



# KUNST

1 • 1960

## SISUKORD

<i>B. Bernštein.</i> Mõningaid kunsti kaasaeg- suse probleeme . . . . .	1
<i>V. Erm.</i> Skulptor Anton Starkopf . . . .	14
<i>E. Pihlak.</i> Varasem periood Nikolai Triigi loomingus . . . . .	28
<i>V. Jõeste.</i> E. Taska atejjee csast meie nahkehistöö arengus . . . . .	34
<i>Fr. Tuglas.</i> Poole sajandi tagant. (Veste- veerge meie kunstiajaloo ühest lõigust)	39
<i>M. Alpatov.</i> M. Vrubel . . . . .	45
<i>M. Lumiste.</i> Muljeid sotsialismimaade kustinäituselt Moskvas . . . . .	50
<i>I. Teder.</i> Pilk Velázquezi portreeloomin- gule . . . . .	59
«Pilk kunsti kööki»	
<i>O. Kangilaski.</i> Graafiliste tehnikate väl- jenduslikest võimalustest . . . . .	65
Varia . . . . .	73
Резюме на русском языке . . . . .	91
Esikaanel: N. Triik. Kunstnik Ants Laik- maa portree. Õli. 1913.	
Tagakaanel: A. Starkopf. Virgats. Puu. 1947.	



KUNST · 1 · 1960



«EESTI NSV KUNST»



*O. Terri. Kaksikportree. Õli. 1958.*

## MÕNINGAID KUNSTI KAASAEGSUSE PROBLEEME

*Boris Bernštein*

Hiljuti öeldi kusagil: «Varemalt oli peamiseks sõnaks, mida kõikjal korrati, «realism», nüüd on selleks «kaasaegsus».» Tõepoolest, kunsti kaasaegsuse mõiste on järjest laiemalt käibele läinud. Seda tarvitatakse väga mitmesugustel juhtumitel, väga mitmesuguses mõttes, selle üle vaidlevad teoreetikud ja kriitikud, mõtisklevad paljud kunstnikud, lühidalt — kaasaegsus on peaaegu tänapäeva märgusõnaks muutumas. Kaasaegsuse probleem ei asenda loomulikult kuidagi realismi probleemistikku ega tee seda olematuks. Pealegi pole kaasaegsus kunstiloomingu ainus oluline probleem. Kuid ta on tähtis ja selle laiem arutamine on täiesti õigustatud.

Suures vaidluses, mis eraldab praegu kogu maailma kunstnikke kahte leeri, esitab abstraksionistide erakond oma õigsuse põhjendamiseks peamise argumendina kaasaegsuse. Väljapaistev ameerika teoreetik Sidney Janis teeb näiteks vahet «kaasaegse kunsti» ja «XX sajandi kunsti» vahel; esimene sisaldab kogu kaasaegse kunstitoodangu, teine — ainult need teosed, mis väljendavad meie aja ole-

must. Kaasaegne tegelikkus kajastub tema arvates «kõige täielikumalt kahes XX sajandi maalikunsti kõige dünaamilisemas suunas: abstraksionismis ja sürrealismis».\* Sedasama mõtet kordavad ühel või teisel kujul ka teised kunstiteadlased: «... ei tule ... kategooriliselt väita, nagu oleks abstraktne kunst meie aja ainus ennast õigustanud kunstivorm. Parem on olla ettenägelikum ja võtta seda kui mingit XX sajandi kultuuri äärmiselt üldistatud väljendust.»\*\*

Nagu on teada abstraksionistide endi täiesti avameelsetest väljendustest, nende maalikunst «ei taotlegi mõistetav olla» ega vaja järelikult ka mingeid selgitusi, tõlgitsusi ega kommentaare. Sellele vaatamata on olemas üpris laialdane abstraktse kunsti olemuse, printsiipide ja ülesannete teoreetilise põhjendamise ja selgitamise süsteem. Astu-

\* S. Janis, Abstract and Surrealist Art in America. New York, 1944, lk. 2. Tsiteeritud ajakirja «Iskusstvo» järgi 1958, nr. 4, lk. 74.

\*\* R. J. Lorenza, Abstraktse kunsti keel. «UNESCO Teataja» 1958, nr. 11, lk. 18.

mata vaidluse abstraksionismi teooria kõigi aspektide alal, püüame vaadelda tema printsiipe ainult sellelt seisukohalt, kuivõrd need tõestavad selle suuna kaasaegsust.

Esimene (ja meie arvates kõige ausam) abstraktse kunsti olemuse selgitus on järgmine. See kunst ei pretendeeri mingite mõtete väljendamisele ega reaalse maailma sisemiste seaduspärasuste või väliste faktide kajastamisele. Ta ütleb ennast otsustavalt lahti kõigist otsestest või assotsiatiivsetest sidemetest tegelikkusega ja tema eesmärgiks on mingite iseseisvate kunstiliste organismide loomine, mis pakuvad ainult puhtesteetilist naudingut abstraktsete maali-elementide — värvi, joone, vormi, rütmi — vahetega. Kujutlegem hetkeks, et niisugune seletus on õigustatud. Kuid milles seisab siis tema kaasaegsus?

Praktiliselt sündis niisugune kunst kui ornamendi kunst juba ürgaegses ühiskonnas. Tõsi küll, esialgu oli selle dekoratiivne mõte tihedasti põimunud sümboolse ja maagilisega, kuid aja jooksul eraldusid «puhtad» esteetilised omadused ja muutusid ornamentaalse kaunistuse iseseisvaks ning ainsaks sisuks. Sel kujul on ornamentaalne dekoratsioon kulgenud läbi aegade ja eksisteerib tänapäevani, sealjuures isegi ornamendi puhul, mille aluseks on looduslik vorm, on kasutatud seda alles pärast teatavat transformeerimist, mistõttu rütmilised ja teised selletaolised dekoratiivsed seaduspärasused eriti tugevnevad.

Kunsti kui vormide vaba mängu püüdis teoreetiliselt põhjendada juba I. Kant. Rohkem kui kakssada aastat tagasi formuleeriti tees «esteetilise otsustuse mittehuvitatusest», mis esmakordselt kategooriliselt kinnitas «puhta» esteetilise otsustuse sõltumatust igasugustest moraalsetest, poliitilistest, filosoofilistest, usundilistest ja kõigist teistest «huvidest». Kant väitis, et tõeline kunst peab olema vaba igasugustest sidemetest tegeliku eluga, ühiskondlike ideedega ja inimeste taotlustega. Järelikult ei saa seda abstraktse kunsti teoreetilise põhjendamise varianti pidada ei uudseks ega kaasaegseks. See kujutab endast vaid kuivanud raasukesi, mis on pudenenud saksa XVIII sajandi idealismi laualt.

Kuid võib-olla sisaldab meie XX sajand mingisuguseid eripärasusi ja tingimusi, mis just praegu tungivalt nõuavad juba Kanti ja

kantiaanlaste poolt formuleeritud esteetiliste printsiipide realiseerimist? Võib-olla on alles nüüd saabunud «puhta kunsti», «kunsti kui mängu» aeg? Ka selles suhtes on abstraktse kunsti kaitsjatel oma arusaamad. Need kõlavad umbes järgmiselt. Abstraksionismi tendents ilmneb peamiselt neil aegadel, kui inimese ja tema ümbruse vahetõrked puudub rahu. Siis hakkab kunstnik sageli rakendama abstraktseid vorme: neid kasutades saab ta oma teosesse viia harmooniat, tänapäeva inimesele omast tasakaalukuse ja kooskõla taotlust. Me elame oluliste muutustega ajajärgul, millal inimesed pörkavad kokku suurte probleemidega, millele pole veel vastust leitud. Sellega on seletatav rea kunstnike kaugemine elust. «Abstraksionism on põgenemine ärevast tegelikkusest esteetiliste harmooniate maailma, mida kunstnik täielikult kontrollib.»\* Kui meie ülesandeks oleks moraalsete hinnangute andmine, siis nimetaksime seda põgenemist estetistlikuks deserteerimiseks. Kuid me vaatleme praegu abstraksionismi tema kaasaegsuse seisukohalt. Niisiis, tuletagem meelde, et seesama Kant pidas kunsti põgenemiseks elu vastuolude eest, varjupaigaks, kus on võimalik võitu saada tegelikkuses endas lahendamatu vabaduse ja vajaduse kokkupõrkest. Tuletagem meelde, et selletsamast «põgenemise» põhimõttest sündisid romantikute püüdlused leida rahu fantastilistes unistustes, eksotikas, «ideaalses» keskajas, inetule kodanlikule tegelikkusele vastu seada kaunist väljamõeldud maailma. Antagonistlike jõudude kokkupõrge XX sajandil ei sisalda midagi niisugust, mis sunniks tänapäeval kordama romantikute eksimusi. Romantikud ei tundnud ühiskonna ümberkorraldamise reaalseid viise mõistlikul ja harmoonilisel alusel. Kuid tänapäeval on sotsiaalse võitluse ajaloolised perspektiivid niivõrd selged, selle iseloom niivõrd ilmne, et ükski terve mõistusega inimene (kaasa arvatud ka kunstnik) ei saa viibida romantilises hämmelduses, tajuda pettumuse kibedust, ekselda, kui ta seda ise ei taha. Niisiis on ilmne, et meie aeg ei sisalda mingeid spetsiifilisi iseärasusi, mis vältimatult nõuaksid kunstiliste utopiade loomist, mis ainuüksi võiksid olla harmoonia saarekesteks keset arvatavat sotsiaalset kaost.

\* Art in America, aprill 1951, lk. 59.

Teised abstraktse kunsti seletused ja tõlgitsused on meie arvates veelgi pinnapealsemad, sofistlikumad ja pealegi vastuolus esimesega, millest rääkisime eespool. Sellest hoolimata peatagem ka nendel.

Väidetakse, et fotograafia tekkimine ja arenemine on vabastanud maalikunsti paljudest funktsioonidest, mis olid talle omased minevikus. Ühe või teise sündmuse jäädvustamise ja inimeste välise palge edasiandmise ülesandeid võib nüüd täita fotokaamera objektiiv, maal aga pidavat meie päevil muutama mittekujutavaks. See argument ei kannata kriitikat, sest ta rajaneb kunstiajaloo faktide elementaarsel sogamisel. Jah, tõepoolest, eri aegadel on loodud maale, mille ainsaks eesmärgiks oli fikseerida kaasaeglaste ja järeltulevate põlvete jaoks ametlikke sündmusi, paraade, lahinguid, valitsejate ja õukondlaste välimust, ja sedagi tavaliselt mitte loomulikul, vaid kaunistatud kujul. Juhtus ka seda, et maalikunstnikud ja graafikud protokollilise täpsusega jäädvustasid linnavaateid või maastikke tehnilisel või memoriaalsel eesmärgil. Kuid ei siis ega hiljem pole keegi pidanud seda suureks, tõeliseks kunstiks. Kunsti arengu pealiinil polnud midagi ühist nende ülesannetega, mida tänapäeval täidab fotograafia. Isegi siis, kui tõeline kunstnik jäädvustas mõne väljapaistva kaasaegse sündmuse või näo, ületas tema teose sisu kaugelt need piirid, mida võib anda parim kunstiline foto. Meenutagem mõningaid sedalaiki teoseid. Milline fotograaf või kinodokumentalist suudaks luua midagi taolist, nagu Velázquezi «Breda alistumine»? Kas saab fotoga võrrelda Davidi maali «Napoleon Sankt Gotthardi juures»? Missuguste teiste vahenditega peale maalikunsti omade võib saavutada nii vapustavalt jõulist psühholoogilist läbitungivust, nagu on omane Velázquezi maalile «Innocentius X», Rembrandti vanameestele, Géricault' hullumeelseile, lühidalt — kõigile tõelise portreekunsti teoste? Väide, et fotograafia on maalikunstilt mingid olulised funktsioonid üle võtnud, on ennekõike kogu mineviku kunstikultuuri võitude avalik mõnitamine. Maalikunsti ülesanded ja olemus on alati erinenud fotograafia ülesannetest ja olemusest, ja selles mõttes pole maalil mingit vajadust fotokaamera eest abstraktses kunstis pääsu otsida: teda ei ähvarda miski, tema spetsiifika on täielikus ohutuses.

Räägitakse, et abstraktne kunst pidavat vastama tänapäeva inimese mõttelaadile. Abstraksionismi teoreetikutud väidavad, et «... maailm on täis matemaatilisi vormeleid ja laboratooriumes kasutatavaid teaduslike avastuste abstraktseid väljendusi... Taoliste tegurite mõjul püüab kunstnik matemaatilisi kujundeid tõlgitseda omapärase kunstistiili algebra näol.» Me ei hakka siin pikemalt peatuma sellel, et tuhanded abstraktsed maalid ei lähenda meid millimeetri võrra aatomituuma ehituse mõistmisele, isegi mitte selle vana tõe omandamisele, et  $2 \times 2 = 4$ . Märkimisväärne on ka see, et abstraktse kunsti seletamine mingi kaasaegse teaduse «vastukajana» on täielikus vastuolus kontseptsiooniga «puhtast mängust», mis on vaba ideelisest ja loogilisest sisust ning parimal juhul omab vaid abstraktset emotsionaalsust, sest see seletus rõhutab abstraktse kunsti eredalt väljenduvat mõistuslikku, analüüsivat iseloomu. Meid huvitab peamiselt, miks peetakse inimese võimet abstraksioonides mõtelda just XX sajandi eesõiguseks? Ilma selle võimeta on mõeldamatu igasugune tunnetamine. Kui ürginimene asustas teda ümbritseva looduse vaimudega, siis püüdis ta juba tabada mingisuguseid üldiseid sümptomeid esemete vahel, igiammu avastatud ükskord-üks aga kujutab endast grandioosset abstraksiooni. Muide, keegi pole püüdnud leida kunstilist ekvivalenti maa külgetõmbejõule või vee keemilisele koosseisule. Pole püüdnud sellepärast, et kunsti objekt ja sisu on põhjalikult erinevad teaduse objektist ja sisust, mitte aga sellepärast, et maailma teaduslik tunnetamine toimus enne XX sajandit imekombel ilma abstraksiooni abita. Inimese mõtlemise üht põhiomadust — abstrahheerimise võimet — meie aja eriomaseks saavutuseks pidada on niisama vääri kui esitada abstraktset kunsti kaasaegse maailmatajumise ja maailmamõistmise kehastuse ainsa ja täiuslikema vahendina.

Lõpuks abstraktse kunsti seletamine intuitsiooniteooria abil, mille on esitanud tuntud filosoof, subjektiivne idealist Benedetto Croce. Mõned väidavad, et Croce teooriat realiseerivad kõige täielikumalt sürrealistid, teised püüavad selles teoorias leida abstraktse kunsti õigustust. Subjektiivne idealist Croce eeldab, et kunst ei ole füüsiline fakt, sest füüsiline fakt ei oma reaalsust (!), mida omab



V. Muhhina. Tööline ja kolhoositar.  
Roostevaba teras, 1937.

ainult kunstiteos. Edasi arvab Croce, et kunst ei ole nauding, et ta ei anna mingisuguseid moraalseid väärtusi ja et lõpuks on ta aalooliline, s. t. vaba igasugustest loogilistest sidemetest, mõistuslikust elemendist. Töeline kunstnik on see, kes mõistuse «välja lülitab» ja annab vahetult edasi oma alateadvuse stiihilisi, korrapäratuid liikumisi. Nii-

sugune meetod, mida nimetatakse «psüühilise automatismi meetodiks», on ainuõige viis luua puhtaid, tõeliselt kunstilisi teoseid.\* Pole raske märgata, et see teooria ei sisalda üldse kaasaegse abstraktsionismi või sürrealismi

\* Kaasaegne raamat esteetikast. Antoloogia. Moskva, 1957, lk. 159—175. (v. k.)



tõestamist. Kui «psüühiline automatism» on meetod, mis vastab juba kunsti loomusele, siis üks kahest: see on kas kunstile omane olnud kõikidel aegadel, või siis kunstnikud on viibinud tuhandeid aastaid rängas eksitsuses, pannes oma teostesse kõikvõimalikke ideid: eetilisi, filosoofilisi, religioosseid, poliitilisi, või lihtsalt mõtisklenud oma maalide juures, selle asemel et kujutada nendes oma hinge tumedaid alateadlikke nägemusi. Vasturääkivus on niivõrd ilmne, et tehakse katsed Boschi ja Breughelit, Grecot ja Goyat esitada «psüühilis-automaatsete» visionääradena, ja isegi Leonardo, üks selgemaid päid kunstiajaloo, on oma karikatuuride tõttu sattunud alateadliku kunsti eelkäijate hulka. Niisiis, kui alateadlike impulsside väljendamine oli kunstile omane (ja moodustas tema peamise seaduse) kõikidel aegadel, siis pole taolisel kunstil ilmselt mingit monopoli just XX sajandi esindamisel. Kui aga mitte, siis tuleb tunnistada, et «psüühilise automatismi» kui kunstiloomingu ainsa õige meetodi pooltajate argumenteerimise lükkavad ümber inimkonna kunstikultuuri kogemused. Kuid maksimaalse objektiivsuse huvides mööngem seda, mida ei nõustu möönma intuiitivistid ise. Mööngem, et «psüühilise automatismi» meetod ei ole kunsti objektiivne, üldine seadus, vaid mingi kunstilise mõtlemise viis, mis on omane meie ajale. Selgub, et seda oletust ei saa mitte millegagi tõestada. Missugusest rakursist me ka ei vaatleks seda sajandit, milles me elame, — sotsiaalsest, poliitilisest, majanduslikust, psühholoogilisest, ideoloogilisest, religioosest või bioloogilisest, meil ei õnnestu kuskil avastada loogika, intellekti, mõistuse, ühe sõnaga, ajukoore funktsioonide väljasuremise tendentsi ja nende asendumist alateadvuse emotsionaalse sfääri pimedate, hämarate voogamistega. Mitte kuskil peale abstraktse või sürrealistliku kunsti. Kuid oma olemasolu otstarbekuse ja seaduspärasuse tõestamine olemasolu fakti endaga on naiivne, kui mitte rohkem. Iga roimar võiks ju niisugusel lihtsal teel tõestada oma autu tegevuse ühiskondlikku vajalikkust.

Me ei võtnud endale eesmärgiks anda abstraktsionismi teooria ja praktika laiaulatuslikku kriitikat — see võiks olla mõne teise töö objektiks. Me vaatlesime siin vaid selle tõestamise katseid, et abstraktne kunst on n. ö. ainuke (või isegi mitte ainuke) kaasaja

täisvoliline esindaja kunstis. Selgub, et sellel arvataval eesõigusel pole olemas ühtki ühtset ning järjekindlat põhjendust; on olemas vaid rida vasturääkivaid, üksteist vastastikku väljalülitavaid esteetilisi spekulatsioonide. Edasi selgub, et ükski neist, ja veel vähem kõik koos, ei suuda kuigi veenvalt tõestada abstraktsionismi kaasaegsust. Abstraktsionismi esteetilise teooria vasturääkivus ja paikapidamatus pole midagi muud kui abstraktse kunsti enda esteetilise paikapidamatuse kajastus.

\*

Süzeeline võte — lapse äravahetamine — võib vahel anda tõelise kunstiteose. Mõistete äravahetamise filosoofiline võte võib ainult väärade kujutlusteni viia. Abstraktse kunsti teooria tugineb sedaliiki äravahetamisele: esteetilistes mähkmetes nutab võõras laps. Mis on kunsti objekt? Ühed ütlevad: materiaalse maailma olemus ja seaduspärasused, mis kaasaegses teaduses üha abstraktsemat matemaatilist väljendamist leiavad. Teised väidavad: ainult kunstniku individuaalsuse kitsastesse raamidesse suletud «puhtad» emotsionaalsed elamused, ähmased alateadlikud protsessid, omaenda «mina» sisemine käärimine. Kuid kunsti objektiks pole ei üks ega teine.

Materiaalsed seaduspärasused on igivanast ajast saadik olnud teaduse objektiks, mis, tõtt öelda, on selle objektiga suurepäraselt toime tulnud. On täiesti arusaamatu, milleks on vaja veel sellist, mis ei suuda selle ülesandega toime tulla. Ei, loodusseadused ei moodusta kunsti objekti. Kui püüame pilguga haarata kõike seda, mida inimkonna kunstiline geenius on sajandite kestel loonud, siis jõuame kindlale järeldusele: kunsti objektiks on alati, kõigil aegadel olnud ja jääb inimene kõigis oma inimlikes suhetes teiste inimestega ja ümbritseva maailmaga.

Tähtis on rõhutada, et see objekt on täiesti objektiivne ja moodustab kunsti objektiivse sisu. Sellepärast pole ka õige püüdata kunstiteose sisu puhtsubjektiivsete elamustega. Seda taipavad isegi idealistlikud esteetikud, muidugi ainult need, kes on kõige tervema mõtlemisviisiga. W. Worringer näiteks defineerib «kaasaegset» kunstiteooriat esteetikana, «... mis lähtub oma uurimustes mitte esteetilise objekti vormist, vaid vaatleva subjekti käitumisest», ja märgib täiesti

õigesti, et «see esteetika... pole rakendatav kunstiajaloo ulatuslikul alal».\* Lisagem omalt poolt, et seda ei saa rakendada ka kaasaegse kunsti teorianana.

Kunsti kaasaegsuse üle mõtiskledes tuleb lähtuda kahest vaieldamatust teesist. Esiteks: kunsti iseloomu muutumine, tema kaasaegsus igal ajaloolisel etapil on tingitud tema objekti — inimese — muutumisest, kes on alati oma aja ühiskondlike tingimuste produkt. Teiseks: iga kunstiteos on alati kahe elemendi — objektiiitse ja subjektiivse — dialektiline ühtsus. Kunstnik paneb oma loominguusse alati teatava olulise osa oma maailmavaatest ja maailmatajumusest. Ja nii üks kui teine muutub samuti vahetus seoses aja- ja selle ühiskondliku struktuuriga.

Nähtavasti on praegune kunst seda kaasaegsem, mida täielikumalt ta kajastab oma aega ja mida eredamalt ta väljendab XX sajandi keskpaiga inimese maailmatajumust. Kuid siin tuleb teha tähtis reservatsioon. Mis on üldse «XX sajandi inimene»? Kas on olemas mingit maailmatajumust, mis oleks ühine kõigile tänapäeval meie planeeti asustavatele inimestele? Mis ühist on inimesel, kes Buchenwaldis ellu jäi, inimesega, kes ei jõudnud teda põletusahju ajada? Uhe ja sama põlvkonna esindajad hävitasid metoodiliselt Novgorodi pühakodasid ja päästsid Dresdeni galerii aarded, — vaevalt küll nad vaatavad maailma ühesuguse pilguga. Jõhker prantsuse langevarjur Alžeerias tunneb ja mõtleb teisiti kui Renault' tehaste tööline. Töötu huvidering ei meenuta peaaegu millegagi Kaasaegse kunsti muuseumi varahoidja huvideringi ühes ja samas New Yorgi linnas. Hiina talupoeg, kes alles hiljuti oli mõisniku poolori, näeb elu teisiti kui neeger Ameerika lõunapoolsetes csariikides, kes on praegugi poolori. Kes neist on siis tõeline «XX sajandi inimene»? Või tuleks nad kõik liita ja mingi aritmeetiline keskmine välja arvestada?

Abstraktne mõiste «kaasaegne inimene» tuleb otsustavalt kõrvale heita. On olemas konkreetsed inimesed ja inimeste grupid, kes elavad konkreetse maailmas, mis on selgemini kui kunagi varem kahte ossa jagunenud. Me lähtume sellest maailmavaatest ja maailmatajumusest, mis on omased nõuko-

\* W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlen*. 1908. Tsiteerib teose järgi «Kaasaegne raamat esteetikast. Antoloogia». Moskva, 1957. lk. 459. (v. k.)

gude inimestele, samuti ka nendele meie kaasaegsetest, kes on kindlalt valinud rahu ja sotsialismi tee ning selle eest võitlevad, sest selle maailmavaate õigsus ja tõeline kaasaegsus on meile vaieldamatud.

Kõigepealt — meie ajastu kajastamisest. Kõnelust kaasaegsuse üle alustatakse tavaliselt temaatikast. Tõepoolest, teema kaasaegsus (või aktuaalsus) on kunstiteose kaasaegsuse tähtsaim tingimus. See on aabitsatõde, ja pole mõtet korrata neid kahtlemata õigeid mõtteid, mida selle puhul on korduvalt väljendatud. Kuid temaatika küsimusel on huvitavaid külgi, mida on võrdlemisi vähe valgustatud.

Teatavasti oli kujutav kunst minevikus pikka aega piiratud suhteliselt kitsaste süžeeilis-temaatiliste raamidega. Elulise temaatika ring avarduk pidevalt, kuid veel XIX sajandi algul määras klassitsism rangelt teemasid, mida kunstnikud käsitleda võisid. Tinglik piiride ja žanride hierarhia lõplik purustamine toimus XIX sajandil, kui kunst pöördus elulise materjali poole peaaegu kogu selle ulatuses. Žanrid hakkasid jagunema sisemisteks, üha väiksemateks alajaotusteks, piirid nende vahelt kadusid aja jooksul. Seda protsessi on kerge seletada. Just nimelt siis avardusid ja komplitseerusid kujutlused maailmast ja inimühiskonnast, ühiskondlike nähtuste vastastikusest tingitusest. Kapitalismi ajastu lõi tingimused kaubavahetuse, sidepidamise jne. arenguks, mis õonestas paiklikku endassesulgumist, maailmavaate piiratust, sundis maailma tajuma hoopis avaramalt ja mitmekülgsemalt. Ühtlasi nõudis kunsti objektide kasvanud mitmekesisus liigiliste ja žanriliste vormide mitmekesisustumist. Midagi analoogilist toimus ka teaduses, kus teadmiste mahu suurenemine nõudis edasist spetsialiseerimist ja killustamist.

See protsess kestab ja areneb edasi ka meie ajal. Inimene, kes veedab tunnikese raadiovastuvõtja juures, võib kuulda kõike, mis täna maailmas tähtsat juhtub. Kuid asi ei seisa ainult nendes võimalustes, mida meie kaasaeglastele pakuvad tehnilised vahendid. Meie ajal täieneb järjest arusaamine ühiskondlikus elus toimuvate sündmuste ja protsesside omavahelisest seosest, üksikute inimsaastuste sõltuvusest inimkonna üldisest saatusest, esimesel pilgul tähtsusetuna näivate faktide kauge tagajärgede tähtsusest.

Kunstis, mis järgib seda grandioosset huvide avardumist ja maailmamõistmise komplitseerumist, ilmneb temaatilise diapasooni universaalsuse tendents (loomulikult neis piirides, mida dikteerib kunsti objekt ise).

See tendents pole aga ainuke. Möödunud sajandi lõpust alates ilmneb vastupidine tendents, mis taotleb kunsti temaatika maksimumset ahendamist «puhtkunistiliste» (spetsiifiliselt maaliliste, graafiliste, skulptuursete, konstruktiivsete jt.) probleemide avardamise huvides. See tendents sai alguse impressionismi ajal ja on omandanud lõplikult väljatöötatud kuju neis kaasaegsetes vooludes, mis objektiivse sisu oma teostest täielikult välja lülitavad. Kunsti vastandamine elule, mis võib esineda tema spetsiifika absolutiseerimise, «vastuolude eest põgenemise» jne. lipu all, on nõukogude kunstile igal kujul vastuvõtmatu. Meile on tähtis nende tendentside järgimine, mis vastavad meie aja eesrindli-

kele ideaalidele. Ja need on ühtlasi tendentsid, mis vastavad kunsti kui maailma peegeldamise erilise vahendi tõelisele spetsiifikale.

Temaatika valdamine ja diferentseerumine avab kunstile põhiliselt kaks võimalust. Üks seisab selles, et keerulist ja mitmekesisest elulist materjali, mis kuulub meie igapäevasesse vaimsesse ja praktilisse ellu, kehastada n. ö. o s a d e k a u p a. Kujutlegem endale kõige lihtsama geomeetriselise kujuga eset. Et seda mõista ja haarata, piisab ainsast pilgust. Mida keerulisem on eseme vorm, seda keerulisem on ka selle tajumine. See nõuab eseme vaatamist igast küljest, kõikidest rakurssidest. Partenoni nägemiseks piisab, kui vaatame teda nurgalt, Erechteioni aga peame vaatama igast küljest. Kunsti teemade, süžeede, žanride ja liikide edasine diferentseerumine on vältimatu. Kuid diferentseerumisel on oma kindel piir. Maali objekt võib olla kui tahes väike, kuid mitte tühine. Kõige väiksemat osa vaadeldes ei tohi



V. Deineka. Petrogradi kaitse. Õli, 1927.

unustada, et see on osake tervikust. Vastasel juhul ilmub vältimatult teoseid, milles pole midagi peale üksikfaktide elutu fikseerimise. Kurvad kogemused mõnede maalidega, eriti žanrimaalidega, kus üksik tähelepanek on jäänud juhuslikuks tähelepanekuks, hoiatavad meid sellel teel varitsevate ohtude eest. Naturalistlikud vahendid taolistes maalides olid sisemiselt seotud nende temaatilise puudulikkusega. Kuid meetodi moonutamine ei suuda veel kummutada meetodit ennast. Lihtsas stseenis ja portrees, maastikumotiivis ja natüürmordis võib avada ilu ja tähtsust. Seda teed mööda edasi minnes võib meie kunst lõpupeude lõpuks anda ajastu kuju, mida võiks võrrelda mosaiigiga. Paljude ja paljude teoste summa annab edasi ajastu kogu tema üksikute iseärasuste mitmekesisuses.

Kuid meil on ühtlasi õigus oodata, et meie kunst on võimeline looma ka niisuguseid teoseid, mis jäädvustavad kaasaega tema olulistes joontes. Taolised teosed saavad olla ainult sünteetilised. Meie päevil on laiahaardeline üldistamine võimalik tinglikkuse julge kasutamise, kõrge konkretiseerimise abil suure koondnimetaja huvides.

Sisemine tung sünteesi, koondkuju poole oli omamoodi «kategoriliseks imperatiiviks» klassikalistel kunstiajastutel. Kõige tugevamini realiseerus see V sajandi kreeka klassikalises kunstis või kõrgrenessansi meistrite teostes. Kuid kreeklastel ja isegi XVI sajandi alguse itaallastel ei nõudnud terviklike üldistavate kujude loomine niisugust abstraheriva mõtte pingutust, mida on vaja meie ajastul kardinaalsete kvalitatiivsete elementide valikuks ja eraldamiseks. See on seletatav Pheidias ja Raffaeli kaasaeglaste maailmatajumuse naiivse terviklikkusega. Marx arvas, et kreeka kunsti võlu ja jõud tulenesid tolle aja ühiskondlike suhete arenematuses, «inimsoo lapsepõlvest». Samas seoses rõhutas Marx, et «mees ei saa uuesti lapseks muutada».\* Inimene ja ühiskond kujutavad endast meile hoopis keerulisemat mitmekesiste elementide sulamit kui «Ateena kooli» või «Püha õhtusöömaaja» loojaile. Just sellepärast nõuab koondkuju meie päevil nende suurte komplekside «luustiku» reljeefsemat väljatoomist, mille olemust me tahame edasi anda.

\* K. Marx, «Poliitilise ökonomia kriitika» sissejuhatus. Kogumik «Marx ja Engels kunstist» I k. Moskva, 1957, lk. 136. (v. k.)

Märkigem, et ka minevikus tuli kunstnikel maalis või skulptuuris kokku põrgata niisuguste keeruliste mõistete kehastamise probleemidega, mis hõlmasid paljusid nähtusi, mida on raske haarata ühe konkreetse situatsiooni raamidesse. Siis tuli appi terve sümbolite süsteem, ulatuslikult väljatöötatud metafooride keel. Nende teenistuses oli kristliku ja antiikse mütoloogia ning ajaloo arsenal, mida kasutati peamiselt eetilist laadi üldistavate tõdede edasiandmiseks. Nüüd on see süsteem välja surnud, kuid meie kaasaeg nõuab terviklikke koondkujusid rohkem kui ükski teine ajastu. Meie aja tähtsamad liikumised hõlmavad tohutuid rahvahulki, avalduvad mitmekesiste faktide suurejoonelises voolus. Oma sisemiselt olemuselt ühtsed protsessid teostuvad tervetes väliselt erinevate nähtuste seeriates.

Uudse kujunduslikkuse vajadust ei tunnetata ainult abstraktselt. See suunab nii või teisiti paljude meie aja suurte meistrite loomingu otsinguid. Omamoodi (ja edukalt) on seda probleemi lahendanud Veera Muhhina oma paremates skulptuurides. Sama teed liigub üldiselt Aleksander Deineka, Juri Pimenovi, Boris Prorokovi ja mitmete teiste nõukogude kunstnike looming. Suure sünteetilise kõlajõuga kunsti poole püüdesid ja püüdlavad mehhiko monumentalist Diego Rivera ja Siqueiros, hiinlane Tsjang Tšao-he, prantslane Fougeron, paljud meie sõbrad rahvademokraatiamaades. Lühidalt, on täielik alus kõnelda tänapäeva progressiivses kunstis eksisteerivast kõrge kontsentratsiooniga, suure temaatilise haardega kujude loomise tendentsist. Kaasaegne temaatika tingib sel kombel vältimatult kaks teed, mida mööda realistlik kunst võib üheaegselt minna. Üks neist (nimetame seda tinglikult sünteetiliseks) näeb juba oma temaatilise materjali iseloomu ja spetsiifika tõttu ette teatavaid kujundite keele iseärasusi.

