaistev vaimulik Sergi Radonežski, kes oli tuntud kui vene rahva üksmeele propageerija võitluses tatarlaste vastu. Teatavasti käis ju Dimitri Donskoi enne sõjakäiku Mamai vastu Sergilt õnnistust saamas. Sergi õpetuses kõlavad tugevalt läbi inimarmastuse noodid. Too humaansuse vaim oli valitsevaks kogu kloostris vennaskonnas, eriti Sergi eluajal. Ja kuna ta suri umb. a. 1392—1397, siis kasvab Rubljov tema otsese mõju all. Sellest saab meile paremini mõistetavaks Rubljovi loomingu avalduv humanism ja leebus.

Kunstniku edaspidise elukäigu kohta lähevad tema biograafide arvamused lahku. Nii näiteks oletab M. Alpatov, et Rubljov siirdus Troitse-Sergijevi kloostrist Moskva piirides asuvasse Andronnikovi kloostrisse, ning vihjab võimalusele, et Rubljov võis XIV sajandi lõpul külastada ka Novgorodi. Ent teised autorid sellest ei kõnele.

Päris kindlalt on teada, et Rubljov töötas 1405. aastal koos kuulsa Feofan Grekiga ja Gorodetsi eraku Prohhoriga Kremli, kus nad löid Blagoveštšenski kiriku ikonostaasi.

Samuti on teada Rubljovi töid Zvenigorodi Uspenski kirikus, kuid millal need on loodud, selles lähevad uurijate arvamused lahku.

Edasi teame säilinud dokumentide järgi, et 1408. aastal töötas Rubljov koos Daniil Tšornõiga Vladimiris, kus nad löid Uspenski katedraali seinamaalid. Sellele järgnevalt töötasid nad koos Troitse-Sergijevi kloostris Troitski kiriku ikonostaasi ja seinamaalingute loomisel. Ka töötas Rubljov Andronnikovi kloostris Lunastaja kiriku maalimisel. Suri Rubljov 1430. aasta paiku. Ja need ongi kõik teadaolevad andmed kunstniku kohta.

Raskusi tema eluloo ja tegevuse jälgimisel on eriti seetõttu, et ta elas võrdlemisi äreval ajal, ajal, mis oli täis suuri ja vapustavaid sündmusi. Seetõttu kaob muidugi kunstniku elusaatus kroonikute peeglis tähtsate ühiskondlike sündmuste varju.

Veel vähem kui kunstniku elukäigust teame tema kunstiõpingutest. Lähtudes sellest, et Rubljov on töötanud koos Feofan Greki, Gorodetsi eraku Prohhori ja Daniil Tšornõiga, on uurijad püüdnud vaadelda neid kui tema õpetajaid. Esimene mainitustest (Feofan Grek) ei tule Rubljovi õpetajana minu arvates kõne allagi, sest kummagi laad on liiga tugevalt erinev. Tuleb silmas pidada sedagi, et ajal, mil Feofan Grek ja Rubljov kokku puutusid, oli viimane juba umbes 40 aastat vana ja seega väljakujunenud kunstnik. Mõned uurijad oletavad, et Rubljovi õpetajaks oli kas Prohhor või Daniil, kuid ka nendel oletustel pole alust, sest viimaste loomingu laadi kohta pole meil neidki andmeid, mis Rubljovi kohta.

Suuri raskusi on Rubljovi autorluse kindlaksmääramisel ka paljude kirikumaaalide ja ikoonide puhul. On ju Rubljov töötanud nii Kremli, Zvenigorodi, Vladimiri kui Troitse-Sergijevi kirikutes koos teiste meistritega.



Teatavasti töötasid aga tollaegsetes maali-  
jate artellides kunstnikud sageli mitmekesi  
ühe ikooni või seinamaali kallal, kusjuures  
üks maalis figuurid, teine näod, kolmas tausta  
jne. Niisugusel juhul muutub üksiku kunstni-  
ku autorluse kindlakstegemine enam kui  
küsitavaks.

Väga vähe on neid töid, millest me päris  
kindlasti teame, et nad Rubljovile kuuluvad.  
Parim nendest on kuulus ikoon «Troitsa»  
(«Kolmainus»), mis on ühtlasi ka Rubljovi  
kunsti tippsaavutuseks. Seetõttu kasutavadki  
paljud Rubljovi uurijad seda tööd lähtepunk-  
tina. Ent võttes aluseks teatava teose stiili  
iseärasused ja vaimsuse, võib nende jälgede  
otsimisel teistes teostes sattuda oletuste vald-  
konda, millel peale uurija subjektiivse arva-  
muse teised põhjendused puuduvad. Tundub,  
et Rubljovi puhul on seda pahatihti juhtu-  
nud.

Teatavasti on «Troitsa» süžeeks lugu  
Vanast Testamendist, mille järgi Aabrami  
juurde Mamre tammikusse tulid kolm kena  
noormeest, kelles kaval patriarh kohe taeva-  
elanikud ära tundis ja neid seisukohaselt kos-  
titas. Kuna selles piiblimüüdis kreeka-kato-  
liku kiriku teoloogid näevad esimest tõestust  
jumala kolmainuse kohta, siis on see süžee  
nii bütsantsi kui ka vene kirikumaalis täht-  
sal kohal. Mitmed bütsantsi meistrid on käsit-  
lenud seda stseeni žanriliselt, näidates lisaks  
kolmele inglile ka Aabramit ja tolle naist  
Saarat. Seega läheb aga loo teoloogilis-filo-  
soofiline mõte kaotsi. Muidugi leidub ka  
bütsantsi meistrite hulgas neid, kes selles  
süžees žanrilisuse on hüljanud. Võtkem või  
näiteks suur kreetalane Feofan Grek, kelle  
«Troitsa» Novgorodi Issanda muutmise kiri-  
kus igasugust jutustust väldib. Feofani  
«Troitsa» on kolmainuse paraadlik kujutus,  
kus taevalik hierarhia on tugevalt alla kriip-  
sutatud. Laua keskkohal istuv ingel valitseb  
suveräänselt külgedel asetsevaid — tema  
võimsad tiivad otsekui haaraksid Poega ja  
Püha Vaimu, liites kogu grupi tervikuks ja  
rõhutades ühtlasi Isa primaarsust.

Rubljov oma ikoonis minetab samuti žan-  
rilisuse, kuigi tagapõhjal asetsev maja ja puu  
vihjavad sündmuskohale. Vaatamata sellele  
on tema teos lahendatud teoloogilis-filosoofili-  
ses plaanis nagu Feofani omagi. Ainult Rubl-  
jovi käsitus on demokraatlikum. Ükski kaju-  
tatud inglitest ei oma domineerivat kohta.

See lahendusviis on vene kirikumaalis uudne.  
Muide, inglid on näolt ka sarnased — see on  
õieti üks ja sama nägu, ainult kujutatud kol-  
mel korral. Seega on siin kolmainuse teo-  
loogiline idee õigemini kui Grekil välja too-  
dud.

Inglite ees laual on karikas, mida nad  
õnnistavad. Teatavasti on karikas kannatuse  
sümbol, sest Uues Testamendis palub Kris-  
tus: «Isa, lase see karikas minust mööda  
minna!» Seega vihjab Rubljov kolme ingli  
vestluse teemale. Nad kõnelevad sellest, et  
ühel nendest tuleb inimeseks saada ja end  
inimsoo hüvanguks ohverdada. Niisiis on  
«Troitsa» sügavamaks sisuks headuse ja  
endaohverduse idee.

Uurijaid on huvitanud küsimus, kes on siin  
kes. Tavaliselt vaadeldakse keskmist inglit  
kui Isa, vasakul asuvat kui Poega ja paremal  
istuvat kui Püha Vaimu. Istub ju vasakul  
asetsev ingel keskmise paremal käel. Üks  
uuemaid seletuskatseid kuulub N. Deminale,  
kelle arvates olevat keskmises inglisis kujuta-  
tud Kristust, kes karikat õnnistavas žestis  
väljendavat oma valmisolekut end ohverdada.  
Vasakul istuv ingel oma leinalise ilmega ole-  
vat Isa, kes poja tulevase surma üle kurvas-  
tab, kuna parempoolne, Püha Vaim, oma pro-  
fessionile vastavalt sündivasse lepitavalt-  
lohutavalt suhtub.

Ikooni vaadeldes tundub siiski esimene  
seletuse variant veenvamana. Keskmine ingel  
pöörduv vasakul istuva poole otsekui mõista  
andes, et sel tuleb end ohverdada, kuna too  
on nagu tagasi tõmbunud ja tema parema käe  
žestis on pisut tõrjet tunda. Üldse tundub  
vasakpoolne ingel mõnevõrra kõhklevana ja  
tema ilmes on kaalumist. On selge, et suu-  
rema pingutuseta on võimalik ka paremal  
istuvat inglit Kristuseks «edutada» — kuid  
on see üldse tähtis? Tähtis siis Rubljov oma  
ikooniga tõesti vaid «taevalikku» žanri anda?  
Näib, et õigus on M. Alpatovil, kes ei püüagi  
kujutatule mingit žanrilis-psühholoogilist  
seletust anda, vaid vaatleb kunstniku loodud  
kujusid kui armastuse ja endaohverduse val-  
misoleku personifikatsiooni.

Peamine, mis meid kõnesolevas ikoonis  
paelub, on vaikne ja leebe meeoleolu. Seda  
õhkub inglite näoilmele, nende liigutustest ja  
poosidest. Õrnad kaunid sinise, punase ja  
roheline toonid ning voolavale lainejoonele  
rajatud kompositsioon süvendavad neid mee-



A. Rubljov. Kolmainus. Ikon.



leolusid. Need meeleolud ja kompositsiooni lahendus ongi põhiliseks aluseks, millest lähtutakse Rubljovi teiste tööde kindlaksmääramisel.

Mainitud jooni leiame mitmes Kremli Blagoveštšenski kiriku ikoonis. Selgelt esinevad nad ikoonis, mis kujutab peainglit Miikaeli. See inglivägede kindral, keda nii bütsantsi ikoonides kui ka Lääne-Euroopa kiriklikel maalidel on kujutatud sõjaka rüütlina, esineb Blagoveštšenski kiriku ikoonis vägagi naise-

likuna, õrnana ja rahuarmastajana. Tema ilmes väljendub leebus ja kerge melanhoolia. Ingli kontuur jälgib sujuvat lainejoont, mis tugevalt meenutab «Troitsa» inglite piirjooni. Ka teistes kõnesoleva kiriku ikoonides on kujusid, mis oma käsitluslaadilt ja meeleolult meenutavad «Troitsat». Nii näiteks «Kristuse sünnis» lamav Maria, mõned figuurid «Laatsaruse ülesäratamises» jne.

Eespool kasutatud võrdlusmeetodit rakendades võime ka Zvenigorodi Uspenski kiriku





A. Rubljov. Detail freskost «Viimne kohtupäev». 1408.

ikoonides tunda Rubljovi kätt. Näib olevat väljaspool kahtlust, et temale kuulub ikoon «Lunastaja». See on hea ja tark Kristus, keda siin on kujutatud. Ta vaatab meile ikoonilt vastu sellise mõistva ja kõikeandstava pilguga, mida tol ajal vaid Rubljovi teostes võis leida. Tuleb silmas pidada seda, et tolle aja Lunastaja-teemalised ikoonid näitasid ranget, isegi vihast Kristust. Igal juhul võis kõnesoleva ikooni maalida vaid Sergi Radonežski jünger. Samad humaansuse ja kõike-mõistvuse jooned on selgelt loetavad apostel Pauluse ja mõne teise pühaku juures.

Veidi raskem on lugu Vladimiri Uspenski kiriku maalidega. Esiteks on need maalingud väga halvasti säilinud. Teiseks, meil pole teada Daniil Tšornõi laad, kellega koos Rubl-

jov siin töötas. Ja kolmandaks, siin on meil tegemist seinamaalingutega, mis on teostatud freskotehnikas. Kuna mainitud tehnika tingib ikooni omast erineva käsituslaadi, siis on vormitunnustele baseeruv stiili võrdlus siin mõnevõrra raskendatud. Nendes freskodes on selgelt tunda mõningaid Feofan Greki maalilisi võtteid nii peade kui ka draperii osas, on kasutatud kreekalasele iseloomulikke «blikke» vormi andmiseks jne. Ainult figuuride kontuurides ja gruppide ülesehituses domineerib Rubljovile omane pehme laine-joon. Ent kõige selgemini on erinevus Feofanist tuntav vaimsuses. Greki paatos, ülevus ja rangus on asendunud lihtsuse, leebuse ja rahvalikkusega. Rahvalikkus väljendub ka siinsete freskode tüpaažis. Vaadeldes lääne-



seina «Viimse kohtupäeva» tegelasi, on apostlite ja prohvetite grupi tüüpides tunda sarnasust Novgorodi Volotovo kiriku freskode kangelastega. Sellest võikski teatava õigustuse leida M. Alpatovi hüpotees Rubljovi Novgorodis käimisest. Kõne all olev apostlite grupp kuulub kindlasti vene XV s. kirikumaali tippsaavutuste hulka. Ja seda tänu apostlite ilmete elavusele ja väljendusrikkusele. Mulle tundub, et just nendes peades, eriti Peetruse ja Johannese omades, on vene kirikukunstis neid piiblitegelasi esmakordselt inimestena näidatud. Ja nagu eelnenud näited tõendasid, oli tol ajal selleks suuteline ainult Rubljov. Seepärast võib siin julgelt tema autorlusest rääkida.

Väljaspool kahtlust on tema autorlus või vähemalt kaasautorlus Troitse-Sergijevi kloostri kiriku ikoonides. Nii leiame «Troitsale» omaseid jooni «Pühaõhtusöömaajas», «Jalgade pesemises», «Dimitri Solunskis» ja teistes. Kompositsiooni lainejoon, värvide õrnus ning peamine — inimeste leebus ja headus kõnelevad siin Rubljovi meisterlikkusest, tema püüdest selgusele ja lihtsusele ning tema usust inimeste headusse.

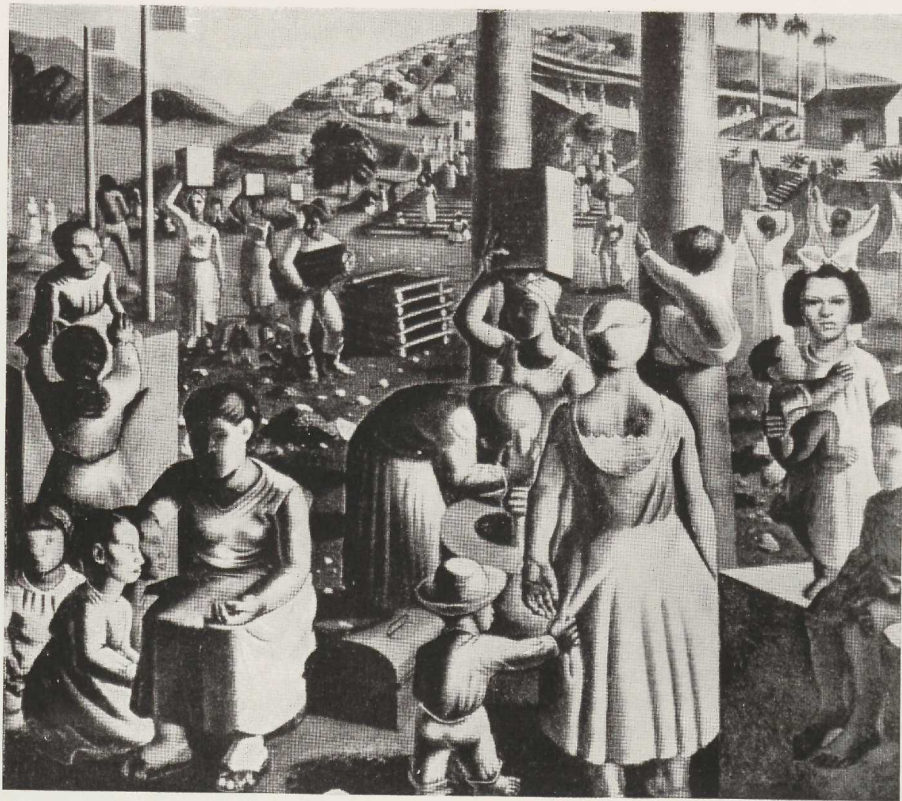
Rubljov leidis juba oma eluajal üldise tunnustuse. Tal tekkis ohtralt järelkäijaid, nii et oleme õigustatud rääkima tema koolkonnast. Tema kuulsus ei kustu tema surmaga, vaid üha kasvab. Teda mainitakse hiljem sageli kroonikute poolt ja seatakse eeskujuks maalijatele. Iseloomustav on lugu kuulsa vene kirikuvürsti Jossif Volokolamskiga, kes, sattunud tülli Tveri vürstiga, ei osanud teisiti viimast lepitada, kui saatis talle kingituseks mõned Rubljovi ikoonid — ja see aitas! Veelgi selgemalt tõestab kunstniku kuulsust 1551. aasta kirikukogu (tuntud nimetuse «Stoglov» all) otsus, kus ikoonimaalijail kästi maalida nii, nagu tegi seda Andrei Rubljov.

Väga õigesti iseloomustab M. Alpatov kunstnikku, kui ta ütleb: «Rubljovi kunst — see on eelkõige suurte mõtete ja sügavate tunnete kunst, kunst, milles tohutu vaimne sisu on surutud lakooniliste kujude-sümbolite raamidesse.» Seepärast pole Rubljov kaotanud aktuaalsust tänapäevalgi. Tema teostes väljenduv sügav inimlikkus vastab meie nõukogude inimeste sotsiaalsele ideaalile ning teeb tema loomingu meilegi esteetiliselt nautitavaks.



A. Rubljov. Jumalaema. Ikoon Uspenski katedraalis Vladimiris.





*C. Portinari. Püha São Giovanne'is. Õli.*

## BRASIILIA MAALIJA CANDIDO PORTINARI

*I. Golomštok*

Üks välismaa tänapäeva kunsti arengu iseärasusi on kunsti elu keskuste geograafiline ümberpaigutumine. Paljudes riikides, milliseid kuni viimase ajani loeti justkui millekski euroopa tsivilisatsiooni tagahoovide taoliseks, tekkisid viimase 50 aasta jooksul eredad rahvuslikud kunstikoolkonnad, mis sammuvad kaasaegse kunsti avangardis. Eelkõige kehtib see Ladina-Ameerika riikide suhtes. XX sajandil andsid just need riigid elu sellisele tähelepanuväärsele nähtusele, nagu seda on mehhiklaste K. Orozco, D. Rivera, A. Siqueirose, L. Mendezi, argentiinlase A. Berni, tšiil-

lase H. Venturelli, brasiillase C. Portinari omapärane, võimas kunst, kusjuures nende mõju võib praegu selgelt jälgida paljude Euroopa riikide kunstis.

Alates Ameerika vallutamise epohhist kuni XX sajandini; väljendas Ladina-Ameerika enamiku maade kunst end euroopa kunsti hiigelkeele kohalikel dialektidel. Meie sajandi 20-ndatel aastatel paljudes Ladina-Ameerika maades toimuv visa võitlus rahvusliku enesemääramise eest, mis siin mõnikord omandas avalike revolutsioonide vormi, ja selle võitlusega esilekutsutud rahvuslik-vabastuslike



ideede tõus soodustasid paljudes neis maades rahvuslike kunstikoolide tekkimist. Ladina-Ameerikale olid need nägijaks muutumise aastad. Kunstnikud avastasid iseendi jaoks oma sünnimaa looduse, oma rahva ja tema kultuuri ilu ning tegid need esmakordselt esteetilise lahtimõtestamise objektiks. 20-ndatel aastatel toimub tõepoolest Ameerika teine avastamine, ja seekord — tema vaimsete väärtuste avastamine, mida tegid eelkõige kunstnikud, kirjanikud, poetid.

Uue kunsti sünni daatumiks Brasiilias on 1922. aasta, millal siin tekkis liikumine, mis on tuntud nimetuse all «Kaasaegse kunsti nädalad São Paulos». Sellest võtsid osa brasiilia kultuuri eesrindlikud tegelased, kes alustasid võitlust XIX sajandi euroopa kunsti algtoodesid kordava, elust irduva akademismi vastu, kaasaegsete, rahvale lähedaste ja arusaadavate vormide loomise eest. Brasiiliale oli see liikumine kahesuguse tähtsusega: ühelt poolt algab sellest momendist mitmesuguste modernistlike voolude läbitungimine brasiilia kunsti, aga teiselt poolt — tekib võimas tendents tõeliselt rahvusliku, vormilt realistliku ja sisult demokraatliku kunsti loomise suunas. Selle teise tendentsi sünnitatud kõige tähelepanuväärsema ja eredama avaldusena ilmus Portinari kunst. Tema loomingu kujunemine langeb uue kunsti eest peetava võitluse aastatele.

Candido Portinari sündis 1904. aastal väikeses Brodoski linnakeses itaalia emigrandi perekonnas. Tema lapsepõlv möödus keset talupoeglikku viletsust — samasuguste brasiilia kohviistanduste tööliste keskel nagu tema isa. Brasiilia talupoegade elu, kelle võitlust vabastamise eest peab kunstnik praegugi kogu oma elu missiooniks, on tema loomingu aluseks ja, võib-olla, ainsaks teemaks. Sel viisil andis biograafiline faktor peamise suunitluse kunstniku loominguale, ja võimsa vooluna liitus see Brasiilia kaasaegse demokraatliku kunsti üldisse liini.

1928. aastal, pärast seda, kui Rio de Janeiro Kaunite Kunstide Koolis oli möödunud kümme pingerohket õpinguaastat, mis liitusid raske tööga tüki leiva pärast (Portinari töötab jooksupoisina ühes pealinna teisejärgulistest restoranidest), saab kunstnik stipendiumi sõiduks Euroopasse. Pariis, Rooma, Madrid, London kütkestavad teda neisse

koondunud kunstiväärtuste rikkalikkusega. Ta peaaegu ei tööta, veetes kogu oma aja muuseumides ja pildigaleriides. Pärast tagasipöördumist kodumaale 1930. aastal algab pingelise töö periood, mil kunstnik, omamata hädavajalikke elatusvahendeid, töötab ennastunustavalt 18 tundi ööpäevas, kasutades oma maalide jaoks iga tükikese riidet kuni voodipesuni välja.

Tema 30-ndatel aastatel valminud tööd on tõendiks kunstniku täielikult küpsenud meisterlikkusest, tema erilisest nägemisviisist, oskusest edasi anda rahvuslikus vormis oma maa iseloomu. «Püha São Giovanne'is» — see on iseloomulikum töö nimetatud perioodilt.

Mainitud teosel on kujutatud lühikest vaheaega raske töö päevade vahel, mil kurvanav töö istandustes vaheldub koduste toimingutega ja igaüks püüab teha midagi enda jaoks: kes kannab vett, kes riputab pesu välja, lõhub puid jne. Esiplaani võimsates naisfiguurides on tunda harjumatu ja kohmakust nende jaoks ebatavalise piduliku olukorra tõttu: sellest jutustavad suurepärast detailid: naiste liikumatud, justnagu tardunud poosid, nende jämedate, tööga harjunud, nüüd raskelt mööda keha rippuvate või liikumatult põlvedel lebavate käte žestid. Peamine maalil — see on elu värina, tema mitmekesisuse, polüfoonilise helina tunnetamine. See mitmeplaaniline, kompositsioonilises suhtes väga keerukas maal on ühendatud täpse ülesehitusega. Kogu inimestesalga liikumine on organiseeritud aeglase, raske rütmiga, justnagu peegeljalalt üksteist kordavate figuuridega, kaootiline ja rahutu eemal, rahuneb ja sulgub see esiplaani suurte staatiliste figuuridega, mis annavad kompositsioonile stabiilsuse.

1935. aastal omandab tema maal «Kohv», mida läbib karmi töö paatos, premia rahvusvahelisel näitusel Pittsburgis ja toob Portinari maailmakuulsuse. Sellele järgneb tohutu hulk töid, mille juhtmotiiviks on brasiilia talupoegade raske elu.

Portinari ei vaata rahvale väljastpoolt, kaasatundva linnakodaniku silmadega, ta ei vala filantroopilisi pisaraid tema kibeda saatuse puhul, vaid olles osa sellest rahvast, annab ta edasi tema raske elu kogu mitmekesisuse, nähes rahva kannatuste taga tema tõelist ilu. Portinari ei ilusta kunagi oma



kangelasi. Piisab sellest, kui vaadata tema neegrite ja segatõuliste portreede seeriat, mis on teostatud sellel perioodil. Ta kujutab neid veidi jämedakoelistena, ei karda edasi anda nende mõningat primitiivsust, kuid igas kujus on tunnetatav tohutu jõud, eneseväärtustunne ja tähtsus. Kunstiväärtuse kriteeriumiks Portinarile on väljenduse elutõde; selles peitub tema loomingu tõeline realism ja humanistlik suunitlus.

Teda nimetatakse sageli «Brasiilia Pieter Bruegheliks» ja see võrdlus on võimalik mitte ainult tänu mõningate formaalsete võtete sarnasusele, vaid tänu rahva võimsa stiihia tunnetamisele, mis on edasi antud nende kahe kunstniku maalides, keda üksteisest eraldab nelja aastasaja pikkune ja poole maakera suurune vahemaa.

Juba nendes varajastes maalides avalduvad selgelt tohutu monumentaalse ande jooned: kompositsioonilise ülesehituse selgus, oskus allutada liigutuste keerukat polüfooniat ühtsele rütmilisele ehitusele, vormi üldistatus, millega mõnikord kaasneb figuuride teatud tahumatus — kõik see valmistab ette tema seinamaale.

1936. aastal alustab ta tööd seinamaalide loomiseks Haridusministeeriumile Rio de Janeiros — ühe kõige väljapaistvama töö loomist oma teoste hulgas. Ministeeriumi hoone pikal seinal vahelduvad stseenid brasiilia talupoegade tööst istandustes — suhkrupilli-roo töötlus, tubaka, puuvilla kogumine jne. Suurte, üldistatud käsitluses figuuride liigutuste selged rütmid, ruumiline lahendus, mis loob tööprotsessi reaalse atmosfääri mulje, rikkumata samal ajal seina tasapinda, värviplekkide väljendusrikkus lisavad stseenidele monumentaalsust, eepilist kõlavust. Nende piltlikus ja stiliseeritud reas tundub mehhiko monumentalistide kunsti, eriti D. Rivera freskode vastukajasisid. Kuid siin pole üks laenanud teiselt: sotsiaalpoliitilise keskkonna sarnasus, milles töötavad Ladina-Ameerika paljude maade kunstnikud, eesmärkide ja ülesannete sugulus, millised nad püstitavad endile, allikate ühtsus, mis toidavad nende kunsti, tingivad ka stiililiste joonte ühtsuse nende teostes. Sarnaseid jooni võib jälgida nii kolumbialase Alberto Akuni kui venetsueellase Ector Poleo, nii boliiivlase Berdesio kui kostariiklase Max Himenensi ja paljude teiste teostes.

Sõda täidab Portinari kunsti hämmelduse, raevu ja valuga. Ta otsib väljendusvahendeid, mis suudaksid edasi anda inimkonna ajaloo seninägematut inimlike kannatuste ulatust. Ometi jätkab Portinari ka sel ajal oma kunstnikuteed ühe teema — brasiilia talupoegkonna elu teema — kujutajana. 1942. aastal teostatud seeriat «Sõja koledused» võib küll vaevalt lugeda tema parimaks teoseks. Inimkonna kannatused sõjas sunnivad teda veel teravamalt tunnetama oma rahva viletsusi.

«Pögenikud» ja «Matused hamakis» — seeria maale ja joonistusi, milliseid Portinari alustas 1945. aastal — on oma tragismi jõult, neisse kätketud kapitalistlikus ühiskonnas vaevleva rahva elutingimuste paljastamise kirglikkuselt võib-olla üheks kõige muljevõimsamaks teoseks kõigest, mis on loodud XX sajandi kunstis.

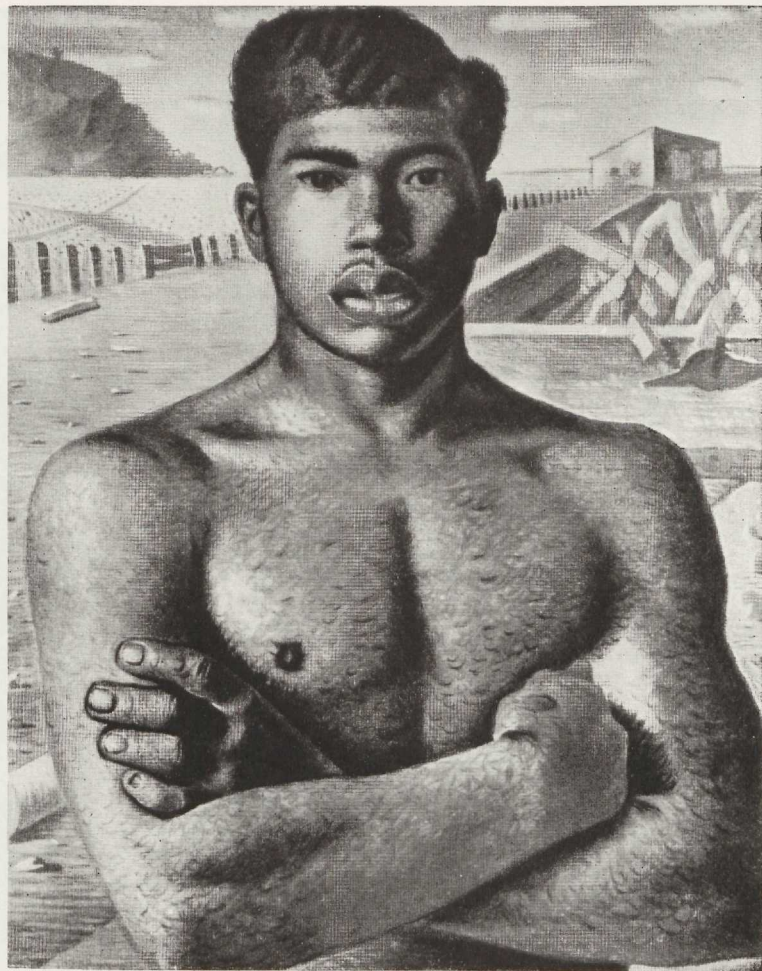
Päikesest kõrvetatud paljad Brasiilia põlud, tühi taevas, päeval hõõguv nagu ahi, aga öösel külm ja surnud, ning mööda kiviseid, mahalangenud hobuste valgete luudega täiskülvatud teid ekslevad piinatud inimesed — talupojad, kes oma elukohtadest on minema aetud kohutava põua ja nälja tõttu. Nad kannavad kõhnunud õlgadel oma lihtsat majakraami, tassivad kurnatud, rahhiidihageid lapsi ja matavad lihtsais riidest kottides neid, kes ei talu seda «näljamarssi». Nende kohal aga — vareste, surma mustade kaaslaste parved.

Portinari lahendab teema kuju ekspressionistliku teravdamise vahenditega. Järsud, teravate nurkade all murduvad diagonaalid ja värvi pinevad kombinatsioonid tema maalil «Matused hamakis» kõlavad nagu sügava inimliku valu karjatus; kehad, otsekui ilma jäetud katvast nahast, figuuride liialdatud proportsioonid, nende anatoomilise struktuuri moonutused, karjuva, pineva värvi laksatused — need kunstilised hüperboolid muutuvad peamiseks koostisosaks nende teoste kunstilise kuju loomisel.

Paljudes selle perioodi teostes on tunda tugevat Picasso mõju. Ometi jääb Portinari neis alati inimese konkreetsete tunnete ja elamuste reaalsesse maailma. Ta lähtub rohkem natuurist, ta on vahenditum ja emotsionaalsem, temas pole seda intellektuaalsust, mis muudab mõned Picasso teosed mõistusjäraste kontseptsioonide külmadeks skeemi-



C. Portinari. Meticcio. Pruun pliats.



deks. Oma maalís «Emigrandid» on Portinari saavutatud tragismi jõult vapustavaid psühholoogilisi iseloomustusi: isa hulljulge, peaaegu meeletu otsustuskindlus, temale vaatava noore naise ääretu usaldavus ja lootus, lapselikult võluvate näokestega, kurnatud, rahhiidihaigete kehadega ja piinatud laste liigutav õrnus... Üldistatud plastilisuse ja ekspressiivse käsitluse kindel süntees lisab neile monumentaalset imponeerivust, jätab nad ilma üksikepisoodi iseloomust ja muudab peaaegu rahva kannatuste sümboliks. Kuid peamiseks jääb siin konkreetse elulise mulje edasiandmise täpsus, aga kõik muu — proportsioonide liialdus, figuuride deformatsioon, liigutuste ja värvi ekspressiivsus — on ainult kujutatavate emotsionaalse olemuse

väljendusrikkuse tugevdamise vahendiks. Isegi oma selle perioodi vormilt kõige julgemates töödes, sellistes, nagu tema seeria «Muusikandid», mille figuuride käsitluses ja ruumi ülesehituses on selgelt tunda kubismi mõju, jääb Portinari endiselt realistiks, sest et vorm on tal alati konkreetse elulise sisu kandjaks.

Neidsamu jooni võib jälgida ka Portinari sellel perioodil teostatud monumentaalsetes seinamaalides: Washingtonis asuva Kongressi Raamatukogu freskode, mis on pühendatud Ameerika avastamisele, Ringhäälingu Keskuse seinamaalides neegritest muusikantide kujutustega Rio de Janeiros jne.

1956. aastal omistas rahupooldajate III ülemaailmne kongress Candido Portinarile sei-





C. Portinari. *Matused hamakis*. Öli.

namaali «Tiradentes» eest rahvusvahelise rahupreemia laureaadi austava nimetuse. Need seinamaalid on Brasiilia XVIII sajandi vabastusliikumise juhi Jaoclin Jose de Silva Pavier'i, hüüdnimega Tiradentes, elu, võitluse ja surma grandioosseks epopöaks. Tiradentes hukati Catiguasi linnas, kus Portinari 1949. aastal teostas oma seinamaalid.

Portinari viimastes töodes (seinamaalides «Tiradentes», tohutu suurtes ÜRO hoone jaoks New Yorgis tehtud pannoodes «Sõda» ja «Rahu» ning reas teistes maalides) ilmnevad teravamalt vormi tinglikkuse elemendid, kuigi ta keel muutub tagasihoidlikumaks ja taltunumaks, võrreldes tema 40-ndate aastate töödega. Nende tööde alusel võib tekkida mulje Portinari mõningasest eemaldumisest esialgsetest realistlikest printsiipidest ekspressionismi ja vormiotsingute suunas. Nende

tähtsusele vaatamata jäävad need tööd siiski vaid episoodideks kunstniku rikkas loominguelses biograafias. Viimastel aastatel avaldus kogu jõuga Portinari suurepärase graafilise meisterlikkuse. Tema viimased joonistused, mis kujutavad brasiilia talupoegade tööd («Metsaraiujad», «Rehepeks», «Suhkrupilliroo töötlus» jt.) võivad elulise situatsiooni edasiandmise täpsuselt ja teravuselt ning neisse kätetud emotsionaalse pingest jõult võistelda Mehhiko graafikute parimate lehtedega, millega Portinari kunst säilitab jätkuvalt palju ühist. Sügavalt realistlikuks jääb Portinarel ka teoste kallal töötamise meetod ise. Igale tema maalile või seinamaalile eelneb sadu joonistusi, milles ta uurib figuuri iga žesti ja liigutuse anatoomiat, otsib vormi plastilist väljendusrikkust. Alles peale sadu ettevalmistavaid visandeid ilmub kartong, millest ta teeb seinamaali. Ja on nagu



reegel, et seinamaal ja kartong alati tugevalt erinevad teineteisest: kunstnik üldistab, loobub paljudest, mõnikord hiilgavalt leitud detailidest, et mitte rikkuda monumentaalse terviku ühtsust. Töömeetodi suhtes järgib ta renessansi suurte meistrite kunstiprintsiipe.