Nähtavasti tuleb üldise mõtte täielikumaks väljatoomiseks ohverdada mõningane annus konkreetsust. Täiesti kindel süzeeline situatsioon, selgesti väljendatud konfliktiga, loovutab koha suhteliselt vabamale ja tinglikumale. Üksikud kujud ei nõua mitmekülgset ja detailset individuaalset iseloomustamist, see võib olla üldisem. Teiste sõnadega, karakteris astuvad esiplaanile mitte individuaalsed, vaid liigilised tunnused. Niisama üldistatuks muu-



L. Muuga. *Protest sõja vastu*. Triptühhon. Õli. 1959.

tub ka keskkonna kujutamine. See vabaneb üksikasjadest ja omandab sümbolse mõtte. Kompositsiooniline ja plastiline vorm muutub vastavalt kaju iseloomule lihtsaks, lakooniliseks ja mahukaks. Lõpuks, sünteetilist laadi kunstis on võimalik ja vahel isegi hädavajalik kasutada sümboleid ja mõistu ütlemist, metafoore ja keerukaid assotsiatsioonilisi sidemeid, äärmuseni teravdatud kõrvutamisi.

Märgime ära veel probleemi teise külje. Kunsti kaasaegsuse määrab mitte üksnes tema objekti iseloom, vaid ka see, kuidas ta väljendab oma aja inimeste tundelaadi. Kas meie kaasaeglase «hingeline struktuur» on midagi täiesti uut ja enneolematut? Nagu juba ülal öeldud, pole olemas mingit abstraktset «kaasaeglase etalooni», ja aja tunnuseks ei saa pidada neid moonutatud tundeid, mida kultiveeritakse kodanliku kunsti kõige madalamates avaldustes, kus valitseb inetuse estetiseerimine ja põlastus inimese vastu. Kui aga rääkida sotsialistliku ühiskonna inimeste tunnetest ja vaimsetest omadustest, siis nende ja mineviku inimeste analoogiliste omaduste vahel pole ületamatuid piire. Meenutagem, et Marx kujutles endale kommunistlikku ühiskonda kui «...inimliku olemuse tõelist omandamist inimese poolt ja väljaspool

inimest; ja sellepärast kui inimese täielikku, teadlikult toimuvat ja kogu arengu poolt saavutatud rikkuse säilitamisega, tagasipöördumist iseenda kui ühiskondliku, s. t. inimliku inimese juurde».\* Tagasipöördumine inimliku olemuse juurde tähendab inimestele omase emotsionaalse rikkuse täielikku avanemist, mis ennast minevikus ainult ebatäielikult avaldas. Nõukogude inimeste tundeid iseloomustab esmajoones rikkus ja täius. Just sellepärast ei eita meie kunst elenenud arengut, vaid on selle orgaaniline jätkamine.

Kuid igal ajastul on oma spetsiifilised jooned, mis vajutavad kustumatu pitseri inimeste vaimsele palgele, tunnete vormile ja nende väljendamise maneerile. Meie aeg on suurte, ülemaailmsete mõõtmetega sündmuste ja suure kiiruse aeg. Ajalugu pole veel kunagi nii hoogsalt arenenud, tema liikumine on ajaliselt otsekui kokku surutud. Võib-olla sellepärast iseloomustabki poeetilist tunnete väljendamist kaasaegses kunstis tihti kontsentreeritus, lihtsus, lakoonilisus. Tundeid väljendatakse tugevalt, järsult, teravdatult. Ja vahel, kui vaja — isegi groteskini teravda-

\* K. Marx, *Majandusfilosoofilised käsikirjad 1844. a.* Kogumik. K. Marx ja Fr. Engels, «Varasematest teostest». Moskva, 1956, lk. 588. (v. k.)

tult. Teisest küljest — väljenduse pingelisuus otsib tingimata lühidust. Ilja Ehrenburg küsis kunagi algajailt kirjanikelt, missugune väljendus on tugevam ja mõjuvam: «Ma armastan sind» või «Ma armastan sind väga»? Tunne täidab vormi äärmuseni, ta on nagu kokkusurutud õhk, seda tugevam, mida tihedamini ta on kokku surutud.

Kuid siin tuleb teha mõningaid reservatsioone. Esiteks. Üksiknähtuste konkreetse jäädvustamise tendentsil on oma piir, mida ei tohi ületada, sest selle taga algab «tühja» reaalse vormi ebakunstiline, illusoorne taasloomine, omamoodi pahupidine formalism. Ka «süntheetilisel» tendentsil on oma piir. Üldistamine kunstis ei tohi katki rebida neid niite, mis seovad teda reaalse eluga, ja siirduda puhta abstraktsiooni sfääri. Isegi neil juhtumel, kui abstraktne kunstnik püüab väljendada mõnd mõtet või üldistatud iseloomuga emotsiooni, omandab see niivõrd laialivalguva formuleeringu ja on nii mitmeti tõlgitsetav, et selle reaalse sisu võrdub objektiivselt nulliga. Abstraktse ja ka iga teise kaasaegse kodanliku subjektivistliku kunstisuuna jõuetust tunnistavad nüüd ka välismaa teoreetikud, keda on raske kahtlustada kaasatundmises marksismile. «Pretensioon sellele, et teos kujutab endast nähtust iseeneses, puhast «vormi» ilma väljendamise või tegutsemise taotluseta, «ainult üksi iseendaga...», ... iseenda kajastamine, tagasipöördumine «poesia poesia» juurde, kõik need on kahtlemata maailmast irdunud ja olematuks, jõuetusega, vaikimisega sügavas dialektilises vahekorras oleva mõttekriisi seisundi tunnused.»\*

Edasi. Nende kujutamise- ja väljendusvahendite rakendamine, mis praegu kristalliseeruvad rea kunstnike loominguks, on loomulikult õigustatud ainult siis, kui see vastab sünteetilistele või väljenduslikele ülesannetele, mis autor endale on seadnud. Nende mehaaniline rakendamine, mis pole tingitud sisust ja seesmisest vajadusest, on alati jäljendav ja mõttetu. Niisugust laenamist aga näeb kahjuks nii mõnegi meie kunstniku, eriti noorte töödes.

Igasugune skeem jääb ikkagi skeemiks. Siin nimetatud tendentsed on kirjeldatud kõige

\* M. Wehrli, Üldine kirjanduslugu. Moskva, 1957, lk. 18. (v. k.)



F. Cremer. Poiss. Fragment Buchenwaldi ohvrite mälestusmärgist. Pronks. 1958.

üldisemal kujul. Elav kunstipraktika annab ka siin mitmekesiste vahepealsete ja üleminevate vormide rohkuse. Kuid on alust väita, et nimetatud tendentsid määravad kujutava kunsti arengu üldjooned.

Kujutava kunsti kahe praeguse arengusuuna kohta on nõukogude kunstiteaduslikus kirjanduses juba mõtteid avaldatud, kuigi mõnevõrra teistsugusel kujul ja teistsuguste

põhjendustega.\* Kuid kahe alge ühtsuses taheti näha kaasaegse maalikunsti stiili kujunemise alust. Arvan, et praegu on veel liiga vara rääkida mingist kaasaegse kujutava kunsti terviklikust stiilist. Kui vaadata Deineka ja Muhhina, Sergei Gerassimovi ja Plastovi, Rivera ja Tsjang Tšao-he, Sarjani ja Tšaikovi, Renato Guttuso ja Fougeron'i, Corneliu Baba ja Fritz Cremeri loomingut — miline individuaalsuste mitmekesisus! Ja kui tihedasti ning omamoodi orgaaniliselt on igaüks neist seotud oma rahvusliku kunstipinnasega! Kõigil neil nähtustel on mõningane sisemine sarnasus, mille peamisi momente on siin püütud kirjeldada. Kuid see sarnasus on väga kaugel sellest monoliitsest sisemisest ja vormialasest ühtsusest, mis väärrib nimetust «stiil». Ja kas ongi vaja tamme ehitada ning

\* N. Dmitrijeva, Maalikunsti kaasaegse stiili küsimusest, «Tvortšestvo» 1958, nr. 6; «Sirp ja Vasar» 1958, nr. 27.

kitsaid kanaleid kaevata sellele mitmeharulisele voolusele, mida nimetatakse kaasaegseks progressiivseks kunstiks? Kui me püüaksime praegu formuleerida kaasaegse stiili tunnuseid, siis on kerge kiusatusele järele anda ja kitsa normatiivsuse pattu langeda, mis oleks vaevalt soovitav.

Kunsti kaasaegsuse probleem on väga lai. Suurt huvi pakuvad selle need küljed, mis puudutavad arhitektuuri, interjööri, dekoratiiv- ja tarbekunsti. Piiratud ulatusega artiklist tuleb tahes-tahtmata välja jätta paljud tähtsad aspektid ja isegi loobuda konkreetsete kunstiteoste analüüsist, mis oleks vägagi soovitav, samuti ka selle probleemi spetsiaalsete iseärasuste analüüsist üksikutes kunstiliikides. Loodetavasti täiendatakse arvamuste avaldamise käigus, milleks aeg on juba ammu küps, käesoleva artikli lüngad ja asendatakse täielikumatega selle võimalikud vaieldavad väited.



C. Baba. Talupojad. Õli. 1958.



*L. Tolli. Reljeef Jäätetke monumendile Tallinnas.*

*K. Nagel. Enne kevadist püüki. Õli, 1959.*





I. Anton-Agu. Päevalilled. Õli. 1958.



R. Sepp. Neli põlvkonda. Õli. 1959.



# SKULPTOR ANTON STARKOPF

*Voldemar Erm*

Meie skulptoritepere seni, möödunud aastal üle kaheksanda aastakümne läve astunud, ent ikka veel reipa ja loomisvõimelise prof. Anton Starkopfi isikus on koondunud väga mitmekülgsed vaimsed omadused. Hea vaatlusvõime ja oskus leida nähtust selle tuuma, rahutult otsiv vaim ja vilgas fantaasialend on tema sisult ja vormilt mitmepalgelise, pika arengutee läbinud loomingu sünni eeldusteks. Kujuritöö saladuste ja materjalide omaduste põhjalik tundmine ning oskus neid erinevate kunstiliste ülesannete lahendamiseks taibukalt kasutada annavad ta loomingule isikupärase vormi ja stiili, milles tunneme suure meistri kätt. Range enesedistsipliin ja töökus koos raudse tervisega lubavad tal modelleerimispuki või graniidirahnu ääres järjekindlalt töötada vähemalt 10—12 tundi päevas. Loomupärane optimism, visadus ja usk püstitatud eesmärkide õigsusse ja teostatavusse on tal aidanud elus korduvalt võitjana välja tulla raskest olukordadest ning jõuda ettenähtud sihile. Kaine pilk elule ja oskus oma kaastöötajaid ning õpilasi juhendada on tal võimaldanud püsida pikki aastaid mitmete meie kõrgemate kunstikoolide eesotsas, aidata neid rajada ja elunõuetele vastavalt ümber kujundada. Rohkete elukogemuste ja tähelepanekute tõttu on ta suunavalt kaasa rääkinud ka meie kunstisatsiooni töös. Nii on mitmesuguste vaimsete võimete harmooniline seos aidanud prof. Starkopfil kauaaegse kunstipedagoogina ja viljaka loova kujurina korda saata seda hiiglaslikku, tänapäevani jätkuvat elutööd, mis oma sisulise väärtuse ja suundarajava tähtsusega jätab kustumatu lehekülje Nõukogude Eesti kunsti ajalukku.

A. Starkopfi sadade teosteni ulatuvast loomingust puudub praegu veel kõikehaarav

käsitlus. Sellest annab piisava läbilõike alles peatselt Tartu Riiklikus Kunstimuseumis toimuv personaalnäitus. Aga juba senine ettevalmistav uurimistöo lubab anda põgusa ülevaate juubilaril elust ja loomingust ning puudutada mõningaid sellega seoses olevaid üldisemaid probleeme.

\*

A. Starkopf sündis 22. aprillil 1889. a. Kohila vallas Harjumaal talupoja lasterohkes perekonnas. Peale Järvakandi kaheklassilise ministeeriumikooli lõpetamist töötas ta mõned aastad vallakirjutaja abina Kohilas ja Aleksandri vallas. Omades praktilist meelt ja püüdu elus edasi jõuda õppis ta esmalt raamatupidamist Narusbeki kaubanduskoolis Tallinnas ja aastail 1909—1911 Kõrgemal Kaubandus-Tööstuslikel Kursustel Peterburis. Kokkupuuted siin õppivate ja töötavate noorte eesti kunstnikega (A. Jansen, P. Aren, K. Burman senior jt.) äratasid Starkopfis huvi kujutava kunsti vastu. Viibides haigena Hyvinkää sanatooriumis Soomes hakkas ta ajaviiteks modelleerima. Need tööd sattusid prof. Wennerbergi ja kujur Haapasalo kätte, kes soovitasid Starkopfile alustada tõsiselt õpinguid skulptuuri alal. Samasugust nõu andsid talle ka A. Jansen ja A. Promet.

1911. a. sügisel sõidabki Starkopf Münchenisse, et alustada süstemaatilisi kunstiõpinguid joonistamise alal sloveeni kunstniku A. Ažbè (1862—1905) poolt rajatud kunstikoolis, mida tollal juhatas maalikunstnik Weinhöld, ja prof. H. Schwegerle ateljeekoolis modelleerimise alal. Ažbè kool oli tuntud vabameelse tööka vaimu poolest, kus õppemeetod baseerus natuuri hoolikal tundmaõppimisel ja kindla realistliku vormitunde aren-

damisel. Stuudiode kestvus oli siin vahelduv, hommikupoolikuti joonistati ja maaliti akti, õhtupoolikuti enamasti portreed või skitseeriti akti. Siin käisid end aeg-ajalt täiendamas paljud vanemadki kunstnikud. Schwegerle juures õpiti modelleerimist 2—3 nädalat kestva aktiseadeldise järgi, kusjuures korrektoori tehti ainult üks kord nädalas. Õpiti eeskätt edasijõudnumailt kaasõpilastelt, kellega tekkis teatav võistlusvahekord. Müncheni kunstiakadeemias ja Ažbé kunstikoolis õppis tollal palju noori igast maailmakaarest, nende hulgas ka kaasmaalasi, nagu A. Vabbe, J. Greenberg, A. Roosileht, L. Oskar, Ed. Taska, E. Dörwald jt.

Juba järgmise aasta kevadel sõitis Starkopf A. Tassa õhutusel Pariisi, kuhu oli koonduanud juba arvukas eesti kunstiõpilaste pere — J. Koort, K. Mägi, A. Tassa, A. Uurits, O. Karin, V. Kangro-Pool, J. Einsild, kirjanik Fr. Tuglas, viiulikunstnikud E. Sõrmus ja R. Tassa, kellele peatselt lisandusid veel mõned münchenlased. Pariisis jätkas Starkopf skulptuuriõpinguid vabaateljeede tüüpi «Académie Russe'is», kus töötati vahelduva kestvusega modellide järgi ilma õpetaja pideva kontrollita, üksteiselt nõu küsides ja valminud töid ühiselt läbi arutades. Starkopfi sai lähimaks nõuandjaks ateljeevanem, vene kujur Bulakovski. Mõned korrad aastas käisid korrektoori tegemas ka prantsuse kujur A. Bourdelle ja maalikunstnik O. Friesz. Korrektooridele eelistati aga õppimist Pariisi kunstimuuseumides ja kunstinäitustel esitatud töödest. See kasvatas iseseisvust suhtumises kunsti ja õppeülesannete lahendamisel.

1913. a. suve veetis Starkopf koos A. Tassa, Fr. Tuglase ja Pariisis õppivate soomlastega (Y. Kilpinen, K. Alander jt.) Ahvenamaal, kus arutati muuseas ka eesti kunstiorganisatsiooni asutamise küsimust. Sellele leiutati isegi nimi «Pallas» — vastukaaluks soome «Ate-neumile». Eesti kunstnike äärmise laialipillatuse tõttu jäi asi tookord aga soiku. Samal aastal debüteeris Starkopf oma joonistustega «Noor-Eesti» kunstinäitusel.

Järgmisel suvel viibis Starkopf koos A. Tassaga taas Soomes, seekord Viiburi läheduses. Kui ta tagasisõidul Pariisi peatus Lõuna-Saksamaal, et oodata A. Tassa saabumist, algas esimene maailmasõda. Starkopf vangistati vaenuliku riigi kodanikuna ning interneeriti

Rathenis Dresdeni lähedal. Eestkoste tõttu lubati tal 1916. a. töötada kiviraidurina esmalt Dresdeni, hiljem Berliini mitmes kiviraiumistöokojas. Omandanud sel alal häid kogemusi, pääses ta 1916. a. novembris nimeka saksa kujuri Fr. Metzneri töökotta, kus töötas assistendina poolteist aastat, aidates töid modelleerida ning teostada neid kivis ja marmoris. Töö kõrval täiendas ta oma joonistamis- ja modelleerimisoskust A. Lewin-Funcke studios.

Seega viis Starkopfi õpingutekäik Münchenis, Pariisis ja Berliinis teda kokkupuutesse väga mitmesuguste kaasaegsete kunstisuundadega, millelt saadud mõjustuste kristalliseerumine ja oma loomingulise palge väljakujunemine nõudis aega pärastises iseseisvas töös. Tema noorpõlve töodes näeme teatavaid mõjustusi Fr. Metznerilt, kelle monumentaalseid, suure vormisünteesiga loodud töid ta pikemat aega välja raius. Õpingute ajal köitsid teda maalikunstnike P. Puvis de Chavannes'i, H. von Marées' ja F. Hodleri suurt lihtsust, selgust ja vormiüldistust taotlevad teosed. Aga ka saksa ekspressionistliku koolkonna meistrite E. Barlachi, W. Lehmbrucki jt. käsituslaad on jätnud mõningaid jälgi Starkopfi varasemasse loomingusse. Tema loominguline arengukäik on palju komplitseeritum kui näiteks mõnevõrra varem Peterburis ja Pariisis õppinud J. Koortil, kes oma kunstilise kredo leidis kiiremini. Koorti teoste äärmiselt tasakaaluka, puhta ja selge, prantsuse kunstitraditsioonidest lähtuva vormikäsitluse asemel toob Starkopf eesti raidkunsti saksa ekspressionismist mõjustatud uusi spirituaalsemaid ja arhaiseerivamaid jooni.

1918. a. novembris jõudis Starkopf sünnimaale. 1919. a. alguses töötas ta lühikest aega Tallinnas Haridusministeeriumi kunstiosakonnas, aidates organiseerida eesti kunsti ülevaatenäitust. Sama aasta sügisel siirdus ta Tartusse, kus oli kunstiühingu «Pallas» liikmena koos A. Tassa, K. Mägi ja A. Vabbega aktiivselt kaastegev ühingu kunstikooli rajamisel. Kooli asutamise eesmärgiks oli võimaldada eesti noortel kodumaal omandada kunstiharidust, sest kodanliku vabariigi rasketes majanduslikes tingimustes puudusid neil väljavaated sõita õppima välismaade kunstikeskustesse. «Pallase» kunstikool oli esialgu mõeldud nn. vabaateljeede tüüpi õppeasutusena,

kuhu võiksid ilma ettevalmistuseta pääseda kõik kunstiandelised noored. Kuid õpilaste kiire juurdevool tingis peatselt kooli muutmise kindla põhikirja ja programmi alusel töötavaks kõrgemaks kunstikooliks, mis annaks lõpetajaile juriidilised kunstnikuõigused ning valmistaks pedagoogiliselt ette ka keskkoolide joonistamisõpetajaid. Kunstikoolis «Pallas» töötas Starkopf skulptuuriateljee juhatajana ning K. Mägi haiguse ajal 1921.—1923. direktori kohusetäitjana ja 1929.—1940. a. direktorina. Suurte majanduslike raskuste ja kodanliku valitsuse ebasõsiva hoiaku kiuste arendas ta koos teiste kooli pedagoogide-entusiastidega «Pallase» kunstikooli hea tasemega õppeasutuseks, millest on võrsunud suur hulk Nõukogude Eesti vanema põlve silmapaistvaid kunstnikke. Starkopfi juhendusel on kooli skulptuuriateljees saanud tubli professionaalse ettevalmistuse rida nimekaid eesti kujureid, nagu F. Sannamees, E. Viiralt (õppis algul «Pallases» skulptuuri), H. Halliste, A. Leius, J. Hirv, A. Vomm, E. Jõesaar, M. Saks, A. Jasmin, L. Sõber, R. Timotheus, E. Roos, L. Laas, S. Riig-Reiman, kõnelemata mitmest teisest, kes pidid koolist lahkuma seda lõpetamata.

Pikaajalises õppetöös on Starkopfil kujunenud oma pedagoogilised vaated, millel tuleb lühidalt peatuda. Edukaimaks peab ta töötamist 4—5-liikmelise õpilasarühmaga, kus mõni andekam kujuneb iseenesest eestvedajaks, kelle järgi püüavad joonduda teised. Ta ei tohi aga muutuda grupi «priimabaleriiniks», vaid tarbe korral peab õpetaja hea sõna ja nõuandega virgutama mahajääjaid. Õppetöös peab Starkopf tähtsaimaks õpetada natuuri õigesti terviklikult nägema ja nähtut plastilises materjalis jäädvustama. Modelleerimisel on väga oluline, et modellide kestvus oleks vahelduv, alates 3 päevast kuni 3 kuuni. Modelli järgi õpitakse esmalt inimkeha proportsioone ja suuri vormimasse nägema ja õigesti üles ehitama ning alles järk-järgult minnakse üle vormide detailsele viimistlemisele. Üle 3 kuu kestvas modellis oskab õpilane vaevast enam midagi uut näha ja ta töö muutub pisidetailide kallal nokitsemiseks. Teiselt poolt on tähtis töötamine lühiajaliste skulptuurkrokiididega, et õpilane harjutaks silmamõõtu ja oskaks kiiresti tabada figuuri mitmesuguseid poose, liikumist, proportsioone ja rakurse. Modelli lahkudes tuleb har-

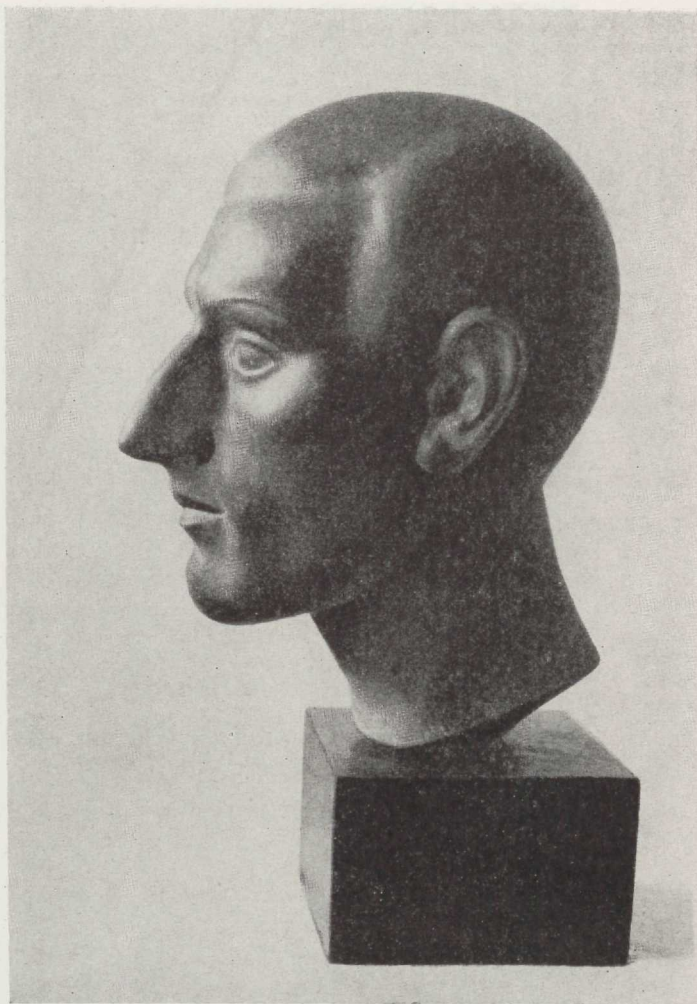
jutada mälu järgi töötamist, või — veel parem — tuleb enne modelli hoolikalt vaadelda ja siis nähtu mälu järgi fikseerida. Õppetöös peab akt vahelduma portreega. Portrees õpitakse hindama detaili, tabama karakterit, aktis aga tuleb rõhutada kompositsioonilist ülesehitust, üldvormi, silueti. Ümarplastilise figuuri kõrval on vaja käsitleda ka reljeefi. Vaheldus õppetöös pareerib ühekülg-sust, stampi, sunnib ülesandele loovalt lähenema. Noor kunstnik peab õppima iseseisvalt mõtlema ja töötama, seetõttu väga sagedane korrektuur pole üldse soovitatav. Kujur peab tundma kõiki tööfaase, alates modelleerimisest kuni töö lõpetamiseni materjalis. Õpilas-tes tuleb kasvatada tööarmastust ja pideva töötamise harjumusi. Skulptori töö nõuab aega ja vaeva ning siidkinnastes töötaja ei saavuta midagi. Selles on Starkopf ise noor-tele head eeskujuna andnud, töötades sageli oma õpilaste keskel kui *primus inter pares*. Vähemalt teisest õppeaastast peale tuleb õppida materjali käsitlemist, õppida oma tööd puusse, graniiti või marmorisse raiuma. Iga materjal nõuab isesugust käsitluslaadi ja viimistlust. Starkopfi pedagoogilise töö positiivseks tulemuseks on, et enamik meie kujureid tunneb hästi mitmesuguste skulptuurimaterjalide omadusi ning oskab neid edukalt kasutada oma kunstiliste kavatsuste teostamiseks. Kuna «Pallase» koolil sageli puudusid majanduslikud võimalused õpilastele küllaldase materjali muretsemiseks, siis lubas ta õpilastel mõnikord oma töid puusse või graniiti punkteerida ja välja raiuda, et nad omandaksid materjalis töötamise kogemusi. Et raskesti töödeldav ja suurt üldistamis- oskust nõudev graniit omab eesti skulptorite loomingus nii suurt erikaalu, on suurel määral Starkopfi kui pedagoogi teene. Mitmete Starkopfi õpilaste noorpõlve töedes on märgata õpetaja kunstilise kontseptsiooni mõju, ent kõik nad on hiljem loomingulise tööga saavutanud iseseisvuse ja omapära, mis neile kindlustab väarika koha eesti skulptorite peres. Peale eesti kujurite on Starkopfilt omandanud materjalis töötamise kogemusi ka leedu kujurid Poljakovas ja Mike-nas. Silmapaistvate teenete eest kunstipedagoogilisel ja loomingulisel alal edutati Starkopf 1934. a. professoriks.

Eestisse jõudmise järel alustas Starkopf organisatoorse ja kunstipedagoogilise töö

kõrval peatselt ka intensiivset loomingulist tegevust. Kuuludes kunstiuhingu «Pallas» liikmeskonda, esines ta 1919. aastast peale pidevalt arvukate uute töödega nii ühingu näitustel Tartus kui ka üldistel ja grupinäitustel teistes linnades. Samuti võttis ta osa eesti kunsti välisnäitustest Riias (1926 ja 1937), Helsingis (1929), Pariisis (1929), Lüübekis, Kielis ja Königsbergis (1929), Berliinis, Kölnis ja Kopenhaagenis (1930), Moskvas (1935), Kaunases (1937), Roomas, Budapestis ja Krakovis (1939), Antverpenis (1939). Tema loomingulist tööd on soodustanud 1931. a. valminud individuaalelamu ühes avara skulptuuriateljeega Tartus Tähtvere linnaosas. Enesetäiendamise eesmärgil on ta teostanud rea välismaareise: 1920., 1923. ja 1926. a. Saksa- maale, 1925. a. Rootsi, 1928. a. Prantsusmaale ja Itaaliasse, 1929. ja 1939. a. Soome, 1935. a. Rootsi ja Taani. Need reisid tõid värskendust kunstniku töökasse ellu, võimaldasid saada ülevaadet teiste maade kunstielu arengust ja tutvuda armastatud meistrite loominguga.

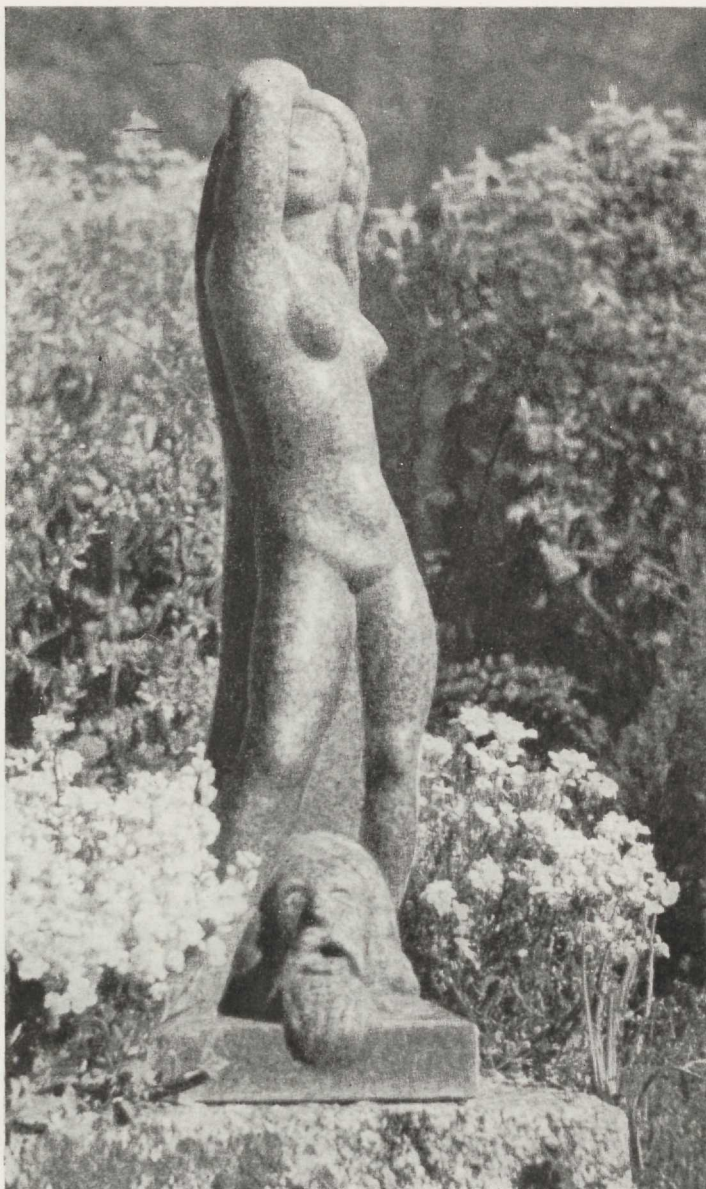
Starkopfi kodumaine loominguperiood algab ekspressionistlikus vaimus loodud joonistuste ning mitmes materjalis teostatud peade ja büstidega, nagu «Kurbus» (pronks), «Kalamehe pea» (puu), kubistlike sugemetega range «Sõduri pea» (kivi; kõik 1919–1921), milles seemise elamusliku pinge tõstmiseks on mõnevõrra ületatud vormi realistlikku tõe- pärasust. Nendega peaaegu samaaegselt val- mib ka hulk lihtsa üldistava vormiga loodud realistlikke portreid, nagu H. Lukki (1919), E. Tuglase, L. Mei-Starkopfi, K. Luiga, N. Tšer- nova jt. portreed (kõik u. 1920–1922). Vara- jase portreeplastika parimate saavutustena tuleb esile tõsta veel prof. J. Margi (liivakivi, 1922), näitleja J. Vaheri (graniit, 1923), näite- juht P. Sepa (pronks, 1925) ja kunstniku abi- kaasa A. Starkopfi (puu, 1926) karakterseid, vormikindlaid portreid.

Peatselt kaldub Starkopfi huvi figuuriplas- tikale, mis tema loomingus omandab vara- kult domineeriva koha. Starkopf on kodan- liku perioodi eesti kujurite hulgas viljaka- maid figuraalskulptuuri meistreid, kelle üksikfiguurid, reljeefid ja gruppkompositsi- oonid haaravad laia teemade ringi ning on teostatud väga mitmesugustes materjalides. Ta on loonud teoseid nii intiimses kammerfor- maadis kui ka suuri dekoratiivseid aiaskulptu- tuure, hauasambaid ja monumente.



A. Starkopf. Näitleja J. Vaheri portree, Graniit, 1923.

Starkopf alustab stuudiotööna mõeldud naisaktide modelleerimisega (umb. 1921—1924), mille üldkontseptsioon ja vormikäsit- lus on natuuripäraselt realistlik. Enamik neist figuuridest on hävinenud, ainult fotode põhjal on nende käsitluslaad aimatav. Tallinna Riik- likus Kunstimuseumis säilitatav «Naisfi- guur» (pronks, 1923) oma rahuliku käsi-puu- sas-poosiga ja kehavormide hoolika üldistava modelleeringuga on selle figuuridesarja tüü- pilisi näiteid. Mängiva lapse marmorfiguur Ambla kalmistul 1923. a. püstitatud hauasam- bal läheneb oma vormikäsitluselt mõnevõrra klassitsismile. Neil aastail loob Starkopf ka mõned elulähedaselt mõtestatud meesfigu- rid, nagu oma vastast varitsev «Poksija»



A. Starkopf. Salome. Graniit. 1935.

(pronks, 1923), pihtisid hoidev «Sepp» (kips, 1925), tööstust sümboliseeriv «Mees haamriga» (pronks, 1925). Viimastes jääb töö teema ja töölise kujutus küll puhtskulpturaalseks ülesandeks, kus tööriist aitab vaid vaheldusrikkamaks muuta modelli poosi, kuna töölise karakteri avamisele pole veel pühendatud vajalikku tähelepanu.