Portinari looming — see on väga keerukas ja vastuoluline nähtus. Kunstnik sammub uute vormide otsingute okkalist teed. Kuid need otsingud ei muutu talle kunagi eesmärgiks omaette, nagu paljudel kaasaegsetel välismaa kunstnikel. Ta otsib vormi mitte vormi pärast, vaid suurte ideede väljendamise, oma kodumaa rahvusliku karakteri edasiandmise pärast. Ja ta leidis omaenda maalikeele — plastiliste vormide, üldistatud, monumentaalsete lahenduste keele. Tema

teostes sulavad orgaaniliselt ühte kahe heterogeense kultuuri — ladina-ameerika ja lääne-euroopa kultuuri elemendid. «Tema kunstis me tunnetame tema rahva karakteri sügavat, täpset ja inimlikku väljendust. Tema maalikunst on niivõrd brasiilialik, kajastab sellise sügavusega Brasiilia ja tema rahva elu, et me hakkame armastama Brasiiliat, isegi mitte tundes teda hästi... Ta on suur kunstnik, kes räägib samas keeles, milles meiegi: see keel on Prantsusmaa, Brasiilia ja kogu inimkonna uhkus», — kirjutab Portinari kuuluse prantsuse poeet Louis Aragon. Universaalse, üldinimliku edasiandmine spetsiifilise, rahvusliku kaudu — selles seisab Portinari stiili omapära, selles suunas läheb praegu paljude Ladina-Ameerika maade eesrindlik kunst.

C. Portinari. Emigrandid. Õli.





1959. aastal viibisin UNESCO stipendiaadina pikemat aega välismaal. Reisi sihiks oli tutvuda mõningate Lääne-Euroopa portselanitehaste ja keraamikakäitistega, eeskätt aga saada põhjalikum ülevaade tänapäeva keraamika ilmast ja kunstilisest tasemest. Sellepärast kuulus minu marsruuti Pariisi kõrval ka väike Lõuna-Prantsusmaa linnake Vallauris, prantsuse moodsa keraamika keskus. Samal eesmärgil käisin rahvusvahelisel keraamikanäitusel Ostendes (Belgia), küllastin Kopenhaageni juhtivaid keraamika-ettevõtteid ja õppisin veerand aastat itaalia tuntumas keraamikakoolis — «Gaetano Ballardini» nimelises instituudis Faenzas.

Omandatud tähelepanekud lubavad järeldada, et keraamika on muutumas kõige populaarsemaks ja perspektiivrikkamaks tarbekunstiharuks, ning on oma tõusuteel juba ammu selja taha jätnud portselani, metalli ja osalt ka klaasi. Tekib küsimus, mis on põhjustanud keraamika enneolematu populaarsuse kasvu? Näib, et põhjust tuleks otsida eelkõige kaasaja moodsas interjööris ja kodukultuuris. Sõjajärgsetel aastatel on ruumisustus muutunud järjest lihtsamaks, loogilisemaks ja ratsionaalsemaks. Tänapäeva ruumis pole midagi üleliigset ja butafoorset, interjööri on jäänud põhiliselt geomeetrilisi kehasid meenutavad vormid, esemete konstruktiivne element paistab välja kui selgroostik. Värv oma suurte intensiivsete pindadega mõjub kord rahustavalt, kord erutavalt. Oma näilise lihtsuse juures mõjub selline korrektse ja viimistletud sisustusega ruum analoogiliselt muljega üliviiisakast, hästikasvatatud inimesest, kes on alati korralik, kes kunagi ei eksi, kuid on tohutult igav oma üliviiisakuses. Viibides tema seltskonnas, tekib vajadus sooja inimlikkuse ja kõigepealt isikupära järele. Samuti vajab eespool kirjeldatud

interjäär elavat soojendavat loominguädet käsitsi valmistatud eseme näol, millel poleks küljes tööstuse hõngu. Siin osutub kõige tänuväärsemaks savi, see ürgne, vormiloov materjal, mille krobeline pind kannab teda vorminud sõrmede jälgi. Individuaalsust, kordumatust annab keraamikale ka tuli, pannes glasuure voolama, sulama või mullitama neid tujukalt nüansseerides, ja igakord isemoodi. Kontrasti suurendamiseks külmalt ratsionaalse ruumiga kasutatakse lemmikmaterjalina šamotti, tööstusliku korrektsuse asemel on eelistatud käsitöölik kohmakus ja juhuslikkus esemetes, viimistletud dekoori asemel hetkeline inspiratsioon, sageli rohmakas visandlikkus, milles on veel tunda seda loonud käe loominguulist ekstaasi. Üks eesti tarbekunsti vooresi seisabki just selles, et tema puhul on alati tunda teda loonud käe soojust, ja niisugusena ning rahvuslikule traditsioonile tuginedes täidab ta suurepäraselt ruumi «individualiseerimise» ja «soojendamise» ülesannet.

Kuid tulgem tagasi teema juurde! Et keraamika tänapäeval on tõepoolest tarbekunstis kesksel kohal, seda kinnitab nii erakordne poolehoid, mida ta leiab elanikkonna seas kui ka regulaarsete rahvusvaheliste näituste organiseerimine.

Ostende keraamikanäitus 1959. aasta suvel oli arvuliselt teine. (Esimene toimus 1956. a. Cannes'is Prantsusmaal.) Siin esines üle 20 riigi arvukate esemetega. Esitatud oli peamiselt dekoratiivne ja monumentaalne keraamika nõude ja skulptuuride näol, vähesel määral ka keraamilised serviisid. Kuid nagu iga taoline näitus, ei peegeldanud ta ühe või teise maa keraamika taset ega andnud ammendavat ülevaadet. Nii ei peegeldanud ka Nõukogude Liidu väljapanek meie keraamika tõelist palet. Sama võis öelda ka Soome,



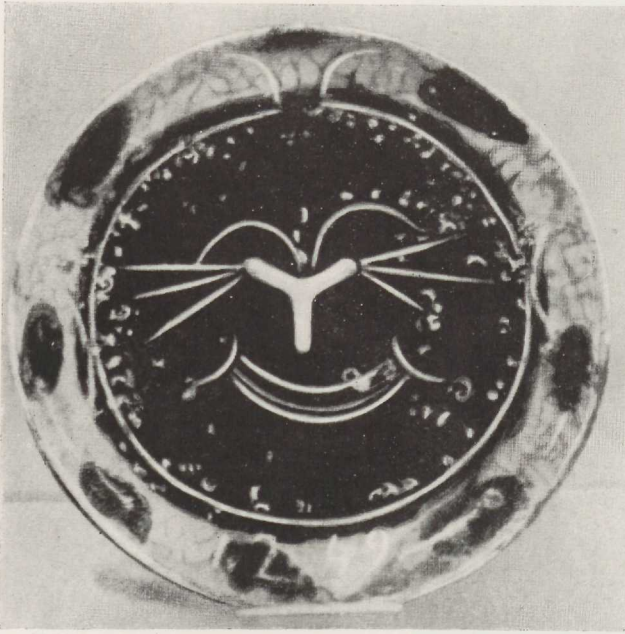


*J. E. Derval (Prantsusmaa). Vaas. Keraamika.*

*F. Raty (Prantsusmaa). Öökull. Keraamika.*







*P. Picasso. Taldrik päikese näoga. Keraamika.*

Taani, Tšehhoslovakkia ja Itaalia kohta. Isegi Prantsusmaal samaaegselt toimunud keraamikanäitus Vallauris'is oli palju huvitavam prantsuse väljapanekust Ostendes. Võib-olla kahandas üldmuljet Ostendes ka eksponeerimise viis. Kõik esemed olid sõdurlikult üles seatud standardselt ühesuurustes klaasvitriinides. Seda selleks, et hindamisel ükski ese ei satuks oma asendiga teistest eelistatud olukorda.

Siiski võimaldas näitus teatud kokkuvõtte tegemist keraamika suundadest Lääne-Euroopas ja ka Ameerikas. Territoriaalselt võiks eraldada kaht koolkonda: põhja ja lõuna oma. Põhjapoolsele koolkonnale, kus juhtivaks on Skandinaaviamaad ja kuhu kuulub osaliselt ka Kesk-Euroopa, Ameerikast Kanada ja osaliselt USA, on iseloomulik kõrgkuumuse keraamika harrastamine. See viib eeskätt kunstglasuuride rakendamisele, tõrjudes tagaplaanile maalitud dekoori. Ideaalina inspireerib seda koolkonda Hiina Sungi aegne keraamika ja Jaapani keraa-

mika. Hiinast ja Jaapanist laenatakse sageli mitte ainult glasuur, vaid ka esemete vormid.

Lõunapoolne koolkond, kuhu võiks arvata Vahemeremaad ja osaliselt Prantsusmaa, eelistab ma a l i t u d polükroomset dekoori. Siin domineerib madalkuumuse keraamika, mis võimaldab suuremat tehnilist mitmekülg-  
sust ja rikkalikumat värvipaletti. Dekooris peegeldub sageli kaasaja formalistliku ja abstraktse maalikunsti eeskuju. Sama võib öelda ka keraamilise skulptuuri kohta.

Nende kahe koolkonna raames töötavaist suure individuaalsusega väljapaistvatest meistritest tahaks eriti esile tõsta jaapani keraamikuid, kellele on omane erakordne materjali tunnetus ja peenetundelisus. Siin me ei kohta ei forsseeritud vormidimensioone ega ülepakutud, kuhjatud dekoori. Kõik on antud taktitundeliselt, lihtsalt ja dekoratiivselt. Muide, jaapani keraamikutele võlgnevad suurel määral tänu nii Inglismaa kui USA, kelle kunstilise keraamika äratasid sõjajärgsel perioodil ellu spetsiaalselt väljakutsutud jaapani keraamikud. Kahjuks Ostendes inglise keraamika puudus, kuid kiitvad hinnangud selle kohta lubavad järeldada, et see on kõrgel tasemel. Muide, parimaks kunstkeraamika ajakirjaks tänapäeval, mis annab edasi paljude kunstnike tehnilisi kogemusi, peetakse inglise ajakirja «Pottery quaterly».

Peatudes veidi üksikasjalikumalt üksikute maade keraamikal, piirdun edaspidi vaid nende maadega, milliseid isiklikult külastasin, kuna lähtuda ainult Ostende näituse materjalidest oleks ilmselt pealiskaudne.

Eelnevalt juba on mainitud, et Vallauris on Prantsusmaa moodsa keraamika keskus. Vallauris'i keraamikud on võitnud ka seni toimunud rahvusvaheliste keraamikanäituste esimesed auhinnad. 1956. aastal omistati Cannes'i preemia J. E. Derval'ile ja 1959. aastal Ostende preemia F. Raty'le.

Jean-Emile D e r v a l (sünd. 1925) on noor kunstnik, kes lõpetas Pariisis Kunstide Akadeemia dekoratiivmaali alal ja töötas mõned aastad edukalt plakatistina. Vallauris'i meelitas teda Picasso eeskuju. Ta asus tööle samasse töökotta, kus töötas Picassogi — Madoura juurde. Sinna ta jäi neljaks aastaks, kuni jõudis ise endale väikese töökoja sisse seada. Kunstnik töötab 1000° juures, väga napis koloriidis, eelistades vaid valget matti glasuuri ja vaseksüüdi, mida põletab suitsu



tugeva juurdevooluga halliks ja punaseks. Dervali loomingus on esikohal usuline temaatika. Ta on loonud mitmeid dekoratiivfiguure ja reljeefe kirikutele, nende hulgas ka skulptuurid «Püha Jüri» ja väga üldistatult antud «Pietà». Viimane mõjub harukordselt monumentaalselt ja tundeküllaselt oma äärmuseni lihtsustatud vormiga. Kunstniku maalitud kompositsioonidele on samuti nagu reljeefidelegi omane teatud askeetlikkus ja keskaegne primitiivsus, mis kohati toob kaasa terava nurgelisuse. J. E. Derval on väga hea tehnoloog ja tunneb perfektselt kohaliku savi omadusi. Nii näiteks kasutab ta suurepärase tehnilise korrektsusega järsult eenduvat kõrgreljeefi dekoratiivvaasidel.

François R a t y (sünd. 1928) on jõukast perekonnast pärinev kunstnik, kellele keraamika on meeldiv ajaviide, mitte aga elatusvahend. Vallauris'is suhtutakse temasse kui asjaarmastajasse, keda on keraamikuks teinud vaid üldine keraamika populaarsus. Ometi on kunstniku esitatud plastikasari Ostende ja Vallauris'i näitusel äärmiselt huvitav. Ta ei forsseeri mõõtmetega, ta tööd on keskmiselt vaid 15—20 sm kõrged, kuid mõjuvad suurematena oma lakoonilise vormi tõttu. Vormi loomisel ta justkui lähtuks muna-kivist — selle meelitatavast, siledast, kumerast pinnast. See munajas, väheliigendatud vorm on väga meeldiv. Iga ese on kaetud kas maalitud või sissekriibitud tagasihoidliku motiiviga, mis stiliseeritud kujul jätab kas sulestiku või karvade mulje. Siiski oma loominguliselt diapasoonilt on Raty kitsam kui Derval. Samuti puudub tal eelmise tugev, veidi närviline pinge — pidev loominguline otsing.

Teiste Vallauris'i keraamikute hulgas tahaks mainida Costanda't, siis kaht neidu, kes töötavad «Argonautide» nime all ja üht abstraktse skulptuuri autorit, kes peab enast üleval keraamikaga, olles «Vieux Moul-lini'» töökoja omanikuks. Kuid selles artiklis ei jätku nendele ruumi. Siiski tuleb peatuda Pablo P i c a s s o loomingul, olgugi et ta umbes nelja aasta eest tegi keraamika-alase tegevusega lõpparve ja lahkus jäädavalt Vallauris'ist. Pablo Picasso, tänapäeva ühe kuulsaima Lääne-Euroopa kunstniku eeskujul hakkas Vallauris'i valguma igast Prantsusmaa nurgakesest kunstnikke, kes kvalifitseerusid ümber keraamikuteks ja tegid sellest linnakesest prantsuse moodsa keraamika

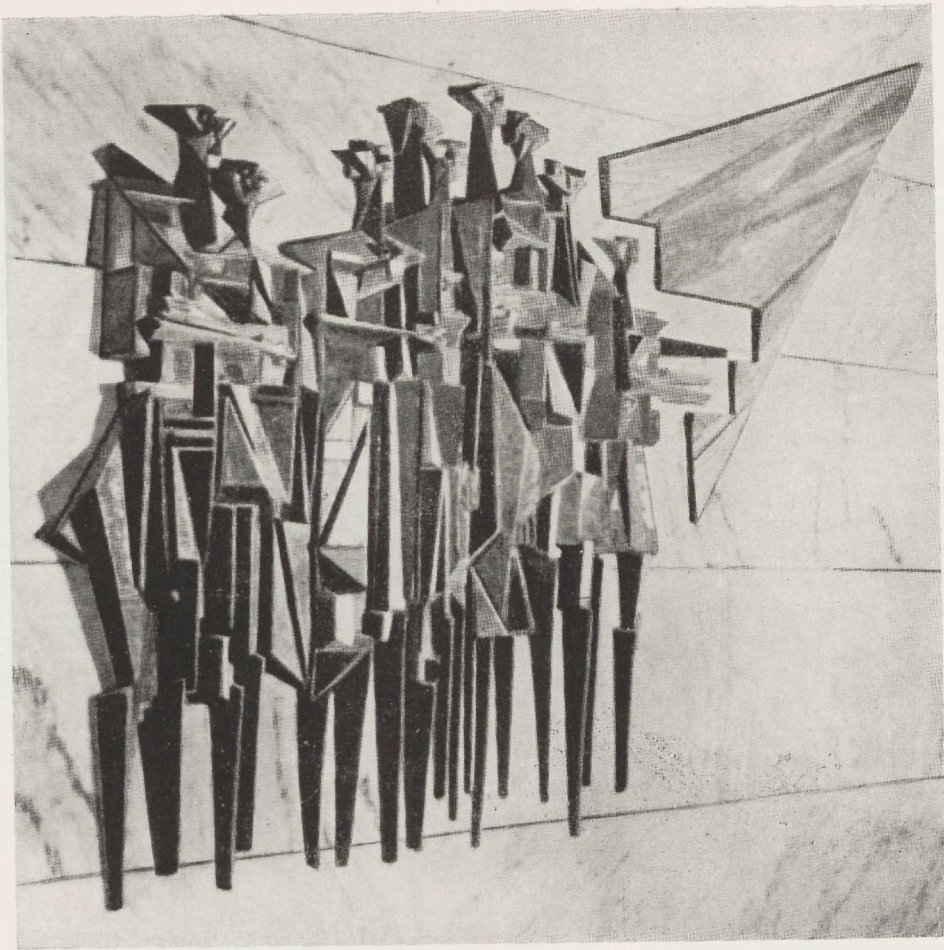


G. Valentini (Itaalia). Suur vaas. Keraamika.

keskuse. Picasso töötas Madoura töökojas 10 aastat. Teda inspireeris vanade inkade kunst ja üldse primitiivsete rahvaste keraamika. Dekooris eelistab ta lihtsat terrakota pinda, mille maalib üle kriidi- või tušilahuga. Harva kasutab ta glasuure ja ka sel puhul katab vaid osaliselt nendega eseme. Talle on omane visandlik spontaanne laad, kus parandamiseks või järelemõtlemiseks ei jää aega. Ei saa ütelda, et tema tööd mõjuksid alati esteetiliselt. Minu arvates nad ei olegi keraamika, selle sõna sügavamas tähenduses. See on lihtsalt Pablo Picasso teos, mis paberi asemel on kantud savile. Kuid kunstniku nimi avas keraamikas uue suuna, millest vaimustusid eriti prantsuse, hispaania ja itaalia keraamikud. Suutmata luua ise midagi tõeliselt originaalset, kopeerivad ja plagieerivad nad kuulsat meistrit. Võikski öelda, et suur osa Lõuna-Euroopa keraamikuist on Picasso tugeva mõju all.