Ent selle elulähedase realistliku arengujoonega paralleelselt kulgeb teine hoovus, mis kisub kunstnikku võimsalt kaasa uute teede otsingule, et leida oma pakitsevale tunde- ja fantaasiatulvale adekvaatsemat ja isikupära-

semat väljendusvormi. 1925. a. valmib Starkopfil sari pronksfigure — «Sügis», «Naine kalaga», «Tants», «Siiami tants» — mis oma ülemäärase gootipärase saleduse, liikumismomendi tugevama rõhutamise ja siledate pindade kerge stilisatsiooniga tunnistavad ekspressionistliku vormikõne tugevnemist. Kunstniku lähtekohaks on mitte enam natuuri otsene jäljendamine, vaid loov ümbertöötamine elamusliku sisu selgema esiletoomise eesmärgil. Esialgu jäävad need otsingud veel välise dekoratiivsuse ja ilmeke siluetimõju taotlemise pinnale. Kuid juba samal 1925. a.

valmivad puus kompositsioonid «Madonna» ja «Pietà», mis käsitlevad Starkopfi kogu hili-semat loomingut läbivat, kümneis varianti-des kehastatud emaarmastuse teemat. «Pietà» 1925. a. variant on üles ehitatud veel peami-selt masside ja joonte rütmi üldmõjule, 1926. a. variandis on aga juba sugestiivse väl-jendusrikkusega esile toodud ema sügav lein oma surnud poja pärast, kelle lõtva keha ta käed viimast korda süles hellitavad. Ema ja poja figuur moodustab püramiidja suletud terviku, väljendades mõjukalt suurt inim-likku traagikat. Nii «Madonnas» kui «Pietàs» hakkab embrüonaalselt kujunema Starkopfi hilisemale loomingle iseloomulik suletud, staatiline kompositsioon, loodusvorme kohati deformeeriv ja üldistav vormikäsitus ning tema puuskulptuuridele omane löikejälgedest krobeline pinnafaktuur.

Järgneval ajajärgul, umbes aastani 1930, iseloomustab Starkopfi töid taas selge ja üle-vaatliku siluetiga, lahtise kompositsiooni ja klassikalistest kunstiraditsioonidest lähtuva naturilähedase vormi kasutamine. Klassika-lise pärandi vaimust on kantud ka mitmete tööde ainek ja nimetusedki — «Flora», «Virginia», «Leda» jt. —, kuigi nende tööde skulpturaalne lahendus on täiesti kaasaegne, sõltumatu klassitsistlikest ilukaanoneist. Materjalina kasutab ta nüüd peamiselt puud, 1928. aastast alates katsetab ka puumassi ja kunstikiviga, mis aga teda ei rahulda.

Dekoratiivseis naisfiguurides «Flora» (1926) ja «Virginia» (1927) on toonitatud noore nai-sekeha saledust, kompositsiooni rahulikku tasakaalu ning vormide ja silueti voolavust, kuna puu siledaks voolitud pinnad ja valgus-refleksid lisavad tundeküllast pehmust. See-vastu tugevat hingelist vastuolu ja tundepin-get väljendab «Hämning» (1927); seda annab edasi naise rõhutatult kontrapostis seisak, pea pöördliigutus ja pead haaravate käte hoiak, samuti figuuri rahutu üldsiluett. Rea-listlikus laadis on lahendatud veel mitmed dekoratiivsed naisfiguurid 1928.—1930. a. vahemikust, nagu puumassist «Naine kan-nuga», «Istuv naine» jt.

Neil aastaail valminud gruppkompositsioo-nides kajastub ülekaalukalt armastuse teema. Mehe ja naise vahel valitseva hella kiindu-muse ja ka kire kujutamisele on Starkopf pühendanud paljud oma tööd. Ta käsitleb seda teemat mehise otsekoheuse ja kaasa-

elamisega, ilma et ta töödel oleks amoraalset kõrvalmaiku. Käesolevast perioodist tuleb esile tõsta väga erineva lahendusega, hinges-tatud kompositsioone. Range püramidaalse ülesehituse ja dekoratiivse joonterütmiga paistab silma «Kahekesi» (puu, 1926). Armu-nute sügavat kiindumust käsitleb omapärase asümmeetrilise kompositsiooniga ja laineli-selt tõusva siluetiga «Andumus» (puu, 1927). Armastuse viljastavat õnnetunnet väljendab ilmekalt «Õnn» (puumass, 1928, hävinenud), mis kujutab küllusesarve käes hoidvat naisfi-guuri ja teda puusadest embavat istuvat meesfiguuri. Põhiliselt realistlikus käsitluses läbi viidud kolmefiguuriline «Lott tütardega» (kunstgraniit, 1929) ei ole kompositsioonilt täiesti terviklik töö: liiga palju on siin üld-muljet segavaid väänlevaid ja põimuvaid vormielemente. Antiik-Kreeka mütoloogiast võetud ainet käsitleb pisut kuiva dekoratiivse üldmõjuga «Leda» (puu, 1930). Puhdekoratiivse iseloomuga on tugevasti stiliseeritud vormiga kolmikgrupp «Kelp» (puu, 1927).

1928.—1935. a. vahemikus on Starkopf loo-nud ka mõned fontaaniskulptuurid. Neist kõige ulatuslikum, sisult ja vormilt tervikli-kum oli puumassis teostatud fontaani kolmik-grupp Tartu Tütarlaste Gümnaasiumis (1928), mis aga sõja tulekahjus hävis. Selle keskosa kujutas laia liuda õlal kandvat ema, kelle jalge vastu liibuvad kaks last; külgosad kujut-sid ühel pool kilpkonnal, teisel pool mere-lõvil rõõmsalt ratsutavat last. Need realistli-kus vormikõnes mõtteselgelt modelleeritud grupid moodustasid hästi tasakaalustatud kauni ansambli. Starkopfi väiksemaist fontaa-nidest on mainitavad betoonis teostatud laste-päraselt vallatlev grupp «Lapsed hülgega», mis kaunistab praeguse Raudteetehnikumi ees aias asetsevat fontaani, ja eratellimusel valminud humoristliku varjundiga «Laps kalaga» (1935), mis kujutab delfiinil ratsuta-vat last, kusjuures mõlema suust purskub veejuga. Oma õiget kohta veebasseini serval ootavad veel graniidist dekoratiivsed «Kalad» (1935).

Suuremate figuraalsete teoste kõrval vai-mib Starkopfil rida ekspressiivse vormikäsi-tlusega teravalt iseloomustatud portreid kul-tuuritegelastest, nagu A. Tassa (1928), E. Tim-bermanni (1929), Adamson-Ericu, J. Vahtra, A. Antsoni, E. Türgi ja A. Luha portreed (kõik 1931).

Etapilise tähtsusega teos on monumentaalne graniidist «Uppuja» büst (1931), mille ekspressionistlik, üldistatud vorm väljendab tabavalt uppuva noormehe surmaagooniat. Selle teose loomise ajendajaks oli traagiline õnnetusjuhtum, mil Kvistentalist lõbutsemiselt tulnud autotäis inimesi sõitis õhtuhämaruses Emajõe jääl määrgistamata jäetud jäävõtuauku ning kus kõik viimseni uppusid. See teos on Starkopfi kunstilises arengus justnagu piirikiiviks, mille juures lõpeb noorpõlve intensiivsete ja vastuoluliste otsingute ajajärk ning algab küpse meistri täiesti omapärase käsitluslaadiga looming. Senise puu ja pronksi asemel saavad nüüd kujuri eelistatud materjalideks graniit ja vähemal määral ka marmor. Materjali vahetuse tingis peamiselt asjaolu, et pronksivaluga oli Eestis alati raskusi selleks spetsialiseerunud töökoja puudumise tõttu; sobiva puidu hankimine ja ettevalmistamine nõudis palju aega ja sekeldusi. Kodumaine graniit oli aga alati kergesti kättesaadav ning kiviraiumise alal kogenud meistrid olemas. Pealegi oli Starkopf ise suurte kogemustega kiviraidur, kes pärast pikemat vaheaega tundis tõsist mõnu raske graniidi rakendamise oma kunstiliste kavatsuste teenistusse. Graniit oma omaduste poolest nõuab aga töötlemisel suurt lihtsust ja üldistamisvõimet. Graniidi kasutamisel kujuneb nüüd välja see Starkopfi uus raskepärane ja mehine stiil, mida vastandina eelmisele perioodile iseloomustab kompositsiooni arhitektooniline suletus ja monoliitsus, igasuguseid pisidetaile hülgav suur vorm, väljendusliku rõhu asetamine vormimasside liigendusele ja silueti omapärasele rütmile, materjali iseloomu ja ilu esiletoomine vastava vormi- ja pinnakäsitlemisega. Kunstilise kavatsuse teostamisel taandub senisest rohkem tagaplaanile natuuri otsene jäljendamine, seda asendab loodusvormide loov ümbertöötamine ja mõtestamine. Kunstniku eesmärgiks on inimeste väga mitmesugustest emotsioonidest ja inimeste-vahelistest suhetest seesmises kaemuses välja kristalliseerunud kujude kehastamine. Starkopfi küpse põlve sügavalt inimlik kunst on mitte niivõrd jutustav kui kujutav. Selles on tunda loova isiksuse suveräänset vaimu, mis vormib tõrksa materjali oma palge järgi.

Starkopfi suure üldistusvõimega vormikäsitus jätkab neid traditsioone, mida eesti

skulptuuris oli rajanud J. Koort ja mis V. Melliku, H. Halliste, M. Saksa, E. Kirsi ja mitmete teiste kujurite teoste kaudu on eesti raidkunstile vajutanud omapärase rahvusliku pitseri. Kuid nagu eespool juba tähendatud, olid Koorti ja Starkopfi loominguga lähtekohad erinevad, nagu on erinevaks jäänudki nende kunstiline tunnetus ja käekiri. Nende kahe suurmeistri looming moodustab kaks eri etappi eesti raidkunstis ajaloos. Starkopfi küpsem loominguperiood algab sealt, kus lõpeb J. Koorti oma — 1930-ndail aastail.

Starkopfi viljakast loomingust aastail 1931—1940 võib siin esitada vaid mõningaid tüüpilisi näiteid, kuna selle perioodi ammen-dav läbiuurimine seisab veel ees. 1931.—1932. a. valmivad tal marmorist väikeseformaadilised figuurid ja grupid, nagu «Armas-tajad», «Naisfiguur», «Leinav naine» ja «Ema», milles kajastuvad mitmesugused psüühilised elamused ja lähedaste inimeste vahelised kiindumussuhted. Nende teoste kompositsioonis ja vormikäsitlemisel ilmneb eelmisest perioodist täiesti erinev käsitlus-laad. Kõige selgemini näeme seda vahet, kui võrrelda 1928. a. purskkaevu keskgruppi 1932. a. paiku valminud «Emaga» (marmor). Grupp on sama: keskel liuda kandev naine, keda mõlemalt küljelt embavad kaks last. Seal kompositsiooni läbipaistvus ja plastilise detaili selge väljatootus, siin — üheks monoliitseks tervikuks liidetud grupp ja äärmiselt napp, kergesti stiliseeritud vormikõne, kus mõjule pääseb skulpturaalsete masside rahu-lik tasakaal ja üldsiluett.

Reprodutseerituna almanahhis «Kunsti-ühing Pallas 1918—1933» (Tartu, 1934) äratas see töö ka Moskva kujurite tähelepanu. 1934. a. kevadel tekkis kunstiühingul ja -koolil «Pallas» tihe kontakt Nõukogude Liidu saatkonnaga Tallinnas seoses nõukogude graafika näituse korraldamisega «Pallase» ruumides. Näituse avamisest 1. mail võtsid isiklikult osa Nõukogude Liidu saadik A. Ustinov ja saatkonna juhtivad töötajad — Kljavin ja Krõlov. «Pallase» ühingu poolt neile korraldatud vastuvõtul tekkis ühingu liikmeil ja prof. Starkopfil niivõrd sõbralik vahekord Nõukogude saatkonna esindajatega, et saadik A. Ustinov tegi sealsamas ettepaneku korraldada «Pallase» ekskursiooni Nõukogude Liitu, mis teostuski sama aasta oktoobris ja novembris. Sõbraliku kontakti piisavusest



A. Starkopf. Madonna. Puu. 1945.



kõneleb asjaolu, et juba 1934. a. juunis külastas Nõukogude saadik A. Ustinov koos J. Kljaviniga uuesti kõrgema kunstikooli «Pallas» õpilastööde näitust, mis neile meeldis «joonistuse kvaliteedi, värvide elavuse ja süžeele lähenemise mitmekülguse poolest», nagu kirjutab A. Ustinov 22. juunil 1934. a. A. Starkopfile. Viimase ettepanekul kinkis kooli direksioon igale näitust külastanud Nõukogudemaa esindajale ühe neile kõige

enam meeldinud õpilastöö. Saatkonna sekretär J. Kljavin saatis VOKS-ile Moskvas paar eksemplari «Pallase» almanahhist. Peatselt saabus sealt A. Starkopfile kiri, milles tuntakse huvi tema teoste vastu ning soovitakse tutvuda üksikasjalisemalt A. Starkopfi loominguga reproduktsioonide kaudu. A. Starkopf saatis selle kirja põhjal VOKS-ile terve rea fotosid oma töödest. Järgmise aasta märtsis aga võttis ta nelja tööga («Kelp», «Uppu-

ja», «Embus», «Ema») osa eesti kunsti näitusest Moskvas, kus eesti skulptuuri kõrge tase äratas üldist tähelepanu. Püsivate sidemete loomisel Nõukogude Liidu kultuurieluga oli Eestis 1934. a. alanud fašistliku diktaatori perioodil eriti suur tähtsus.

Järgnevates, peamiselt graniidis ja puus valminud töödes näeme Starkopfi uute loominguliste põhimõtete ja käsitluslaadi edasist süvenemist. Üha vähem pöörab ta tähelepanu oma tööde puhtdekoratiivsele küljele ja naise keha ilule. Ikka enam köidab teda inimese tundeelu mitmesuguste aspektide kujutamine väga omapärase suletud skulpturaalses vormis, mis võimalikult täiuslikult vastab teose sisule. Väljapoole suunatud aktiivsuse asemel näeme uutest figuursetes töödes seesmist keskendumist, vaikset mõtisklust, nukraid leinameeleolusid, mida väljendab peamiselt figuuri ilmekas poos, vähem nägu ja miimika.

Graniidis valminud töödest väärivad esiletõstmist ilmeka pinnajaotuse ja dekoratiivse rütmiga kaks reljeefi 1935. aastast (neist üks hävinud). Ema ja lapse südamlikku kiindumust kujutava samanimelise kompositsiooni (1935) omandas 1937. a. eesti kunsti näituselt Kaunase kunstimuuseum. Armuõnne teemat käsitlev graniidist fontaanigrupp vaasiga (1936) püstitati kirjandusteadlase A. Annisti aias Tartus. Terve rida Starkopfi paremaid töid asetseb Jõgeva Sordiaretusjaama vanema teadusliku töötaja R. Tamme individuaalajas, kus nad maitsekalt paigutatuna moodustavad kauni loodusega orgaanilise terviku. Graniidist lamavas «Päevitajas» (1936) on suurepäraselt tabatud suvises päikeselõõsas lõtvunud naisekeha raugus ja mõnutunne. Heledas päikesepaistes tekkiv valguse ja varju mäng muudab otse murule asetatud figuuri lihtsa üldistatud vormikõne hästi loetavaks. Saleda püstja siluetiga skulptuurigrupp «Ema lapsesega» (1938) väljendab veenvalt ema muret ja hoolt haige lapse eest. Väikest veebasseini kaunistab kahefiguuriline grupp «Kandlemängija» (u. 1938), mille murtud üldsiluett ja peendetaili täiesti vältiv arhaiseeriv vormikäsitlus lubab tõmmata võrdlusjooni A. Starkopfi ja Kr. Raua loomingulaadi vahel. Nende loomingulises meetodis on palju ühist. Nad mõlemad loovad oma teosed rohkem sisemisest kaemusest kui silmatajust lähtudes, kuigi Starkopf oma figuure pidevalt modelli järgi

kontrollib. Idamaiselt ristijalu istuv, langetatud päi mediteeriv «Ä la jaapanlanna» (1938) võlub oma rahuliku voolava joonterütmiga. Naise juuste tahutud krobelisus ja aluse rõmeline pind loovad vajaliku kontrasti alasti keha siledale peeneteralisele pinnastruktuurile. Selle ja paljude teiste tööde vormikäsitlus toob mõjukalt esile kodumaise graniidi spetsiifilise ilme ja võlu. Aja tekitatud «paatina» — peene sambliku laigud — süvendavad veelgi enam muljet, et need teosed on meistri käe poolt vormitud ja mõtestatud orgaanilise osa meie loodusest. Need mõtte- ja tundetihedad teosed ei ole ainult dekoratiivseks lisandiks loodusele, vaid neis avaldub inimelamuste sügav ja mitmekülgne skaala. Nende väliselt kohmakas ja teadlikult tagasihoidlikus vormis väljendub selgesti meie põhjamaine rahvuslik vaim.

Starkopf on silmapaistev vabaõhukulptuuri meister, kelle võimeid sellel alal ei ole kahjuks kunagi küllaldaselt rakendatud meie linnade ja asulate haljasalade kaunistamiseks. Tema 40-aastase viljaka loomingulise tegevuse mälestusena leidub Tartus ja Tallinnas kummaski seni ainult üks ühiskondliku tellimuse põhjal haljasalal püstitatud skulptuur (mujal mitte ainustki). Kui kunstiajaloolane tahab saada ülevaadet Starkopfi vabaõhukulptuuridest, peab ta pöörduma individuaalade omanike ja kalmistute poole. Oleme sunnitud kunstiajaloolistes uurimustes kibedusega konstateerima, et meie mineviku suured raidkunsti meistrid A. Weizenberg ja J. Koort ei saanud kodanlikus ühiskonnas oma talendile ja võimetele väarikat rakendusvõimalust. Arvan, et meie ühiskonnas on võimalik antud viga parandada ning rohkem rakendada dekoratiivplastikat ühiskondlike hoonete ja parkide kaunistamisel.

Starkopfi marmorskulptuuridest on sel perioodil tähelepanuväärivad «Ärkaja» (u. 1937—1938), «Istuv naine» ja «Lein» (1938). Neis marmorfiguurides näeme inimkeha vormide peenetundelist varjundirikast läbitõttust. Ka puust valmib sel ajavahemikul rida sügavalt hingestatud töid, nagu «Lapsed» ja «Leinav naine» (1934), «Mõtiskleja» (u. 1937—1938) jt.

1930-ndail aastail on Starkopf loonud rea lihtsa arhitektoonilise üldkavatisega ning figuuri või reljeefiga kaunistatud haa-sambaid mitmel kodumaa kalmistul. Kunstilise lahenduse poolest väärib esiletõstmist

rida hauasambaid Paistu, Viljandi, Tartu, Nõo, Rahumäe kalmistutel. Nende dekoratiivplastika suurepärase näidetega on Starkopf andnud suure panuse meie rahvusliku hauaplastika arengusse.

Nõukogude võimu taaskehtestamise järel 1940. a. määrati Starkopf J. Koorti nim. Riigi Rakenduskunstikooli direktoriks, kellena ta aitas teostada olulisi nõukogulikke reforme endise Riigi Kunsttööstuskooli struktuuris ja õppemeetodis. Ta ise võttis õppetööst osa vormiosakonna juhatajana. Fašistliku okupatsiooni ajal jäi Starkopf algul terveks aastaks kohata, 1942.—1944. a. töötas ta skulptuuriõpetajana Kõrgemal Kujutava Kunsti Kursustel Tartus. Suure Isamaasõja lahingutegevus puudutas valusalt ka Starkopfi: tulekahju tõttu hävinesid Tartu Tütarlaste Gümnaasiumis, «Pallases», «Vanemuises» ning pommirünnaku ajal Tartu Kunstimuseumis paljud tema silmapaistvad teosed. Kunstniku loomingulist indu see aga ei murdnud.

Pärast Eesti NSV vabastamist 1944. a. sügisel määrati Starkopf Tartu Riikliku Kunstiinstituudi õppeala ja skulptuurikateedri juhatajaks ning 1945. a. septembris direktoriks. Neil kohtadel töötades rakendas ta koos kollektiiviga kogu oma energia Tartu lahingute ajal täielikult hävinenud kunstikooli taas-

rajamiseks uutal alustel. Tunnustusena tehtud töö eest autasustati teda 1945. a. medaliga «Töövapruse eest Suures Isamaasõjas», 1946. a. «Töö Punalipu» ordeniga ning 1947. a. omistati talle Kõrgema Atestatsioonikomisjoni poolt professori teaduslik nimetus skulptuuri alal. 1948. a. määrati Starkopf omal palvel kunstinstituudi skulptuuri- ja graafikafakulteedi dekaaniks, kellena ta töötas kohalt vabastamiseni 1950. a. mais. Ka Tartu Riiklikust Kunstiinstituudist on Starkopfi juhendusel võrsunud rida andekaid skulptoreid, nagu E. Kirs, O. Männi, O. Ehelaid, L. Israel, keraamik M. Rääk jt. 1950.—1954. a. töötas Starkopf Moskvas kujur S. D. Merkurovi ateljees, aidates koos E. Kirsi materjalis teostada rea vastutusrikkaid portreelisi tellimustöid. 1954. a. peale elab Starkopf taas Tartus, töötades viljakalt loova kunstnikuna.

Nõukogude perioodil on Starkopfi loominguline areng kulgenud üha suurema süvenemise ja realistliku kunstimeisterlikkuse kasvu tähe all. Välja arvatud Moskva periood, mil tal jäi vähe aega loovaks tööks, on ta alati esinenud arvukate uute töödega Tartu, Tallinna, samuti mitmel üleliidulisel kunstinäitusel. 1958. a. Riias korraldatud Balti liiduvabariikide skulptuuri näitusel esitatud tööde eest autasustati teda I üleliidulise preemiaga.



A. Starkopf. Väsinu. Graniit.  
1958.

1940. a. sügisnäitusel esitatud Starkopfi graniitfiguurides «Ema lapsega» ja «Rütm» esineb endine monumentaalne staatiline käsitluslaad. Pingerikas pedagoogiline töö ja direktori administratiivsed kohustused Tallinnas mõjusid Starkopfi loomingulisele viljakusele mõnevõrra pärssivalt.

Okupatsiooniaastail valmivad mitmed sügavalt läbituntud, eeleegilise põhitooniga väikesed kompositsioonid puus, mis kajastavad ajajärgu rõhutud meeoleolu. Maani rusuvat meelegeid väljendab kummuli viskunud naisfiguur «Ahastus» (1942). Nukker alltekst kajab vastu ka reljeefidest «Istuv naine» I—II (1942) ning «Rukkilõikaja» (u. 1942—1943). Neis reljeefides äratavad tähelepanu omapärane kompositsioon ja figuride ning tausta kontrastne pinnakäsitlus. Rõõmsat meeoleolu sisendavad rustikaalselt humoristlik «Torupillipuhuja» (1942), pingeliselt end taha koolutav «Võimleja» (u. 1942—1943) ja järsus liikumisrütmis «Tantsijanna» (1943).

Sõjajärgseil aastail valminud kompositsioonidest äratab tähelepanu kõigepealt arhaiseeriva vormikõnega väike stiilne «Madonna» (puu, 1945), milles on saavutatud sisu ja vormi suurepärase kooskõla ja sügav meeoleolu. Selle töö kohta kirjutab üks Moskva kujureid Starkopfile pihtivalt: «Kuidas see töö mulle meeldib, teda vaadates tunned end haltuurategijana, tellimuste orjana, mingisuguse produtsendina. Ma ei jää selliseks, hakkan töötama rohkem natuuri järgi ning peamine — enda rahulduseks... Riputasin Teie foto kui siiruse kammertooni üles vaatlemiseks ning tahan olla nõudlikum tööde valimisel». Reljeefis «Virgats» (puu, 1947) on sõjamehe-ratsaniku kujutuses tabatud tormiline liikumishoog ja kaasakiskuv rütm. Vähem tundub dünaamilist pinget kahefiguurilises kompositsioonis «Maadlejad» (puu, 1947). Paljud kipsis valminud figurid ja kompositsioonid on jäänud aga materjalis teostamata.

Starkopfil tärkab elav huvi ka loomoplastika vastu ning kipsis valmivad üksteise järel mitmed karu ja jääkaru variandid. Juba 1940. a. raiub ta graniidis põhiliselt valmis «Istuva karu», mis lõpliku viimistluse saab alles 1958. aastal. 1943.—1944. a. on loodud monumentaalne seisev «Karu» (graniit), mis pärast sõda püstitati Tallinnas Harju tänava äärsele haljasalale. 1945. a. valmivad puust veel väike pallil balansseeriv «Must karu»,

mis omandati Tretjakovi galeriile ja «Valge karu» (Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis) ning marmorist «Jääkaru» (R. Tamme aias Jõgeval). Õppides üha uute variantide loomisel karu anatoomiat ja käitumist põhjalikult tundma, on Starkopf suutnud mesikäpa olemust veenvalt edasi anda. Tema juures õppides on loomoplastika viljelemiseks tõuget saanud O. Ehelaid.

Sõja ajal ja pärast sõda on Starkopf intensiivselt töötanud portreekunsti alal, luues mitukümmend büsti ja pead mitmete erialade inimestest. Materjali ja töövõimaluste puudusel on valdav enamik neist jäänud kipsi valatud stuudiotöök, ainult üksikud portreed on saanud lõpliku viimistluse graniidis, näit. «Maalikunstnik N. Kummits» (1945), «B. Vorse pea» (1947). Meil kohati maad võtnud vulgaarne arusaamine realismist on jättnud mõnevõrra jälgi ka Starkopfi 1940-ndail aastail valminud portreeloomingusse. Tema selle perioodi kipsportreedes puudub modelli karaktersete joonte julge allakriipsutamise ja vormi üldistamise püüe, mis annab ta varasemaile portreedele isikupärase veenvuse ja skulpturaalse kindluse. Neil aastail teostatud kipsportreed on jäänud liigselt natuuri kammitsasse ning vormikäsitluselt kuivaks. Mõningais portreedes on siiski täiesti tabatud isiku elav karakterisus, näiteks talumehe K. Tamme (1943), M. Pukitsa (1946), H. Sarve (1948), Ülenurme sovhoosi brigadiride Krammi ja Rosina, agronoom Eharanna (kõik 1949) ning kunstiüliõpilase Belovi (1950) portreedes.

Moskvas veedetud töörohked aastad 1950—1954 on Starkopfi isikliku loomingu suhtes üsna viljatud. Valmivad ainult A. Puškini ja M. Gorki portreereljeefid (kips, 1953) mass-tiraažis paljundamiseks.

Tartusse tagasi pöördunud, jätkab Starkopf esialgu tööd portree alal ning pühendub nüüd eesti mineviku kirjandusklassikute kujude taasloomisele kunstis. Esimestena modelleerib ta plastiliinis 1954.—1955. a. J. Liivi ja A. Kitzbergi väikesed portreereljeefid (mõlemad koos M. Gorki portreega «Tuleviku» kolhoosi muuseumis). 1955. a. järgneb tellimustööna A. Kitzbergi väike lauabüst mass-tiraažis paljundamiseks, järgmisel aastal — A. Kitzbergi büst pooles elusuuruses ja istuv poolfiguur kätega, 1957. a. elusuurune büst Sompa kultuurimajale, 1958. a. — kaks varianti üleelusuurusest büstist, millest teine



A. Starkopf. Karu pallil.  
Graniit, 1959.

raiutakse a. 1958—1959 graniiti A. Kitzbergi hauamonumendile paigutamiseks Tartus Maarja kalmistul. Töö käik väikesest plaketist kuni materjalis viimistletud lõppresultaadini hõlmab kaheksa etappi, mille kestel pea-aegu graafilise detailsusega läbiviidud lähtevariandist kristalliseerub välja suure üldistusega karakterne kirjanikukuju. Niisama püsivalt töötab Starkopf eesti kirjanduse aluse rajaja — Kr. J. Petersoni portree loomisel, kusjuures tal tuleb lähtuda ainult ühest säilinud litost. Alustades kavandite loomist 1955. a., valmib tal 1957. a. kipsis meie esiklauliku ilmikas nooruslik portreebüst ja seisv poolfiguur paberirulliga käes; viimane on puusse raiutuna veel lõpetamata. 1958. a. modelleerib Starkopf oma noorpõlve sõbra ja innustaja — kunstnik A. Tassa monumentaal-

portree, mis graniidis valmib 1959. a. kevadel ning kuulub tema parimate portreede hulka. Siin on suudetud tabada noore A. Tassa vaimset reipust ja aktiivsust. Kujuri loomingulises plaanis on jäädvustada ka teisi oma eakaaslasti kunstipõllul. 1955. aastast on mainitav veel M. I. Kalinini portree ja 1956.—1957. a. O. Sergi portree, mõlemad kipsis.

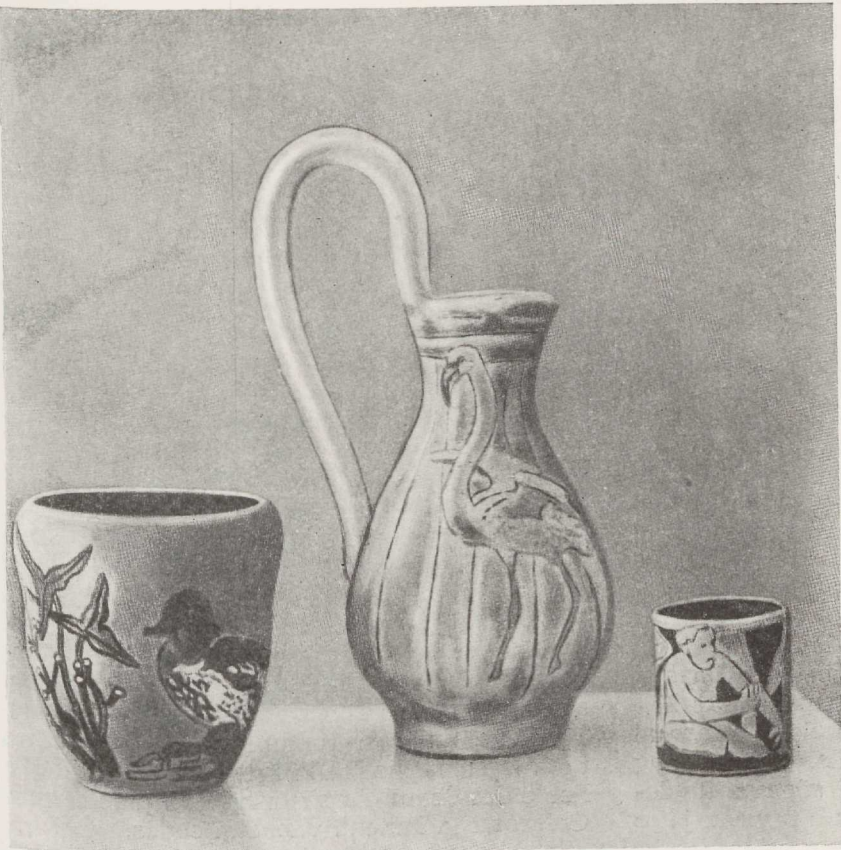
Portreeterimise kõrval on Starkopf viimastel aastail jälle töötanud innukalt figuuriplastika alal, taastades mõningaid sõja ajal hävinenud töid ja luues pidevalt uusi. Olles nüüd kõigist kõrvalmuredest ja -kohustustest vaba, on ta neisse kätkenud kogu oma küpse meisterlikkuse, mõtterikkuse ja tundliku hinge, mistõttu tema viimased tööd on eriti elamusküllased. Oma kunstiliste kavatsuste teostamiseks kasutab ta nüüd marmorit, gra-

niiti, puud, keraamikat ja tina. Materjalis valminud töödest on silmapaistvaks saavutuseks graniidist «Leinav naine» (1956, teine variant 1957—1958), mis eesti kunsti ja kirjanduse dekaadi ajal äratas Moskva kujurite tähelepanu omapärase suletud kompositsiooni, ideele vastava vormi ja materjali mõju esiletoomise tõttu. Leidliku kompositsiooni ja kauni siluetiga võlub graniidist fontaanifiguur «Kivililil» (1958). Dekoratiivses laadis on lahendatud marmorist «Naine vaasiga» (1957) ja mitmed teised kaminafiguurid 1957.—1958. aastast. 1935. aastast pärit «Salome» (mis sõja ajal hävines) uus muudetud variant on lihvitud graniidist «Juudit» (1958, R. Tamme aias Jõgeval). Selles on kangelasteona mõrva sooritanud naise seesmine rahunus ja ühtlasi kirk keha pöördliigutuse ja käeheittega üle pea ilmekalt esile toodud. Varasema töö uus variant on ka marmorist «Uinuv naine» (1958). Surma traagilist paatost on tunda üleelusuuruses «Väsinu» lamavas graniitpeas (1958), mille monumentaalset lahendust ja ekspressiivsust võrdleb läti kunsti-aruustaja K. Baumanis Michelangelo freskode omaga. «See on suure loomingulise haarde ja avara hõngusega loodud meisterteos», ütleb ta. Sügavat leinatunnet kannab endas dr. Bruusi vanemate hauale püstitatud «Põlvitav naine» (1958), samuti graniidis teostatud seisev naisfiguur prof. O. Halliku perekonna hauasambal (1959). Eriti väljendusriikas ja omapärane hauafiguur on 1958. a. kipsis valminud «Viimne samm». Starkopfis omame meistrit, kelle töö hauamonumentide alal on tähelepanu võitnud ka Lätis — talle on antud tellimus akadeemik P. Stradini hauasamba loomiseks Riia Metsakalmistul (1960). Seevastu Tallinna Perekonnaseisuaktide Büroo ruumide kaunistamiseks tellitud puust kompositsioonis «Ema lapsega» (1959) kajastub kõige helgem elurõõm ja südamlikkus ema ja lapse vahekorras.

A. Starkopfi 70-nda sünnipäeva tähistamiseks korraldas Tartu Riiklik Kunstimuuseum

19. IV — 3. V 1959. a. Jõgeva Sordiaretusjaama Klubi ruumides Jõgeva erakogudes leiduvate tema teoste näituse koos teiste kunstnike maalide ja graafika näitusega. Esitatud oli 30 Starkopfi skulptuuri, mis andsid teatava läbilõike tema loomingust alates 1925. aastast. Näituse ühe osakonna moodustas Jõgeva Sordiaretusjaama vanema teadusliku töötaja ja suure kunstientusiasti R. Tamme maitsekalt kujundatud individuaalaed üheksa Starkopfi skulptuuriga. See Eesti NSV-s ainulaadne ja hea tasemega näitus äratas suurt huvi mitte ainult kohapeal, vaid seda külastasid paljud kunstihuvilised ka Tartust, Tallinnast ja teistest rajoonidest. Näitus aitas populariseerida Starkopfi loomingut ning võimaldas tegelikkuses tutvuda aiakunsti ja skulptuuriloomingu suurepärase sünteesiga.

A. Starkopfi loominguline pärand on arvukas ja mitmekesine. Sünd ja surm, rõõm ja kurbus, heldimus ja kirk, sõprus ja vaen, töö ja puhkus, võitlustahe ja meeleheide — kõik need inimese olemuse mitmesugused jooned ja psüühilised avaldused kajastuvad Starkopfi arvukais teostes. Teda tavatsetakse harilikult nimetada ainult dekoratiivskulptuuri meistriks. Ei ole midagi ekslikumat ega pealiskaudsemat, kui näha tema loomingut ainult üht välist külge ning seejuures unustada teoste sisu, mis on kaugelt määravama tähtsusega. Eestis ei ole teist kujurit, kes oleks nii sügavalt vaadanud inimhinge ja selle kõige varjatumaidki saladusi suure otsekoheusega nähtavale toonud. Ta teeb seda omapärase ja range vormikõne abil, mille keelt pealiskaudne vaatleja sageli ei taipa. Starkopfi kogu loomingut kannab sügav humanism, usk inimsuse võidukäiku, toimugu see ka seestmiste vastuolude ja psüühiliste kontrastide kaudu, nagu tegelikus eluski. Nende vastuolude avamine ning inimhinges heade, kaunite algete võidule aitamine ongi kunsti üks peamisi ülesandeid. Starkopf on seda oma senise elutööga teinud ning selle missiooni jätkamiseks — jõudu ja edu.



*M. Rääk. Valik keraamikat.*

*M. Kuke. Valik nahkehis-  
lõid.*



# VARASEM PERIOOD NIKOLAI TRIIGI LOOMINGUS

Evi Pihlak

Nikolai Triigi looming langeb ühiskondliku arengu vastuoluderikkasse ja murrangulisse ajajärku käesoleva sajandi esimestel aastakümnetel Eestis. Sündinud 1884. aastal, elas Triik juba noorukina kaasa laiahaardelisele revolutsioonilisele liikumisele 1905. aastal ning oli küpse kunstnikuna tunnistajaks Esimesele maailmasõjale ja sellele järgnenud revolutsiooni uuele tõusuhoole. Rahutu aeg oma tormiliste sündmuste ja sügava tunde ning mõttepingega on jätnud tugeva jälje kunstniku loomingule.

Juba Triigi õpingute käik, mille kestel ta puutus kokku mitmete erinevate maade kunstikultuuriga, kujunes kirjuks ja katkendlikuks. Esialgse tehniliste oskuste pagasi andsid talle õppeaastad Stieglitzi kunstikoolis Peterburis (1901—1905). Kuid kooli vanamoe-line ja elukauge õppemeetod ei suutnud Triiki täiel määral rahuldada. Sattudes samal ajal ühendusse ka 1905. a. revolutsiooniliste sündmustega oli ta lõpuks sunnitud koolist lah-kuma.

Soodsa pinna edasiseks arenguks leidis Triigi rahutu ning otsiv kunstnikunatuur Tallinnas Ants Laikmaa ateljeekoolis. Stieglitzi koolile vastandlik Laikmaa töömeetod, mis õpetas nähtut võimalikult elavalt ja mul-jetevärskest edasi andma, allutama detaile ja vähemolulist terviklikule üldmõjule, süven-das Triigis ühtlasi huvi moodsa kunsti sün-teesi taotleva ja üldistava väljenduslaadi vastu. Samaaegselt Laikmaa ateljees valitsev progressiivne rahvuslik vaim ja eesrindlik mõttelaad õpetasid noort kunstnikku suure tõsiduse ja vastutustundega suhtuma oma kunstnikukutsesse. Järjest rohkem hakkas Triiki innustama rahvusliku kunsti rikastamise ja edasiarendamise mõte.

Enda võimalikult mitmekülge täiendamise

ja uute kunstivooludega lähemalt tutvumise eesmärgil pöördus Triik 1906. a. veel kord tagasi Peterburisse, seekord kunstnik J. Braszi ateljeesse. Seal siirdus ta peatselt edasi Ahvenamaale Soomes, veidi hiljem Helsingisse Ateneumi kunstikooli ning sama aasta sügisel Pariisi. Paralleelselt mineviku ja kaas-aja kunstikultuuri tundmaõppimisega töötas ta süstemaatiliselt kõrgemas kunstikoolis Ecole des Beaux-Arts'is ning käis joonistamas Colarossi ja Julien'i vabaateljeedes.

Tihe kokkupuutumine prantsuse kunstiga suurendas Triigis nõudlikkuse kasvu tööde vormilise külje viimistluse vastu. Eksponeerides oma teoseid 1908. a. Pariisis kunstnike-rühma «Indépendants» («Sõltumatud») kevad-näitusel oli tal soodne võimalus kõrvuti pal-jude andekate kaasaegsete meistritega teha kokkuvõtet oma senistest loomingulistest saavutustest.

Prantsuse kunsti mõjustuste kõrval etendas Triigi kunstnikuande väljakujunemisel olu-list osa ka põhjamaade, esmajoones soome ja norra kunst. Koos teiste Pariisi eesti kunsti-koloonia esindajatega, nagu J. Koort, K. Mägi, A. Tassa, R. Nyman jt., veetis ka Triik 1907. ja 1908. aasta suved Norras.

Eriti märgatav on põhjamaade kunsti otsene mõju Triigi selleaegsetes maastikes. Oluline rõhk nendes on asetatud värvimõjule, mis eriti hakkab silma 1908. a. suvel valminud töödes. Näitena võib tuua «Dekoratiivse Norra maastiku». Sageli mõistetakse maali-kunstis dekoratiivsuse all teatavat sisulist pealiskaudsust, kus kunstnik on piirdunud puhtvälise, silmale rõõmu pakkuva kolorist-liku lahendusega. Kuid vaatamata dekoratiiv-sele värvilahendusele on Triigi Norras valmi-nud maastikele iseloomulik püüe tungida ini-mese sisemaailma sügavustesse, väljendada



nende tunnete jõulist suurust, mis ürgne põhjamine loodus inimeses esile kutsub. Sealjuures on kunstnik püüdnud rõhutada teatavat arhaiseerivat joont. Oma romantilise, kohati isegi müstikasse kalduva loodusetunnetusega ning maastikuelementide ornamentaalse stiliseerimisega lähevad tema tööd suurel määral norra kunstniku E. Munch'i loominguale.

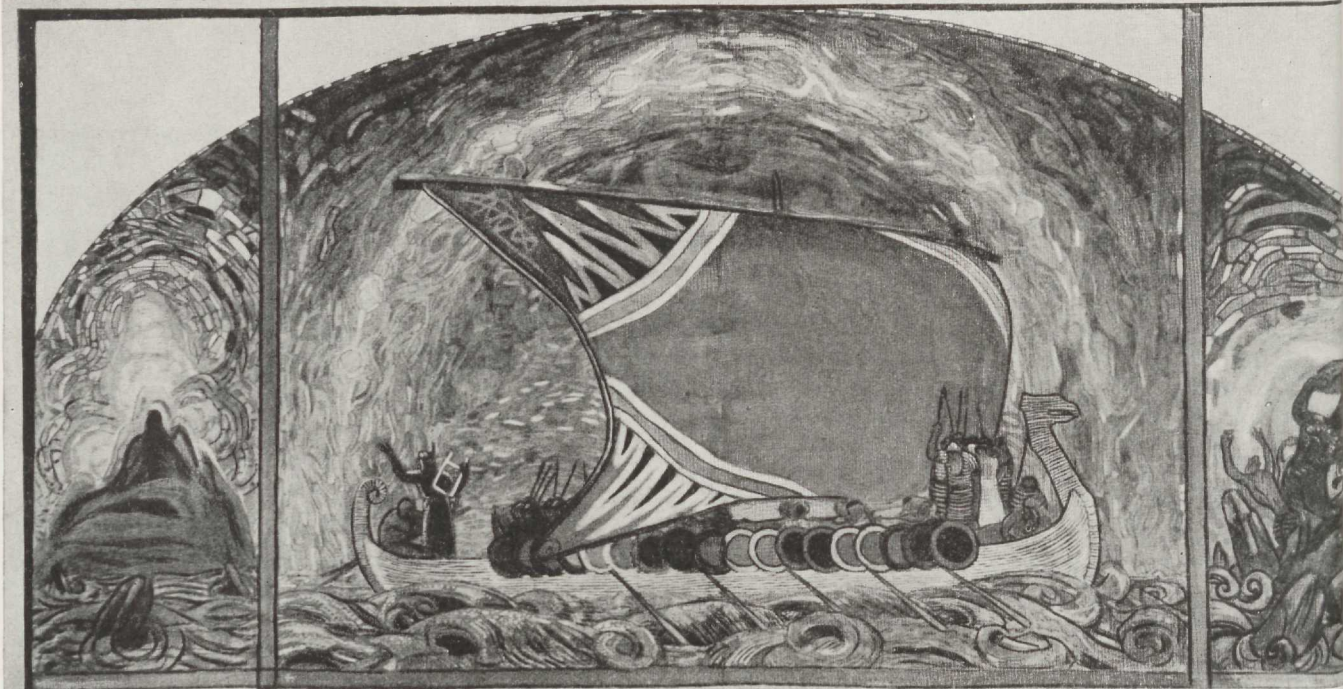
Stiliseeriv laad jääb püsima ka Triigi järgnevatel aastatel loodud maastikes, mille hulgast eriti väärib esiletõstmist 1913. a. loodud «Soome maastik». Kunstnikul on õnnestunud siin erilise väljendusjõuga edasi anda Soome looduse karmi ja suurejoonelist ilu. Ühtlasi on Triigi loodusetunnetus muutunud selgemaks ja mõistuspärasemaks, selles pole enam ruumi müstikasugemetele.

Põhjamaade kunsti eeskujudele vihjavad samuti eesti rahva muinastunnetuste illustratsioonid ja umbes 1909.—1912. a. paiku Eesti kaugema mineviku ja rahvamuistendite ainetel loodud kompositsioonid. Sealjuures on nende tööde inspireerijaks mitte soov jäljendada võõrsil nähtut, vaid püüe leida ka meie kunstis rahvuslikult omapärasemaid väljendusvorme. Pöördumine põhjamaade eeskujude poole on üsna loomulik, kuna seal, võrreldes paljude teiste maade kunsti loomingu, pääses rahvuslik omapära märksa tugevamini mõjule. Rahvusliku kunsti arengut puudutavatest probleemidest oli Triik eriti haaratud just 1909. a. paiku, pärast tagasitulekut kodumaale. Nagu Kr. Raud, A. Laikmaa, A. Uurits jt. tundis ka Triik sügavat austust meie vanade rahvakunsti traditsioonide vastu. Innustatuna kirjutas ta selle kohta: «Lihtsates rahvajuttudes, rahva-viisides ja -kirjades on kannatuse tarkus kuni meie päevini ulatanud. Selles kannatuses karastame meie enestele mehisust ja terasust tulevaseks loomisetööks...

Kui meie kõik kõige vaimustusega, kõige oma nõu ja jõuga loomisetööks kasuks töötame, siis on võimalik suur



N. Triik. Näitleja E. Villmeri portree. Õli, 1913.



N. Triik. «Lennuk». Tempera, 1910.

rahvakunst, mis meid ühendab, meid noorteks ja tugevateks teeb ja avarale, kaunile tulevikuks vastu viib.»\*

Säärastes töödes nagu «Võitlus», «Lennuk», «Sõttaminek» jt. püüabki kunstnik heroilises vaimus idealiseerida eestlaste minevikku ja vanu võitlustraditsioone. Oma tööde kaudu tahaks ta nagu tugevamalt äratada rahva eneseteadvust.

Välise, puhtdekoratiivse lahenduse poolest võib neid töid lugeda küllaltki õnnestunuks ja huvitavaks. Kuid võrreldes neid Kristjan Raua pikaajaliste ja sügavalt läbimõeldud otsingute tulemustega rahvusliku vormi osas, näib, et Triigi kompositsioonid ei väljenda siiski veel küllaldaselt meie rahvusliku stiili omapära. Kunstnik ei ole suutnud tungida oma ülesandesse sügavuti, vaid on püüdnud rahvuslikku joont saavutada peamiselt väliste tunnuste kaudu. Kuid Kristjan Raud rõhutas just vastupidist, väites et etnograafilised detailid ja eestiainelised süžeed ei suuda veel luua rahvuslikku kunsti. Ta asetab kunstniku ette palju sügavamad ja tõsisemad probleemid, kirjutades: «Ainult see kunst on ürgjõu-

line, mis luuakse isikute läbi, kes oma kahe jalaga seisavad rahva seas, tema rõõme ja kurbust ning muresid jagavad, rahvaga ühes elavad ja surevad...»\*

Ka rahvusliku stiili väliste tunnuste edasiandmisel kaldub Triik mõnevõrra kõrvale eestipärasuse põhimõttest. Näiteks on tema mitmete kompositsioonide kontuuri rõhutatav joonistusmaneer ja ilma varjuta antud pindade ornamentaalselt dekoratiivne käsituslaad lähedasem G. Munthe vanade norra saagade illustratsioonidele kui meie oma rahvakunsti traditsioonidele.

Palju sügavamalt, vahetumalt ja mitmekülgsemalt kajastab Triik rahva vaimseid püüdlusi ja ideaale oma portreeloomingus, mis on teedrajava tähtsusega kogu meie rahvusliku kunsti arengukäigus. Siin ei püüa Triik rõhutada rahvusliku stiili väliseid tunnuseid, vaid seab endale ülesandeks avada võimalikult sügavamalt oma kaasaeglaste seesmist olemust, peegeldades selle kaudu ühtlasi ka üht osa oma ajastu vaimsest palgest.

\* «Noor-Eesti» 1910/1911, nr. 1, lk. 84.

\* Kr. Raud, Meie oma kunstist. Kunstialbum III, 1937, lk. 3.

Juba 1905. a. valminud A. Tassa värskelt ja hoogsalt maalitud portree näitab Triiki tugevate võimetega meistrina. Veelgi selgemalt tõendab seda Konrad Mägi portree, mis valmis 1908. a. Pariisis. Viimases töös on selgelt välja toodud portreeteritu individuaalsed omadused, samaaegselt äratav ta vaataja pilgu ees ka nagu terve lehekülje meie kunsti-ajaloos. See trotslik ja sisemistest vastuoludest lõhestatud kunstnikukuju kehastab oma-moodi kogu selleaegse kunstnikepõlvkonna konarlikku hariduskäiku, nende pidevaid materiaalseid hädasid ja vintsutusi, mille juures siiski osati säilitada entusiasmi ja ideaale.

Ka Mägi portrees on tunda väljast saadud mõjustusi, millele vihjavad töö kompositsiooniline ülesehitus, laineliselt venitatud «juugendlik» kontuur ning teised vormitunnused. Kuid need sulavad orgaaniliselt kokku Triigi enda loomislaadiga ja portrees pääseb veenvalt mõjule kuju psühholoogiline ilmeks.

Kujutades inimest näivad kunstnikku huvitavat eelkõige tema vaimseid omadusi iseloomustavad jooned. Sealjuures ei lase Triik end kõrvale juhtida kujutatava välisilme näilikkusest või mulje juhuslikkusest. Näitena võib meenutada 1909. a. Tartus teostatud sõe-joonistust Juhan Liivist. Juba kooliõpikutest peale oleme selle portreega niivõrd harjunud, et ei oska Juhan Liivi teistsugusena kujutada. Poeedi endassesüvenenud mõtlik nägu on täielikus kooskõlas tema luuletuste nukra sisu ja napolisõnaliselt lihtsa väljenduslaadiga. Kunstnikul oli vaja teravat pilku ja sügavat analüüsimisoskust, et eesti ühe omapärasema luuletaja ja kirjaniku kuju nii õnnestunult lahti mõtestada. On ju portree teostatud ajal, kus haigus oli Liivi välisilmele jätnud juba märgatavaid jälgi. Nii meenutab Fr. Tuglas Liivi monograafias, et sel eluperioodil nägi ta mõnikord välja räbalais hulguse sarnasena. Ta oli vananenud, kõhn, juustes mõningad hõbelõngad, ajamata habe hall, rõivad kulunud ja saapad puhastamata. Kuid Triiki huvitas Liivi isiku teine külg. Portree valmis «Noor-Eesti» kirjanikerühma tellimusel, kes sügava osavõtuga suhtusid Liivi saatusse ja austasid teda kui oma kirjanduslikku eelkäijat. Sama pilguga nägi Liivi ka Triik ning püüdis teda kujutada eelkõige kui vaimset rikast, sügava tundemaailmaga kirjanikku. Portree on teostatud suure veenvuse ning südamlikkusega. Liivi ettepoole vimmas

kujus, meisterliku vormikindlusega joonistatud tõsiseilmelises näos on tunda kogu tema elukäigu traagilist raskust. See on palju viletsusi talunud poeedi kuju, kes ise oma luulet võrdles haige tiivaga linnuga. Triik püüab rõhutada, et kõigele sellele vaatamata ei ole luuletaja kaotanud oma vaimset väärikust.

Joonistuslikult teostuselt iseloomustab portreed vormiline selgus ja kontuuri suur väljendusrikkus, mis muudab Liivi kuju ekpressiivselt jõuliseks ja meeldejäävaks.

Triigi looming neil aastatel areneb järjest suurema ekpressiivsuse suunas, mida osaliselt mõjustas ka kunstniku pidev huvi kasv V. van Goghi teoste vastu. Norra kunsti kõrval oli see üheks olulisemaks välismõjudeks tema loomingus. Osalt sellest tingituna teki-vad ka märkimisväärsed muudatused Triigi tööde värvikäsitluses. Kui näiteks A. Tassa ja K. Mägi portreed (1905 ja 1908) olid lahendatud veel tagasihoidlikus hallikas värvigammas, siis samast 1908. a. pärineva «Dekoraatiivse Norra maastiku» ja veidi hiljem teostatud B. Linde (1909), M. Levini (1910) ja J. Mäesepa (1910) portreede puhul kasutab kunstnik juba intensiivseid siniseid, rohelisi ja punakaspruune värvikontraste. Ekpressiivne väljendusrikkus Triigi töödes tugevneb veelgi Kopenhaagenis ja Berliinis viibimise ajal (1910—1913).

Kujukaks näiteks sellest on 1913. a. Berliinis teostatud Ants Laikmaa portree. Selles töös näib Triigile omane värvi ja vormi ekpressiivsus saavutatavat kulminatsiooni. Rahunud intensiivsed värvilaigud pole siin enam rakendatud visuaalse maalilise üldmulje edasiandmiseks valguse ja õhu kõrvalmõjudega, vaid on suunatud esmajoones modelli iseloomu avamisele, kunstniku isikupära väljatoomisele värvi kaudu. Julgelt visandatud dünaamiline üldsiluett heledal foonil mõjub väljendusrikkalt ja jõuliselt. Triik kujutab oma endist õpetajat omamoodi võitleva hiiglasena. Tugevalt pääseb mõjule tahtekindel ja kontsentreeritud mõttepinget väljendav nägu. Oma ilmekuse tõttu meenutab see töö vaatajale Laikmaa novaatorlikku tegevust meie kunstielus, tema julget ja vabameelset mõttelaadi. Tunneme ära selle trotsliku ja ettevõtliku Ants Laikmaa, kes oli võimeline jalgsi Düsseldorfis marssima ja kes midagi kartmata ükskõik kus oma kunstitõdede eest välja astus.

N. Triik. Kirjanik  
Juhan Liivi portree  
Süsi, 1909.



Oma kaasaeglasi jäädvustades oskas Triik neis esile tuua seda, mis oli omane, väljapaistev ja hinnatav kogu meie kultuuriloole. Tuntud draamanäitleja Erna Villmeri on Triik jäädvustanud kindlalt väljakujunenud vaimse palgega isiksusena. Uhkelt kõrgele tõstetud peaga, sirgelt vaataja ees seisvas näitlejas tajume oma aja väarikat esindajat — inimest, kellel on kindlad tõekspidamised ja tahtekindlust nende ellurakendamiseks. Sisemise mõtteselguse ja rahuliku kindluse kõrval on kunstnik välja toonud ka näitleja tundemaailma rikkuse. Portree on maalitud 1913. a. sü-

gisel Tallinnas, umbes ajal, mil Erna Villmer lõi oma lüüriliselt hapra ja õrna Ophelia kuju Shakespeare'i «Hamletis».

Värvid sellel tööel on vähem kontrastsed kui eelvaadeldud Ants Laikmaa portreel, olles nagu allutatud näitlejanna sisemaailma harmoonilisemale ja rahulikumale tundelaadile. Samuti on jooned üldkontuuris pehmemad ja nõtkema rütmiga. Kui Laikmaa portrees tajusime esmajoones rahutut mõttepinget, siis Erna Villmeri kergelt unistavas ilmes on rõhutatud hingelist pehmust ja tundlikkust. Paljude varasemate portreemaalide puhul ka-

sutas Triik heledat fooni, mille taustal selgelt piiritletud üldsiluett toob kujutatava kontrastselt esile. Erna Villmeri portree puhul on foon eriti hele ja särav ning helgiks nagu lavaprojektorite tugevas valguses. See lisab näitleja kujule veelgi suurust ja pidulikkust. Üldse mõjuvad paljud Triigi portreed omamoodi «esindusportreedena», kus inimene tuleb esile kogu oma isiksuse nii välises kui sisemises suuruses. Eesti kunstis on Triik üks väheseid meistreid, kes armastas oma modelli kujutada sageli täisfiguurina, rõhutades seega veelgi välist esinduslikkust. Kuid selle mõiste halvast tähendusest eraldab Triigi töid alati iseloomustuse tabavus, psühholoogilise analüüsi sügavus ja sisurikkus.

Peale eelnimetatute on kunstnik sel perioodil loonud mitmeid teisi vormilt huvitavalt lahendatud ja sisutihedaid portreid õlis, samuti joonistusi. Nende hulgas portreejoonistus «Proletaarlane» (1915) jt. Viimatinimetatud väikese joonistusega on kunstnik konkreetse modelli põhjal osanud luua ilmekalt tüpiseeritud kuju mitmete oma klassi iseloomulike tunnustega. Seegi töö on üheks näiteks Triigi oskusest rangelt valida inimese iseloomu kogusummast talle vajalikke jooni, mis iseloomustaksid antud kuju konkreetselt ja tabavalt.

Portreed moodustavad Triigi loomingus küll kõige tähelepanuväärsema ja sisukama osa, kuid sidet oma ajastu ja selleaegse kultuurieluga kajastavad ka mitmed teised kunstniku tööd. Nende hulgas võib meenutada 1905. a. «Edasi» esimeses numbris ilmunud revolutsioonilisi sündmusi kujutavat joonistust «14. oktoober Tallinnas» ning karika tuure ajakirjades «Tapper» ja «Kaak». Need tööd pegeldavad ilmekalt Triigi sotsiaalseid mõttekäike ja räägivad tema kaasaelamisest revolutsioonilisele liikumisele. Kodanliku ühiskonna piiratust ja pahelisust kritiseeriv moment avaldub korduvalt ka kunstniku hilisemates töödes («Kaks maailma», «Alevi-kõrts» jt.).

Revolutsioonilisest paatosest on kantud ka Laikmaa ateljees töötamise ajal valminud

Triigi kaanejoonistus «Noor-Eesti» I albumile. Põlevat tõrvikut kandev ratsanik kihutaval Pegasusel väljendab kunstiliselt väga õnnestunud vormis ühtlasi Triigi enda ideaale, ta nooruslikku vaimustust ja püüdu uute kunstitõdede poole. «Tulekandja» kõrval on loonud Triik ka mitmeid teisi huvitavaid ja hinnata-vaid töid raamatugraafika alal, nagu kaanejoonistus «Noor-Eesti» III albumile, «Noor-Eesti» ajakirja esilehe raamistus, G. Suitsu luuletuskogu «Tuulemaa» kujundus jt. Need tööd olid meie raamatukultuuri arengus esimesed tõsisemad katsed luua hästi kujundatud kauni välimusega raamatut.

Kuid kõrvuti noorusliku entusiasmi ja vaimustusega ilmneb Triigi loomingus kohati ka pessimistlikke jooni, millele vihjavad säärased tööd nagu «Märter» (1913), «Surma viis» (1911—1912), «Surm ja väsinu» (1911—1912) jt. Eriti süvenevad pessimistlikud jooned Triigi töödes Esimese maailmasõja ajal ja sellele järgnenud aastatel. See periood toob Triigi loomingusse teisigi olulisi muudatusi nii sisu kui vormi osas.

Triigi loominguline tee on ajaliselt küllaltki pikk ja hõlmab meie kunsti mitut erinevat arengujärku. Koos sellega muutub ja omandab uusi jooni ka Triigi kunst. Kuid sealjuures ei saa siiski Triigi loomingut vaadelda pideva tõusujoonelise arengukäiguna. Kui näiteks Kristjan Raua puhul loominguliselt viljakamad aastad langevad just kunstniku hilisemale eluperioodile, siis Triigiga on pigem vastupidi. Eriti pingelised ja sisutihedad olid just esimesed kümme-viisteist aastat tema loomingust. Sel perioodil näib ta kõige aktiivsemalt kaasa elavat meie rahvusliku kunsti arenguprobleemidele ning annab oma loominguga kõige rohkem uut ja edasi-viivat.

Ka hiljem ei kaota kunstniku pilk teravust elunähtuste analüüsimisel, kuid säärased suurteosed nagu Juhan Liivi, Ants Laikmaa ja Erna Villmeri portreed löi Triik võrdlemisi noore kunstnikuna. Tema varasemate aastate kunst on sisukas, probleemierikas ja tugevaid kunstilisi elamusi pakkuv.

# EDUARD TASKA OSAST MEIE NAHKEHISTÖÖ ARENGUS

Valter Jõeste

Eesti tarbekunsti lühike ajalugu on küllaltki oluliselt seotud Ed. Taska (1890—1942) nimega, kelle sünnist 29. märtsil k. a. möödus 70 aastat. Ed. Taska oli üks esimesi entusiaste, kes teadlikumalt ja sihipärasemalt alustas meie tarbekunsti nahkehistöö ja käsitöö kunsti viljelemist ja õpetamist.

Ed. Taska sündis Konguta vallas Tartumaal pottsepp-ehitustöölise 8-lapselises perekonnas. Pärast algkooli lõpetamist oli ta aastail 1905—1909 õpilaseks K. Ungeris käsitöökodas Tartus, kus ta arvatavasti sai ka oma esimesed muljed kaunistatud nahatööst. Sellele arvamusele viib meid asjaolu, et Tartu Riikliku Ülikooli Pearaamatukogu fondides säilib umbes tollest ajajärgust pärinevaid ülikooli juubeliks kingitud nahavooli tehnikas auaadresskaasi, mis on teostatud ülalnimetatud käsitöökodas. Samaaegselt õppis Ed. Taska ka vanameister Kr. Raua juures joonistamist.

Edasipüüdliku noorukina täiendas Ed. Taska oma teadmisi 1909.—1910. a. «Stuudio» nimelises akadeemias Pariisis. 1910.—1911. a. näeme Ed. Taskat aga juba Münchenis, kus ta õppis erakunstkoolis ning itaallase Anton Braito nahavoolimise ja käsitöö kunsti ateljees. Münchenist siirdus ta Peterburgi, kus ta samuti õpingute kõrval kunstkoolis töötas käsitöökodades. Siin omandas ta ka 1915. a. meistri kutsetunnistuse raamatuköitmise alal. Sama aasta sügisel kutsutakse Ed. Taska Tallinna Kunsttööstuskooli papitöö ja raamatuköitmise osakonna juhatajaks-õpetajaks. Seal võttis ta kavva ka kaunistatud nahatöö õpetamise.

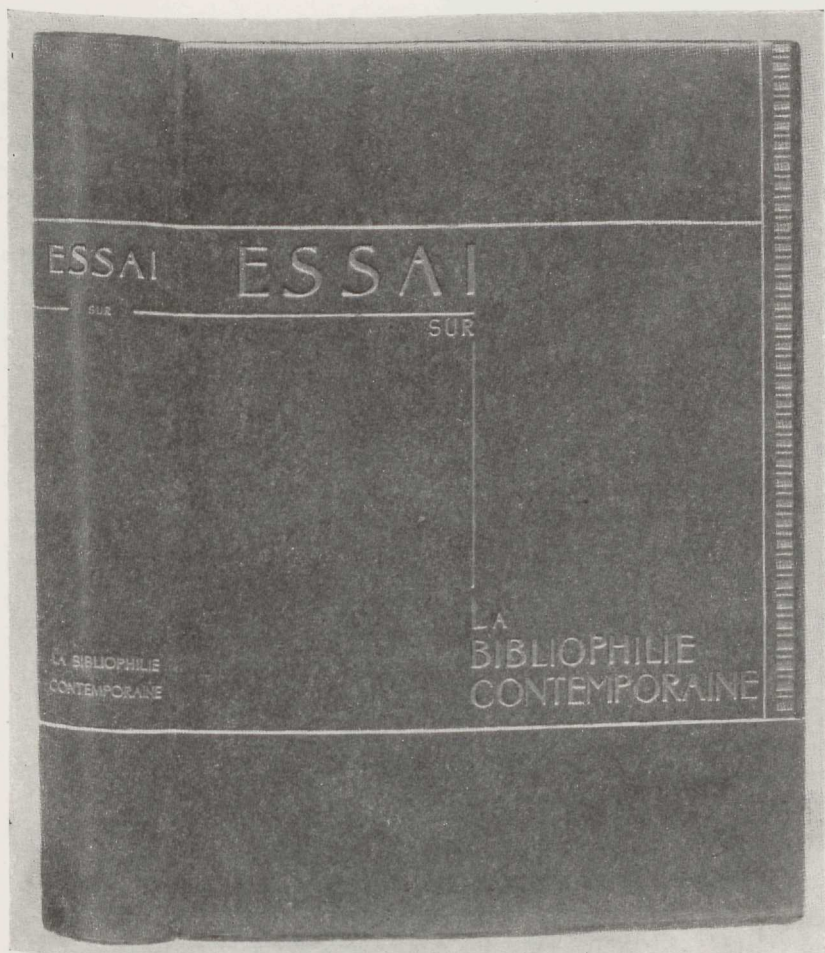
Tõsi, tollal polnud Ed. Taska endagi kunstilised tõekspidamised veel päris kindlad. Kuid ta arenes iga aastaga ning innustas ka oma õpilasi.

Nii pandi Tallinna Kunsttööstuskooli\* seinte vahel Ed. Taska ja tema esimeste õpilaste ja kaastöötajate initsiatiivil alus meie professionaalse nahkehistöö laialdasemale arengule. Taska kõrval tuleks esile tõsta üht selle ala tublimat — Adele Reindorffi. Siin said oma esimesed teadmised ja oskused ka paljud teised tänapäeval nahkehistööd viljelevad spetsialistid, nende hulgas V. Raskal, A. Kaaring jt. Kuid juba 1923. a. lahkus Ed. Taska õppeasutusest, kuna tema erinevad seisukohad kooli õppetöö mõningates põhilistes küsimustes viisid teda vastuollu kooli tollaegse direktoriga. Viimane rõhutas eelkõige kavandamisoskuse arendamise vajadust, kuid Ed. Taska arvates tuli õpilastes kasvatada rohkem praktilist tööoskust.