Itaalia on iidne ja kuulus majoolika maa. Ka tänapäeval on seal äride vitriinid täis tuubitud renessanssmajoolika koopiaid ning suur Imola käitis ja osaliselt Richard Ginori tütar-ettevõtted on selle eklektika sünnitusmaja-





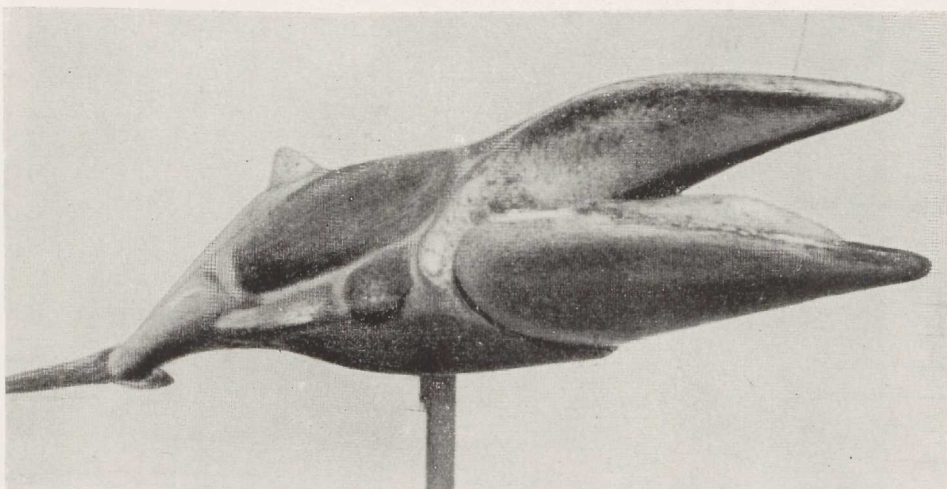
*O. Strebelle (Belgia). Pannoo. Keraamika.*

*De Vinck. (Belgia). Vaas. Keraamika.*





De Vinck. (Belgia). Vaal.  
Keraamika.



deks. Kasvatatud koolides kopeerimise süsteemil, on paljud itaalia keraamikud võtnud selle meetodi ka edaspidi oma loomingu aluseks. Kui ei kopeerita parajasti mõnd renessansi klassikut, siis kopeeritakse kaasaja maali- ja skulptuuriteoseid nii omalt maalt kui võõrsilt. Autorikaitsel oleks siin palju tööd, kuid kõik on kopeerimisega nii harjunud, et sellest ei tehta väljagi. Sel eesmärgil tellitakse ka kaugemate maade (viimasel ajal eriti Soome) kunsti- ja tarbekunsti katalooge. Teadagi toob selline meetod kaasa pahe (peale eetilise), et kunstnikul ei kujune välja oma individuaalne pale ning ta loominguline arengujoon tuletab meelde siksakjoont. Seda võin muide ütelda ka oma ajutise õpetaja Karlo Zauli kohta, samuti tänapäeva tuntuma itaalia keraamiku — milaanolase Gianbattista Valentini kohta. Näiteks läheb Valentini oma viimase kahe aasta töödes puht-itaaliaalikust kirevast formalismist ühe hüppega üle Põhja-Euroopa koolkonna imiteerimisele. Faenza keraamikutest pean isiklikult parimaks Umberto Zenoni't, kes on ilmselt põhjalikum ja sirgjoonelisem meister. Järk-järgult sammub ta ühelt dekoorivõttelt teisele, kinnitades iga uut võtet terve rea töödega.

Belgia keraamika oli Ostende näitusel huvitavamaid, kuid ka formalistlikumaid. Belgia keraamikutest väärib esiletõstmist eriti Olivier Strebelle (sünd. 1929), kelle loominguline teekond pole veel kuigi pikk, kuid kes sellest hoolimata on saavutanud

juba rahvusvahelise kuulsuse. Strebelle on väljapaistev kunstnik ja suurepärase tehnoloog, kelle tööd on «klass omaette» tehnilise teostuse seisukohalt. Töötab eranditult kõrgkuumuses 1280—1320° juures, kasutades kas omapärase faktuuriga kristallglasuure või tugeva särava transparentseid glasuure. Viimased kannab ta õige õhukeselt šamoti eelnevalt ülekriibitud pinnale, nii et nad süvenditesse valgudes mõjuvad särava türkiisina või hõbedaselt, kuna lamedal pinnal lööb läbi roosakas šamoti pind. Ta tööde formaat on õige suur. Pannode dimensioonideks on kuni 250×300 sm, skulptuuridel sageli üle 2 m (näit. tema «Naiaad» Ostende näitusel on 220 sm kõrge). Oma töödes kujutab ta formalistlikke, peaaegu abstraktsioonini viidud inimfiguure, mis on vormitud igasugustest kolmnurkadest ja tuletavad pigemini meelde luustikke või haldjaid. Stiili ühtluselt ja eeskätt tehnilise meisterlikkuse poolest seisab ta siiski Lääne-Euroopa keraamikute esireas.

Huvitav meister on ka Antoine De Vinck (sünd. 1924), kelle tööd iseloomustab äärmine lihtsus nii nõude kui ka skulptuuride loomisel. Vanemast generatsioonist «rabab» Pierre Caille (sünd. 1912) oma mõttetute formalistlike nappesemetega. Belgia keraamika on enamasti kõrgkuumuses, tugevasti formalistlik, kohati lausa ebahumaanne, kuid tehniliselt meisterlik.

Taani keraamikas on Kopenhaageni Kuningliku Portselanitööstuse kõrval eriti kuulsad Natalie Krebsi töökoda, kus pea-





A. Salto (Taani). Vaas.  
Keraamika.

kunstnikuks on Eva Staehr-Nielsen ja Per Lianemann-Schmidti ettevõtte «Pälshus» Segelöses. Mõlemad töötavad  $1280^{\circ}$ – $1380^{\circ}$  juures, ning valdavad täielikult hiina Sungi-aegseid glasuure, kuid Eva Staehr-Nielsen jätab üha sagedamini oma töödes paistma katmata karedat savipinda, glasuurides vaid nõude ülaosa, kuna Pälshusi keraamikas paisab krobeline šamott läbi transparentse polükroomse glasuurikihi. Populaarsemaks ke-

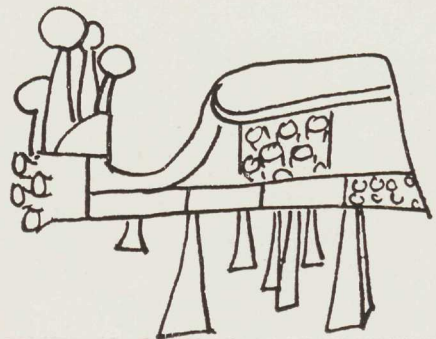
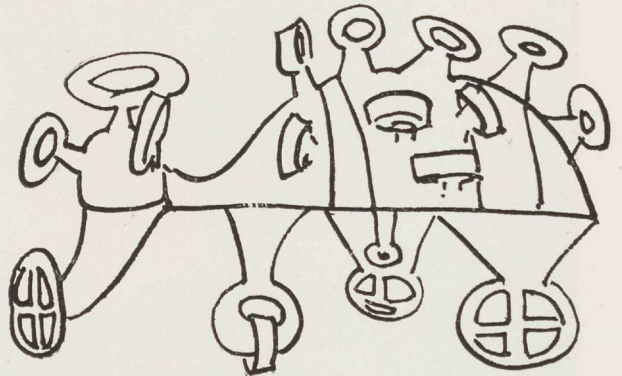
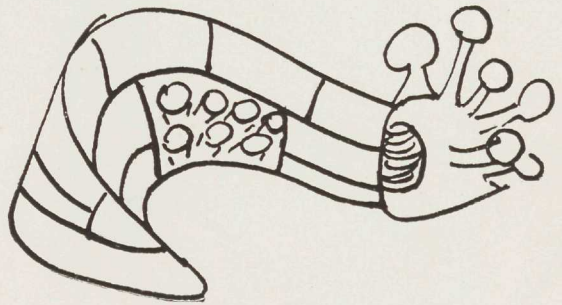
raamikakunstnikuks Taanis on siiski Axel Salto (sünd. 1889), kes on ühtlasi tuntumaks loominguks jõuks Kopenhaageni Kuninglikus Portselanitööstuses, vaatamata sellele, et tema töid iseloomustab juugendlik taimevormide imiteerimine. See on tõenäoliselt ka ainuke keraamik tänapäeval Lääne-Euroopas, kes pole ise kunagi muljunud savi ja on kõik oma vormid loonud vaid paberil. Tõsi, tema kaitseks öeldi mulle, et ta ise on



alati juures, kui ta visand kantakse üle savi-  
 visse, taotledes oma idee täielikku läbiviimist.  
 Kuid siiski, selline töötamisviis on erandlik  
 ja tüüpilisem on vastupidine Picasso loomingu-  
 meetod. Salto on professionaalne keraamik,  
 kes kunagi pole katsunud savi, Picasso on aga  
 maalija, kes sama vabalt dekoreerib nii savi-  
 pinda kui lõuendit.

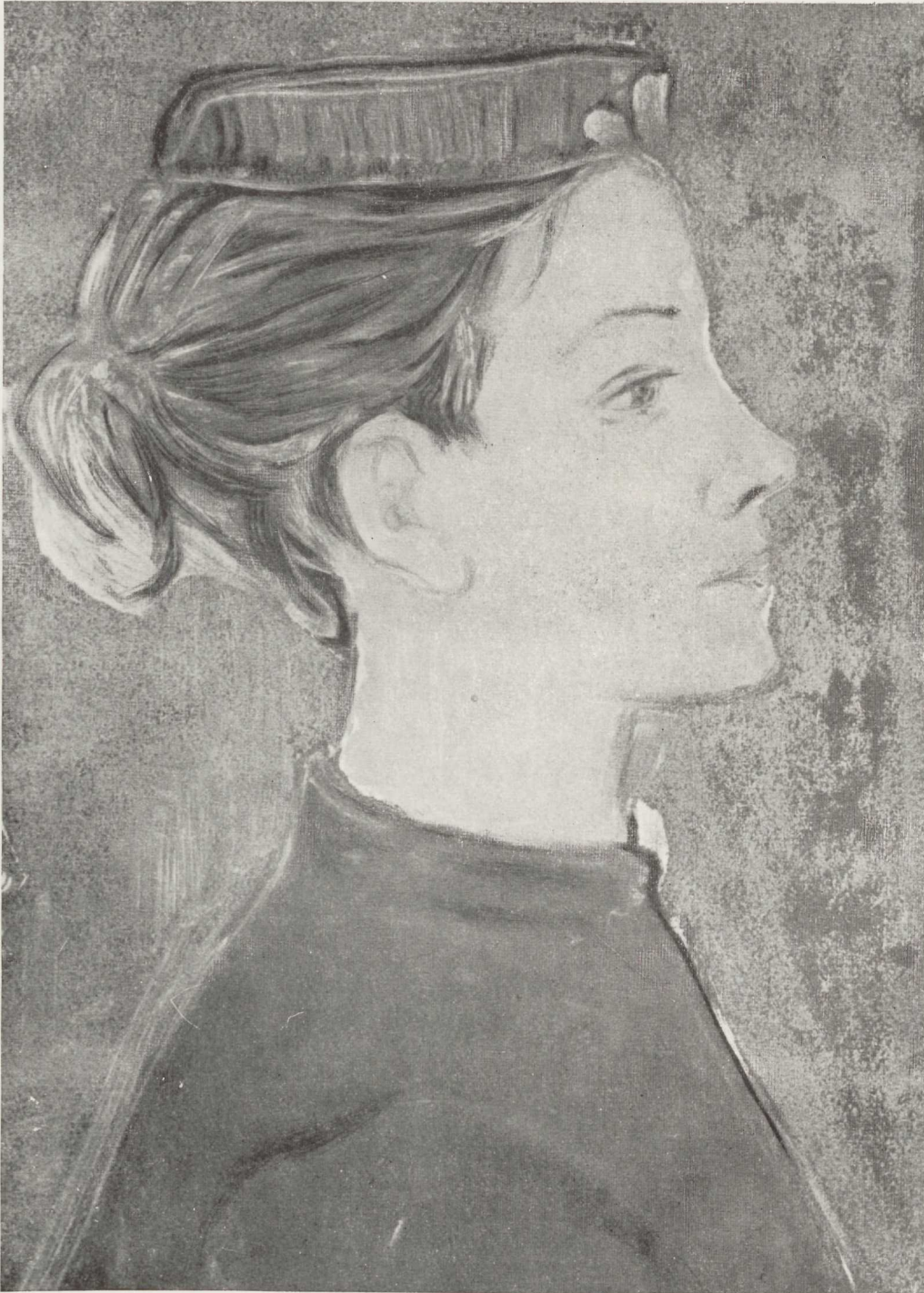
Lõpuks tahaks veel mainida, et keraamika  
 harrastamine Lääne-Euroopas on küll ma-  
 janduslikult kulukas, kuid ühtlasi tulutoov ja  
 võrdlemisi mugav. Taanis, Prantsusmaal ja  
 Itaalias on elektri- ja gaasiahjude tööstused,  
 kust saab tellida või kohe osta mugava  
 elektriahju muhvliga veerand kuni kaks  
 kuupmeetrit, põletustemperatuuriga 900—  
 1300°. Vabal müügil on suurepärane palett  
 madalkuumuse glasuure, millest tunduvad  
 kvaliteedilt parimatena prantsuse Golf-  
 Juan'i omad. (Kõrgkuumuse glasuure val-  
 mistab igaüks ise). Ja lõpuks, kuna moes on  
 asümmeetrilised vormid, siis pole treiratta  
 muretsemine alati obligatoorne. Ometi tahaks  
 märkida, et tõesti head keraamikud ei la-  
 huta kunagi oma kunstilist loomingu-  
 tehnoloogiast, mis viib suurele tehnilisele mitme-  
 kesisusele ja loominguilisele viljakusele. Just  
 seda tahaks soovitada ka meie keraamikutele,  
 kes töötades Kunstitoodete Kombinaadi baa-  
 sil, võiksid siiski kujundada igaüks oma  
 «stiili».

Picasso  
 Caille



P. Caille (Belgia). Nuppesemed. Joonistanud  
 H. Kuma.





*A. Bach. Portree. Monotüüpia. 1960.*



## GRAAFILISTE TEHNIKATE VÄLJENDUSLIKEST VÕIMALUSTEST\*

Ott Kangilaski

Monotüüpia on, nagu nimetuski näitab, graafiline tehnika, mis trükkimisel võimaldab saada ainult ühe tõmmise. Silmapaistvamat osa hakkas monotüüpia etendama alles käesoleva sajandi algul. Eestis peetakse selle tehnika esimeseks viljelejaks E. Viiraltit, kelle varasemad monotüüpiad pärinevad kahekümnendate aastate algusest. Eriti palju oli meil monotüüpia harrastajaid ennesõja-aegseil aastail (Viiralt, Mugasto, Bach, Pärsimägi, Loog, Aiki, Grünberg jt.).

Monotüüpia puhul maalitakse pilt metall-, puu- või klaasplaadile. Viimaseid võib asendada ka mõni muu sile materjal. Värvina kasutatakse õli- või trükkvärvi. Tõmmis tehakse kas käsitsi või pressi abil.

Sageli esitatakse monotüüpia puhul küsimus: aga milleks on maali veel vaja trükkida — maal võiks jääda maaliks?

Kuid paberile tehtud tõmmise võrdlemine esialgse maaliga sunnib meid teisiti mõtlema. Esiteks, tõmmisel hakkab mõjuma paberi valge pind, mis õhukesest värvikihist jääb läbi kumama ja muudab pildi märksa õhulisemaks, kergemaks; otse pintsliga maalides on seda aga võimatu saavutada.

Teiseks kaob (eriti sügavtrükipressi abil tehtud tõmmisel) õlimaali karakter peaaegu täielikult, sest pintslijäljed hävivad, sulavad kokku ja mahenevad — tekib juurde nagu mingi akvarelliline element.

Monotüüpia puuduseks võib lugeda, et ta võimaldab suhteliselt väikest tiraazi, tema vooruseks on aga värvilisus. Kuid monotüüpia võib teha ka monokroomselt — see annab omamoodi efekti. Näitena sellest võib tuua A. Bachi «Tütarlapse klaveri ees».

Monotüüpia ei võimalda kauakestvat vii-

mistlust, reeglina peab ta valmima ühe päevaga. Vastasel juhul hakkab värv kuivama ja ei võimalda enam korralikku tõmmist. Selle tõttu on ka monotüüpia käsituslaad juba mõnevõrra ette määratud. Motiiv peaks olema lihtne — ainevald on aga piiramatult, figuraalsest kompositsioonist kuni lillevaasini —, kuid seda tuleb käsitleda võimalikult lakooniliselt. Oleneb muidugi kunstnikust, kui kiire või aeglane on tema töötempo ja kui komplitseeritud ülesande ta suudab lahendada suhteliselt lühikese ajaga. Aga üldiselt nagu enamikul muudelgi kunstialadel on lihtsus vooruseks.

Monotüüpia ei pruugi sugugi olla õlimaali imitatsioon. Vastupidi, nagu litograafias, nii ka siin tuleb püüda kasutada selle tehnika spetsiifilisi omadusi. Peale pintsli võib kasutada tööriistaks pintslivart, sõrme, kohati võib lapiga värvi välja pühkida jne. Iga kunstnik, kes selle tehnikaga veidi pidevamalt tegeleb, leiab ka vastavad töövõtted.

Korrektuuride tegemiseks kasutatakse tihti otseselt pintsliga värvi kandmist tõmmisele. Selline ülevärvitud osa jääb aga ebameeldivalt silma paistma. Palju korrektsem moodus on ületrükkimine. Sest osa värvi jääb ju trükiplaadile alles, seal on kerge teha vastav parandus, paber uuesti täpselt plaadile asetada ja pressist läbi lasta.

Monotüüpia vääriks senisest märksa rohkem harrastajaid — ka maalijate hulgas.

\*

Lõpuks mõningaid üldisi märkmeid tehnikate ja graafika kohta üldse.