Väikese, algul linna, hiljem riikliku toetusega asutas Ed. Taska 1923. a. eraõppetöökoha-ateljee. Ei saa muidugi mööda minna faktist, et ateljee kujutas endast asutajale kasulikku ärilist ettevõtet. Samaaegselt ei tohi unustada ateljee tähtsust meie nahkehistöö laialdasel viljelemisel ja populariseerimisel. Omamoodi väärtuseks on ka asjaolu, et õppetöökodas said kogu tema eksisteerimise vältel erialaseid teadmisi, kogemusi ja tööpraktika üle 80 oskustöölise, meistri ja käsitööõpetaja. Esmajoones on aga Ed. Taska ateljeel tähtsus nahatöö kunstilise külje arendamisel ja suunamisel. Juhtivat osa etendas siin Ed. Taska ise. Tema tegevus pikkade töörohkete aastate vältel, mil ta oli otseselt seotud meie nahkehistöö arenguga, on kunstkultuuri ajaloo seisukohalt määrava tähtsusega. Ed. Taska oli tubli spetsialist. Ateljee asutamise algaastail tuli tal tööde teostamisel tihti

\* 1920. a. nimetati see Riigi Kunsttööstuskooliks.

Täisriidest kõide Ed. Taska ateljeest.



Nahkkõide Ed. Taska ateljeest.



*Köiteid Ed. Taska ateljeest.*

ise käed külge lüüa. Hiljem hõivas tal suurema osa ajast juhendav ja organisatoorne töö. Nahkehistööde ja kunstipäraste köidete teostajana-meistrina töötasid tema juhendamisel tublid spetsialistid — Vettmar-Haav, V. Raskal, V. Roopalu, A. Rüütel ja paljud teised. Nende kollektiivne töö tõigi Ed. Taska ateljeele kuulsuse mitte ainult Eestis, vaid ka väljaspool meie kodumaa piire. Kuigi Ed. Taska hiljem ise praktilisest tööst osa ei võtnud, leidsid tema maitse ja püüdlused teostatavais esemeis alati kajastuse. Veenvalt ja põhjendatult juhtis ta nii oma õpilaste kui ka töötajate tähelepanu tarbekunsti, sellehulgas nahkehistöö esteetilisele küljele, kaunile ja maitsekale välimusele, rõhutas uue otsingute vajadust, nõudis tööde teostamisel puhtust, täpsust, meisterlikkust.

Meenutades Ed. Taska ateljees valminud töid, võime nentida ateljee algaastail valminud esemete dekooris tugevat seost meie

rahvakunsti traditsioonidega. Nahkehistöodes kasutati tollal rohkesti meie tekstiilipärandist laenatud lillkirjalist ornamenti, harvem puitornamenti ning metalli taotud mustreid. Jõuline ornament suruti nahasse vastavate punslitega.

Aastate möödumisega hakati Ed. Taska ateljees ikka rohkem jäljendama Lääne-Euroopas tollal moes olnud kunstisuundi. Kui Riigi Kunsttööstuskoolis määravamaks jäi rahvusliku ornamendi kasutamine, mille juures küll liialt mehaaniliselt originaale jäljendati, siis Ed. Taska ateljees kolmekümnendatel aastatel kiputi meie rahvakunsti traditsioonile unustama. Laiema profiiliga massitoodang ning köited kujutasid tollal endast joonte, pindade ja värvide mängu, kusjuures sellega nii mõnigi kord kaasnes maitselisi vääratusi. Kuid endiselt tähtsal kohal oli kõrgetasemeline teostuskultuur, eksaktne viimistlus. Uudsuse taotlusi soodustasid kahtle-



matult ka ärilised kaalutlused — sellised tööd leidsid ostjaid mitte ainult meil, vaid ka Soomes, Ameerikas ja teistes maades. Kui kaasagne nahkehistöö püüdleb mõnevõrra uuesti lihtsusele, siis on päris kasulik mõnikord tagasi vaadata käidud teele, analüüsida, põhjalikult mõelda kogu minevikupärandi üle, et osata õigesti lahti mõtestada sõnu «kaasagne», «moodne», «tänapäevalik» jne. Oleks kahju, kui jätaksime unarusse oma rahvakunsti rikkaliku minevikupärandi ja näeksime «uue» all ilma rahvusliku tunnetuseta ja ilma autori käekirjata loomingut, mõnikord üsnagi tuttavat välismaa žurnaalide kaudu.

Teise, ja nahkehistöö arengu suhtes olulisemagi lõigu Ed. Taska ateljee hilisemas too-

dangus moodustavad suurte kogemustega kunstnike kavandatud suuremad ja unikaalsemad tööd, mis teostati tellimuse korras. Nii kavandas paljud auaadresskaaned ning kirjutas neisse ka vajalikud tekstid Günther Rein-dorff, noorematest kunstnikest võiks nimetada Paul Luhteini.

Nende ja veel mitmete teistegi kunstnike kaasalöömine Ed. Taska ateljee töös, samuti kunstnike loomingu mõju töötajatele-teostajatele, oli arendavaks stiimuliks. Taska ateljees valminud auaadressid, albumid jt. kingitused tegid Ed. Taska nime tuntuks rahvusvahelises ulatuses. Ei möödunud peaaegu ühtki suuremat tähtpäeva või juubelit, kus Ed. Taska ateljee poleks saanud tellimusi.



Auaadress Ed. Vildele. Ed. Taska ateljeest. Kujundanud G. Rein-dorff.

Näitustel leidsid Ed. Taska ateljees valminud tööd kõrge tunnustuse. Nii loeme Helsingis korraldatud näituse puhul ajalehest «Ilta-Sanomat» 7. okt. 1936. a. (vabalt tõlgituna): «Kes meist, kes oleme käinud Eestis, ei teaks, et nahaplastika tööd, käsikohvrid, külalisraamatud, kirjamapid, rahakotid, päevapildialbumite kaaned jne. on parim matkadel ostetav kaup, mida võib kujutella . . . Sadu tuhandeid kodusid mitmel pool maailmas kaunistavad eesti nahaplastikatööd.» Ja edasi: «Näitusel oli meister ise ja ta tööd, millest kumbki räägib omaette. Oli sama rõõmus kuulda kõneosava meistri juttu kui vaadelda ta töid, mis oleksid rõõmustavaks jooneks ükskõik millise maa tööstuse elus tahes.»

Arvukaist näitustest, millest Ed. Taska ateljee oma töödega osa võttis, nimetame siin vaid olulisemaid, nagu Tallinna Põllumajanduse Näitus (1926. a.), Tallinna V, VI, VII, VIII Näitus-Mess (1926.—1932. a.), Tartu Põllumajanduse Näitus (1930. a.), Belgia 100. Juubeli Näitus Antwerpenis (1930. a.), «Artistes Decorateurs» Pariisis (1932. a.), Pariisi Maailmanäitus (1937. a.), Raamatuaasta Raamatu näitus Tallinnas (1939. a.) jne. Kõigil loetletud näitustel omistati Ed. Taska ateljee töödele kuldaurahad.

Ed. Taska oli aktiivne ja suure organiseerimisvõimega tarbekunstnik ning kunstitegelane. Olles rakenduskunstiühingu «RaKÜ» liige ja 1932. a. ühingu esimees, propageeris

ta innukalt meie rahvuslikku tarbekunsti. 1932. a. alates kuulus ta rahvusvahelisse dekoratiivkunsti ühingusse «Société Artistes Decorateurs», mille näitustest ta oma ateljee töödega pidevalt osa võttis. 1933. a. omandas Ed. Taska Tallinnas kesk- ja kutsekooliõpetaja kutse ning 1935. a. anti talle meistri diplom kaunistatud nahatööde alal.

Edukas osavõtt näitustest nii kodumaal kui rahvusvahelises ulatuses näitab ilmekalt Ed. Taska saavutusi tarbekunsti valdkonnas juba kodanliku Eesti kitsastes oludes. Ed. Taska nimi oli hästi tuntud tema ateljee tööde kaudu nii kodu- kui välismaal. Ja kuigi meie tänapäeval nõus ei ole paljude tema töödega, on tema ateljeepärand meile siiski mitmeti eeskujuks. See on kujukas ja veenev näide tubli ja ühtse kollektiivi saavutustest, kes koos võitlesid kunstilise kvaliteedi ja teostuse kõrge meisterlikkuse eest. Ed. Taska poolt juhitud ateljee töödes on nii mõndagi, millest õppida. Eelkõige nõudlikkust enda vastu ning tõsist suhtumist tarbekunsti üldse.

Ed. Taska kogu elutöö seisnes nahkehistöö edasiarendamises, temas leiduvate tehnikate rikastamises. Selles osas oli tal suuri saavutusi, kuid veelgi avaram tööpõld ootab tänapäeva tarbekunstnikke meie juba rahvuslikuks muutunud nahkehistöö mitmekesisistamisel — uute lahenduste otsingul nii vormis kui ka dekooris.

# POOLE SAJANDI TAGANT

VESTEVEERGE MEIE KUNSTIAJALOO ÜHEST LÕIGUST

Friedebert Tuglas

## 1

Tollal nägi Pariisis musti ja poolmusti, kollaseid ja poolkollaseid igasuguseis variatsioonides. Neegrist professor käis valgetele loenguid pidamas ja beduiini ülikad jalutasid Tuileries's, burnused uhkelt õlale heidetud. Kuid vähe see kedagi eriliselt huvitas niigi uudishimuliku rahva keskel, nagu on prantslased. Oma koloniaalriigi kodanikud — enam kui küllalt nähtud! Siis aga ilmus kunstnikekohvikusse indiaanlane — mokassiinid jalas, kirves vöö vahel ja kirjud linnusuled kuklast kuni kandadeni järel lainetamas. Ja oli nimelt pesueht, mitte karnevali kostüümis. Noh, esiti äratas pisut tähelepanu, kui nõnda leti ees oma aperitiivi neelas. Aga varsti harjuti ka temaga. Istus just teiste ristiinimeste kombel kohvikulaua taga ja tegi krokiisid, ilma suuremat verejanu avaldamata. Kes jõuab neid kõiki imestleda, keda jumal olevat oma näo järgi loonud!

Mis siis rääkida veel eurooplastest enestest nende ihu ja hinge mitmekesisusega. Kõik nad sulasid ühte ja moodustasid üksteist mõjutades mingi terviku. Ning sellesse kuulus vähemalt servapidi ka kümnekonna-liikmeline eesti kunstnike-koloonia.

Seine'i pahemal kaldal olev linnapool on nii suuruselt kui ka tähtsuselt parempoolsest väiksem. Seal on küll Sorbonne'i ülikool ja teisi kõrgemaid õppeasutusi, seal on Panthéon ja Hôtel des Invalides Napoleoni hauaga, seal on Luxembourg'i aed ja muuseum, Parlamendi ja Senati paleed, seal on ka observatoorium ning Eiffeli torni. Kuid kõik see ühes või teises mõttes ülespoole osutav ei suuda küllalt võistelda parempoolse kalda äri, lõbu või muude ühiskondliku elu avaldustega, mida traditsiooniliselt peetakse pariislikeks.

Poolesaja aasta eest vajus pahempoolne kallas pärast päevatöö lõppu varsti pimedusse. Peale kohvikuterikka St. Micheli bulvari parvles ainult veel kaugemal perifeerias oleva Gaité tänava odavate lõbustuskohtade eest hilja õhtulgi publikut. Seevastu valgustasid isegi Montparnasse'i bulvarit ainult harvad tänavalaternad ja liiklemine seal oli väga vaikne. Seal olid vaid erakorterid ja vähesed, öösel suletud kohalikud ärid. Ainult Montparnasse'i vaksali ees leidis paar suuremat kohvikut ja paarikilomeetrise bulvari teises otsas unine Closerie des Lilas.

Nende aastate eest kunstikehvikud elasid peamiselt seal pahemal kaldal. Seda tingisid nii nende harrastused kui ka sealne odavam elulaad. Küll oli paremal kaldal asuval Montmartre'il ikka veel kunstnike linnaosa kuulus. Kuid see oli juba tunduval määral bluff — pummeldavate välismaalaste juurdemeelitamiseks. Meile ei öelnud see palju.

Oma esimese ja ühtlasi kõige kehvema talve (1909—1910) veetsin ma hoopis eemal, linna vallide ääres, kust oli kõikjale kaugel maa. Teisel aga kolisin juba Ladina kvartalile lähemale — Claude Bernard'i tänavale. Kaks järgmist veetsin otse Luxembourg'i aia naabruses — Vavini tänaval, ning viienda — rue Monsieur le Prince'il — samuti Luxembourg'i ning St. Micheli läheduses. Kõik need hilisemad eluasemed võimaldasid kergesti kaaslasti kohata.

See oli Konrad Mägi, kes avastas just Montparnasse'i kõige elutumas osas teistelegi sobiva söögikoha. Väikeses Huyghensi tänavas pidas keegi Delmas-nimeline mees rahvarestorani. Üksainus suurepoolne ruum tsinkletiga, mille taga sonimütsi kandev sinise põllega peremees, kuna ta naine ja nooremad perekonnaliikmed külalisi teenisid. Muidu

kõik agulipärane, ainult toidud tundusid värskemad-maitsvamad kui harilikult ja olemine kuidagi kodusem. Selgus, et Delmas pidas kusagil Pariisi lähedal talu, ja suur osa toiduaineid tuli otse sealt. Restorani külastasid tööliste kõrval üliõpilased, kunstnikud ja muu intelligentne element. Ja kui selgus, et siin hädakorral isegi arve peale võib süüa (haruldane asi Pariisis!), siis olid muidugi ka eestlased kohal. Lõpuks oli seltskond äärmiselt rahvusvaheline. Ja kuigi asutuse ilme jäi endiselt talupoeglik-prantsuspäraseks, siis mõtles vana Delmas ometi ühe viguri välja: restorani välisukse sisepoolele ilmus, kui ma ei eksi, 23 ühesugust emailplaadikest tekstiga: palutakse uks sulgeda! Seda palvet korralti ühtviisi nii eesti ja soome kui ka hiina ning jaapani keeles. Tekst oli koostatud muidugi küllastajate eneste abiga. Ainult norralane oli peremehe ja teiste külaliste kulul pisut nalja heitnud. Tema plaadil oli lugeda: uks kinni, saatanad!

Eesti koloonia liikmed veetsid oma päevad igaüks omaette — töötades, õppides, vahel ka lihtsalt veeteerides. Kuid pärast õhtusööki (kui see üldse oli võimalik!) jäi osa meist sageli veel ühte. Me siirdusime nimelt väiksesse voorimeeste kohvikusse «La Rotonde» — siinsamas põiki üle Montparnasse'i bulvari.

Siit oli hiljuti siselinnaga parema ühenduse saamiseks läbi murtud lai Raspaili bulvar, mille äärde tekkis suuri seitsme-kaheksa-korruselisi elumaju nagu seeni vihma järel. Montparnasse'i ja Raspaili bulvari nurgal oli üks selline. Ja selle alumisel korrusel asuski mainitud kohvik, mis oma nime oli saanud maja nurga ümarast kujust. Seal oli väheldane ruum paari laua ja letiga, mille ees joodi püstijalu, kõrval aga veelgi väiksem ruum paari lauaga.

Viimane ruum kujunes nagu iseenesest eestlaste kogunemiskohaks. Eriti vihmaseil talveõhtuil, mil kodus või tänavail oli juba väga halb olla. Liiatigi et kulud õhtu pealt võisid piirduda ainult paarikümne sentiimiga. Sinna ilmusid tihtipeale mõlemad Tassad, Mägi, Kull, Uurits, Starkopf, Joh. Einsild, V. Kangro-Pool, Taska, Karin, harvemini Ed. Sõrmus, Dörwald, Otsmann või L. Oskar. Vahel pistis pea sisse ka Koort, et informeerida seltsimehi mõnest oma uuest kavatsusest või õiendada nendega arveid. Olin omalt

poolt kaasa toonud rootsi päritoluga knorrimelise kaardimängu — lihtne mänguke, kuid kui osavõtjaid oli juba kuus-seitse, siis muutus ta küllaltki kombinatsioonirikkaks. Kaotusi märgiti kriihvliga koolitahvlile veidrate jooniste abil. Lõplik kaotaja osutus olevat võllasse poodud. Igatahes andis see mäng küllalt põhjust kärarikkaks praalimiseks.

Aga prantslane armastab juba kord seltskonda. Harilikku tänavakohvikusse astutakse ainult hetkeks sisse, kuid siin oli nüüd püsivatki publikut. See tõmbas prantslasi endidki ligi. Ei tundnud küll keegi meie rahvust ega teadnud ka, mis imekeelest on pärit sõna «kurat», kuid meie hasart huvitas neid, samuti kui veider kaotuste märkiminegi.

«Rotonde» muutus väga elavaks asutuseks. Varsti oli küllastajaid nii palju, et tuli üks vahesein läbi murda ja ruumi lisaks võtta. Ja siis hakkas kohvik nagu svamm maja sööma, ikka ühe ruumi teise järel. Igal mu uuel Pariisi saabumisel oli «Rotonde» suurem kui sealt lahkumisel. Ta neelas kogu maja alumise ja siis teisegi korruse. Muidugi oli ta nüüd ise põhjalikul muutunud. Ta omanikud vahetusid, ja ikka suuremaid kapitale lasti tema laiendamisel käiku.

Neil aastail jõudis ka moodsa Nord-Sud'i metrooliini ehitamine lõpule. Selle Vavin'-nimelise vaksali sissekäik sattus otse «Rotonde'i» ukse ette, mis tõstis omast kohast kohviku tähtsust. See tänavate ristumiskoht muutus väga elavaks, kuid see areng jäi Esimese maailmasõja eel mu sealt lahkudes just pooleli.

Kui mõni aasta hiljem jälle tulim, oli kogu ümbrus muutunud. «Rotonde'il» oli juba ammugi kunstnikekohviku rahvusvaheline kuulsus, samuti kui teisele poole bulvarit tekkinud «Le Dome'ilgi». Lisaks oli ümbrus täis igasuguseid luksuslokaale, kabareesid, eksootilisi sööklaid. Öösel õhetas taevas loendamatult tuledest.

See oli juba jaapanlase Fujita, Ilja Ehrenburgi ja meie Viiralti aeg Montparnasse'il.

Noil ajal ilmus siin ka oma ajaleht, samuti nimega «Montparnasse». Seda kirjutati, toimetati ja levitati siinsamas kohvikuis. Seal võis kirjutada või lasta kirjutada ükskõik millest tahes. Tasuks piisas kas või heast peatäiest toimetajale. Nägin üht numbrit, mille esikülj oli hiinakeelne. Ajaleht ise oli määratud peamiselt Montparnasse'ile. Muud ümb-



hõbemedaliga lõpetanud, kuid üldhariduslikult jäänud enam-vähem eesti külapoisiks. Ta õigekirjutus ükskõik mis keeles oli algeeline. Kuid ühtlasi oleks olnud ülekohus temalt rohkem nõudagi, kui elu talle võimaldanud. Ta oli teinud enesest selle, kelleks tal leidis eeldusi.

Aja jooksul oli ta nii kaugemale jõudnud, et omas kusagil New Yorgi lähedal isegi oma töökoja. Seal valmistas ta peamiselt hauasambaid. Kuid siis oli hakanud teda kiusama mõte: vaja käia Pariisis, näha Euroopa kunsti! Ega saanud enne rahu, kui asuski teele. Pärast jõudes avastas ta vana emigrandi A. Dido abil eesti kunstnikekoloonia ning liitus sellega.

Oli Rannusel Pariisis alles imestleda ja õppida! Aga oli omast kohast meilgi imestleda ning õppida Rannusest. Sest tema kunstikäsitus oli eht-ameerikalik: ühelt poolt ääretult algeeline, teiselt poolt aga väga praktiline. Nagu öeldud, ta valmistas kodus peamiselt hauasambaid. Seejuures paigutanud ta usklike kalmudele ingli-, ateistide omadele aga

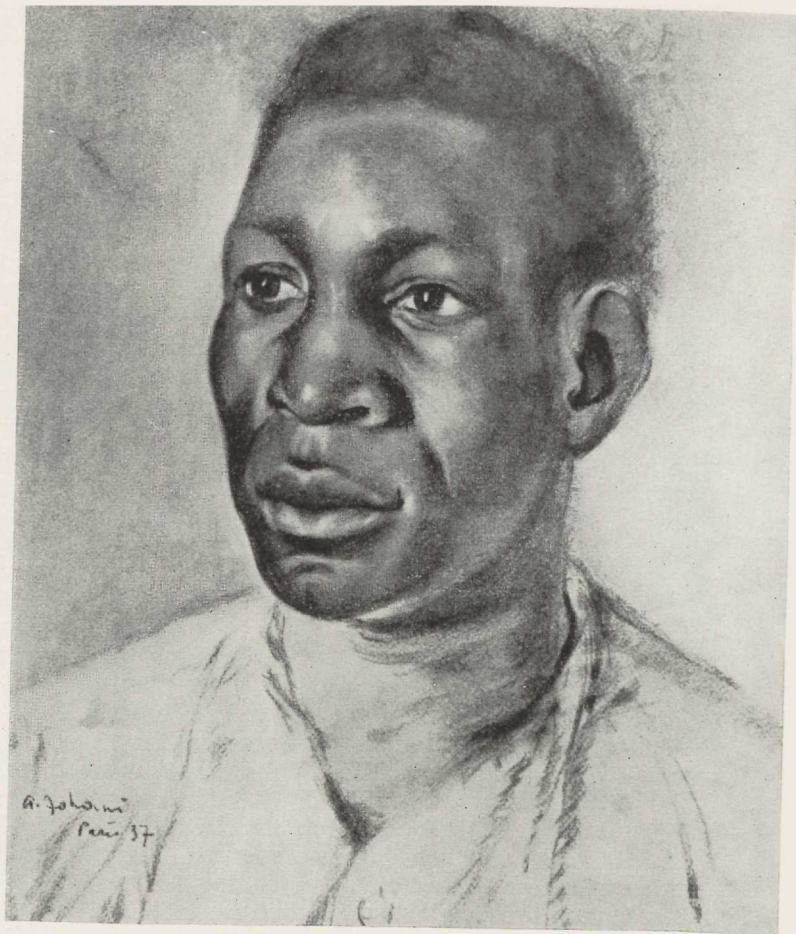
lõvikujusid. Kuid Pariis otse pööratas teda. Nagu selgus, modelleerivad prantslased lõvi mitmel viisil, ameeriklased tundvat aga ühtainust standard-tüüpi! Sellest peale jäi meie poiste ülesandeks Rannusele Pariisi lõviskulptuure tutvustada, alates Belfort'i lõviga. Kus aga teati selliseid olevat, sinna mindi. Kujunes isegi kõnekäänd: kelle kord täna lõvijahile minna? Ja Rannus aina imestles ning rõõmustas. Ta kujutles ju ta eeskätt oma uut sorti lõvide reklaami, mille Ameerikasse tagasi jõudes lahti laseb. Seevastu näisid inglid kui täiesti mõttekujutuslik värk teda hoopis vähem huvitavat või olid ta kliendid peamiselt ateistid.

Sellise edasipingutajana ei võinud Rannus muidugi meie mõttes mingi boheemlane olla. Kuid Pariis pani vahel säärasegi töömehe otseselt või kaudselt purju. Vahel aga plahvatas temas midagi nii ürg-jonnakat, et pidid otse jahmatama. Ja siis olid konfliktid ümbrusega paratamatud. Elasin ise paar sellistki episoodi kaasa.

*K. Mägi. Normandia rannik. Öii.*



A. Johani. Mulati pea. Värviline  
kriit. 1937.



Tollal käisid Prantsusmaal peaaegu kõigi frangi-süsteemi kuuluvate maade kuld- ja hõberahad. Seejuures püüti vahel võhikuile igasuguseid võltsmünste õigete pähe kätte sokutada. Oli käibel rahasid, mille väljaandjad riigidki maa pealt kadunud (näiteks Sardiinia kuningriigi 5-liirine). Aga Rannusega oli rahavahetamisel see temp tehtud, et talle 5-frangise pähe Singeri õmblusmasinate firma papist reklaamžetoon anti: ühel hõbepaberiga kaetud küljel suur S täht, teisel masina taga istuva naise kuju. Ja Rannus tahtis nüüd selle imeväarse «rahaga» ühes kohvikus oma arvet õiendada. Algul pidas asutuse peremees seda naljaks, siis aga vihastus temagi. Ja nii nad siis ärgitasid vastamisi üle leti nagu kaklema kippuvad kuked ning karjusid, kumbki eri keeles, näod tulipunased. Ruttasin omalt poolt Rannuse arvet tasuma, enne kui ta sai asuda kogu lokaali lammutamisele. Kuid ta sõge viha sellise tüssamise pärast ei lahtunud veel niipeagi.

Teine kord sattusime juba ohtlikumasse seiklusse.

Olime kahekesi kusagil agulis suurel rahvapeol — *foire'il*. Oli juba kesköö, ümber ringi rahvamasside voogamine, auruleierkastide möirgamine, karbiidilampide ving. Kusagil poeplatsi äärel mingi rammuproovimise masin: pikk palk püsti; kui selle alusele suure puuvasaraga virutati, siis jooksis raudpomm palki mööda üles — mida tugevam hoop, seda kõrgemale. Iga hoobi eest tuli 5 santiimi maksta. Rannus vaatas natuke seda nalja pealt, pistis siis frangise mündi totakanäolise poisi — masina omaniku või hooldaja pihku ja lausus, vist koguni «maakeeles»: las käia, kuni raha läbi! Ja siis läks lahti. See oli midagi muud kui nigelate prantslaste täksimine. See oli tugeva eesti maapoisi täispanus. Ikka kõrgemale ja kõrgemale lendas pomm, kuni käis mürtsudes vastu posti ülemist otsalauda. Rannus virutas üha tugevamini, masin kuumes, ja lõpuks oli tulesärin taga. Rah-

vamüür piiras meid, käis üksainus olalaa-  
imetlus.

Rannus põrutas kuni higi otsaeses, viskas  
siis vasara käest ja kavatses lahkuda. Kuid  
nüüd nõudis masina hooldaja lisamaksu.  
— Kuidas? karjus Rannus protestides, sega-  
mini inglise ja eesti keeles, — ta olevat ju  
öelnud, et lasku teda nii kaua lahmida, kui  
ühe frangi eest saab! — Siis pistis too poisi-  
kolask tõinama, need kaks sakslast tahtvat  
teda petta! Nii juhm, kui ta oligi, kuid seda  
ta taipas, kuidas massi viha meie vastu pöö-  
rata. Sakslased! Tollal arvati Pariisis paarsada  
tuhat sakslast elavat, kuid iial ei kuulnud  
avalikus kohas kõvasti lausunud saksakeelset  
sõna, kuna ükski muu keel kedagi ei ärritanud.  
Ja nüüd kuulusime ka meie nende vihatud  
sakslaste kilda.

Tagajärg avaldus silmapilkselt. Rahvamass  
hakkas mõirates meie peale pressima, näod  
vihast õhetamas, käed rusikas. Kuid Rannus  
ei mõelnudki järele anda. Ta taganes seljaga  
vastu ühe maja seina ja hakkas varrukaid  
üles käärima. See oli alles pilt! Iga hetk oleks  
võidud meid lintšida selle ohjeldamatu öise  
massi poolt. Suurima vaevaga sain selgitada  
lähemale tikkujaille, et pole tegemist saks-  
laste, vaid ameeriklastega, samuti ka maksta  
masina hooldajale nõutud paar franki ning  
viia siis Rannus eemale. Kuid ta otse kähises  
vihast. Ja seda täitsa selge peaga.

Kolmandast seiklusest jutustas Rannus ise  
hiljem. Ja selles polnudki midagi ohtlikku. Ta  
oli liikunud ühel ööl vastu hommikut Suurtel  
Bulvaritel — ja seekord kahtlemata mitte  
selge peaga. Teda olid millegipärast ärritanud  
suured kaarlambid äride ees ja ta oli hakanud  
neid jalutuskepiga puruks peksma, päris  
rahulikult, üksteise järel. Oli jõudnud juba  
viidendani, kui politseinik talle käe õlale pani.  
Lugu lõppes esiotsa politseiputkaga, kus hom-  
mikul talle klaasi kohvi ja sarvsai toodud ning  
siis Uhendriikide konsulaati sõidutatud. Seal  
ajanud konsul temaga sõbralikult juttu ja  
pakkunud klaasi veini. Kui aga Rannus lahku-  
misel tõstnud küsimuse kahjude tasumisest,  
lausunud konsul, et need on juba tasutud.

Nõnda kohtlesid prantsuse võimud üleaisa  
löövaid ameeriklasi, sest nende taga oli —  
kapital. Hoopis teisiti aga näiteks Vene ala-  
maid — hoolimata kõigest *entente cordiale*'ist.  
Seda said otse omal nahal kogeda paar meest  
meiegi kolooniast, kes kord ka nende võimu-  
dega vastuollu sattusid.

Rannus lahkus Pariisist samal kevadel.  
Paarkümmend aastat hiljem sattusin temaga  
veel kirjavahetusse. Ta saatis mulle ülesvõt-  
teid oma ateljeest. Nende järgi otsustades  
näis ta siis muudki modelleerivat kui ingleid  
ja lõukoeri. Nüüd on ta juba ammugi surnud  
ja puhkab võõras mullas mõne lõukoera all  
oma temperamentsest elust.





M. Vrubel. Deemon. Illustratsioon M. Lermontovi poeemile «Deemon». Akvarell (must). 1890—1891.

## VRUBEL

M. Alpatov

Paljud Vrubeli maalid, nagu «Luik-tsaaritütar», «Paan», «Deemon», on meile juba lapsepõlvest tuttavad. Aga kui näed Tretjakovi galeriis kolme saali koondatuna kunstniku parimaid lõuendeid, joonistusi, akvarelle, majoolikaid — peatud imestunult peaaegu iga šedöövri ees, justkui poleks seda varem õigesti hinnanud. Ja kuigi ei ole esitatud kõike, mida Vrubel meile jättis, lahkud teadmisesega, et temas me oleme saanud tõesti suure kunstniku, vene kunsti uhkuse. Vrubeli teoseid ei saa lihtsalt imetleda. Nende mõju väljendab kõige paremini vanaaegne sõna — võlu.

Kui on möödunud esimene pimestav mulje, hakkad Vrubeli kõrval märkama veel palju muudki, ja selles muus avaneb varem tundmatu täiuslikkus. Hakkad tajuma, kui arvukas teekaaslaste ring teda ümbritses, aimed tema kokkupuutepunkte nii Serovi, Korovini, Surikovi, Nesterovi, Maljavini ja Konjonkovi kui ka paljude teistega. Mõnede Vrubeli lõuendite ees ei saa jätta meenutamata, et kusagil tema lähedal seisis vene kunsti teine ime — Šaljapin. Märkad, et Vrubel võlgneb palju ka oma otsestele eelkäijatele: Gay'le, Polenovile, Vasnetsovile, kas või üksnes sellepärast, et ta eraldus neist, mõtestades süga-

valt ümber nende kogemused. Meenutagem Vrubeli lühiajalist innustumist Fortuny maalikunstist või tuletagem meelde tema kaasaeglasid Läänes, kuivõrd ta oma sügavalt läbielatud teemadega, oma muutumatu suhtumisega kõigesse «seestpoolt» on venelane ihult ja hingelt, on oma olemuselt peredvižnikute traditsioonide jätkaja, kuigi kunstimeisterlikkuselt läks ta väga kaugele ette Perovi ja Kramskoi põlvkonnast. Selles keerulises sulamis, mis moodustab Vrubeli kunsti, ei ole raske avastada ka ajastu kustutatamatut pitsurit, aja tribuuti, milleta ei saa läbi ka kõige suuremate kunstnike looming. Kas me siis nimetame väsimuse ja haiglasliku lõhestatuse tunnuseid dekadentsiks või modernismiks — loomulik on, et nii üks kui teine on meile võõras. Kuid Vrubelile ei tohi hinnangut anda ainult nende sünnimärkide järgi.

Vrubeli tõelise ajaloolise koha määravad palju laiemad koordinaadid. Tal oli eriline võime tunda kaugete ajastute ja kaugete põlvkondade hingust. Võib uskuda, et ta oli suurte renessansiaegsete meistrite El Greco või Grünewaldi kaasaeglaseks. Oma titaanlikkuses ja universaalsuses oli ta XIX sajandi Michelangelo ja Leonardo. Kuid loomulik on, et kõige rohkem kohtumisi ja kokkupuuteid oli Vrubelil vene kunstiga. Teda nimetati Lermontoviks maalikunstis. Nagu ei keegi teine kaasaeglastest mõistis Vrubel, mida parandas

järeltulijaile oma piiblianeliste eskiisidega Aleksander Ivanov. Kuid kõige arusaamatum on see, kuidas võis Vrubel, peaaegu mitte üldse tundes alles meie päevil avastatud vana-vene maalikunsti rikkusi, aimata ja loominguliselt ümber kehastada Feofani, Rubljovi ja novgorodi seinamaali meistrite suure pärandi.

Vrubeli loomingulise haarde ulatus on imetlusväärne. Võimetu juhinduma ainult momendi nõuetest ja välistest tingimustest, ustavana oma sügavalt kantud, temale oma-seks saanud lüürilisele teemale ei ole Vrubel kunagi endasse sulgunud. Kõik nähtav ja nähtamatu ning vaevalt aimatav teda ümbritsevas tegelikkuses seisis alati Vrubeli silma ees, kütkestas, piinas ja inspireeris teda.

Tiivustatud mõttena läbis ta ilma,  
piiritus kõiksuses leidis ta piiri.

Kuigi ta polnud ajaloomaali meister selle sõna otseses mõttes, pödes Vrubel läbi inimkonna kõigi aegade tõved, viibis mõttes kõigi laiuskraadide kultuuriavarustel. Vana-Kreeka maailm kangastub tema imepäraustes majoolikates, nagu «Leila»; Bütsantsi ja Vana-Vene suursugusus — kiievi freskodes; ta jätkab omalt poolt jutustust sellest, mille jätsid ütle-mata rahvalaulikud. Lermontoviga oli ta leegitsev romantik, Shakespeare'iga lihtne ja tagasihoidlik, doktor Faustist kõneles ta kõr-gelennulisel gootika keelel, ta mõistis nii



M. Vrubel. K. Artsebuševi  
portree. Õli. 1897.

karmi Hispaaniat kui ka Veneetsia toredust ja hurma. Ta pöördus mitmesuguste kunstiliikide poole, kui ühe võimalused talle liiga kitsad olid: enam kui kõigil teistel uueaja meistritel õnnestus tal näidata oma suurust monumentaalmaalis; portrees peab ta sammu kriitilise realismi meistritega ja lööb võistlejaid nende endi vahenditega; teatridekoratsioon, illustratsioonides, dekoratiivkunstis, ornamendis ei ole ta kunagi ainult tarbekunstnik, küll aga alati suur kunstnik; skulptuuris ei karda ta värvi, kullatist ja mõtleb alati plastiliste vormidega. Maalikunstis taotleb ta mosaiigi värvikat jõudu, akvarellis on ta võrreldamatu akvarellist, joonistuses säilitab ta hoolikalt iga joone, kuid loob tonaalsuse, peaaegu värvi tunnetuse.

Vrubel mõtles ja juurdles palju. Oma teostega äratas ta vaatajas vastumõtteid. Kuid ta ei suutnud millestki mõelda, midagi ette kujutada, väljendamata seda endale nähtavas vormis, värviküllases kehas. Jälgib ta elu või järgib mõttelennule, andub murelikule nukrusele või helgele kurbusele — kõigest kõneleb ta värvide ja vormide keeles. Ja selles on tema teoste puhtkunstilise mõjujõu allikas.

Me oleme tihti ebaõiglaselt Vrubeli vastu. Kui talle langeb muinasjututegija, fantaseerija kuulsus, on raske tunnistada tema õigust «alandlikule proosale». Või vastupidi, kui tunnustatakse tema imeväärseid portreesid ja natuurist joonistatud žanripildikesi, siis teesed, nagu «Deemon» ja «Prohvet», tunduvad realismi reetmisena. Seejuures on Vrubelis tähelepanelik vaatleja lahutamatu temas leegitsevast kujutlusvõimest. Olematu ja muinasjutulise kujundeisse on Vrubelil alati põimitud muljed, mis on saadud looduse elava materia iga aatomi püsiva uurimise teel. Kirglik kujutlusvõime aitas Vrubelit näha maailmas rohkem kui võib märgata külm vaatleja. Just sellepärast ei ole Vrubeli «Artsebuševi portree» väiksem meistriteos kui tema «Deemon». Need on ühtse kahepoolse protsessi erinevad väljendusvormid. Sellepärast kuulduvad Vrubeli portreedes nendesamade värviküllaste sümfooniade kajad, mille keskel elavad tema unelmate kujud.

Tšistjakovi õpetus — mitte «maha joonistada» ainult silmaga nähtavat, vaid analüüsi alusel «ehitada vormi», aitas Vrubelil välja töötada oma maalimisstiili, oma graafilise käekirja,



M. Vrubel. Luik-tsaaritütar. Õli. 1900.

mis kunstniku küpsuse perioodil lubas tal mõne pintslitõmbega edasi anda iga eseme struktuuri, pulsilöögid, muusika ja, võiks öelda, geoloogilised aluskihid. Vrubeli jaoks ei eksisteeri kontuur kui vahend elava kuu sulgemiseks leitud vormi surnud ringi. Üksteise peale jooksvad jooned on liikumis- ja kasvuhoo märkideks. Värviplekid modelleerivad vormi, sädelevad, kustuvad ja süttivad jälle, avades looduse väreleva elu.

Igal poedil on oma lemmikvõrdluste ring. Vrubelil on see imepärane kristallide ja kalliskivide maailm, täpsete vormide ja selgete piiride maailm, maailm, kus on tunnetatav



looduse enda püüdlus allutada sünge kaos läbipaistvale ja mõistlikule lihtsusele.

Ühel Vrubeli paremal maalil Tretjakovi galeriis näeme haralist suveöö sinasse mattunud sirelipõõsast, mis kerkib kui tohutu lillade ametüstide rahn. Heldelt on lõuendile pillatud lilla värvi laiike — ja juba kõrguvadki õitsva sireli mahlakad kobarad; ülalt, nende laikude kohalt, jookseb kiirustades läbi väike joonis — ja kobaraile pudenevad topeltõied. Selles orgaanilise elu tekkimise vaatepildis värvimassist tundub loomulikuna end sinavas öös varjava mustasilmse tõmmu naise kuju tekkimine. Kõik toimub siin iseenesest, just-

kui kunstniku tahtest mööda minnes, ja sellepärast on kuju muinasjutulisus kummutamatu nagu tõsilugu. Mõni aasta enne Vrubelit nägi taolise ülesande kallal vaeva Serov oma «Näkineius». Kuid kõige tähelepanelikkuse ja kahtlematu meisterlikkuse juures piirdus ta Abramtsevo tiigi kõrkjais ujuva neiu portreeritud näokesega. Muinasjutumaailma astuda tal ei õnnestunud.

Põhiliselt sama teema võttis Vrubel endale ka rea teiste maalide puhul. Ta lähenes sellele veel Kiievi perioodil, luues «Tütarlust idamaise vaiba foonil». Neiu on tõesti asetatud mitmevärvilise vaiba foonile, kuid ta on

vastandatud vaibale. Neil aastail polnud Vrubel veel täiesti tema ise, selle maali kirevuses on veel midagi säilinud Fortuny'lt. Alles Tretjakovi galerii imeväärses «Ennustajas» on inimese vastandamine ümbritsevale maailmale täiesti kadunud. Nukrate tumedate silmade peibutav jõud, kogu selle idamaise naise ahvatlev salapärasus sünnib seal oleva idamaise vaiba tuhmide värvitoonide rikkusest, roosast pikkade narmastega siidsal- list, mööda vaipa laialipillatud kaartidest, mil- lest kaks on ennustaja käes ja helgivad õrn- sinaka leegiga. Pintsli hooletud tõmbed, kul- lased helgid, hõbeda valendavad tilgad, see helin ja kohin, see roosakaslilla hämarik, mil- lesse kõik on mattunud — selles atmosfääris omandab meie silmade ees tekkiv naisekuju imeteldava mõjujõu. Vrubel ei püüdnud sugugi õlimaali vahenditega jäljendada mosaiigitehnikat. Tema maalimisvõtted and- sid väljapääsu tundele inimese võidust kaose üle. Põhiliselt moodustab ka «Alistatud Dee- moni» põleva pilguga, piinast moonutatud nägu hiigelsuure lõuendi psühholoogilise keskpunkti, sest see nägu sünnib Deemoni sinise kumaga leegitsevaist paabulinnusulge- dest ja kaugeist lillakassinistest vastuhelki- dest lumistel mäetippudel.

Aleksander Blok teadis oma kogemustest, mida tähendavad elava inimese otsingud nii lumetuisus kui sinavas udus ja tiheda tumeda loori tagant ning sellepärast kõneles ta Vru- belist ennastunustava vaimustusega, nagu ükski meie suurtest poetidest ei ole rääkinud

kunstnikust: «Kui mul oleksid Vrubeli vahen- did, ma looksin «Deemoni».» Bloki keeles on geenius see, kes tuule sahinas ja oja sulinas, äikeses ja tormis kuuleb sõnu, mis viivad inimpõlve kõrgete eesmärkide ja suurte tegude poole. Bloki silmis sai Vrubel sellise geeniuuse imepärase ande elavaks kehastuseks ja sellepärast näis viimase traagiline saatus talle kadestusväärseks.

Mitte kaua aega tagasi tähistati Vrubeli sajandat sünni-aastapäeva, ja seda peaaegu poolsada aastat peale tema surma. Ja kui suu- repärast poolsada aastat! Mis imelikku ongi selles, et suur osa tema pärandist vajab meie päevil sügavat uuesti läbivaatamist ja ümber- hindamist. Kuid Vrubeli taltsutamatu võimsus ja õrnus, tema kirglik hoog ja erksus, tema nukrus ja rõõmuhõisked, tema igatsus kutsu- vate kauguste järele, tema mässuline hing, tema võime äratada inimest uimasest tardu- musest ja ergutada temas julgeid taotlusi — kõige sellega, me võime julgelt kinnitada — on Vrubel pöördunud näoga meie ja mitte kellegi teise poole. Nagu tumedaist maapõue sügavustest väljatoodud kalliskivides puh- keb päevavalgel see lõõm, mis nad sünnitas tuhandeid aastaid tagasi, nii ka Vrubeli käega joonistatu, mis oli mõistmatu tema kaasaeg- lastele, omandab tänapäeva valguses uue eru- tava sisu. Selles nimelt on Vrubeli erandliku võlu põhjus meie jaoks.

«Tvortšestvo» nr. 1, 1957.

Tõlkinud H. Hion

# MULJEID SOTSIALISMIMAADE KUNSTINÄITUSELT MOSKVAS

Mai Lumiste

Viimase aja kunstielu suuremaks sündmuseks oli 26. detsembril 1958. a. Moskvas Maneežis avatud rahvusvaheline kunstinäitus, millest võtsid osa Albaania, Bulgaaria, Hiina, Korea, Mongoolia, NSV Liit, Poola, Rumeenia, Saksa DV, Ungari, Tšehhoslovakkia ja Vietnam. See Nõukogudemaal esimene ulatuslik rahvusvaheline kunstinäitus demonstreeris kujutava kunsti saavutusi sotsialismimaades. Kuna esitatud teoste valdava osa moodustasid sõjajärgsel perioodil ja spetsiaalselt selleks näituseks loodud teosed, siis andis näitus küllaldase ülevaate nende maade kaasaegsest kunstist.

Iga näitusest osa võtnud maa oli üheõigusluse alusel ja oma soovi kohaselt teinud tööde valiku ja kujundanud oma osakonna ekspositsiooni. Kokku eksponeeriti näitusel üle 2000 maali-, graafika- ja skulptuuriteose.

Niihästi kunstiliste traditsioonide, suundade ja tõekspidamiste kui ka rahvusliku vormi, tehnikate ning teemade erinevus ja mitmekesisus olid näituse iseloomustavateks joonteks. Olulistele erinevustele vaatamata eksisteerisid aga kõigi maade kunstis ühised, kaasaja dikteeritud teemad ja ideed. Žanri ja vormi poolest kõige erinevates teostes kajastusid sotsialismimaade rahvaste elu, uue ühiskondliku korra ajaloolised saavutused, sotsialismi ehitamise grandioossed edusammud. Rahu, demokraatia ja sotsialismi ideed määrasid näituse üldiseloому.

Nõukogude kunsti ulatuslikus osakonnas kajastusid käesoleva ajaloolise epohhi humanistlikud ideaalid tugevamini kui ühegi teise maa ekspositsioonis. Ka tajusime seal kõige kujukamalt sotsialistliku kunsti ideelist sügavust. Loomingulise inspiratsiooni allikaks nõukogude kunstnikele on olnud elu kõigis

oma avaldustes. Nii teemade kui ka käsitluslaadi poolest esitati silmapaistvaid teoseid. Teiste hulgas, millest enamik on juba tuntud näituselt «40 aastat Suurest Oktoobrirevolutsioonist», tahaks esile tõsta üht viimase aja tähelepanuväärselt meisterlikku teost — Pavel Korini Kukrõnikside grupiportreed. Suure väljendusrikkuse kõrval paelub portree nii autori hea maitse kui ka saajaprotsendilise kaasaegsusega idees ning vormis. Kõik kujutuslikud elemendid, nagu kompositsioon, foon — selleks on üks Kukrõnikside fašismivastaseid plakateid — intensiivne külm koloriit ja julgelt kindel pintsli tõmme iseloomustavad tabavalt kolme kujutatud kunstnikku ning pakuvad vaatajale tõsist esteetilist elamust.

Eesti kunst oli Nõukogude Liidu ekspositsioonis esindatud L. Mikko, G. Reindorffi, L. Tõlli jt. töödega. Läti kunstnike jõuliste maalide kõrval mõjusid need küll mõnevõrra tagasihoidlikena ja näituse üldmuljes hajuvatena. Viga peitus nii valiku juhuslikkuses kui ka teostes enestes.

Sotsialismimaade näitus pakkus nõukogude vaatajale erilist huvi just rahvademokraatiamaade kaasaegse kunsti näol, millega paljud tutvusid esmakordselt. Näitus tõendas, et igal rahvusel on esitada tugeva ja selgelt väljakujuenenud individuaalsusega kunstnikke. Rumeenia maalija Corneliu Baba tõsised lõuendid kuulusid näituse sügavamate hulka. Baba on eelkõige rahvuslik kunstnik, kes eredalt ja südamliselt oskab näha ja plastiliselt jõuliselt käsitletud vormi ning pingelise koloriidi abil kujutada Rumeenia talupoegade elu. Nii kapitaalsetes teostes «Talupojad» ja «Puhkus põllul» kui ka portreedes on elutõde ja paatos sulanud ühtseks sügavalt emotsionaal-

J. Slavtšek (Tšehhoslovakkia). Praha talvel. Õli. 1954.



seks tervikuks. Kui C. Babat huvitab eelkõige kangelaste psüühiline külg, siis teise tähelepanuväärse Rumeenia maali ja Aleksander Tšukureku loomingut iseloomustab koloristlike otsingute mitmekesisus.

Saksa DV kunstis kaasajal enam arenenud aladeks on graafika ja skulptuur. H. ja L. Grundigite, F. Cremeri, K. Zimmermanni, F. Glaseri ja teiste saksa graafikute meisterlikud, terava poliitilise suunaga puugravüürid ja linoollõiked on võitnud rahvusvahelise populaarsuse. Sageli mineviku õudusi kujutava äärmiselt ekspressiivse, kuid lakoonilise vormikäsitlusega saksa graafika iseloomulikuks näiteks on Frank Glaseri puugravüüride seeria «Jaapani kalurid», mille otse monumentaalne väljendusrikkus on suunatud löögivõimsalt aatomisõja vastu. Arno Mohri ja Oskar Nerlingereri saksa töötava rahva elu kujutavates graafilistes lehtedes näeme uutes variatsioonides Kollwitzi, Zille ja Nageli sotsiaalse värvinguga kunsti motiive.

Saksa kaasaegse skulptuuri keskse kuju Fritz Cremeri loomingus kõlab eriti veenvalt kogu saksa uuele kunstile iseloomulik fašismi hukkamõistu idee. Näitusel esitatud kolm pronksfiguuri on Buchenwaldis fašismi ohvritele püstitatud monumendi osad. «Üleskutsuva», «Võitleva» ja «Mahalöödu» jõuliselt modelleeritud kujud sümboliseerivad võitlust vabaduse ja inimväärikuse eest meie sajandil.

Saksa maalikunstis, kus esinevad juba optimistlikumad meeleolud, on meeldejäävamateks Bert Heller ja Walter Womacka. Need on erinevad, kindla individuaalse väljenduslaadi ja maneeriga meistrid. Womacka maalides («Uta», natüürmort) kõidab eelkõige dekoratiivse värvikõla optimistlik rõõmsameelsus. Toonitatud kontuuridega lapidaarne vormikõne loob elulise värskuse.

Hans Eisleri portrees tungib B. Heller peenetundeliselt portreeteritava sisemaailma, rõhutades kindlalt selle moraalseid väärtusi. Eisler on vaimne isiksus, komponist ning eel-

K. Dunikovsky (Poola). Mohammed  
Hagrasa portree-etüüd. Kivi, 1956.



kõige võitlus- ja massilaulude looja, kelle looming on tihedalt seotud rahvaga. Tema intellektuaalsust toonitavad tagaplaanil sümbolseelt kujutatud noodipuldid. Helligeri maalid põhinevad kindlal graafilisel joonel, mida täiendab pingeline modelleering kaunitel läbipaistvate toonidega.

Energilise väljenduse otsingud ja püsiv soov süveneda inimese psüühikasse viivad igal konkreetsel juhul erinevatele, kuid kahtlematult huvitavatele lahendustele. Eelnimetatud portreedele maalis lisanduvad ungari meistrite J. Somogyi, A. Becki, I. Kissi, juba mainitud F. Cremeri, slovaki J. Kostka ja paljude teiste skulptuurid, mis rõhutatult dünaamilistes kujudes taotlevad iseloomustuse tabavust. Bulgaaria kunsti parimate traditsioonide vaimus lõi A. Nikolov rahvakunstnik V. D. Maistori portree, milles avalduv stiilitunne ja plastilise vormi materiaalsust taotlev marmorikäsitus on meisterlikud. Dünaamiline, teravalt iseloomustatud kunstnik Bertalan Pori portree (ungari skulptori A. Becki töö) on samuti eluliselt jõuline kuju.

Ühesugune elunähtuste tõlgendamine, suh-

tumine sõjasse ja rahusse ning kaasaelamine rahvale ühendab erisuguste rahvuslike kultuuride esindajaid. Fasismivastased ägedad noodid helisevad peale saksa ja nõukogude kunsti ka poolakate töödes, sõja vastu astuvad ühtse rindena välja kõik esindatud maad.

Poola kaasaegses kunstis esineb praegu veel mitu suunda, alates realismist ja lõpetades abstraksionismiga. Sotsialistlik realism on Poolas nii nagu mitme teisegi rahvademokraatia maa kunstis alles kujunemisejärgus. Nähtavasti loominguiliste suundade mitmekesisus ja tihti esimesel pilgul mõnevõrra arusaamatuna näivad tehnilised otsingud, mille mõnel juhul skemaatiline või isegi abstraktne vormikõne ei eelda kaugelki teoste ideelist mõttelagedust või apoliitilisust, põhjustasidki ägedaid vaidlusi ja lahkarvamusi poola kunsti hindamisel. Range kriitika osaliseks sai Poolas teatavat levikut omandanud abstraksionism, mis on vastuolus sotsialistliku realismi meetodiga. Siinkohal ei oleks üleliigne veidi põhjalikumalt süveneda poola kunsti paremiku mainitud näitusel.

Ligikaudu neljandiku Poola ekspositsioonist



hõlmas ühe suurema kaasaegse rahvusliku kunstniku Xawery Dunikowsky huvitav personaalnäitus, kelle mitmepalgeline ja sügav looming on Poola XX sajandi kunsti võimsamaid avaldusi. Dunikowsky oli ka esimesi poola kunstnikke, kes kooskõlas isiklike veendumustega asus varsti pärast maa vabastamist rahva-Poola ühiskondlike tellimuste täitmisele. Nii loob ta juba 1946. aastal esimesed kavandid Sileesia ülestõusude monumendi jaoks Püha Anna mäele. Monumendist andsid näitusel ülevaate skulptuuriosade jäljendid ja fotod.

Mälestussamba revolutsiooniline idee kehastub tõeliselt monumentaalses vormis, mis arhitektoonilise momendi toonitamise tõttu omandas selge ilme. Üldistatult käsitletud võimsad karüatiidid ja sümboolsed pead lisavad staatilisele kompositsioonile elustavat rütmi ning loovad kõigiti õnnestunud näite skulptuuri ja arhitektuuri sünteesist kaasajal. Siinjuures tuleb märkida, et Dunikowskyl on äärmiselt arenenud plastiline meel ja ka kõige summaarsema lahenduse juures ei kaota ta seost natuuriga.

Iseloomuliku ettekujutuse Dunikowsky portreekunstist graniidis loob luuletaja Mohammed Hagraša jõuline pea. 80-aastase meistri vaatluste värskest, nooruslikku jõudu ja teemade omapärase lahendamise oskust demonstreerisid suurepärased puusse lõigatud, osaliselt polükroomsed kaasaegse Poola kultuuritegelaste ja ajalooliste kangelaste portreed «Waweli peade» uuest tsüklist. Psühholoogiline tõde ja kõrge kunstimeisterlikkus väljenduvad neis võrdse jõuga.

Dunikowsky maalialases loomingus ilmneb poeetiline käsitluslaad ja peen värvimeel. Kunstniku rasked psüühilised elamused Oswiencima surmalaagris kajastuvad maalide tsükliks, kus eriti «Orkester» ja «Jõulud» kõlavad võimsa protestina fašismi kuritegude vastu. Maalide ekspressiivne vormikõne põhineb värvi ja vormi dünaamilisel rütmil, kusjuures koloriidis saavutab Dunikowsky tihti peaaegu muusikalise harmoonia. Dunikowskyle iseloomulikust sümbolite ja metafooride kasutamisest toob näite 1950. aastal maalitud «Surev Amaryllis», kus inimese kannatuste ja katsumuste surematust sümboliseerib häviv lill.

Poola kunstnik Felicjan Kowarsky oli näitusel esindatud oma viimase suuremõdulise

lõpetamata kompositsiooniga «Proletaarlased», mis sünteetiliselt ühendab tahvel- ja seinamaali printsiipe ning kujutab gruppi Poola marksistliku partei loojaid eesotsas Ludwig Varynskyga.

Näitusel köitsid vaatajate tähelepanu poola maalijad-koloristid, kelle looming põhineb looduselt saadud vahetul inspiratsioonil. Eugeniusz Eibisch esitas meisterlikke maale, mis üldiselt lihtsa teema ja kompositsioonilise ülesehitusega annavad alati uusi ja erinevaid lahendusi koloriidis. Eibisch eelistab tumedat, sügavat tonaalsust, elustades seda säravate punase, sinise või rohelise akordidega. Plastiline tunnetus harmoneerib poeetilise atmosfääri, millega Eibisch ümbritseb oma naiskujusid. Samavõrra kui Eibischi kunstnikuisikust iseloomustab tunnetuslik-lüüriline moment, on Jan Cybise maalidele omane dünaamika ja temperament. Viimaselt oli näitusel esitatud peamiselt 1958. aastal loodud Poola maastikke, mis kõnelevad kunstniku tunnetuse siirusest ja maaliliste vahendite mitmekesisusest.

Võrreldes kahe eelmise maalijaga on Wacław Taranczewsky looming intellektuaalsem. Ta suunab oma otsingud dekoratiivsele lihtsustatusele ning andes äärmiselt summaarseid lahendusi läheneb formaalse struktuuri mõttes abstraktsionismile.

Poola skulptuuris tahaks peale Dunikowsky esile tõsta Stanisław Horno-Poplawskyt, kes kauni noore naise kuju «Janelja» kõrval esitas hukkunud rahvuskangelase ema tragöödiat kujutava tugevalt elamusliku skulptuuri. «Belojanise ema» on sügavalt psühholoogiline teos, kus valu ja ahastus on väljendatud suure taktitundega. Selles teoses seostub monumentaalsus tugeva ekspressiooniga vormide üldistatud käsitluses. Hoopis erinevas laadis, peaaegu geomeetrilises käsitluses, range plastilise distsipliiniga on antud Franciszek Strynkiewiczzi «Mehe pea» ja «Talunaise pea».

Tehniliste väljendusvahendite avardamisele suunatud otsingud poola kaasaegses graafikas on kõigiti tervitatavad. Ulatuslikuma arvu teostega esindatud Tadeusz Kulisiewiczzi loomingus paelub meisterlikkus kujutada mistahes asja või nähtust võimalikult lakooniliste, kuid tabavate vahenditega. Oma teostes kujutab ta suure südamlikkusega nii poola kui ka arvukatel reisidel nähtud hiina, mehhiko ja india rahvast. Rahva-Poola täna-



M. Parpulova (Bulgaaria). Tütarlaps. Tušš.

päeva tegelikkuse peegeldamisele suunas Walerian Borowczyk oma litograafilise seeria «Lahing Lenino all», mis on tähelepanuväärne meeolude rikkuse, mõtte sügavuse ja väljendusvahendite kompaktsusega.

Nii poola kui ka tšehhoslovakkia kunst kõneleb rahva arenenud kunstikultuurist. Tšehhoslovakkia osakonna silmapaistvalt meisterlikud maalid esitasid nõudlikumaidki vaatajaid rahuldavaid koloristlikke lahendusi. Vanameister Ludvik Kuba temperamentne, isikupärase vormikõnega looming on tšehhi maalikunsti paremaid saavutusi. Näitusel esitatud külaelu-motiivilises maalil «Hobuste rakendamine» ja teistes teostes ilmneb tugev realiteedi tunnetus ja meisterlikkus, millega kunstnik annab säravalt intensiivses, pas- toosse värviasetusega maalilises koloriidis edasi päikesevalgust ning värvitoonide mitmekesisust looduses.

Lüüriline tunnetuslaad ning peen koloriit iseloomustavad teise tšehhi vanema põlve meistri Willem Novaki ajaloolist momenti kujutavat maali, millel näeme Klement Gottvaldi teatamas rahvale võidust. Tšehhi rahvuslikku vaimu õhkub Jan Slavitšeki «Praha panoraamist». Vaba kunstilise manee- riga, mis aga siiski väljendab seost tšehhi maastikumaali traditsioonidega, kompositsiooni ruumilise sügavuse ning kontrastide rõhutamisega annab Slavitšek edasi mitte ainult ajaloolise linna üldilmet ja ilu, vaid ka suurlinliku elu stiihiliselt pulsseerivat rütmi.

Sügav tunnetuslaad iseloomustab ka tšehhi skulptuuri, eriti J. Lauda ja C. Pokornõi teo- seid. Viimane neist on arvukate monumentide autor, millistest näitusel kipsmudelid esitatud «Vendlus» on populaarseim skulptuuriteos päraststõljajärgses Tšehhoslovakkias.

Hiina kunsti osakonda sotsialismimaade näitusel iseloomustab omapärane rahvuslik stiil, mis suurepäraselt seostab dekoratiivsust ilu ja ideelise sügavusega. Hiina kunsti ees seisavad uued, kaasaja dikteeritud ülesanded, žanrid ja teemad ei ole aga lõhkunud tema orgaanilist seost mineviku suurte traditsioonidega. Veel praegu kasutab hiina kunst igi- vanu vorme, luues neis kaasaja elavaid kuju- tusi, temaatilisi kompositsioone ja looduse- pilte, mis on täis uut jõudu ja kaasajale lähe- dast ilutunnetust. Uueks vormiks hiina kaas- aegses, alles kujunevas sotsialistlikus kunstis on õlimaal. Viimane on aga seni jäänud uute vormide otsingute raamesse, kus ilmneb küll hiinlaste suur andekus ja töötahe, kuid puu- dub veel täielikule kunstiteosele vajalik ise- seisvus.

Üllatuslikult omapäraseks ja võluvaks osu- tus Nõukogude Liidus seni vähe tuntud ere- dalt väljendatud rahvuslike traditsioonide ja huvitavate tehniliste võtetega vietnami kunst. Saavutused keeruka, äärmist täpsust ja osu- vust nõudva lakimaali alal on silmapaistvad. Poleeritud pinnale graveeritakse kontuurid või isegi kogu joonis. Panustehnikas lisatud pärlmutter ja munakoored tõstavad veelgi tööde ilmekust, annavad kõige erinevamaid efekte: kord helgivad vietnami lakid metal- selt, kord säravad vääriskividena. Traditsioo- nilist tinglikku perspektiivi kasutades loovad vietnami kunstnikud meeldejäävaid maastiku- pilte oma kodumaa eksootilisest loodusest, peegeldavad vietnami rahva vabadusvõit-

lust ja kaasaegset ülesehitustööd.

Mitte üksi Aasia, vaid ka rea Euroopa sotsialismimaade ekspositsioonide puhul üleskerkinud probleemidest on aktuaalsemaid traditsioonide ja novaatorluse ning sellega lahutamatult seotud rahvusliku vormi õige rakendamise küsimus uue sotsialistliku kunsti kujunemisel. Nii hiina, korea kui ka vietnami kunstis on teravalt üles kerkinud probleem, millist teed minna. Kas säilitada oma kunsti traditsioonilisi rahvuslikke väljendusvorme ja kohandada need uuele sisule vastavaks või öelda täiesti lahti traditsioonidest, omandada euroopa kunsti vormid ja püüda nende kaudu väljendada oma maa sotsialistlikku tegelikkust? Näib, et mõlemate suundade üheaegne eksisteerimine on täiesti võimalik ja edukatele tulemustele viiv.

Saadud rohkete muljete edasiandmisel tuleb mõnevõrra peatuda ka näituse kujunduslikul küljel, eksponeerimise tehnikal, millele meil üldiselt pannakse veel vähe rõhku. Selles osas tuleb anda poolakatele, kes oskasid oma kunsti esitada teravmeelselt ja meile mitmeti uudset. Poola osakonna ekspositsiooni põhimõtteks oli mitte esitada tavalist teoste paremikku, vaid valida üks või mitu esindajat igast kunstivoolust, andes seega nagu mitu personaalnäitust. Tuleb nõustuda, et taoline eksponeerimise printsiip tagab tugevama mulje.

Kooskõlale ja kontrastidele ning masside rütmile ja tasakaalule rajatud kujundus oii hästi läbi mõeldud ning hõlbustas näitusest hea ülevaate



W. Womacka (Saksa DV). Tütarlapse portree. Õli. 1958.



*Tsjang Tšao-he (Hiina RV). Jalutzjani jõe kaldale. Tušš. 1950.*

saamist. Eri toonides lõuendiga kaetud stendid ja madalad graafikalauad, skulptuuride töötlemata puulaudadest postamendid ning harilikest profiilita liistudest maaliraamid olid lihtsad vahendid, kuid mõjusid meeldivalt ning maitsekalt. Ka impressionistlikus laadis maalide kergelt tuhmistatud patineeritud kuldraamid sobisid teoste laadiga. Seal oli, millest võib eeskuju võtta.

Hoolikalt läbi mõeldud oli ka Tšehhoslovakkia ja Saksa DV osakondade kujundus. Huvitavalt liikuvalt ning hõlpsasti vaadeldavalt oli eksponeeritud saksa graafika väikesel madalatel musta riidega ületõmmatud x-kujulistel laudadel.

Kokku võttes — näitus oli enam kui huvitav, elamuslik ning lõi kindla ettekujutuse nii keerukast protsessist, nagu seda on kaasaegse

kunsti areng sotsialismimaades. Kõigi muljete kirjeldamine oleks viinud liialt pikale, seepärast on püütud öelda olulisemat ja rõhutada iseloomustavamat. Saavutustes kaalukate aktuaalsete teemade lahendamise ning kaasajale vastavate väljendusvormide otsingute alal on nii püsivat väärtust kui ka palju vaieldavat. Näitusele järgnenud arutelu kujunes omamoodi rahvusvaheliseks konverentsiks kunstiküsimustes, kus anti printsiipaalne hinnang sotsialismimaades praegu eksisteerivatele kunstisuundadele.

Sotsialismimaade kunstinäituse tähtsust ei saa hinnata üksnes puhtkunstiliste saavutuste põhjal. Paljude rahvuslike kunstide ning loominguiliste otsingute omapära ja mitmekesisus, koondatuna ühe katuse alla, soodustab kahtlematult kunstide edasist arengut sotsialismimaades, süvendab rahvastevahelisi kultuurisidemeid ja sõbralikku koostööd. Veel enam. Niisugune rahvusvaheline üritus soodustab kogu maailma progressiivsete jõudude ühinemist, sest sotsialismimaade kunst teenib inimkonna heaolu ja rahu huvisid.

*Hoang Tik Tju (Vietnam). Riisipõllul. Lakkmaal.*





*K. Burman. Sadamas, Akvarell.*

*A. Rimm. Lāti kunstniku V. Blunova portree, Kips, 1959.*



# PILK VELÁZQUEZI PORTREELOOMINGULE

Inge Teder

Diego de Silva Velázquez (1599—1660) kuulub kahtlematult XVII sajandi Hispaania, aga ka Euroopa kuulsamate kunstnike hulka. Rubensi, Rembrandti ja Velázquezi geniaalses loomingus leidis see sajand ju oma kõrgeima kunstilise väljenduse. Muide, võrreldes oma kaasmaalastega oli Velázquez nii mitmeski suhtes erand — ainsana katoliku kiriku surve all elavaist hispaania kunstnikest maaliskis ta Bakchost, ja Velázquezi kodumaa ajaloo ennekuulmatu loona — alasti Veenust. XVII sajandi Hispaanias omas ikka veel peakohta religioosne süžee. Velázquez ei tegelunud aga sellega peaaegu üldse.

Velázquezi elust on väga vähe andmeid. Teame, et ta sündis Sevillas, omandas seal kunstilise hariduse ning siirdus noorukina Madridi, kus temast sai õukonna kunstnik.

Velázquezi tööde üldarv ei ole suur — ligikaudu 100. Suurema osa nendest hõlmab portree. Selle tingisid kuningakoja tellimustööd, esmajoones aga Velázquezi enda kiindumus selle žanri vastu. Velázquezi huvi inimisiksuse, selle kordumatu individuaalsuse ning keeruka psühholoogilise maailma vastu võimaldas kõige täielikumalt rahuldada portreekunst. Ja nii kujuneski temast oma aja suurim portreemeister.

Velázquezi portreeteritute ring ei ole eriti suur. Ta maalis kuningat ja kuningannat küll paraad- ja jahikostüümides, ta modellideks olid kahvatud infandid, keda Velázquez kujutas kokkutõmmatuna sametrüüsse, väsimuse ja ärevuse pitsatiga näos. Kunstnikule poseerisid julm ja kõikvõimas minister, kassinäoga ja turris vurrudega hertsog Olivares kui ka tema tähtis ja väarikas abikaasa. Velázquez lõi portreid kojanarridest ja -kääbustest, kuid jäädvustas ka oma häid sõpru.