Mõnikord arvatakse, et graafiline kunst peaks olema rajatud ainult must-valgele,

\* Algus almanahhis «Kunst» 1960, nr. 1.



kontuurile ja plekile; et tonaalne graafika pole üldse graafika või vähemalt pole moodne.

Niisugune vaade on ühekülgne. Kas graafiline teos on teostatud kontrastses must-valges või on tonaalne, maaliline, see oleneb täiesti kunstniku nägemisviisist, tema eesmärkidest ja taotlustest. Mõlemad laadid on õigustatud, mõlemas laadis võib luua kunsti-pärasteid meistriteoseid. Kui mõni aeg tagasi leidis tunnustust ainult tonaalne graafika, ei tähenda veel, et pendeldamise hoos see nüüd tuleks üle parda visata. Samuti ei määra teose kunstilist kvaliteeti ega kaasaegsust see, kas kunstniku käekiri on jõuline, lapidaarne ja lihtne, või õrn, lüüriline ja komplitseeritud. Meie tänapäeva elu on selleks küllalt mitmepalgeline, et õigustada kõige erinevamaid käsitluslaade.

Eespool oli kõikidest tehnikatest rääkides rõhutatud n.-ö. loogilist seisukohta, et iga tehnika eripärased, spetsiifilised võimalused tuleksid võimalikult selgesti esile tuua. Kuid ka loogikavastane tehnika kasutamine võib anda suurepäraseid tulemusi. Näiteks ofordi puhul rääkisime, et loogiline on joone ökonoomne rakendamine (millele veel võiks lisada — võimalikult maksimaalne valge paberipinna ära kasutamine). Kuid suur osa Rembrandti parematest ofortidest on tihedalt läbi šrafeeritud tumedate pindade saavutamiseks ja joone ökonoomikast pole jälgegi. Võidakse ehk väita, et Rembrandti päevil ei olnud veel avastatud niisuguseid sügavtrükitehnikaid, mis võimaldavad kerge vaevaga saavutada suuri tumedaid pindu (akvatinta ja metsotinto) ja et ta häda sunnil pidi kasutama oforti oma valguse-varju probleemide lahendamiseks. Aga vaevalt usutav, et isegi nimetatud tehnikaid tundes oleks ta neid igal pool kasutanud, näiteks kas või «Sajakuldna-lehe» juures. Sest üheski teises tehnikas poleks ta saavutanud seda varjundirikkust, mis mainitud tööst vastu kõlab.

Ei tohi nimelt unustada, et kui võtame mingi musta või halli pinna, siis olenevalt sellest, millise tehnilise võttega on antud toon saavutatud, erinevad ka nende pindade väljenduslikud iseloomud üksteisest: ofordi šraffuur annab hoopis teise efekti kui metsotinto mikroskoopilised punktikesed, kuivnõela pehme, ebaühtlane toon mõjub hoopis teisiti kui akvatinta sillerdus jne. Siinkohal võib

taas rõhutada ütlust: «Otstarve pühendab abinõu.»

Kuigi kunstis on aegade jooksul välja kujunenud terve rida reegleid, millest räägitakse õpikutes ja loengutel, on neist reegleist alati üle astunud, on loodud uusi ja hüljatud vanu. Ja nii, tõekspidamiste ja reeglite muutumise kaudu, ongi õieti kunsti areng kulgenud.

Mõni sõna veel graafiliste tehnikate ja kavandi vahekorrast.

Graafikud lahendavad oma ülesandeid mitut moodi. Mõni teeb kavatsetava töö jaoks võimalikult täpse kavandi ja püüab tööd tehnikasse viies sellest kavandist ka võimalikult täpselt kinni pidada. Ega muidu kuuleks niisugust väljendust: «Töö on valmis, ainult vaja veel tehnikasse viia.» Võib teha ka ainult umbkaudse kavandi. Mõni graafik ei teegi kavandit, vaid teos valmib otse plaadil, kivil või klotsil.

«Sündinud» graafiku loomingus on täpse kavandi osatähtsus tavaliselt äärmiselt väike. Ei ole mingisuguseid andmeid, et Rembrandt, Goya, Daumier, Zorn jt. oleksid kasutanud viimistletud kavandeid. Ka Viiralt, Bach, Okas on kavandit harva kasutanud. Eskiise ja visandeid paberil teevad muidugi enamasti kõik, aga need on määratud ainult tulevase teose üldpaigutuse või üksikute detailide fikseerimiseks. Enamasti saab kunstnik suurima rahulduse just plaadil, kivil või puul vahetult improviseerides ja vastupidi, töö materjalilis muutub talle tüütuks ja igavaks, kui ta peab ennast, s. o. oma kavandit kopeerima. Viimasel juhul kannatab enamasti valmis töö kvaliteet. Andekate kunstnike juures, kes töötavad nii täpse kavandi põhjal kui ka ilma selleta, on otse materjalilis tehtud töödes alati rohkem elavust ja vahenditust, kuigi teinekord satub sisse mõni «iludusviga».

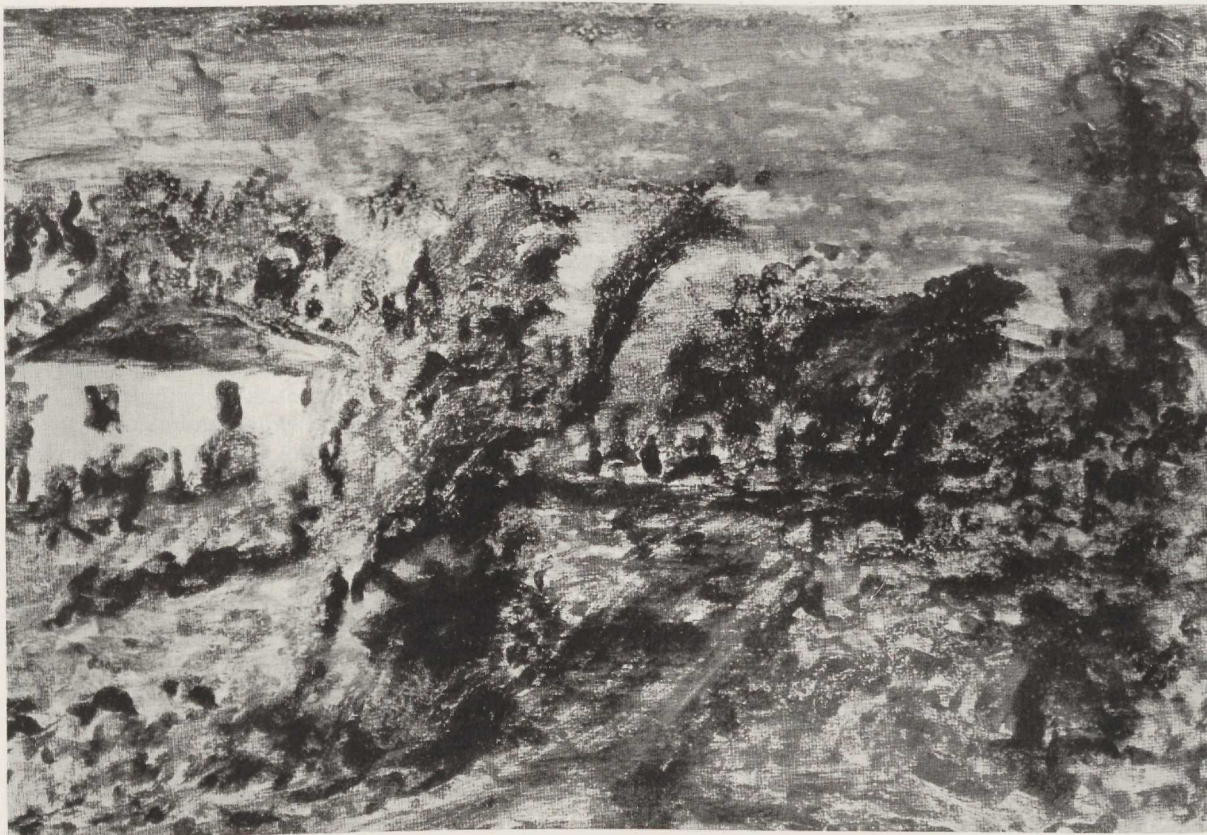
Täpse kavandi edukas rakendamine eeldab heade kopisti omadustega kunstnikku või kunstnikku, kellel on võime üht ja sama teost luua kaks korda võrdselt intensiivse sisseelamisega. Vastasel korral ammutab kunstnik enese juba kavandis tühjaks ja tehnikasse viimine muutub talle tükitööks, mida ta teeb ilma sisemise vaimustusega. Kui kunstnikul ülalmainitud endakordamise võime puudub, siis ta parem loobugu täpsest kavandist ja riskigu hüppega tundmatusse —



otse materjali. Või tehku kavand, kuid enne materjali juurde asumist peitku see kõige sügavama sahtli põhja.

Mida rohkem graafilisi tehnikaid kunstnik tunneb ja valdab, seda avaramad võimalused

on tal oma kunstilise mõtte väljendamiseks. Kuid tehnikate harrastamine ei tohi muutuda tehniksismiks — sihiks ja väärtuseks omaette, vaid ainult sisu võimalikult paremaks edasiandmise vahendiks.



*J. Grünberg. Maastik. Monotüüpia. 1940.*



LINDA KITS-MÄE LOOMINGUST

Väljaspool õpilasnäitusi esines Linda Kits-Mägi eesti kunstielu laiemal avalikkuse ees esmakordselt 1940. a. Tallinnas Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse kunsti sügisnäitusel. Ta oli sel ajal Konrad Mäe nim. Riigi Kõrgemas Kunstikoolis\* prof. A. Vabbe õpilane maali alal. Lõpetanud 1943. a. kunstiõpingud, asus ta loovkunstnikuna tööle Tartu. Siitpeale äratas ta oma teostega tähelepanu Tartu kunstinäitustel, samuti vabariiklikel näitustel. Seoses rahvusvahelise naistepäeva 50. aastapäevaga korraldas Tartu Riiklik Kunstimuuseum Linda Kits-Mäe kui väljapaistva Tartu naiskunstniku personaalnäituse, mis ühtlasi oli esmakordseks ulatuslikumaks ülevaateks kunstniku loomingust. Näitusel oli eksponeeritud üle saja teose 1940. aastast alates.

Linda Kits-Mäe loomingus leiame figuraalseid kompositsioone, interjööre, arvukalt lillemaale ja natüürmorte. Kitsama lõiguna esineb portree, linnavaade ja maastikumaal. Kunstniku loomingut tervikuna kannab siirus ja tundeentsus, temperamentselt värvikas koloriit ning erk ja jõuline valgusekäsitlus.

Juba varasemal perioodil 1940.—1950. a. näeme Linda Kits-

Mäe andeka koloristina. Ta töödele on omased heledad toonid, rõõmus ning kohati intensiivselt kirkavärviline koloriit. Julgelt vastandab kunstnik külma rohelist pruuni ja roosaga («Kevadel aias», 1945) või sinakashalle varjundeid soojade punakate ja lillakate toonidega («Natüürmort tsi-neraariatega», 1943; «Tulbid» 1946). Värv on lõuendile kantud hoogsalt ja vabalt, millest kohati särab läbi puhas pinna faktuur. Samaaegselt pälvivad tähelepanu kunstniku püüdlused valgusekäsitluse osas. Lillemaalides ja natüürmortides on kompositsioon sageli lahendatud akna taustal, kust esemeile ja ruumi tulvab peenelt vibreerivat valgust. Valgusküllased on ka kunstniku interjöörid, kevadised vaated aedade ja talvised linnamotiivid Tartust. Väljendades end peamiselt koloristina, huvitab kunstniku vähem teoste joonistuslik külj. Tugevaid mõjustusi on sellel perioodil kunstniku abikaasalt maalikunstnik E. Kitselt.

Linda Kits-Mäe varasemas loomingus on keskseks teoseks kompositsioonimaal «Tartu Riikliku Ülikooli botaanikaia kasvuhuone» (1947). Süžeeks on lõik botaanikaia argipäevast — kasvuhuone

interjäär igihaljaste puude ja teiste taimedega, mille keskel töötab botaanik. Näansirikkalt antud rohelistes on tugevaks värvierksaks aktsendiks helepunased säravad kaktuseõied. Tunnetust kasvuhuone iseloomulikust õhkkonnast sisendab ka valgus, mis tungides läbi klaasist lae levib ruumis helendavate värelevate laikudena. Pintsliilööök on kohati peenelt säpsiv, kuid pisidetaile vältiv. Teos mõjub terviklikult ja meeleolukalt.

1947. a. sõidab Linda Kits-Mägi loomingulisele komandeeringule Kesk-Aasia liiduvabariikidesse. Kunstnikku paeluvad võõrapärase linnavaated ajalooliste ehitismälestistega. Teda võlub ka Turkestani võimsa mägimaastiku monumentaalne ilu. Ta loob matkal rohkesti etüüde, milles peale linnavaate ja maastiku kujutab ka kohalikke rahvatüüpe. Muljed on fikseeritud eskiislikus käsituslaadis, vahetult ja värskelt. Tähelepanu äratavad mitmed teosed, nagu «Samarkandi vaade», «Vana kalmistu Samarkandis», «Turkestani mäed». Loomingulisel matkal Krimmis 1948. a. köidavad Linda Kits-Mäge meremotiivid. Seejuu-

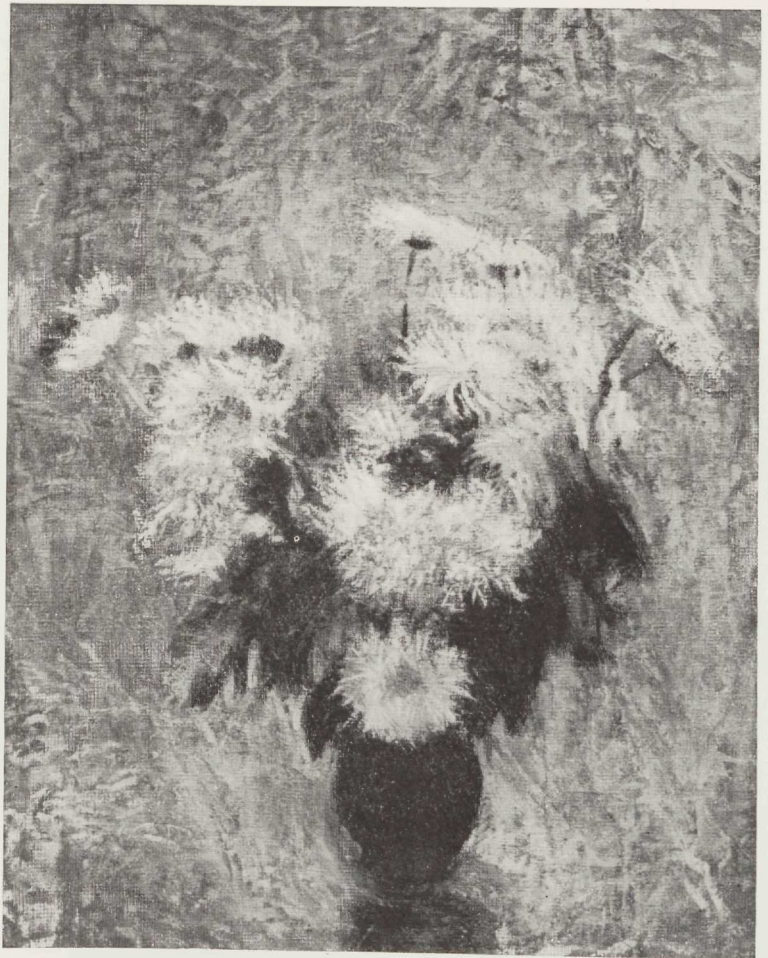
\* Kuni 1940. a.-ni kõrgem kunstikool «Pallas» Tartus.



res osutab kunstnik keskset tähelepanu valgusprobleemidele. Ta püüab edasi anda valguse mängu veepinnal ja atmosfääris erineval päevaajal, kiirgavas päikesevalguses ja sumeda pilves ilmaga. Eriti erutab teda valguse lahendamise probleem päikese tõusul ja loojangul. Tundeehtsalt ja värvikalt jagab kunstnik oma muljeid ka Krimmi mägismaastikust. Tema püüdlusi ja saavutusi Krimmi reisisilt tutvustavad meeleolukad etüüdid «Hommik», «Kaljud», «Kivi meres», «Mäed», «Küpresid» jt.

Varasesse loomingujärku kuuluvad ka kunstniku esimesed katsetused portree alal. Ta loob mitmed ilmekad laste pead ning südamlikud laste täisportreed. Viimastest paistab silma mängiva poisikese portree «Sebastian» (1947), milles lastepärasus poosis ja näoilmes on elavalt edasi antud. Tähelepanu äratav ka toimekat perenaist kujutav «Vanaema» (1946).

50-ndate aastate algul maalib Linda Kits-Mägi peamiselt portreealisi kompositsioone. Seejuures esinevad mitmel lõuendil musitseerivad lapsed («Poisid», 1952; «Harjutamas», 1954 jt.). Üldiselt jääb kõlrama raskepärane, sügavtõsine meeleolu. Ajuti minetab värv senise osatähtsuse — koloriit tumeneb, kaotab sära ja mahlakuse ning vaesub. Kunstniku peamine tähelepanu on suunatud vormikäsitlusele, mis sellel perioodil muutub kompaktselt, akadeemiliselt kindlaks ning sageli detailirohkeks. Kunstniku edusamme kajastab sügava realiteeditundega «Ema portree» (1953), parimaks saavutuseks on aga 1954. a. loodud «Autoportree». Selles paelub pingeliselt töötava kunstniku psühholoogiline keskendatus, tema tõsine suhtumine loominguülesandesse. Portree on antud veenvalt läbimõeldud komposit-



L. Kits-Mägi. Krüsanteemid. Õli. 1955.

siooniga ning asjalikus, tihedalt läbitöötatud koloriidis. Ta kannab selle loominguperioodi põhitunnuseid ning on loomingulise kasvu osas teedrajavaks järgnevasse, küpsemasse etappi. Maalilises käsitluslaadis «Lilled» (1954) näitab kunstnikku jälle värvirõõmsana.

Linda Kits-Mäe loominguline tegevus 50-ndate aastate teisel poolel kulgeb hoogustunud tempos, intensiivselt ja viljakalt. Kunstnik asub lahendama vastutusrikkamaid ülesandeid, žanride valik avardub, maastikumaal omandab märkimisväärse tähtsuse. Ka väljendusvahendite osas

on Linda Kits-Mäe kunst rikastunud. Meisterlikumalt käsitab ta värvi ja valgust kujutatud esemete konkretiseerimisel. Koloriidis näeme kohati peenenenud, sulavaid gradatsioonid. Enamasti esinevad aga rõkkavad küllastunud, kõlavad toonid, mida kunstnik temperamentselt kõrvutab ja vastandab. Ekspressiivsemalt edasi antud valgus laiub kunstniku lõuendil sageli suurte soojade laikudena või endiselt hajuvalt vibreerivana. Üldiselt töötab kunstnik lopsakas maalilises laadis. Ta on täiesti vabanenud varem avaldunud mõjustustest, tema





L. Kits-Mägi. Autoportree. Õli. 1957.

kunsti kannab nüüd iseseisev küps isikupärane loomingulaad.

Kunstniku kõnealust loomingupeeriõdi alustavad arvukad lillemaalid ja natüürmordid. Nendest «Krüsanteemid» (1955) on läbi viidud peenelt nüansseeritud toonivarjundites, mis pruunikashalli ruumiliselt lahendatud fooniga on hästi tasakaalustatud. «Natüürmordis apelsinidega» (1955) paelub säravalt oranžkollaste apelsinide ja mahlakalt ro-

heliste õunte erk värvikontrast. Õunttega sekundeerib tumeroheline pudel laual ja väike agaav. Lina ja muud esemed on lahendatud soojades toonides ning kompositsiooniliselt teisejärgulisena. Kunstniku süvenenud koloristivaistust kõneleb ka tundevärske maal «Sinililled» (1958), mis kujutab säravsinist lillesülemit hallika draperii ja pruuni seinafoonil. Need teosed, samuti «Daaliad» (1957), «Sügisviljad» (1957) ja «Natüürmort» (1958)

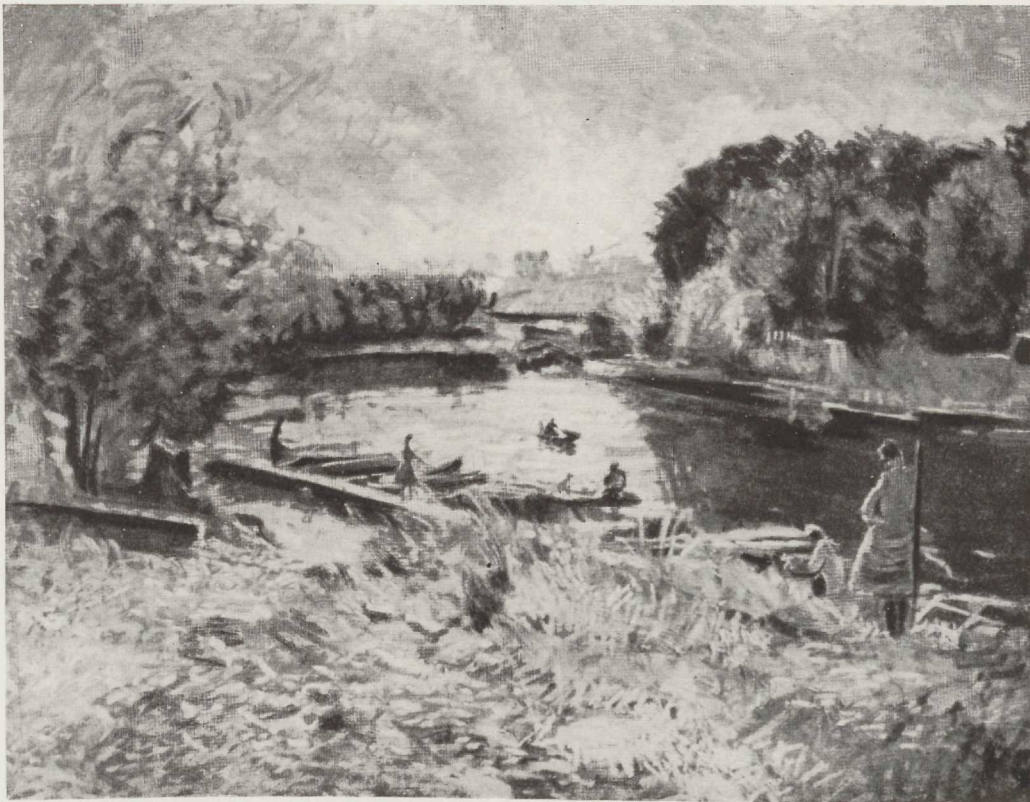
kuuluvad selles žanris eesti nõukogude kunsti paremikku.

Kaalukamat teemade skaalat hõlmavad kunstniku figuuraalsed kompositsioonid. Korduvalt kujutab Linda Kits-Mägi lapsi ja noori balletiharjutustel, endiselt on talle lähedane ka muusikaga seotud teemadering.

Kunstniku perekondlikku miljööd annab edasi suur maal «Interjööri» (1957). Kandvamaks väljendusjõuks sellel on õnnestunud valgusekäsitlus heledate soojade laikudega põrandal ning tundlikult värelevana mööbliesemeil, toaseintel, inimestel ja aknast paistvas suvemaastikus, mis seob maali kompositsiooniliselt tervikuks. Tunduvalt aga kahandab maali mõju üldistuste puudus interjööri osas, detailide rohkus mööbli ja esemete edasiandmisel. Kunstiküpseks saavutuseks on kompositsioon «Enne esinemist» (1958). See kujutab väikest tüdrukut — balletiõpilast — etteaste ootel. Teose väljendusrikkus tugineb lõomavale punasele rambivalgusele, mis levib kogu ruumis ja valgustab tütarlast, keda näeme siluetina. Täit tunnustust pälvib portreeline kompositsioon «Haige» (1958). Naise välises kujus ja kogu tema olemuses avalduv raske haiguse pitsker on edasi antud sugestiivse mõjuga. Kunstniku jätkuvatest loomingulistest otsingutest samas žanris kõnelevad kompositsioonid «Rõdul» (1959) ning 1960. a. algul loodud «Kalapüük jääl», «Vaheaeg», «Prelüüd», «Harjutamas» jt. Nendest on «Prelüüd» kõige väljendusrikkam. Näeme noort naispianisti süvenenult muusikapala esitamas. Tugevaks kandvaks küljeks on ekspressiivne koloriidi-käsitlus, milles esinevad sügavkollase ja erkosa sinise kontrastid. Sinisega on markeeritud ka valgusrefleksid klaveril ning klaveri taga oleval laial aknal. Jõuliselt



L. Kits-Mägi. Tartu  
vaade Emajõega. Oli.  
1960.



on edasi antud aknast tulvav ja kõikjal ruumis helendav valgus.

Portreežanris on samaaegselt küpseks saavutuseks «Autoportree» 1957. aastast. Ka see on lahendatud psühholoogiliselt veenvalt, kuid eelnevast hoopis intiimsemas laadis. Käsitlusviis on isikupäraselt värvikas, vaba ning maaliline. 1959. a. algul, töötades loomingulises baasis Palangas, loob kunstnik rea kalurite ja tööliste portreid. Personaalnäituse ettevalmistamise käigus valminud portreedest äratav tähelepanu ilmekas ja värvierk «Mirjam Annisti portree» (1960). Üldiselt tabab kunstnik kergesti tüübi karakterit ning individuaalset omapära. Tingituna väljendusvahendite otsingutest esineb probleem aga sageli kitsamalt seatuna, eeskätt koloriidi- ja valgusevahetordi haaravalt. Seetõttu on mõnikord andmata jäänud vajalik

aktsent joonistuslikus osas, millest tingituna vaatleja saab figuurikäsitlusest ebaühtlase ja lõpetamatuse mulje («Naine kitliga», 1959; «Akna all», 1960).

Maastikumaali hakkab Linda Kits-Mägi järjekindlamalt viljema 1956. a. loomingulistel matkadel Viljandi ümbruses ja Saaremaal. Neile lisanduvad mitmed südasuvised metsavaated Valgemetsast, kus asub kunstniku suvekodu. Rohkesti maastikumaale toob kunstnik kaasa Palangast.

Linda Kits-Mägi annab maastikku edasi meeleolukalt, tunde-ehtsalt ja värskest. Palanga maastike sarjas võluvad paljud lüürilised maastikulõigud kevadtalvistest parkidest, mis peenetundelise koloriidiga kajastavad ärkavat loodust. Kevadtalvise leedu maastiku omapärast ilu väljendab suure lihtsusega rannamaastik

«Niida». Tähelepanu köidavad ka paljud õhurikkad maastikud linnamotiiviga, nagu «Maalimas», «Klaipeda» jt. Temperamentse koloristina lahendab kunstnik valgusprobleemi maalis «Õhtu», mis oranžkollase ja tumesinise vastandamisega annab ekspressiivselt edasi päikeseloojangu valguse mänglemist atmosfääris ja merepinnal.

Linda Kits-Mägi rakendab oma võimeid maastikumaalis ka suurte luuenditel. Nendest oli personaalnäitusel parimatena eksponeeritud «Aed» (1958), «Valgemetsa maastik» (1959) ja «Tartu vaade Emajõega» (1960). Kõik need teosed väljendavad pakitsevat elurõõmu, optimismi ja looduse helget ilu. «Aias» täiendavad loodusmotiivi puude vahel jalutavad ja askeldavad inimesed, inimesed elustavad motiivi ka «Tartu vaates Emajõega». Teosed





L. Kits-Mägi. Natüürmort ruudulise riidega. Õli. 1960.

on lahendatud õhu- ja valgusküllaselt, impressionistliku atmosfäärimaali laadis. Nendes jääb kohati suurepäraselt kõlama Linda Kits-Mäe mahlakas ja särav kunstnikutemperament. Siiski tekitavad suured lõuendid mõningaid mõttemõlgutusi. Näib, et kunstnik oma impulssiivselt loova talendi tõttu ei suuda end alati lõpuni kontsentreerida. Teiseks ohuks suurtel lõuenditel on maali «ületõõtamine», mis summutab kunstniku põhilise loomingu laadi värskust ja maalilist võlu.

Lopsaka maalilise käsitluslaadi kõrval esineb Linda Kits-Mäe loomingu suund viimastel aastatel summeeriva vormiga käsitlus, mida iseloomustavad tugevad värvikontrastid, lapidaarsus, pinnali-

selt suletud taust. Sellises laadis loob kunstnik 1958. a. poisikese portree «Sebastian loeb» ja «Natüürmordi viinamarjadega». Eriti paelub esimene, milles päevitunud pruun nägu ja tumesinine dress intensiivse sinise ja roheli-sega antud triibulise seina foonil tulevad eredalt esile. Uue otsingud samas suunas süvenevad ning järgmisel aastal valmib kesksema saavutusena tütarlapse täisportree «Õpilane» (1959). Näo erkus ja plikalik poos on tabatud summeeriva kompaktses vormikäsitlusega, mida kannab musta ja värviliste horisontaal- ja vertikaalpindade vastastikune mõju. Jõulise üldistusega ning paiguti vormi piirava tugeva kontuurjoonega on lahendatud 1960. a.

vaikelud «Natüürmort ruudulise riidega» ja «Natüürmort pudelitega». Ekspressiivset mõjukust süvendab värvikontrastidele tuginev koloriit ja meisterlik valgusekäsitlus.

Linda Kits-Mäe elurõõmsa ja impulssiivse tundelaadiga kunst haarab ümbritsevast elust intiimselt südamlikke jooni. Seejuures näeb kunstnik elu väikestes igapäevastes lõikudes palju kaunist ja sütitavat, palju ilu. Pingsate töörohketel aastate jooksul on Linda Kits-Mägi kujunenud eesti nõukogude maalikunstis välja-paistvaks koloristiksi, kelle loomingu on otsivalt arenemas kunstilise tiheduse ja väljendusvahendite rikastumise suunas.

V. Hinnov



2. aprillil 1960. aastal avati Helsingis, Taidehallis, Nõukogude Eesti tarbekunsti näitus. Näituse avas Soome haridusminister Heikki Hosia. Näitusest võttis osa 77 kunstnikku rohkem kui 1000 tööga. Esitatud olid kõik meie tarbekunsti alad: tekstiil, nahk- ja metallehistöö, keraamika, vähemas ulatuses ka klaasehistöö ja puit. Valdavas enamikus olid esemed valitud Kunstitoodete Kombinaadi kahe viimase aasta jooksvast toodangust, mille kõrval eksponeeriti ka unikaaltöid meie muuseumide ja Kunstifondi kogudest. Näituse kujundajaks oli sisearhitekt Bruno Tomberg, direktoriks H. Kuma. Näitus, mida külastas ligi kolm ja pool tuhat inimest, oli avatud 14. aprillini.

Näitus leidis sooja vastuvõtu soomlaste poolt ning pälvib nii mõneski mõttes suuremat tähelepanu — oli ta ju esimene eesti tarbekunsti iseseisev välisnäitus sõjajärgsel perioodil.

Erliline menu näitusel oli nahk- ja metallehistööl. Nagu ajakirjanduses avaldatud kriitika, nii ka näituse külastajate arvates on eesti nahkehistöö täiesti unikaalne oma teostuselt ja välisilmelt ning mõjub meeldivalt oma kunstiküpsusega. Metallehistöodes hinnati eriti oskust luua, kaotamata sidet etnograafilise pärandiga, tänapäevalikke ja moodsaid ehteid. Teiste autorite seas meeldisid eriti noore kunstniku Haivi Raadiku tööd. Tekstiilis tõsteti esile silmkoetoodete kunstiküpsust. Meeldivad olid Mari Adamsoni käpiknukud ja Leesi Ermi ketramata villast

seinavaibad. Suurtesse temaatilistesse töödesse suhtuti aga teatud reservatsiooniga.

Keraamikale, mis üldiselt meeldis vähem, heideti ette üksikute autorite vahelist sarnasust, teatud üksluisust nii vormis kui värvis ja glasuuride faktuuris. Esile tõsteti Mari Räägu töid, mis kõitsid tähelepanu oma ainulaadse peene värvipaletiga. Hästi meeldis ka E. Reemetsa keraamiline pannoo.

Heideti ette vähest klaastöö ja mööbli eksponeerimist. Klaasis meeldisid kõige enam Maks Roosma modelleeritud tööd.

Näitusele reageeris küllaltki elavalt Soome ajakirjandus. Esitame täiendavalt mainitud seisukohtadele rea väljavõtteid ajalehest «Helsingin Sanomat».

Kogu näitust haarava kriitilise märkusena esineb etteheide, et esitatud materjali enamik on valmistatud ühes eksemplaris «hinnalise kunstiesemena, mille hind on vististi paratamatult kõrge ja ostjate ring kitsas. Selle asemel ei olnud seeriatoodanguna valmistatud, kunstiliselt kujundatud tarbe- ja sisustusesemeid üldse...».

«Isikupärasem ja värvikasutamises rafineeritum tekstiilkunstnik on Leesi Erm. ...ta damastkangad näitavad, et ta suudab anda kindlaid, rütmiliselt nauditavaid kompositsioone.»

«Paistab, et eestlastel on häid võimalusi rüüjude valmistamisel

jõuda omapärastele tulemustele just... modernses suunas. Pariimate sellealaste näidetena on M. Tombergi must-valge pöranda-rüüju.»

Suhtudes hindavalt Mari Räägu ja Valli Elleri keraamikasse, peatudes H. Reemetsa keraamilistel piltidel, mainib autor: «Eelkõige üllatab Ellinor Piipuu, kelle keraamilised kujud on samaaegselt ilmekamaid ja erksalt poeetilised... Väikestes humoristlikes figuurigruppides on sellist värskust ja isikupära, et selletaolist ei leia isegi mitte vist vanadest keraamikamaadest...»

Keraamikuist tõstetakse esile ka Aino Alamaa «peent kujutusannet ja stiilitunnet» ning juhitakse tähelepanu «...Helene Kuma kahele kaunile seinataldrikule».

«Meile soomlastele, kellel käesoleval ajal ei ole mingisugust kunsti nime kandvat nahatööd olemaski, on tutvumine eesti rikaste kogudega tõeline avastusretk.»

Ehete kohta öeldakse: «Huvi-tavamaks peaksin Helge Pihelga ja Salme Raunami töid, milles on kergust ja pidulikkust.»

Mainides soosivalt B. Tombergi mööblit, heidetakse ette massiliselt toodetava mööbli puudumist. «Tavalist, iga kodu mööblit oleksime siiski näinud meel-sasti rohkem, kuna see on siiski tulevane tööpõld mööbli kujun-dajale.»



# КУНСТ, I

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1961 год

## РЕЗЮМЕ

### КАРТИНА И ЗРИТЕЛЬ

М. Каган

*Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком.*

К. Маркс.

Широко распространено мнение, что изобразительное искусство — самая легкая для восприятия и понимания область художественного творчества — более простая и общедоступная, чем музыка и даже литература. Для его понимания и полноценного восприятия не нужно как будто ничего, кроме нормального зрения. Из этого ошибочного представления вытекает мнение, что достоинства формы картины определяются сходством изображения с изображаемым, а достоинства ее содержания — значительностью темы или занимательностью сюжета. Поставленные коммунистической партией задачи по эстетическому воспитанию советского народа требуют преодоления таких примитивных и поверхностных представлений.

\*

Живопись — изобразительное искусство, поэтому она, естественно, требует внешнего сходства с изображаемыми ею предметами. Вопрос заключается лишь в том, является ли достижение этого сходства целью живописи и как далеко это сходство должно заходить. Надо постоянно помнить, что внешнее сходство есть лишь средство, а не цель живописи. Главное в художественном произведении это его поэтическое содержание, то есть раскрытый в нем характер человека или состояние природы, поэтически осмысленные художником. Стоит только это понять, как у нас перестанет вызывать удивление то обстоятельство, что настоящий живописец сознательно избегает мельчайших подробностей внешнего облика изображаемых предметов, а, наоборот, выдвигает, подчеркивает и порой преувеличивает те элементы, которые помогают ему лучше раскрыть и поэтически осмыслить жизнь. Каждый художник обладает своим отличным национальным и индивидуальным восприятием жизни, вот почему так различны способы и средства изображения природы каждым художником (М. Сарьян, Г. Нисский).