Oma esimestes, 20-ndatest aastatest pärinevates portreedes, nagu «Philipp IV palvekirjaga», «Don Carlos kindaga», «Tundmatu mehe portree» jt., esineb ühiseid jooni Velázquezi varasemal, Sevilla perioodil teostatud žanriliste teostega. Valgus-varju üleminekud neis on järsud, detailikäsitlus naturalistlik, must värv, millesse ta riietab oma teoste tegelased, on veel raske ja varjundi-vaene. Tardunud poos, staatiline žest — need jooned seovad Velázquezi esimesi portreid XVI sajandi Hispaania õukondliku portree traditsioonidega. Kuid Velázquezi loodud kujud on tema eelkäijate omadest karakteritihedamad. Juba kunstniku esimestele portreedele on omane tähelepanelik natuuri jälgimine, kujutatud iga füüsilise omapära täpne «kirjapanek», kuju sisemine pingelisus.

20-ndate aastate lõpul teostas Velázquez oma esimese reisi Itaaliasse, kus tutvus põhjalikult renessansi meistrite loominguga. Eriti võlus kunstnikku itaallaste valgus-varju ja atmosfääri käsitlus, millele ta nüüdsest peale hakkas ka ise osutama suurt tähelepanu. Velázquezi palett muutus rikkamaks, nüansiküllasemaks, eriti häid tulemusi saavutas ta halli-helesinise ja kollase-pruuni värviühendustega. Kadusid kõlatud tugevad toonid, terav kontuur, figuure hakkas ümbritsema pehme, hõbedane valgus, ruumilise sügavuse edasiandmine toimus suure meisterlikkusega. Juba uues laadis maalis Velázquez oma 30-ndate aastate parima teose — ajaloolise kompositsiooni «Breda alistumine». Öhu- ja valgusküllased on kunstniku samast aastakümnest pärinevad ratsa- ja jahiportreed (Philipp IV, Olivarese ratsaportreed, infant Ferdinandi jahiportree, Balthasar Carlose jahiportree jne.), kus portreeteritavad on sageli



D. Velázquez, *Innocentius X*  
portree. Õli. 1650.

antud ilusa maastiku foonil. Neist huvitavaim on võib-olla just viimasena nimetatu — väikesel troonipärija infant Balthasar Carlose ratsaportree (Prado). Töö on vaba traditsioonilisest tinglikkusest. Portreeterides kuninga-koja lapsi ei näinud kunstnik neis ainult väikesekasvulisi täiskasvanuid, milline joon esines näiteks A. van Dycki loomingu, vaid eelkõige lapsi. Tema maalitud troonipärija on ilus poisike, kes istub väikesel, laiarinnalisel hobusel. Teos üllatab oma maalilise lahendusega, vaba ja laia käekirjaga. Erakordselt kaunina mõjub kergete pilvedega kaetud oliivhalli taeva ja tumepruuni, peaaegu musta kübara, sametrõivaste ning kuldsete brokaat-

kätiste omavaheline värvikooskõla. Maastikuline foon on antud ilma liigsete detailideta, üleujutatuna hommikusest valgusest.

Muidugi, jahi- ja paraadportree ei paku erilisi võimalusi sügavaks psühholoogiliseks karakteristikaks, kuid ka selle žanri piires lõi Velázquez suure sisuküllusega kujusid.

XVII sajandi 30-ndate aastate lõpul ja 40-ndail aastail muutus portree kunstniku loominguks pealaks, saavutades erakordse õitsengu. Kunstniku realistlik meetod ilmneb nüüd eriti eredalt ning järjekindlalt. Seejuures näeme mitte ainult meisterlikkuse kasvu, vaid ka meistri maailmavaate süvenemist. Tema portreelooming omandab sotsiaalse



suunitluse, suure elulisuse ja mitmekülgsuse. Kunstnik saavutab karakteri avamisel erilise sügavuse, võime tungida inimese sisemaailma. Kuid ta teeb ja annab seda edasi teistest erinevalt.

Kui Rembrandt näiteks tõmbab oma vaataja kaasa psühholoogilise kaju tekkesse, näitab selle arengut, siis Velázquez vaatab oma kangela nagu väljastpoolt. Rembrandti kujud avatuna oma ammendamatu, hingeliste rikkustega on eredalt emotsionaalsed, on ümbritsetud erilise pingelisusega. Velázquezi portreedes on emotsionaalsuse alged antud väga tagasihoidlikult. Pöördudes kujutatava sisemaailma poole näitab meister mitte niivõrd selle keerukat psühholoogilist seisundit, tabamatuid hingeliigutusi ja muutusi, kui võrd konstrueerib inimese neid psühholoogilisi iseärasusi, mis tal on juba välja kujunenud, on ammugi olemas.

Oma ülesehituselt muutuvad nüüd Velázquezi tööd lihtsaks. Domineerib rinnaportree, vaba igasugustest aksessuaaridest. Erilise virtuoslikkuse saavutab kunstnik näo modelleerimisel. Harvemini kujutab ta käsi, kuid lülitanud need kord juba sisse, võtavad nad aktiivselt osa sisemiste liikumiste, inimese temperamendi ja karakteri kujundamisest.

Umbes 1640. a. maalib Velázquez Hispaania peaministri hertsog Olivarese portree (Leninigradi Riiklik Ermitaaž). Voolavate joontega on kunstnik fikseerinud kujutatatu suure pea ja laiaõlgse keha kontuurid. Olivarese paksud lõtvunud põsed, suur nina, tugevasti kokkukurutud kitsad huuled toretsevate vurrude all on maalitud väljendusrikkalt, peaaegu groteskselt. Voogavad pintslitõmbed annavad edasi rasvast, kortsulist nahka, väikesed, läbitungivad silmad on suunatud vaatajale. Kõik väline on portreeteritava sisemaailma edasiandmise teenistuses. Me näeme Olivarest tõusvat lõuendil meie ette sellisena, nagu ta tegelikult oli — salakaval ja tark, orjalikult alandlik ja võidukalt julm, ettevaatlik ja visa eesmärgi saavutamisel, samal ajal upsakas ja enesekindel, himur ja silmakirjasteja.

Selline halastamatult terav karakteristika on määravaks ka kunstniku teistele töödele — kardinal Caspar Borhhi, kuninga jahiülemate Mateosi, tundmatu rüütli, Sant-Jago, ordenikandja Camillo Pamfili jt. portreedele.

Velázquezi portreed kannavad ikka ja alati ereda, kordumatu individuaalsuse pitserit.



D. Velázquez. Olivarese portree. Detail. Õli. Umb. 1640.

Kuid seejuures ühendab neid kõiki üks üldine joon — kaju väärkuse rõhutamine. Kui keerukas ja vastuoluline poleks kujutatava karakter, milliseid eitavaid jooni selles ei peituks, kuid ometi on ta alati vaba hingelisest väiklusest. Velázquezi kangelased on vastavalt õukonna eetilistele ideaalidele rahulikud, enesekindlad, suursugused. Ja seepärast hoo- vab jämedavõitu ja enesekindlas Olivareses, võimukas ja lipitsevas Borhhis ning kavalas ja elegantses Pamfiliis nii palju elavat mõis- tust, elulist energiat, sisemist jõudu. Eriti sel- gelt on Velázquez rõhutanud neid jooni Rooma paavst Innocentius X portrees (Rooma, Palazzo Doria). Teos on maalitud 1650. a. Ve- lázquezi teise Itaalia reisi ajal. Oma realismi jõult on portree XVII sajandi maalikunstis üks kõrgemaid saavutusi, selles leidis kõige

täielikuma ja lõplikuma väljenduse Velázquezi loominguline meetod.

Juba portree koloriidi võimas kõlajõud, mis on rajatud punase ja valge vastandamisele, rõhutab portreeteritava erakordset jõulisust. Punase tooni mitmekesised varjundid atlasmantliil, mütsil, sametisel tugitoolil ja foonis aktsentueerivad preestrikuue ja paavsti käes oleva kirja pimestavat valget. Välise edasiandmisel on hüljatud kõik pisisasjad. Laiade pintsli tõmmete liikumine, mis on kord pastosne, samas lõuendit vaevalt kattev, loob üldistatud vormi. Peatähelepanu on keskendatud paavsti näole. Valgustatud lauba kontrast varjutatud silmaavadega, teravad kortsud ninajuurel, mis oleksid nagu nurgeliste kulmude jätkuks, lisavad Innocentius X pingel vaatele erilist sügavust ja keskendatust. Ta pilk hämmastab vaatajat võimsa sisemise jõuga. Peen, tihedalt suletud huultejoon, tugev, ettepoole tungiv lõug kõneleb kujutatul julmast ja kinnisest iseloomust. Raskelt ja sügavalt istub ta tugitoolis, tugevad hoolitsetud käed peidavad tagasihoitud energiat. Kunstnik on avanud selle targa ja kavala vaimuliku karakteri rahulikus laadis, kuid halasamatu tõega. Selle portree põhjal ei saa me paavsti karakterit määrata ainult sõnadega «võimukas», «kaval», «umbusklik», nii nagu ei saa määrata kindlaks ühe sõnaga elava, teotseva inimese iseloomu. Meie ees ei ole mitte ainult julm, karm ja sünge 70-aastane vanake, vaid eelkõige suurte kirgede inimene, inimene tohutu tahtejõuga, väsimatu energia, selgete eesmärkide ja suure mõistusega. Innocentius X on antud oma vaimsete jõudude koondamise hetkel. Kujutades paavsti tugeva, omapärase isiksusena, ei kaota paljastav moment selles maalits oma jõudu. Vastupidi, see saavutab nüüd eriti suure teravuse.

Teose võimas realism vallutas kõiki. Nagu teada, olevat Innocentius X ise oma portreed nähes hüüatanud: «Troppo vero!» (liiga sarnane).

Üks XVIII sajandi kunstnike-klassitsiste, nähes portreed kõrvuti ühe Guido Reni teosega, märkis, et portree on õnnetuseks oma naaberlõuendeile, sest varjutab nad. Guido Reni teos näis tol hetkel lihtsalt pergamentina. Inglise kunstnik Reynolds pidas Velázquezi kõnealust tööd parimaks, mida ta oma Itaalia reisil nägi, ühtlasi kopeeris ta seda.

Velázquezi suur humaansus, austus inimese vastu sai kõige järjekindlamalt ja sügavamalt avalduda nende inimeste portreedes, kelle vaimses maailmas oli rohkesti kokkupuutepunkte kunstniku vaadetega. Sageli osutusid nendeks kunstnikule lähedased, väljaspool õukonda seisvad inimesed, nagu Hispaania tuntud skulptor I. M. Montanes, andekas arhitekt, skulptor ja maalija Alonso Cano, armastatud tütar Fransisco jt.

Montanes'i (Prado muuseum) on Velázquez kujutanud töö juures. Kompositsioonist eralduvad eelkõige kujuri heledalt valgustatud nägu ja parem käsi. Montanes on vajunud mõtteisse, tema sisemisele seisundile vihjab näo helendunud, süvenenud ilme, kipratõmbunud kulmud, erilise pingsuse omandanud vaade. Suunurgas asetsev lühike vari annab näole veidi väsinud, tõsise ilme. Kogu nägu on maalitud jõuliste, pikkade pintsli tõmmetega, mis annavad veenvalt edasi tursunud, kortsulist näonahka. Väljendusriikas on Montanes'i tugev, arenenud, veidi jämedavõitu skulptorikäsi laia käelaba ja tugevate nõtkete sõrmedega. Montanes'i keskendunud pilgust hoovab rahu ja kindlust, Velázquezi kunstigeenius oskas tabada skulptori kujus suurt loomingulist hingestatust, vaimset ülendatust.

Sisemisest elavusest on tulvil ka Alonso Cano portree (London). Kunstnik on temas rõhutanud sügavat intellektuaalsust, mitmekülgeid andeid, tormilist temperamenti. Kujutatul kõhnas närvilises näos, keha energilises pöördes, ilusa pea uhkes hoiakus, julges, peaaegu väljakutsuvas pilgus avaneb selle inimese tahtekindel, emotsionaalne natuur. Kitsas, tugeva nurga all murtud pimestavalt valge kaelus, mis ei varja kaela muskulatuuri, toob töösse erilist dünaamikat.

Kõige konkreetsemalt avanes Velázquezi humanistlik maailmavaade tema kohanarride ja -käabuste portreede sarjas. Kuningakoja narride kujutamine oli kujunenud hispaania kunstis traditsiooniks. Seetõttu tuli kunstnikul nende loomisel arvestada ka õukondliku etiketiga. Kuid Velázquez ilmutas nendes töödes tõelist loomingulist vabadust, kõneldes oma humaansest ellusuhtumisest täiel häälel. Teoste juures, kus «alandatute ja solvatute» maailm on esitatud nii sügavalt, tõepäraselt ja inimlikult, ei saa vaataja jääda ükskõikseks. Käabus «El Primo» on kujutatud Kastilia maastiku foonil. Kuid siin ei ole kevad-



*D. Velázquez. El Primo portree.  
Detail. Õli.*

hommiku värsked kiiri, nagu Velázquezi jahi- ja ratsaportreedes. Rasked pilved suruvad oma pitseri kogu maastikule. Nende pilvede foonilt hõõgub vastu El Primo kahvatu, mõtlik ja tark nägu. Karmi pilguga jälgib vaatajat kääbus Sebastjan de Marro pruunikaspunastes toonides hoitud portreeilt. Õukonna narr, nn. Juan Austria on rietatud toretsevasse must-roosasse kostüümi, kuid silmade kurb vaade ja väsinud poos kõnelevad rõõmutust elust. Tähelepanuväärse tõepärasusega on jäädvustatud niinimetatud Bobo del Korja kogu selle degenerereerunud-hämmeldunud, kuid mitte kurja naeratusega. Sellesse narride seeriasse võiks kanda ka filosoofide Ezope ja Menippa portree. Nad seisavad lahtise taeva all, ülevalatuna suvise päikese kiirtest. Nende päikesest põlenud vananenud näod — Menippal lõbus-pilkav, Ezo-

pel kurb-melanhoolne — on sügavalt individuaalsed.

Portree alal kujunes Velázquezi loomingu lõppakordiks 1656. a. valminud «Kojadaamid» (Prado). Esimest korda kogu maailma portree ajaloos näitas kunstnik kuningakoja elu olustikulises plaanis, avas vaataja ees selle argipäevase, kulissidetaguse külje. Velázquez lõhkus siin julgelt õukondliku paraadportree kaanonid ja läks loomulikumat, omamoodi kunstipärasemat teed. Töö on huvitav juba oma kompositsioonilt. Lõuendi tsentrumis seisab printsess Margarita koos kojadaamidega. Maali vasakus osas kujutab Velázquez end molberti taga töötamas. Parajasti poseerib talle kuninglik paar, kellest vaataja näeb vaid peegelpilti ruumi tagaseinas asuva peegli hõbedusest. Kuningas ja kuninganna seisaksid nagu vaatajaga kõrvuti maali ees. Veláz-

quez viis oma maali tegevuse väljapoole lõuendi piire. Seega eksisteerib maalis peale nähtava tsentrumi ka teine, nähtamatu, väljaspool pildiraami. Sellise võttega saavutas kunstnik erakordse elavuse. Maal oleks nagu selle ruumi vahetuks jätkuks, kus vaataja seisab.

«Kojadaamides», kus Hispaania ajaloolase Palamino sõnade järgi «pole midagi, mis ei paneks imestama», kehastas kunstnik elu kogu selle keerukuses. Inimesed, esemed, atmosfäär, valguse mäng — kõik see on antud edasi erakordse meisterlikkusega. Teose mõju on rajatud peamiselt õhu ja valguse kõige peenemate nüansside tabamisele. Oma mõttelihtsuse ja tõepärasuse ning karakterite avamise poolest on see teos üks ilusamaid Lääne-Euroopa kunstis. Erakordse, sõnul kirjeldamatu värskuse ja iluga on maalitud printsess Margarita roosas kleidis haiglaselt närvilise, kuid siiski elava ja lapseliku näoga. Tema helesiniste varjunditega kahvaturoosa nahk, elavad lapsesilmad, pehmed helekolla-

sed juuksed on teostatud piiritu kerguse, julguse ja suurejoonelisusega.

Need jooned on omased ka printsess Margarita teistele, vahetult enne Velázquezi surma valminud portreedele.

Velázquezi viimased aastad on täidetud pingsa tööga suurte kompositsioonide loomisel. 1657. a. valmis tema tööaineline kompositsioon «Vaibakudujad» (Prado), samal aastal lõi ta oma julge teose «Veenus peegli ees». Portree nagu surutakse tagaplaanile ja kunstnik täidab ainult kuningakoja tellimusi. 1656. a. lõi Velázquez Philipp IV sotsiaalselt ja psühholoogiliselt karakteristikalt erakordselt terava portree «La fraga» (London).

1660. a., oma loomingulise õitsengu tipul, Velázquez suri.

Tema kujude sügav inimlikkus, mehiselt tõepärane elupeegeldus, psühholoogia peen tundmine, usk inimese jõusse ja ilusse, kõrge kunstimeisterlikkus — need jooned iseloomustavad Velázquezi portreeloomingut ja teevad ta kunsti suureks kõigi aegade jaoks.





A. Pihelga. Tallinn. Vaade Suur-Karja tänavale. Õli. 1959.



## GRAAFILISTE TEHNIKATE VÄLJENDUSLIKEST VÕIMALUSTEST

Ott Kangilaski

Harilikult nimetatakse kolme kujutava kunsti ala ühe hingetõmbega: maal, skulptuur, graafika. Kuid on siiski oluline erinevus kahe esimese ja viimase vahel. Meie näeme maailma värvilisena, täpsemalt, värvilaikude kombinatsioonina. Maalija annab kujutat maailmast edasi samade vahenditega, s. o. värvilaikudega. Meid ümbritsev maailm on kolmemõõtmeline. Niisugusena kujutab skulptor teda oma kunstis. Tähendab, mõlemal kunstialal on võimalus teatava määranu loodust jäljendada.

Graafika seda võimalust ei oma. Ta peab opereerima väljendusvahenditega, mis looduses üldse ei eksisteeri. Nendeks on joon ja pind — must, valge ja hall. Kunstnik-graafik peab maailmast saadud muljed tõlkima nende elementide keelde ja iga sõna selles keeles ise leiutama. Loodus talle valmis eeskujud ei anna. See must-valge kunsti eripärasus sunnib kunstnikku eriti tugevale loomingulisele pingutusele oma individuaalse sõnavara väljatöötamisel. Mida selgem, lihtsam ja väljendusrikkam see saab, seda parem.

Kuid graafikakunsti eripärasus annab ühtlasi ka avarama lennuruumi kunstniku fantaasiale. Seda niihästi sisu kui vormi osas. Graafik võib kasutada vormikõnet, millele analoogiline teistes kunstiliikides võiks tunduda vigurdamisena. Ja graafikas on kergem käsitleda mõningaid teemasid (näiteks Viiralti «Põrgu», «Kabaree» või Goya akvatintad), mis maalil või skulptuuris teostatuna võiksid kergesti muutuda ainult kurioosumiteks.

Vaatamata sellele, et graafika on nii «looduskauge», ei näi see moment sugugi olevat takistuseks tema mõistmisele. Graafika on juba sajandeid olnud ja on tänapäevalgi kõige levinumaks, rahvale arusaadavamaks ja kättesaadavamaks kunstiliigiks. Kui palju-

del inimestel on harva võimalus näha originaalmaali, siis graafiku töövilja on igaüks näinud kas või raamatuillustratsiooni näol. Graafiline leht oma suhtelise odavuse tõttu leiab hõlpsamini tee ka paljudesse kodudesse.

Graafiliste tehnikate arv on küllaltki suur. Aegade jooksul on see arv kasvanud ja kasvab veelgi. Otsitakse ja leiutatakse uusi tehnilisi võtteid, uusi materjale, uusi menetlusi. Millest see õieti on tingitud? Kas ei piisaks ühest või paarist paljundusmenetlusest, et rahuldada kunstnike väljendus- ja publiku vaatamistarvet? Miks eksperimenteerivad graafikud järjekindlalt uute tehniliste võtete leiutamiseks?

Asi seisneb selles, et iga erinev tehnika pakub ka erinevaid võimalusi graafiku kunstilise mõtte väljendamiseks. Nii nagu õlimaaliga ei saa öelda seda, mis skulptuuriga ja ümberpöörduvalt, nii ei saa ka puulõikega öelda seda, mis kuivnõelaga, litograafiaga seda, mis akvatintaga. Kunstnik püüab oma ideede anda võimalikult sobivat ja täpset vormi ning sellega ongi seletatavad otsingud tehnilise külje mitmekesistamiseks. Aegade jooksul muutuvad kunstilised maitset ja tõekspidamised. Mõni tehnika osutub antud momendil ebasobivaks ja teine muutub eelistatuks. Teatud aeg hiljem võivad osad taas vahetuda. Kõik suured kunstivoolud kajastuvad ka graafikas ja ilmnevad ühe või teise tehnika levikus või varjujäämises.

Kõigi graafiliste tehnikate ühendavaks omaduseks on kunstiteose paljundamise võimalus. Siinkohal tuleks määritleda graafika mõistet üldse. Meil on kujunenud viimasel ajal tavaks paigutada graafika rubriiki ka akvarell, pastell ja joonistus. Nähtavasti on niisuguse liigituse aluseks võetud materjal, millele pilt on tehtud — paber. Kuid sisuliselt

kuuluvad nii akvarell kui ka pastell kindlalt maali juurde. Ka õlivärviga võib maalida paberile, kuid seda ei nimetata ometi graafikaks! Joonistus peaks jääma täiesti iseseisvaks kunstiliigiks; kuigi tal võib olla kokkupuutepunkte niihästi maali kui graafikaga, ei mahu ta siiski kummagi mõiste alla. Graafika all tuleks mõista ikkagi ainult paljundusgraafikat, trükitud pilti, mille trükivorm on kunstniku valmistatud. Siis vabaneksime ka moodi läinud sõnamoodustisest «estamp-graafika», mis on juba iseenesestki selge mõiste veelkordne kinnitamine. See on sama hea kui tarvitaksime järjekindlalt «leiva» asemel «küpsetatud leib». Graafika eriharuks võiksid jääda raamatugraafika ja tarbegrfaafika, kus kunstnik on teinud küll joonistuse, kuid trükivorm on tehtud fotomenetluse vahendusel vastavas töökojas. Et käesolev kirjutis on katse lühidalt iseloomustada üksikute graafiliste tehnikate väljendusvõimalusi, nende sobivust ühe või teise sisulise külje esiletõstmiseks, tuleb paratamatult puudutada mõne sõnaga ka nende menetluste ajaloolist arengut ja tehnoloogilist protsessi.

Teatavasti jagatakse graafilised tehnikad kolme suurde rühma: kõrg-, sügav- ja lame-trükk. Kõrgtrükis jätab tõmmisele musta pinna trükivormi kõrgem osa, sügavtrükis trükivormi süvendatud osa ja lametrükis tasapind. Kõrgtrüki hulka kuulub eeskätt puulõige, siis puugravüür, linoollõige, metallõige jne.

Kõige vanemaks graafiliseks tehnikaks on puulõige. Selle alged ulatuvad kaugele minevikku, juba muistsesse Egiptusse, kus seda kasutati eeskätt riidele mustrite trükkimisel. Puulõikest iseseisva kunstiharuna võime rääkida aga alles momendist, mil seda tehnilist menetlust teadlikult hakati kasutama piltide paljundamiseks. Esimesed enam-vähem kindlalt dateeritavad puulõiked Euroopas on pärit XV sajandist. Algul piirdus puulõike ainevald pühapiltide ja piiblistseenidega, millele hiljem hakkasid lisanduma ka ilmaliku sisuga rahvapildid.

Vanemat puulõiget iseloomustab must joon, analoogiliselt sullejoonistusele. Töö käik oli lühidalt järgmine: kunstnik tegi joonistuse ja lõikas, sagedamini aga laskis eri meistril selle lõigata lauasse (nii toimiti üldiselt puulõike esimesel õitseajal, XVI saj. algul, Düreri päe-

vil). Peamiseks tööriistaks oli nuga, millega lõigati joon igast küljest vabaks ja eemaldati siis pildil valgeks jääv osa lauast. Materjalis tarvitati pikilauda — s. t. puusüüle rööbiti lõigatud lauda. Seda lõikeviisi on käesolevas artiklis nimetatud puulõikeks, vastandina XVIII saj. lõpul tarvitusele tulnud ristpuu lõikele, mida nimetame puugravüüriks ja mille arengut puudutame hiljem eraldi.

XVI sajandi lõpul hakkas puulõikekunst hääbuma, muutudes peamiselt maalide reprodutseerimisvahendiks. Kuid sellenagi ei suutnud ta võistelda kiiresti areneva vasegravüüri ja järgnevatel sajanditel viibis ta pea-aegu täielikus varjusurmas.

Uuele elule äratati puulõige möödunud sajandi lõpul. Nicholson, Valloton, Munch ja Gauguin olid kunstnikud, kes talle uuesti andsid väljapaistva koha teiste graafiliste tehnikate hulgas. Nüüd ei seatud sihiks mitte sullejoonistuse matkimist, vaid joonistuse tegemisel arvestati eeskätt puulaua loomupäraseid omadusi. Nüüd ei tarvitatud enam vahendajat, puulõikajat-tsunftimeistrit, vaid kunstnik ise teostas nii joonistuse kui ka selle lõikamise puusse. Võrreldes vana puulõikega said joone kõrval märksa suurema osatähtsuse must-valged pinnad, tööriistadena noa kõrval mitmesuguse profiiliga õonespeitlid.

Ausse tõusis käsitrükk, seoses vahepeal tekkinud kunstikollektsionääride seisusega. Sest koguja-kunstiotsija oli huvitatud sellest, et tema valduses olev leht oleks mõnevõrragi rariteet. Sellepärast siis ka signeerimine ja piiratud tõmmiste arv, kuigi puulõige võimaldas plaadi korralikul käsitsemisel tuhandesse ulatuvaid tiraaže.

Puulõiget on tema algusaegadest peale kasutatud ka värvitrükiks. Värvitrüki üheks eesmärgiks on saavutada sujuvat üleminekut tumedalt heledale ja selleks kasutatakse üht või mitut toonplaati, enamasti mitmes gradatsioonis halli või pruuni. See on nn. «claire-obscur» puulõige. Teisel puhul püütakse edasi anda lokaalvärve ja selle värvitrüki mooduse on ületamatule täiusele viinud jaapanlased, tarvitades ühe puulõike juures kümneid ja isegi sadu eri värvi plaate.

Milliseid väljendusvõimalusi pakub puulõige kunstnikule?

Peab ütleva, et puulõige annab graafikule küllaltki suure ja avara tegevusvabaduse.





*M. Laarmar, Müürivahe tänav, Paalõige, 1952.*

Hirošige või Utamaro õhuline lüürilisus ja Masereeli lööv ja raske dünaamika — mõlemad on saavutatavad puulõikes. Ja nende äärmuste vahele mahub terve skaala kunstilise mõtte eri nüansse, millede edasiandmist puulõige võimaldab.

Puulõike loogiliseks ja materjalipäraseks omaduseks on lakoonilisus ja lihtsus. Peale selle iseloomustab teda järsk mustalt valgele üleminek, kontrastsus. Need elemendid loovad loomulikud eeldused dünaamiliseks temaatiliseks kompositsiooniks, mis on kujunenudki tänapäeva puulõike põhiliseks ainevallaks. See muidugi ei tähenda, et puulõige oleks vähe sobiv maastikuks või isegi natüürmordiks. Kuid põhiliselt tundub, et puulõige on siiski kohasem eepilise mõtte kui lüüriliste meeleolude väljendusvahend.

Kaasaja kunsti iseloomustab püüe lihtsusele, üldistamisele, monumentaalsusele. Tõsi, praegusel hetkel võime rääkida ainult püüdest, tendentsist. Valmis vilja on veel vähe näha. Niihästi maaliskui ka skulptuuris riputakse veel liiga tugevasti vana, naturalismi-

lähedase vormikõne küljes. Kuid pole kahtlust, et varem või hiljem pääseb maksvusele kunstisuund, mis suudab meie suurejoonelist kaasaega paremini kajastada kui praegune, liigselt detailidesse ja kõrvalseikadesse takerdud kunst. Uue suuna avangardis peaks seisma just graafika ja eeskätt puulõige. Sest viimane juba puhttehniliselt sunnib kunstnikku oma mõtet välja ütleva võimalikult lühidalt ja selgelt, väheste, aga hästi valitud sõnadega.

Puulõige on üks kõige levinumaid graafilisi tehnikaid tänapäeval, nagu võisime veenduda ka suurel sotsialismimaade kunstinäitusel Moskvast. Meil Eestiski peaks tema arendamisele palju rohkem rõhku pandama. Sest esiteks on puulõige juba puhttehniliselt kõige lihtsamaid graafilisi väljendusvahendeid: materjaliks kõlbab iga sile lehtpuulaud, tööriistaks isegi tavaline terav taskunuga, trükkida võib käsitsi või suurema tiraazi puhul tuleb sellega toime iga trükikoda. Sügavtrüki harastamine nõuab märksa keerukamat tehnilist baasi.



A. Laigo. Kalapappijad. Värviline puugravüür, 1935.



R. Kaljo. Maletajad. Linoollõige. 1957.

Kuid veel suuremaid eeliseid pakub puulõige sisuliselt. Sest nagu juba ütlesime, sunnib puulõige kunstnikku lihtsusele ja üldistamisele, kõige liigse ärajätmisele. Sellepärast peaksid temaga tegelema mitte ainult graafikud, vaid ka maalijad ja skulptorid, et õppida end väljendama napilt ja ökonoomselt. Kuna puulõike paljundamine ja levitamine on hõlpus, siis on ta suurepäraseks vahendiks rahva kunstimaitse kasvatamisel. Sest kui laiemadki hulgad on õppinud lugema ja nautima puulõike lihtsat ja ilmekat keelt, siis ei hämmasta see veel neid ka tõelises monumen-

taalmaalis ja -skulptuuris, mida meil praegu küll veel ei ole, kuid mille sündimise lävel me seisame.

Puulõike populariseerimiseks tuleks peale üksiklehtede loomise uuesti hakata harrastama ka seeriade ja mappide väljaandmist. Head traditsioonid meil ei puudu (A. Laigo, H. Mugasto jt.), kuid need on jäänud vahepeal unarusse. Samuti tuleks leida jälle võimalusi väikesetiraažiliste bibliofiilsete raamatute väljaandmiseks, kus pearõhk oleks raamatu kunstipärasel kujundusel ja originaaltehnikas illustratsioonil. (Muidugi tulevad

siin arvesse peale puulõike kõik teisedki graafilised tehnikad.) Sellelgi alal on meil minevikus saavutusi, meenutagem ainult A. Bachi illustreeritud «Mustlasmuinasjutte» või R. Sagritsa illustreeritud Underi merebalaade.

Puugravüür, mille võttis kasutusele inglase Th. Bewick, erineb puulõikest esiteks sellepolest, et materjaliks on siin mitte piki- vaid ristipuud lõigatud laud. Teiseks pole tööriistadeks mitte nuga ja õõnespeitlid, vaid stihlid (uuritsad, umbsed peitlid).

Puugravüüri iseloomustab põhiliselt valge joon mustal põhjal. Kuna otspuit on palju ühtlasema toimega kui külgpuu ja kuna üldiselt tarvitatakse võimalikult kõvu puuliike (šamsit, pukspuu, vaher, õnapuu jne.), siis võimaldab see palju peenemat ja täpsemat tööd. Selletõttu muutuski puugravüür juba tema leiutamise järel kiiresti reprodutseerimisvahendiks, kutseliste puulõikajate, ksülograafide erialaks. Nende ülesandeks oli kunstniku poolt tehtud joonistuse võimalikult täpne edasiandmine. Sellejuures tekkis kaks suunda, millest üht võiks nimetada toonlõikeks, teist faksimiillõikeks.

Esimene püüdis peene, enamasti paralleelse, vahel ka valge ristrafeeriga edasi anda originaali tooniväärtusi (originaal oli siis enamasti tehtud akvarelli või pliiatsiga).

Teine, faksimiillõige, sellevastu püüdis maksimaalse täpsusega jälgida kunstniku sullejoonistust. Imestamisväärsete saavutusteni jõudsid siin mitmedki meistrid oma haruldase täpsusega (näiteks sakslane Unzelmann, kes töötas koos peamiselt Menzeliga). Kuid ksülograafid ei olnud ise kunstnikud, vaid ainult peened käsitöölised, kellele maksti honorari ruuttolli lõikamise eest. Tsinkograafia ja teiste fototehniliste menetluste leiutamise hääbus ka puugravüür käesoleva sajandi algul täielikult, kuna teised reprodutseerimismoodused osutusid odavamaks ja ühtlasi täpsemaks.