Рассматривая картину, не надо довольствоваться тем, что на ней изображено, а надо ста-

раться понять, какой духовный, поэтический смысл несет в себе это изображение. Уметь смотреть картину — значит внутренне переживать ее, а это самое главное в восприятии искусства.

Созданию же такого эмоционального контакта между картиной и зрителем иногда мешает неумение зрителя понять «язык» произведения живописи, а иногда и отсутствие в картине поэтического начала, той страстности, которая одна только и способна взволновать зрителя.

\*

Представление о легком восприятии живописи обманчиво. Разве можно со всей полнотой осмыслить картины А. Рылова «В голубом просторе» и «Полет лебедей над Камой», не понимая «языка» живописи.

Разные материалы живописи (масло, темпера, акварель и др.) обладают различными выразительными возможностями. Различны и законы, по которым создаются, например, станковая картина и монументально-декоративная роспись. Каждый жанр — портрет, пейзаж, натюрморт, бытовой, исторический или батальный, имеет свои особенности, специфические закономерности. Содержание картины раскрывается не только в сюжете, но во всех художественных средствах — в композиции, ритме, пластике и колорите. По разному действует на зрителя низкий горизонт или высокий, объемно-иллюзорное или плосковато-условное изображение предмета, теплая или холодная цветовая гамма и т. д.

Все это надо знать и уметь сравнивать, так как подчас картины на одну и ту же тему могут сильно отличаться друг от друга по стилю и смыслу, сохраняя при этом всю полноту художественного решения темы (допрос коммуниста у Б. Иогансона и А. Дейнеки).

Чтобы все это понять, надо учиться «языку живописи», как в школах на уроках литературы учат «язык литературы». Необходимо, чтобы живопись стала такой же потребностью духовной жизни человека, какой давно уже стали литература и кино.



## ПОСЛЕВОЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО АУГУСТА ЯНЗЕНА

А. Круус

В послевоенные годы Аугуст Янзен (1881—1957) работал в тех же жанрах, что и до войны — в пейзаже, портрете, фигурной композиции, натюрморте, сохранив свой прежний богатый и многогранный творческий почерк. Продолжая оставаться реалистом, он разнообразит свою манеру письма то в сторону повышенного колоризма, то линейно-стилизующей декоративности. Хотя художественные приемы Янзена после войны особых изменений не претерпели, в них все же наблюдаются и новые черты: как пейзажист и колорист он стремится создавать сильные эффекты не столько при помощи открытых сочетаний отдельных цветов, как гармоничной цветовой гаммой с доминирующей основной тональностью. Художник начинает также еще глубже чувствовать природу.

Важное место в послевоенном творчестве

Янзена занимает портретная живопись. В этом жанре у художника параллельно развиваются две различные тенденции: то он стремится к сильной живописности, прибегая к отраженному свету, то предпочитает более интимную трактовку, напоминаящую академическую манеру письма. Уменьшаются и форматы портретов («Юрка», «Портрет М. Роосма»).

В послевоенные годы А. Янзен по-прежнему пишет и декоративные панно на сюжеты из эстонской мифологии и древней истории, а также натюрморты.

После войны из под кисти художника вышел ряд произведений большой художественной убедительности, в которых ясно прослеживаются характерные черты его таланта: сильное чувство природы, свежесть, оптимизм, высокая художественная культура.

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ К МУЗЫКАЛЬНЫМ ПОСТАНОВКАМ НА ЭСТОНСКИЕ СЮЖЕТЫ ХУДОЖНИЦЫ НАТАЛИИ МЕЙ

Э. Пихлак

Театральные костюмы к музыкальным постановкам на эстонские сюжеты художницы Н. Мей созданы в основном в позднейший период ее творчества, совпадающий с работой в театре Советской Эстонии. Особенно большими творческими удачами являются костюмы к операм «Огни мщения» Э. Каппа, «Берег бурь» Г. Эрнесакса и к балетам «Калевипоэг» Э. Каппа и «Тийна» Л. Аустер. Этими крупными художественными произведениями Н. Мей внесла в эстонский театральный костюм существенно новые черты. Бытовавшему ранее на нашей сцене внешне декоративному стилю с характерным для него изобилием орнамента, Н. Мей противопоставила строгую, мощно звучащую трактовку костюмных ансамблей, позволяющую намного оригинальнее и глубже раскрывать на сцене национальную тему. Если раньше многие художники пытались передать национальные черты путем механического переноса на костюм этнографического орнамента, то Н. Мей старается подчеркнуть их покроем костюма, его цветом и материалом. При отсутствии конкретных исторических образцов художница с большим искусством и убедительностью воссоздает старин-

ные формы одежды с помощью своей богатой фантазии. Существенную роль при этом играют оружие и предметы украшений, дошедшие до нас из далекого прошлого в значительно большем количестве, чем остальные этнографические предметы, особенно одежда.

В музыкальных постановках на эстонские народные сюжеты видное место занимают массовые сцены, для оформления которых Н. Мей с большим мастерством и вкусом создала крупные костюмные ансамбли. Следует отметить, что и отдельно взятыми эскизы костюмов отличаются высоким уровнем исполнения и тщательной отделкой всех деталей. Радуют глаз как костюм в целом, так и изящный рисунок фигуры, метко схваченный тип и его характер. Многие созданные Н. Мей эскизы костюмов являются самостоятельными произведениями искусства.

Своей свежестью и оригинальностью замысла, мощным монументальным звучанием костюмы Н. Мей к музыкальным постановкам на эстонские сюжеты свидетельствуют о большом художественном даровании и творческом мастерстве их автора.



## О СКУЛЬПТОРЕ АНТОНЕ СТАРКОПФЕ И ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

Р. Тамм

Долголетнее знакомство и общение с Антоном Старкопфом и беседы с ним об искусстве научили автора статьи лучше понимать форму и красоту художественного произведения, разбираться в вопросах материала, находить в произведении почерк художника, отличать хорошее моделирование от подлинного искусства, немислимого без ярко выраженной индивидуальной манеры художника, без собственного стиля. Именно этими последними качествами и обладает А. Старкопф.

Как это нередко бывает с художниками самообытного дарования, творчество А. Старкопфа, наряду с признанием и одобрительными отзывами, вызывает со стороны отдельных лиц и критические замечания. К своему счастью, художник обладает большим оптимизмом — это одна из основных черт его характера. Это помогает ему легче переносить неприятности, вселяет в него силы не отступать от своих убеждений. Внутреннее достоинство и уверенность А. Старкопфа ярко проявились в период господства культа личности, когда художник, оттесненный в который раз на задний план, сказал однажды, разглядывая свои произведения: «Эти работы именно таковы, какими должны быть. Начни я их создавать снова, то опять сделал бы такими, а не иными...».

Скульптура «Соломея» — первое произведение Старкопфа, находящаяся в небольшом саду в Йыгева, ставшем позднее музеем его творчества, отличается большой целостностью, гармоническим единством материала, формы и воплощенной идеи. Эти качества характерны для всего творчества скульптора.

А. Старкопф сам восхищается красотой материала и с большим мастерством умеет показать эту красоту, заставить материал, будь то гранит, бронза или дерево, раскрыть все свои возможности художественного выражения. Уже в про-

цессе моделирования художник размышляет над выбором материала, способного наилучшим образом выразить художественный замысел. Вслед за Старкопфом, автор статьи порицает встречающиеся еще на практике крайности — видеть в материале только лишь материал, а в скульптуре — одно лишь обнаженное женское тело.

В беседе о форме, материале и содержании художественного произведения Антон Старкопф высказал положение, что «в хорошей скульптуре должна быть одна треть от модели, одна треть от материала и одна треть от самого художника. Синтез всех этих трех компонентов даст удачное скульптурное решение. В той части, что касается художника, должны быть видны его душа, мозг и пальцы».

А. Старкопф нередко трудолобив. Обычно он трудится над несколькими произведениями одновременно чередуя тяжелый физический труд с более легким.

Далее автор статьи отмечает, что хотя произведения Старкопфа все еще получают разноречивые оценки, большинство посетителей ателье скульптора и сада-музея в Йыгева уходит с сильными впечатлениями. И действительно, творчество художника очень эмоционально.

Советский скульптор Чайков, осматривая экспонированные в Йыгева скульптуры Старкопфа сказал: «Что здесь хорошо — это именно сочетание цветов и скульптур. Ведь скульптуры и созданы или для архитектуры, или для выставления в природе». Он отметил, что такие скульптуры надо экспонировать и в парках.

Особый раздел в творчестве Старкопфа образуют надгробные памятники. В памятниках, как и прочих произведениях художника, преобладает эмоциональный момент, лирическое настроение, мягкость форм.

## ПАУЛЬ ЛИЙВАК

Т. Нурк

Пауль Лийвак (1900—1942) — один из виднейших эстонских графиков с ярко выраженной индивидуальностью. Специальное образование он получил в Таллинском художественно-промышленном училище (1915—1918), а затем в художественной школе «Паллас» в Тарту (1919—1921). Уже в годы учебы Лийвак создает серию линогравюр «Портовый город» (1920). В ранний период своего творчества художник увлекается также акварелью и рисунком тушью. В его рабо-

тах, выполненных в этой технике, особенно в жанровых сценах («Пряха», 1926), а также в листах на исторические темы («Война в Махтра» 1926 и др.) заметно некоторое влияние Э. Вийралья. Пейзажи выполнены Лийваком в особой манере — художник пользуется для штриховки округлыми черточками, параллельными линиями, точечками разной густоты («Деревья», 1927, «Мост в Кунда», 1928). В ранних пейзажах местами наблюдается нарочито графический подход



к изображению природы. В технике акварели Лийвак преимущественно создает декоративные пейзажи, выдержанные в сильных синевато-зеленых тонах («Прибрежные сосны», 1924, «Побережье Сааремаа», 1930 г.). В акварели написано и несколько композиций на сюжет «Калевипозга». В 1929 году Лийвак работает театральным декоратором.

В 1933 году Пауль Лийвак начинает систематически работать в области ксилографии и линогравюры. Известную роль в этом отношении сыграли знакомство художника с произведениями русских советских ксилографов на выставке советской графики в Эстонии в 1934 году, а также общий подъем, который переживала в то время эстонская графика (А. Лайго, Х. Мугасто). В 1933—1937 гг. Лийвак публикует две папки гравюр на линолеуме и одну — на дереве, в каждой по 12 листов. В них заметно проявляются творческие искания художника в области формы — он прибегает к лаконичной черной поверхности со слегка врезанным белым контуром («Ловля щук», линогравюра, 1933), к комбинациям различных выемок («Гнутые дуги», гравюра на дереве, 1935) и др. В тот период Лийвак пишет и пейзажи. «Отепянский пейзаж», «Пейзаж с озером» (оба 1934), написанные тушью, отличаются более широкой панорамой и по характеру лиричнее ранних его произведений этого жанра. Пейзажи («Крестьянский хутор в Пюхарве» и др.), выполненные в технике акварели, богаты воздухом и светом, обладают нежным, нюансированным колоритом. В те годы Лийвак в небольшой степени занимается и монотипией.

Со временем художника начинает все более привлекать гравюра на дереве. В этой технике у него вырабатывается своеобразная манера письма, отличающая его от других ксилографов. Лийвак тонко, очень тщательно обрабатывает все поверхности, пользуясь местами приемами, напоминающими его рисунки пером. Пейзажи

«По грибы», «Пейзаж с журавлями» (оба 1939), «Старый хутор», 1940 и др. овеяны поэтической красотой и производят впечатление сказочности. С большой проникновенностью Лийвак передает отдельные уголки природы — «Кузнечик и цветы», «Рыбы и желтые кувшинки» (оба 1939).

В конце 1930-х годов Пауль Лийвак начинает все чаще обращаться к фигурной композиции. С большой теплотой и сердечностью он изображает людей труда («Молотья», 1937, «Ткачиха», 1939, «Драночник», 1940 и др.). Художник продолжает работать и в области книжной графики, которой начал заниматься еще в 1930 году, создав несколько книжных обложек и цветные иллюстрации к детской книжке «Старую услугу помнить не стоит».

В 1940 году Лийвак получает премию за гравюру на дереве «Здесь, в Главных железнодорожных мастерских, работал М. И. Калинин». Проникновенно и лаконично художник изобразил рабочих за станками. В тот период художник создает еще ряд композиций на производственный сюжет и задумывает гравюру на дереве на тему революции 1905 года. Лийвак систематически экспонирует свои работы на художественных выставках.

В 1940 году Пауля Лийвака призывают в ряды Красной Армии. В начале 1942 года в кольце Ленинградской блокады художник скончался.

Творчество Пауля Лийвака проникнуто чувством искренности и уважения к трудовому народу и окружающей его среде. Проницательным взглядом художник всматривается в природу, старается проникнуть в ее самые затаенные уголки. Ценой напряженного труда Лийвак вырабатывает свой особый творческий почерк.

В ознаменование 60-летия со дня рождения Пауля Лийвака Тартуский государственный художественный музей организовал выставку, на которой экспонируется около 150 произведений художника.

## МАРТ ПУКИТС И ЕГО КНИЖНАЯ ГРАФИКА

Р. Лоодус

Ранний период в истории развития эстонской книжной графики, совпадающий с началом текущего столетия, включая и революционный период 1905—1907 гг., тесно связан с именем художника и литератора Марта Пукитса.

М. Пукитс родился в 1874 году в Халлисте. Общее образование он получил в городском училище в Валга, а затем в гимназии Х. Треффнера в Тарту. С художественной деятельностью молодой Пукитс столкнулся непосредственно во время работы в литографии Х. Лаакмана (1894). Одновременно будущий художник занимался на курсах рисования при Немецком ремесленном обществе в Тарту, получив там хорошую про-

фессиональную подготовку. В 1895 году в журнале «Линда» появляется портрет девочки — первая гравюра на дереве молодого художника. Начиная с того времени ксилографуры Пукитса часто встречаются на страницах периодических изданий «Рахвалехт», «Рахва Лыбулехт», «Линда» и др. Пукитс неустанно совершенствует свое техническое мастерство и на рубеже столетий выступает уже вполне сложившимся художником. Гравюры на дереве, созданные в последние годы прошлого столетия, носят в основном репродукционный характер. Пукитс любит выбирать спокойные, полные настроения мотивы. Наибольший интерес представляет его мягко, воз-



душно выполненные в технике тоновой гравюры оригинальные листы «Лунная ночь на берегу Чудского озера», «Вечер», а из репродукционных — «На берегу канала» и др. Художник воплотил в дереве и ряд портретов.

Последующие годы (1899—1902) проходят в учебе в Лейпцигской академии графических искусств, где Пукитс значительно обогащает свое техническое мастерство. После возвращения из Лейпцига на родину, начинается период интенсивной творческой деятельности художника. Пукитс создает ряд технически совершенных гравюр на дереве как репродукционных, так и оригинальных — «В чаще леса», «Портрет Ф. Р. Крейцвальда» и др. Большой удачей Пукитса является обложка к сборнику стихотворений К. Э. Сёэта «Воспоминания и надежды» — цветная гравюра на дереве, хорошо раскрывающая содержание проникновенных стихов поэта о родине. Эта работа Пукитса является первой значительной цветной гравюрой в эстонском искусстве. После 1905 года Пукитс перестает увлекаться ксилографией.

Важное место в творчестве М. Пукитса в области книжной иллюстрации занимают его рисунки пером. Большинство из них в виде виньеток появились в 1903 и 1905 годах в журнале «Линда». Просто, реалистично художник изображает отдельные уголки отечественной природы, передавая с большой искренностью и душевной теплотой своеобразную красоту северного пейзажа. В творчестве Пукитса тех лет встречаем и фигурные композиции, а также не-

большие сцены, которые по своему художественному уровню, однако, уступают его пейзажам.

Увлечение народным творчеством приводит Пукитса к созданию ряда замечательных виньеток на мотивы эстонского национального узора на поясах. Они использованы в качестве иллюстраций некоторых печатных изданий (В. Рейман «Камни и осколки» I, 1907 и др.). В те же годы Пукитс удачно оформляет и ряд книжных обложек (Журнал «Альбом» I, 1906 и др.).

В 1905 году Пукитс переезжает в Петербург, который стал его постоянным местом жительства на протяжении последующих 15 лет. Там он работает переводчиком и художником, уделяя основное внимание живописи. В 1920 году Пукитс возвращается в Эстонию и начинает работать в Тарту заведующим библиотекой, лектором по вопросам истории искусства и литературы, а также художником-живописцем. Одновременно Пукитс усиленно переводит на эстонский язык латышскую литературу. В 1954 году правительство Латвийской ССР присваивает ему почетное звание заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР.

Во всем своем творчестве Март Пукитс прочно стоит на почве реализма. Хотя число его работ в области книжной графики — гравюры на дереве и рисунки пером — не очень велико, художник является одним из виднейших представителей немногочисленной семьи эстонских книжных иллюстраторов конца XIX и начала XX века.

## АНДРЕЙ РУБЛЁВ

*Л. Соонпя*

В прошлом году общественность отмечала 600-летие со дня рождения великого русского иконописца Андрея Рублёва. Сведения о жизни этого художника очень скудны. Полагают, что он родился примерно в 1350—1370-х годах и молодость свою провел в Троице-Сергиевой лавре еще при жизни основателя этой обители Сергея Радонежского. Возможно, что учение Сергия о смирении и человеколюбии оказало свое влияние и на молодого Рублева. Как повествует летопись, в 1405 году Андрей Рублев и Феофан Грек работали над созданием иконостаса в Благовещенском соборе в Кремле. Имеются также сведения, правда без более или менее точных дат, об участии Рублева в церковной росписи в Звенигороде, Владимире, Троице-Сергиевой лавре и Андрониковом монастыре. Умер Рублев около 1430 года.

Историкам искусства, занимающимся изучением жизни и творчества Рублева, не удалось установить, где и у кого он учился живописи. Полагают, что его учителями были Феофан Грек, Прохор с Городца или Даниил Черный, то есть

те мастера, с которыми он вместе работал. Не меньшие трудности искусствоведы испытывают и при установлении авторства Рублева на те или иные произведения искусства; картины того времени, к сожалению, плохо сохранились. К тому же в артелях иконописцев одну и ту же икону или стенную роспись создавали несколько живописцев одновременно.

Для изучения творчества Рублева первостепенное значение имеет икона «Троица». Особенности стиля этого произведения, исключительное возвышенно-одухотворенное восприятие образов служат как бы отправным пунктом, мерилем для определения остальных работ этого художника. Тем более, что «Троица» наиболее зрелое творение Рублева, в котором он достиг наивысшей ступени художественного совершенства. Картина решена в богословско-философском плане. Мысль о троичности бога трактуется демократично; ни один из изображенных ангелов не возвышается над другими. Кроме того в этом произведении заложен глубокий человеческий смысл — идеи добра и самопожертвования. Та-



кая трактовка темы — небывалое до того явление в русской церковной живописи.

Главное, что покоряет при созерцании этой иконы, это тихое, кроткое настроение, струящееся из лиц и поз ангелов, очаровательно нежные тона красок, плавная текучесть линий, стройность композиции. Именно эти признаки и служат искусствоведам путеводной звездой при выявлении остальных произведений Рублева. Эти характерные черты прослеживаются в «Архангеле Михаиле» из Благовещенского собора, в иконе, изображающей рождение Христа, и других. Их можно также наблюдать в «Спасе» и «Апостоле Павле» в Звенигороде, в «Тайной вечере», «Дмитрии Солунском» и других иконах Троице-Сергиевой лавры.

Особое место в творчестве Андрея Рублева занимают фрески Успенского собора во Владимире, которые, к сожалению, очень плохо сохранились. Техника фрески с ее специфическими,

отличными от иконы приемами письма, несколько затрудняет сравнение стилей, тем не менее характерные для художественного дарования Рублева черты очень четко выступают и в этих фресках. Особенно примечательна группа апостолов и пророков в фреске «Страшный суд». Впервые в русском церковном искусстве эти библейские персонажи воплощены в таких, чисто человеческих образах.

Еще при жизни Рублев достиг большой славы, которая не померкла и после его смерти. Лучшим свидетельством этому является решение Стоглавого собора, в котором живописцам советует писать иконы так «как писал Андрей Рублев». Глубоко человеческое по своему содержанию творчество Андрея Рублева по сей день служит источником огромного эстетического наслаждения. Заложенные в его произведениях идеи имеют родственные черты с идеями, вдохновляющими и в наши дни советских людей.

## КАНДИДО ПОРТИНАРИ

*И. Голомшток*

Своеобразное, мощное художественное творчество Кандидо Портинари самое значительное и яркое явление в реалистическом по форме и демократическом по содержанию национальном искусстве Бразилии, зародившемся в 20-х годах текущего столетия.

Художник родился в 1904 году в небольшом городке Бродоски в семье итальянского эмигранта. Художественное образование он получил в Школе изящных искусств в Рио де Жанейро, затем совершенствовал свое мастерство в музеях и картинных галереях Европы. Основой творчества Портинари является жизнь бразильских крестьян, их борьба.

Уже произведения 30-х годов свидетельствуют о созревшем мастерстве художника, об его умении передать в национальной форме характер своей страны («Праздник в Сан Джованни»).

Чувствуя себя неотделимой частью своего народа, Портинари передает все многообразие его тяжелой жизни. Он не приукрашивает своих героев, не боится передать их некоторую примитивность, но в каждом образе ощущается огромная сила, чувство собственного достоинства и значительности. Критерием художественной ценности для Портинари служит жизненная правда выражения; в этом заключается подлинный реализм и гуманистическая направленность его творчества.

Уже в ранних работах Портинари выявляются черты большого дарования: четкость композиционного построения, умение подчинить сложную полифонию движений единому ритмическому строю, обобщенность формы, иногда граничащая с некоторой огрубленностью фигур. Все это как

бы служит подготовкой к его настенным росписям, к созданию которых он приступает в 1936 году. Наиболее значительная из них — роспись, изображающая сцены труда бразильских крестьян на плантациях. Эта работа выполнена по заказу Министерства образования в Рио де Жанейро.

В 1945 году Портинари начал создавать серии картин «Беженцы» и «Погребение в гамаке». По силе трагизма, по страстности обличения условий жизни народа в капиталистическом обществе, эти произведения, возможно, наиболее впечатляющие из всего, что создано в искусстве XX века. Художник решает тему средствами экспрессионистического заострения образа, оставаясь даже при самых смелых по форме средствах выражения художником-реалистом, так как форма у него всегда является носителем конкретного жизненного содержания.

Эти же черты можно проследить и в других настенных росписях Портинари. В последние годы художник создал и ряд замечательных листов графики.

Творчество Портинари — сложное и противоречивое явление. Он постоянно ищет новые формы, но эти поиски не являются для него самоцелью. Он ищет форму не ради формы, а как средство для выражения больших идей, передачи национального характера своей родины.

Передача универсального, общечеловеческого через специфическое, национальное — в этом состоит самобытность стиля Портинари. По тому же направлению идет сейчас передовое искусство многих латиноамериканских стран.



## ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ КЕРАМИКИ

Х. Кума

В 1959 году автор статьи, Х. Кума, в качестве стипендиата ЮНЕСКО имела возможность ознакомиться с рядом фарфоровых заводов и керамических предприятий Западной Европы. Она посетила современный французский центр керамического производства в Валорисе (Франция), международную выставку керамики в Остенде (Бельгия) и три месяца занималась в известной итальянской керамической школе — институте имени Гаэтано Баллардини в Фаэнце.

Делясь своими впечатлениями, автор отмечает, что в настоящее время керамика наиболее популярная и перспективная отрасль прикладного искусства. Успех ее объясняется тем, что современный интерьер, выдержанный в основном в лаконичных, чисто геометрических формах, нуждается в чем-то человечески-теплом, индивидуально, свободном от индустриального стандарта. Глина с ее шероховатой поверхностью, несущей на себе теплые следы формовавших ее рук, как раз способна создать такую атмосферу. К тому же действие огня, создающего различные переливы глазури, придает керамике уникальный облик.

Выставка керамики в Остенде, в которой участвует более 20 государств, показывает, что в настоящее время в керамике в основном господствуют два течения, две художественные школы — северная и южная. К первой, в которой ведущее положение занимают скандинавские страны, принадлежат еще некоторые страны Центральной Европы, отчасти также США и Канада. В ней преобладает керамика высокого обжига с применением художественных глазурей; роспись изделий занимает второстепенное место. Свой идеал школа видит в китайской керамике периода Сун и в японской. Южная же школа, распространенная преимущественно в средиземноморских странах, частично во Франции и др., предпочитает низкий обжиг и полихромную роспись. Нередко в ней прослеживается влия-

ние современной формалистической и абстрактной живописи.

Вокруг этих двух школ группируется много талантливых мастеров с ярко выраженной художественной индивидуальностью. В известном центре, Валорисе, работают такие крупные керамисты, как Ж. Дерваль, Ф. Рати и др. До 1936 года там же десять лет подряд работал керамистом выдающийся французский художник Пабло Пикассо. Это привлекало туда многих художников, желавших заняться керамикой. К сожалению, большинство из них ограничивалось лишь копированием великого мастера или подражанием ему.

Страсть к подражанию характерна и для итальянских керамистов. Копирование знаменитой итальянской майолики эпохи Возрождения привило привычку копировать все, даже современное искусство. В этом основная причина упадка оригинального творчества в Италии. Исключение составляет лучший керамист Фаэнцы Умберто Зеннони, который каждый свой новый прием закрепляет целой серией художественных работ.

На выставке в Остенде очень интересной, хотя и крайне формалистичной, была бельгийская керамика. Наибольшей известностью пользуется Оливье Стребель, творческий почерк и высокое техническое мастерство которого выдвигает его в первые ряды керамистов Западной Европы. Бельгийская керамика большей частью высокого обжига, выполнена на высоком техническом уровне, но сильно формалистична, местами почти антигуманистична.

В заключение автор отмечает, что почти во всех странах созданы стличные технические возможности для развития керамики. Лучшие керамисты сочетают художественное творчество с поисками более совершенной техники; в результате создается большое многообразие технических приемов и богатая художественная выразительность.



## О ГРАФИЧЕСКИХ ТЕХНИКАХ И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ

О. Кангиласки

Монотипия, как видно из самого названия, есть особый вид графической техники, при которой получается всего лишь один печатный оттиск. При этой технике оригинальное изображение выполняется на металлической, деревянной или стеклянной доске, или на каком либо другом гладком материале масляной или типографской краской. На монотипном оттиске сказывается влияние белой поверхности бумаги, следы кисти почти полностью исчезают, как бы сливаются, появляется несколько акварельный оттенок. Все это придает ему по сравнению с оригиналом большую воздушность, легкость, красочность. В этом и есть достоинство монотипии; недостатком же ее является минимальный тираж. Монотипию можно с успехом использовать и монохромно.

Быстрое высыхание красок снижает качество

оттиска, поэтому монотипия не допускает длительной обработки. Уже одно это в некоторой мере предопределяет ее лаконичность выражения. Зато ее сюжетные возможности не ограничены.

Область применения монотипии, как и других графических техник, столь же многогранна, как и вся окружающая нас действительность. Не менее богаты и своеобразны возможности ее художественной выразительности. Чем больше видов графических техник находится в творческом арсенале художника, тем большими возможностями он располагает для воплощения своего художественного замысла. При всем этом надо помнить, что техника есть лишь средство для возможно лучшего раскрытия содержания. Увлечение техникой нельзя превращать в самоцель — в техницизм.

## РАЗНОЕ

### О ПЕРСОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКЕ ЛИНДЫ КИТС-МЯГИ

В. Хиннов

Линда Китс-Мяги обучалась живописи у профессора А. Ваббе в Высшей художественной школе «Паллас», закончив ее в 1943 году. С тех пор она живет и работает в Тарту.

Творчество Китс-Мяги включает тематические композиции, интерьеры, натюрморты. Несколько менее активна она в жанре портрета, пейзажа, городского вида. Уже в раннем периоде своего творчества — в 1940—1950-х годах, художница проявила себя талантливым колористом, предпочитающим светлые, интенсивные, яркие, цвета, которые она смело сопоставляет. Наблюдаются и настойчивые искания художницы в области выразительности

света. В творчестве тех лет заметно сильное влияние мужа художницы — живописца Э. Китса.

В начале 1950-х годов трактовка формы становится более уверенной, но колорит темнеет, местами теряет свой блеск, несколько обедняется цветовой строй, остается звучать тяжелое, задумчивое настроение. Лучшим творческим достижением этого периода является глубоко психологический «Автопортрет» (1954).

Во второй половине 1950-х годов в творчестве художницы наблюдается значительный подъем, она начинает осуществлять серьезные творческие замыслы. Совершенствуется и ко-

лористическое мастерство, смелее и увереннее художница использует цвет и свет для более глубокой передачи материальности мира. В колорите, приобретшем большую насыщенность, наблюдаются плавные переходы цвета, однако в основном звучат сочные тона, сопоставляемые и противопоставляемые с большим темпераментом. С возросшей экспрессивностью художница передает и освещение. Ее творчество становится зрелым, приобретает индивидуальный облик. Многие натюрморты Л. Китс-Мяги принадлежат к лучшим произведениям этого жанра в искусстве Советской Эстонии. Из тематических композиций особого вни-



мания заслуживает «Перед выступлением» (1958), выразительная картина «Большая» (1958), смело, экспрессивно написанная «Прелюдия» (1960) и др. Созданные художницей портреты отличаются правдивостью и острой характерностью образа, однако недостаточно отработанный иногда рисунок несколько снижает общее впечатление, создавая чувство неровности и незавершенности. В пейзажном жанре Л. Китс-Мяги начинает более систематически работать с 1956 года. И здесь художница с

большой свежестью и проникновенностью передает восприятие природы. Привлекают внимание лирические Палангские пейзажи и много крупных залитых солнечным светом полотен в манере импрессионистического пленэра.

В последние годы в творчестве Л. Китс-Мяги наблюдаются искания обобщенной трактовки, характеризующейся сильными цветовыми контрастами, мощными световыми рефлексами, некоторой лапидарностью («Севастьян читает», 1958,

«Ученик», 1959, «Натюрморт с клетчатой материей», 1960, «Натюрморт с бутылками», 1960).

Глубоко эмоциональное творчество Линды Китс-Мяги помогает ей улавливать интимные, задушевные черты окружающей жизни. Благодаря постоянным художественным исканиям и стремлению к совершенствованию художница стала выдающимся колористом. Ее творчество проникнуто искренностью, красочностью и женственностью.

## ВЫСТАВКА ЭСТОНСКОГО СОВЕТСКОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ФИНЛЯНДИИ

Х. Кума

В апреле 1960 года в Хельсинки (Финляндия) в Тайдехалле была открыта выставка прикладного искусства Советской Эстонии, на которой экспонировалось свыше 1000 работ 77 художников. Выставку посетило около трех с половиной тысяч человек.

Финская общественность окказала эстонскому советскому прикладному искусству теплый прием. Особым успехом пользовались художественные изделия из металла и кожи. Живо откликнулась на выставку и финская печать, давшая положительную оценку достиже-

ниям эстонских художников-прикладников. Как недостаток выставки отмечалось, что прикладное искусство Советской Эстонии было представлено главным образом уникальными предметами и не было художественно оформленных изделий массового производства.

---

КУНСТ, 1 («ИСКУССТВО»). АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 1961.

На эстонском и русском языках

Оформление П. Пангсеппа

Издательство «Искусство Эстонской ССР»  
при Художественном фонде Эстонской ССР  
Таллин, ул. Пикк, 6

\*

Toimetuse kolleegium: A. Alas, V. Bernštein, V. Erm, M. Kartna (vastutav toimetaja), H. Kuma, O. Männi, A. Pihelga, V. Raam, R. Sarap, L. Soonpää, I. Torn, L. Viiraja (koostaja).

Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja K. Kuusik. Korrektor V. Ansip.

Ladumisele antud 18. I 1961. Trükkimisele antud 22. III 1961. Paber 52 × 84, 1/8. Trükipoognaid 10,5 + 2 kleebist. Formaadile 60 × 92 kohaldatud trükipoognaid 8,92. Arvutuspoognaid 8,7. Trükiarv 4000. MB-02722. Tellimise nr. 361.

Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2.

Hind 78 kop.



## СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

А. Пилар — Рыбацкая деревня . . . . .	Фронтиспис
А. Рылов — Полет лебедей над Камой . . . . .	3
А. Рылов — В голубом просторе . . . . .	5
Б. Иогансон — Допрос коммунистов . . . . .	7
А. Дейнека — Допрос коммунистов . . . . .	8
А. Янсен — Мику . . . . .	11
А. Янсен — Осенний пейзаж с водой . . . . .	13
А. Янсен — Пейзаж со скирдами ржи . . . . .	14
Н. Мей — Вамбо. Эскиз костюма к опере Э. Каппа «Огни мщения» . . . . .	17
Н. Мей — Сайма. Эскиз костюма к опере Э. Каппа «Огни мщения» . . . . .	17
Н. Мей — Калевипоэг. Эскиз костюма к хорео- графической поэме Э. Каппа «Калевипоэг»	18
Н. Мей — Коддун. Эскиз костюма к хореогра- фической поэме Э. Каппа «Калевипоэг» . . . . .	19
Н. Мей — Граф Унгери. Эскиз костюма к опере Г. Эрнесакса «Берег бурь» . . . . .	21
Н. Мей — Танцовщица. Эскиз костюма к опере Г. Эрнесакса «Берег бурь» . . . . .	21
Н. Мей — Танцовщицы. Эскизы костюмов к балету А. Аустер «Тийна» . . . . .	22
А. Старкопф — Мать и ребенок . . . . .	25
А. Старкопф — Танец . . . . .	28
А. Старкопф — Музыка . . . . .	29
П. Лийвак — Пряха . . . . .	32
П. Лийвак — Пейзаж с озером . . . . .	33
П. Лийвак — Старый хутор . . . . .	34
П. Лийвак — Рыбы и желтые куфшинки . . . . .	37
П. Лийвак — Здесь, в Главных железнодорож- ных мастерских, работал М. И. Калинин . . . . .	38
В. Ормиссон — Вид г. Тарту . . . . .	40/41
М. Пукитс — Старый хутор . . . . .	41
М. Пукитс — Пейзаж. Виньетка . . . . .	42
М. Пукитс — Ручей. Заставка . . . . .	45
М. Пукитс — Древний эстонский воин-всадник	46
А. Рублев — Троица. Икона . . . . .	49
А. Рублев — Деталь фрески «Страшный суд»	50
А. Рублев — Богоматерь. Икона из Успенского собора во Владимире . . . . .	51
К. Портинари — Праздник в Сан Джованни . . . . .	52
К. Портинари — Метис . . . . .	55
К. Портинари — Погребение в гамаке . . . . .	56
К. Портинари — Эмигранты . . . . .	57
Ж. Дерваль — Ваза . . . . .	59
Ф. Раги — Сова . . . . .	59
П. Пикассо — Тарелка с ликом солнца . . . . .	60
Г. Валентини — Ваза . . . . .	61
О. Стребель — Панно . . . . .	62
Де Винк — Ваза . . . . .	62
Де Винк — Кит . . . . .	63
А. Сальто — Ваза . . . . .	64
П. Кейль — Декоративные предметы. Рисунки Х. Кума . . . . .	65
А. Бах — Портрет . . . . .	66
Ю. Грюнберг — Пейзаж . . . . .	69
Л. Китс-Мяги — Хризантемы . . . . .	71
Л. Китс-Мяги — Автопортрет . . . . .	72
Л. Китс-Мяги — Вид на Тарту с рекой Эмайги	73
Л. Китс-Мяги — Натюрморт с клетчатой мате- рией . . . . .	74
На первой странице обложки: В. Толли, Портрет. Акваинта. 1960.	
На последней странице обложки: А. Аламаа. Керамика. 1960.	





78 kop.