Uuesti ärkas puugravüür täisverelisele elule kolmekümnendate aastate algul just vene ja poola kunstnike eestvõttel (kuigi juba varemgi mitmel pool oli tekkinud samasuunalisi katseid). Nagu uue puulõike juures, nii ka uue puugravüüri puhul ei olnud kunstnik ja lõikaja enam eri isik, vaid üks ja seesama. Tagajärjeks oli muidugi puugravüüri kui kunstiharu suur mitmekesisustumine. Kui varem

oli raske, isegi võimatu eraldada ühe ksülograafi tööd teisest (niivõrd sarnased olid lõikamisvõtted ja maneer), siis nüüd tekkis niisama palju erilisi lõikamisviise, kui oli erinevaid kunstnikke. Mainimisväärse osatähtsuse saavutas puugravüür järgnevail aastakümneil raamatuillustratsiooni vahendina. Eriti palju suurepäraseid illustratsioone löid neil aastail nõukogude autorid (A. Kravtšenko, Favorski, Staronossov jt.). Pärast Suurt Isamaasõda vähenes ajutiselt jällegi puugravüüri osatähtsus. Valesti mõistetud realisminõudeid taga ajades hakati eelistama illustratsioonis tonaalseid akvarelli- ja sõejoonistusi, kuna individuaalse ilmega puugravüüris hakati mõnelt poolt nägema olematut formalismi ohtu. Isegi veel puugravüüri tegelevad graafikud hakkasid nivelleerima oma lõiketehnikat omaaegsete ksülograafide tasemele, et näida rohkem «realistlikena». Viimaseil aastail see tendents hakkab õnneks taanduma ja võib loota jälle puugravüüri elavnemist ja kunstipärastumist.

Materjalipärasus, olgu mistahes kunstialal, on õige stiili tekkimise eelduseks. Suure töö ja raske vaevaga võib graniidis matkida marmorile loomupärast õrnust, akvarelliga imiteerida õlimaali, puugravüüri oforti jne., kuid tagajärjed ei ole rõõmustavad. Vähegi peenetundelisemas vaatajas tekitavad niisugused üle märklaua sihtimised alati tunde, et siin on raisatud aega ja vaeva täiesti asjata. See pole enam kunst, vaid kunsttükk. On täiesti põhjendatud katsed iga tehnika võimaluste maksimaalseks ärakasutamiseks, kuid kunstniku taktitunne ei tohi lasta sel minna mõttetuseni. Möödunud sajandivahetusel pakub niisugusest ülepingutusest ilmekaid näiteid just puugravüür. Esimesi edukaid samme tegev rastersinkograafia sundis ksülograafe endid pingutama maksimaalse täpsuse saavutamiseks, üritati lootusetut võistlust fotograafiaga. Puuplaadil imiteeriti vasegravüüri, kriidi- ja pliiatsijoonistusi. Tulemused inimliku kannatlikkuse, täpsuse ja näpuosavuse seisukohalt on küll imetlusväärsed, kuid neil pole enam midagi ühist loova, elamusliku kunstiga.

Puugravüür on kahtlemata üks sobivamaid graafilisi tehnikaid raamatuillustratsiooniks. Ta on igati stiilsem ja trükipildiga harmoneerivam, kui meil lähemas minevikus domineerinud pintslijoonistuste reproduktsioon. Loota

tuleb, et meie kirjastused pööravad edaspidi sellele illustreerimismoodusele jälle rohkem tähelepanu, mis stimuleeriks ka uue puugravüüri kaadri tekkimist ja kasvamist. Ohtralt on puugravüür kasutamist leidnud eksliibrise meistrite poolt (R. Kaljo, E. Lepp jt.), sest ta võimaldab ka väikeseformaadilises töös küllaldast täpsust ja sellejuures suurt tiraaži. Üldiselt on puugravüüri võimalused analoogilised puulõike omadega, selle vahega, et siin on võimalik saavutada suuremat pretsiisust ja et ta võimaldab kasutada väiksemat formaati. Mitte ainult võimaldab, vaid isegi sunib. Sest suure otspuu plaadi valmistamine on väga kulukas, raske ja suurt täpsust nõudev töö.

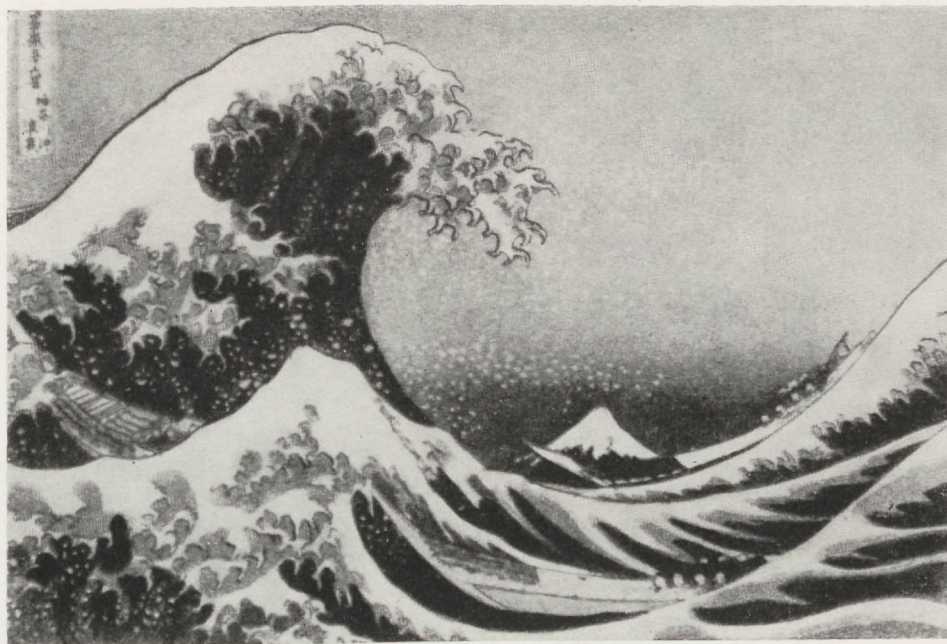
Peale puu on lõikematerjaliks kasutatud veel metallplaate (tina, vaske jne.), ja seda tehakse mõnikord tänapäevalgi (P. Luhtein). Palju suurema populaarsuse materjalina on võitnud viimastel aastakümnetel linoleum. Linoollõike levikule on kaasa aidanud kõigepealt see, et ta on odav ja kergesti lõigatav. Lõikeriistadeks on peamiselt mitmesugused õõnespeitlid ja sulenoad, millede valmista-

mine ei nõua nii soliidset materjali ja tööd, nagu puulõike peitlite sepistamine.

Muidugi, materjali pehmus, mis ühelt poolt küll manuaalset tööd hõlbustab, seab teiselt poolt piirid töö peenusele. Päris peenikesi jooni, olgu musti või valgeid, pole linoolil võimalik saavutada ja seetõttu tuleb kasutada eriti lihtsat ja lapidaarset käsituslaadi ning suurt formaati. Palju on linoollõiget kasutatud värvitrukiks. Sellejuures on värviplaatide arvu tõstmisega mindud niikaugemale, et saavutatakse tagajärgi, mis meenutavad rohkem maali reproduktsioone kui graafikat. Liialdused selles suunas, nagu mujalgi, ei tule kunstilisele mõjule kasuks.

Lõpuks võib kõrgtrüki puhul märkida, et tõmmiste põhjal on teinekord raske, isegi võimatu öelda, millisele materjalile pilt on lõigatud. Peene, tonaalse puugravüüri puhul võib küll öelda, et see pole tehtud pikipuule või linoolile, kuid otspuud robustsemalt käsitsedes võib saavutada pikipuu või linooli mulje. Niisama raske on öelda, kas gravüür on tehtud metallile või puulauale.

(Järgneb)



Hokusai. Laine. Värviline puulõige. 1823—1829.



*I. Malin, Tütarlapsed, Õli, 1959.*

*L. Vallimäe-Mark, Tartu üärelinn, Õli, 1958.*



NOORED R. TIMOTHEUSE LOOMINGUS

KUNSTNIKU PERSONAALNÄITUSE PUHUL

Möödunud aasta aprillikuus oli Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis avatud skulptor R. Timotheuse (s. 1895. a.) personaalnäitus. Selle ettevalmistamisel koondati muuseumi üle viiekümne skulptuuriteose, üle saja graafilise lehe ja tuhandeni ulatuv kogu joonistusi. Näitus võimaldas esmakordselt saada küllaltki täieliku ülevaate kunstniku loomingust.

R. Timotheus on eesti nõukogude vanema põlve kunstnikke ja kunstipedagooge. Noore kontoriametnikuna astus ta 1921. a. kunstikooli «Pallas» Tartus, pidi aga olude tõttu õpingud peagi katkestama. Neid jätkata võimaldus tal alles 1928. aastal. Esialgu õppis ta V. Ormissoni ja prof. N. Triigi juhendamisel maali ning prof. A. Vabbe juhendamisel graafikat. Rohkem huvitas tulevast kunstnikku aga siiski skulptuur. 1932. a. leiamegi R. Timotheuse skulptuuriklassi õpilaste nimestikus. Tema õpetajaks oli teenekas pedagoog prof. A. Starkopf, kes on ellu saatnud terve generatsiooni eesti kujureid. Kuna R. Timotheusel oli võimalik kunstiharidust omandada ainult igapäevase, sage li juhusliku töö kõrval, venisid tema õpingud pikale ning ta lõpetas kõrgema kunstikooli «Pallas» alles 1938. aastal. Seejärel asus R. Timotheus skulptorina tööle Tartus, kus ta

sõjajärgseil aastail töötas ka pedagoogilisel alal Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis ning Tartu Kujutava Kunsti Koolis.

R. Timotheuse varasemast loomingust oli näitusel eksponeeritud mitmed õpinguaastatel ja meistriateljees loodud teosed, nagu «Istuv naisakt» (1936), «Kurbus» (1938), «Naine vaasiga» (1938) jt. Selle perioodi töödes domineerib figuraalne, enamasti ühefiguuriline kompositsioon. Käsitluslaad on mehine ja realistlik. Kompositsioonis, siluetis ja modelleeringus esineb kohati mõjustusi prof. A. Starkopfi plastikalt. Värskest ja ilmekalt on poosi karakteristika tabatud figuuris «Poisik» (1936), samuti eskiisis «Istuvad tüdrukud» (1934).

Iseseisva loomingutee algul kujuneb R. Timotheuse skulptuuris keskselt žanriks portree, eriti laste ja noorte pead ning büstid. Seda tingis kunstniku loomupärane huvi laste ja noorte hingeelu mõistmise ning tõlgendamise vastu kunstis, mis kujukalt avaldub ka samaaegselt loodud joonistustes. Figuraalsest kompositsioonist loobumine oli tingitud ka mitmesugustest välistest, majanduslikku laadi põhjustest, nagu hädavajaliku tööruumi puudumine jne.

R. Timotheuse varasematest portreedest äratavad tähelepanu «Poja

portree» (1940) ja «Nooruk» (1943). Neist esimeses on lapse omapärane sisemaailm avatud sügavalt tunnetatuna, vormituna varjundirohke faktuurikäsitlusega. Poisikese büstis «Nooruk» on psühholoogiline väljendusrikkus saavutatud detailide oskuliku allutamise ja üldvormile, kusjuures tugevasti on rõhutatud kulmude ja huulte modelleering. Selles teoses avalduvad kontsentreeritud kujul R. Timotheuse kunstilised taotlused, mis siitpeale süvenevad läbimõeldud üldistuse, mehise vormikindluse ja napi, lakoonilise väljenduslaadi suunas.

Kunstniku intensiivsemaks ja viljakamaks loominguperioodiks on sõjajärgsed aastad, eriti viimane aastakümme. Nüüd loob ta materjaliliselt oma parimad noorte portreed, nagu «Ene-Reet» (1950), «Siiri» (1956), «Eesrindlik õpilane» (1957), «Sportlase pea» (1958) jt. Materjalidest kasutab ta peamiselt puud, kujunedes eesti nõukogude skulptuuris üheks puuplastika väljapaistvamaks esindajaks. Kastanipuus teostatud «Ene-Reet» annab edasi tütarlapse tundeerksa, hingestatult iseloomu. Seejuures mõjub suure selguse ja lihtsusega lahendatud vormikäsitlus kaunilt ja stiilipuhtalt. «Siiri» köidab vaatlejat rangemalt mõjuva karakteriga, mida toonitavad laugu ja patsikeste verti-



R. Timotheus. *Poisike*. Kõlmlnõel, 1945.



R. Timotheus. *Sportlase pea*. Graniit, 1958.

kaaljooned. Ka siin esineb detailide alistamine suurele vormile, seejuures R. Timotheuse käsituslaadile iseloomulik kulmukaarte ja huultepartii aktsentueerimine. «Siiri» kunstilist võlu täiendavad saarepuu laiad vöödilised toimetriibud. Mõlemad eeltähendatud teosed kuuluvad eesti nõukogude puuplastika paremikku.

R. Timotheuse väljapaistvaks saavutuseks on ka graniidis teostatud «Sportlase pea» (1958). See on nõukogude noore üldistav kuju, millest kõlab läbi seesmine aktiivsus, distsipliinitunne, tagasihoitud dünaamika. Teose väljendusjõud on saavutatud raske, teraliseks lihvitud materjali eripära oskuslikul ärakasutamisel. «Sportlase pea» on märkimisväärse kasvu näitajaks R. Timotheuse loomingus.

Skulptori noorte portreedest on mitmed eksponeeritud kordusvariantidena keraamikas, terrakottas ja galvanosteegias. Kaunilt mõjuvad «Siiri» mõlemad keraamilised variandid, «Raja Värava pea» keraamikas, «Maie Raitari pea» terrakottas jt.

Peale portreede on R. Timotheus loonud noorte ainetel ka mõned figuuralsed kavandid, nagu «Tütarlaps palliga» (1949), «Kolhoositar» (1956), «Uudismaadele» (1956) jt. Tähelepanu pälvib pisiplastiline kompositsioon keraamikas «Kelgutajad» (1958), mida kannab südamluk huumor ja tabav vormiüldistus.

Lastele ja noortele on R. Timotheus rohkesti tähelepanu osutanud ka oma joonistustes ja graafilistes lehtedes. Joonistus on skulptuuri kõrval tema lemmikalaks, mida ta harrastab pide-

valt 1928. a. alates; graafikat viljeles ta peamiselt sõja-aastatel, mil skulptuuriloomingut takistas materjalide, isegi kipsi puudumine. Tema joonistusi iseloomustab eriline isikupärane käsituslaad, mida saadab sädelev huumor, oskus liigutuste, pooside ja näoilme kaudu tabada karakterset ning seejuures sügavalt inimlikku. R. Timotheus joonistab kerge, peene ja voolava, sageli katkeva joonega, ainult harvadel juhtudel viirutades. Sageli on joonistus koloreeritud akvarelli või värvilise pliatsiga. Jälgides R. Timotheuse joonistusi lastest paistab, et kunstnik tunneb ülihästi laste argipäeva kogu nende murede ja rõõmude, harrastuste ja kiindumustega. Väikesed poisid ja tüdrukud on huvitanud teda lapsepõlvest alates. Südamluku siiru-



sega on ta tabanud näiteks vaevalt käima õppinud poisikese ettevaatlikku sammu, väikese tütarlapsekuju naljakat kohmakust, noore kiirustava neu koomilist rühti. Suurepärased on lapsed mänguhoos kujutavad joonistused, milles vaatajat võlub kunstniku terav tähelepanuvõime ja osav käsi.

R. Timotheus on lastest ja noortest loonud sadu joonistusi. Kõnealusel žanris kuuluvad paremikki joonistused «Tüdruk sirmiga» (1937), «Nõutu» (1938), «Kuritegu ja karistus» (1939), «Poisike» (1941), «Ene-Reet» (1942), «Jõudu proovimas» (1955)

ning külmnõelatehnikas graafilised lehed «Poisike lillega» (1943), «Poisike» (1945) jt.

Peale laste ja noorte portreede on R. Timotheus eesti nõukogude skulptuuri rikastanud ka mitmete väljapaistvate kultuuritegelaste portreedega, nagu «Eesti NSV rahvakunstnik A. Konsa» (1957), «Eesti NSV rahvakirjanik O. Luts» (1958), «Autoportree» (1958) jt. Graafikas on kunstnik laste ja noorte aineid kõrval loonud mitmeid emotsionaalse tunnetusega maastikke, nagu «Talvine rand» (1942), «Rabamaastik varakevadel» (1942) ja mõned dra-

matilist meeleolu kajastavad lehed, nagu «Sõjapõgenikud» (1943), «Varemed» (1943), «Üppunu juures» (1943). Peale külmnõela harrastab ta peamiselt puu- ja liinoolgravüüri ning uni-kaaltrükki.

R. Timotheuse personaalnäitusel pääsesid eriti meeleolukalt kõlama laste ja noorte temaatikal loodud teosed niihästi skulptuuris kui ka joonistuses ja graafikas. Võime R. Timotheust õigustatult nimetada eesti nõukogude kunstis noorehangeliseks vanameistriks — noorte meistriks.

V. Hinnov

## KUNSTIPÄRANDIST JA ANTS LAIKMAA VIIEST VÄHETUNTUD MAASTIKUST

Me pole veel kaugeltki vabanenud omamoodi kurvast traditsioonist: kõnelda, kirjutada ning mõtelda oma mineviku kunstimeistritest ainult pidulikult ümmargustel tähtpäevadel. Ja väljaspool neid äravalitud hetki nagu ei eksisteeriks neid kunagisi meistreid ning nende loomingut. Nii suguse mugavalt viisaka ning diskreetse kombelikkuse taga ei peitu loodetavasti küll mitte snobistlik üleolek ning tüdimus meie kunstipärandist, vaid pigemini ükskõiksus ning tähelepanematus sügavama kunstiajaloolise töö organiseerimise vastu. Ei saa elustuda eesti kunstiajaloo aktiivne, sotsialistlikku kunstikultuuri süvendav ning edasiviiv loov mõte, kui temaga tegelemine toimub katkendlikult, plaanilt ja sõltuvalt ainult pidulike mälestusviitade distantsist.

Eesti kunsti suuremategi teerajate loominguline pärand on leidnud tänaseni juhuslikku registreerimist peamiselt ajalehe veergudel ja kata-

loogi eessõnas vaid põgusalt ning pahatihti kiretult «ülevaatamist». Muidugi, on ju täiesti arusaadav, et mõne üksiku kunstiajaloolase kasinate jõudetundide harrastuseks jäetuna ei suuda monograafia stiilis töö niipea tõusta kõrgemale heasoovliku põgususe tasemest. Kunstimuuseumide organisatoorne ja kunstipropagandaline töö, mida tuleb täie tõsidusega hinnata, ei luba praeguste koosseisude juures tõsisemalt mõtelda eesti nõukoguliku kunstiteaduse loomisele. Ei suuda seda oma tundidenormi juures ka Kunstiinstituudi kunstiajaloo õppejõud. Suurimalgi entusiasmil on oma füüsilised piirid. Organiseeritud tööprogrammi puudumisest on tingitud palju teisigi kitsaskohti kunstipärandi teaduslikul käsitlemisel ja hooldamisel. Enne nende kõrvaldamist ei saa olla tõsisemalt juttu suurte üldistavate teoste kirjutamisest eesti kunstiajaloo laiematel teemadel. Nii on muude hulgas ikka veel küllalt lünklikuks jäänud ettekujutus kunstiteoste arvust ja ise-

loomust, mis otseselt ei kuulu muuseumidele ja milledest tagasihoidlik omanik ise ei tule jutustama. Nende teaduslik arvelevõtmine ei avardaks mitte ainult kujutlust meie kunstipärandist üldse, vaid tooks mõndagi lisa ka biograafilisele materjalile. On veel hulgaliselt kodusid, kus teesklematus austuses hoitakse mõndagi ammud, aastatega lähedaseks muutunud kunstiteost. Neist ei tikuta rääkima, nende ümber ei ole kollektsionääride tavalist suminat, nad on seotud koduste traditsioonidega ja nende ümber elab mälestus lähedaste inimeste elusaatusest. Ei tohiks pahandada, kui taoliste teoste puhul ei reageerita ametlikele üleskutsetele ja kui nad vajaduse korral ei ilmu jalapealt näitusesaali paraadile. Ehtne kunst ei ela üksnes muuseumis, selle ladudes või avalike asutuste pahatihti ükskõiksetel seintel.

Toome eelöeldust ainult ühe juhusliku näite.

Rakvere lähedal Viru-Jaagupis elab Ants Laikmaa kauaaegseid sõpru



A. Laikmaa. Saaremaa. Pastell.

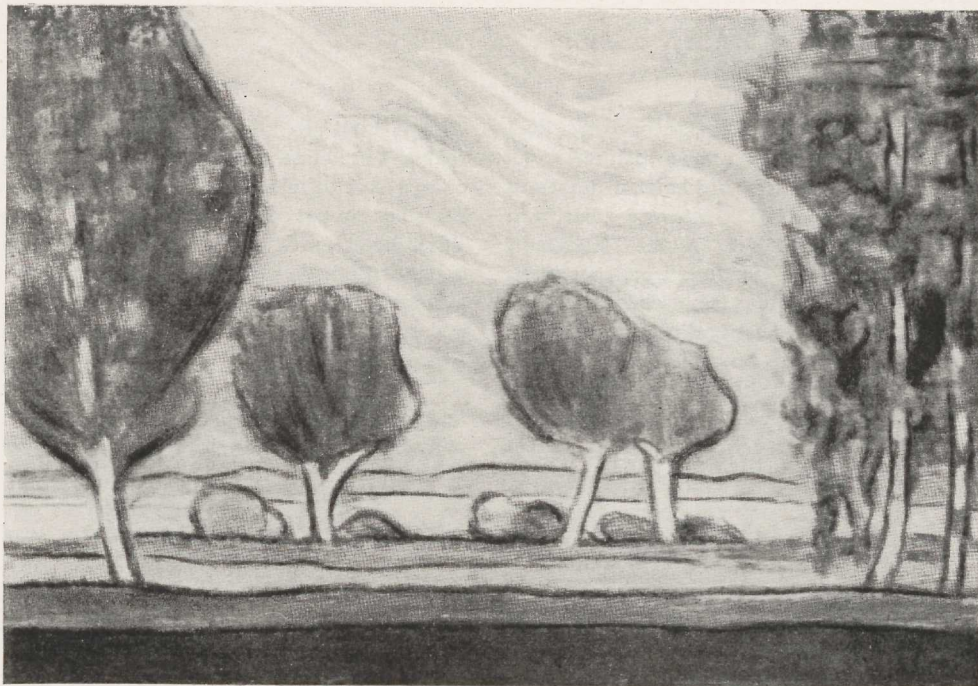
Lääne-Nigula ja Vigala päevilt. Ta koduses toas ripub viis Ants Laikmaa pastellmaastikku, valminud erinevatel perioodidel. Nad kõik, peale ühe, on saanud meistri enda käest, pole ilmselt kunagi rippunud ühelgi näitusel ega leidnud reprodutseerimist kirjanduses. Tõsi — nad kõik ei kuulu meistri tippsaavutuste hulka, kuid tema loomingulise tee jälgimisel ning analüüsimisel on nad igal juhul huvitavad ning köitvad, pakkudes väärtuslikku lisamaterjali Laikmaa otsingute kindlamaks aktsentueerimiseks, mõistmiseks ning ajaliseks määramiseks. Ja nagu taolistel puhkudel tavaliselt ikka, on ka käesoleval juhul nende omanikul peale teoste säilinud veel hulgaliselt suulisi andmeid ning mälestusi A. Laikmaast endast, ta lähematest omastest ja tuttavatest. Näiteks saab siin andmeid selle kohta, et kunstniku legendaarse venna Bernhardi tütar Salme,

keda tuntud portree järgi teab iga eesti kunstisõber, elab praegu Nõmmel. Kunstniku poolde Anni aga veedab vanaduspäevi Naravere külas Vigalas. Kas on keegi olnud huvitatud nende saatusest ja sellest, mida võiksid need inimesed, kelle elu väga suures osas siiski kuulub eesti kunstiajaloole, täpsemal küsitlemisel jutustada Ants Laikmaast?

Vanim viiest mainitud maastikust pärineb A. Laikmaa Itaalia-Aafrika reisilt (1909—1913). Nimeks on talle jäänud «Karjus». 19,5×22,5 sm suurune pastellmaal on signeeritud Laikmaa käega «Tunis, 1912, Laipman». 1927. a. kinkis Laikmaa «Karjuse» ta praegusele omanikule, tehes sellega sõbraliku viite viimase elukutsesele. Kompositsiooniliselt valitseb maastikku mitte karjane ja lambad, vaid põlise piinia tume, sinakaslilla siluett. Kaugel udus sinetab vaevalt märgatav metsaviir, mis peidab lah-

tise madala horisondi. Lillade varjude virvendav mäng annab tumedale sinakasrohelinele üldkoloriidile eksootilise intensiivsuse. See ongi see eesti maastikumaalis kordumatu koloriidihõõgumus ning fastsineeriv sisemine jõud, mille Laikmaa saavutas peamiselt Itaalia reisil ning mis kulmineerus ulatuslikus maastikusarjas järgnevatel aastail kodumaal. Sellega kaasub suure ekspressiivse vormi taotlus, mida sellisel määral võib eesti kunstis leida ainult harukordadel. Eriti tõsist puudust tunneme sellest tänapäeval. Hoolimata väikesest formaadist, mis eriti neil matka-aastail kujunes Laikmaale nii omaseks, valitseb isegi selles nii vähenõudlikus ning nõrgavõitugi töökesses kindel püüd suurte, lihtsalt üldistavate vormide poole ning summeeritud silueti kasutamine kompositsiooni dekoratiivsusse kalduvas üldlahenduses. «Karjus» ei kuulu

A. Laikmaa. Kased.  
Pastell. 1918.



Tunisi perioodi teoste paremiku hulka, kuid ta täiendab tabavalt kujutlust neil matka-aastail toimunud olulistest muutustest A. Laikmaa kunstis ning nende muutuste sihi-teadlikust süvendamisest just maastikumaali alal. Soome perioodil valminud maastike impressionistlikult varjutatud meeleoluka realismi on nüüd asendanud ekspressionistliku kallakuga, subjektiivsemalt erutatud tundeintensiivsus. See käsitluslaad jääb Laikmaale põhiliselt omaseks kuni kahekümnendate aastate alguseni.

«Karjusele» lähenevas kunstilises laadis on kõnesolevas kogus teostatud ka «Tuulik», samuti erilise pretensioonita signeerimata pastellmaal väikeses formaadis (28×33,5 sm). Pildi kaitsepapi tagaküljele kleebitud poolahtisel lehel on tõenäoliselt Salme Laipmani käega kirjutatud «Laipman». Kaitsepapil on kustunud teksti jälgi, kus on loetav veel ainult aastaarv 1917. «Tuuliku» ostis praegune omanik A. Laikmaa käest kolmekümnendate aastate algul Vigalas. Siin on kujutatud puutuulikut, mille tume, rõhutatud kontuuridega siluett tõuseb kesksena kõrge udutava taeva

foonile. Ta seisab Läänemaa lagedal künkal, mille pruunid, tumerohelised ja lillad põllusiilud on suletud jaedasse hallikassinisese koloriiti. Jällegi varjab madalat silmapiiri sinakas läbipaistev metsapalistus. «Tuulikut» võiks dateerida ajavahemikku 1913—1917. Ei ole ka võimatu, et siin on tegemist autorikooopiaga või mõne teose lähedase variatsiooniga. Laikmaa ei teinud neid oma populaarsematest töödest mitte harva. «Tuulik» kuulub nii ajaliselt kui ka kunstiliselt nende arvukate eestiaineliste maastike sarja, mida Laikmaa teostas rea aastate jooksul peale Itaalia reisi ja milles eredalt väljenduvad püüdlused ekspressiivselt üldistava ning monumentaalse stiili suunas.

Kergust, liikuvat meeleolu ning kevadist hoogu on pastellis «Kased», mis vormikäsitluselt kuulub äsjamainitud maastike rühma, kuid on motiivilt ja sisemiselt laadilt suhteliselt erandlik. Töö, formaadis 29,5×40,2 sm, on signeeritud «H. Laipman 1918». Praegusele omanikule kinkis A. Laikmaa selle 1919. aastal Lääne-Nigulas. Markeeriva piirjoonega hoogsalt skitseeritud

üksikud kased on heledate pruunikasrohelist siluettidena paigutatud mõnevõrra teaterlikku kompositsiooni. Taamal kaskede taga valendab kitsas jõelint ja kaugel sinetav metsatriip. Kuidagi juugendlikus paatoses ning rahutuses on tuulised, kollakasvalged pilvepaelad kistud üle rohekalt sinava kõrge taeva. Kaskedevahelist kollast teevõoti saadavad esiplaanil heinamaa külmrohelised ja pruunid ribad. Selline horisontaalsete ja vertikaalsete kompositsioonelementide vaibalikult lihtne ning vaba mäng loob omapärase veetluse, milles elab maastikulist avarust ning liikuvust. «Kaskede» etüüdlik kergus ja vahetu loodusetunnetus helesib seekord läbi heleda koloriidi ning on juugendlikest elementidest hoolimata oma tujukas stilisatsioonis meeldivalt laikmaalik ja miks mitte ka — lää-nemaalik.

Imselt õige varsti peale «Kaskede» valmimist, kahekümnendate aastate algusest, peaks pärinema neljas siin vaadeldav pastellmaal «Saaremaa» (56,5×73 sm), mille praegune omanik ostis A. Laikmaalt Vigalas üheaegselt «Tuulikuga». Pilt on

kunstniku poolt dateerimata, kuid võrdlevate vaatluste põhjal peaks eespool antud umbkaudne dateering paika pidama. Teatavasti tähistavad need aastad A. Laikmaa loomingus mõningat taandumist stiliseerivast, dekoratiivsest loodusekäsitlusest ja uut lähenemist realistlikumale värvikäsitlusele ning elutunnetusele. Maastiku kujutamises ilmneb eepilisemalt häälestatud rahu ja rahvaliku jutustavuse taotlus. Need muutused selguvad küllalt reljeefselt, kui võrrelda «Saaremaad» 1918. aastal valminud «Kaskedega». «Saaremaa» märgatavalt suurenenud pildiformaadis on komponeeritud rahulik, ilma etüüdliku tõttamiseta või ekspressiivse värvieksaltatsioonita, peaaegu arhailiselt mõjuv Saaremaa küla-maastik. Kõrgele tõusev vaateväli, selle nurgas ikka veel oranžkollane põllutükk, sinetav taevas roosakalillalt õhetavate kaugete pilvedega, nende all lillakashallid laiad katused, madal kiviaed ja sinakasroheline, tumedate kontuuridega puudepuhmad. Kahel pool halli, pikalt looklevat teed, mis on kogu kompositsiooni ning sisulise meeoleu keskuks, tõusevad varjudest puhtad, rohelised maanteeperved. Tõsi — siin elab peidetult veel edasi möödunud aastate rõhutatud struktuurilisust ja vaibakirju meenutavat värvide-

mängu, kuid see kõik on muutunud realistlikult elulähedasemaks, võib-olla liiga rahulikult jutustavaks. Kunstnik on pöörangut tehes osanud edasiviivalt ära kasutada möödunud õppetunni kogemusi ja viidanud «Saaremaaga» nendele võimalustele, mida realistliku monumentaal-maastikumaali tulevased arendajad võiksid arvestada. Need on mitmetigi lähedased Kr. Raua viimase loomingu-perioodi realistlikult lakoonilistele sõejoonistustele. Aastakümneid hiljem leiab see eepilise alatooniga lihtne maastikukäsitlus omapärast ning tundetihedat süvendamist A. Laikmaa kunagise õpilase J. Võerahansu paljudes otsingutes.

A. Laikmaa maastikumaali edasine areng ei kulgenud aga mitte monumentaalse, suure sünteetilise stiili kujundamise suunas. Pöörates kahekümnendatel aastatel järjest enam tähelepanu portreekunsti viljelemisele, jääb ta peisaazi alal tunduvalt passiivsemaks. Veel ainult nagu juhuti sünnivad üksikud unustamatud meistritööd, millede teesklematus realismis ja mehelikus poeesias elab põhjamaise looduse intiimne tunnetus. Üks taolisi maastikke Viru-Jaagupi kogus on Taebla lähedal maalitud «Kirimäe». 41,8×54 sm suurune pastell on signeeritud «Kirimäe 1923. A. Laipman». Praegune omanik sai

selle kingina kunstisõbralike traditsioonidega Vestholmi perekonnalt, kus austati tõsiselt Laikmaad ja tema loomingut. «Kirimäe» on varakevadine maastik üksiku vana metsatalluga. Kunstilise käsitluse varem täheldatud tinglik dekoratiivsus on täielikult kadunud. Pastelselt pehmeiks on muutunud puude mustjasroheline kontuurid. Suurte raskete õlgkatuste piirjooni on vaevalt veel markeeritud. Kuid külmad, pärlmutter-rohekad kevadised pilved hõõguvad endiselt laikmaalikus värvintensiivsuses. Üllatava julguse ning veenvusega on esiplaanil maalitud lillakaspruunilt mustendav üleskõnutud põllulapp ja talu taga kevadiselt pakatavas jaheduses seisev mustjasroheline mets. Kõik on mähitud ühtsesse sumedasse, peaaegu süngesse koloriiti. See on imeliselt nakatav ning kordumatu luule, mida kunstnik on osanud leida Läänemaa nii igavaks ning monotoonseks peetud looduses. Kuid ega see polegi ainult Läänemaa, see on samapalju ka Laikmaa — ja on meie kodumaa. Uues küpsemas vormis näivad elustuvat need sisulised väärtused, millest kunagi sajandi esimesel kümnendil oli kantud vanameistri siis veel noor maastikukunst.

V. Raam

## VIGALA MAALI MEISTRI OTSINGUL

Vähe on olnud meie kultuuriajaloo kaugemas minevikku kuuluvaid kunstiteoseid, mis oleksid pälvinud nii suurt tähelepanu, nagu see on viimasel ajal osaks langenud Vigala vanale maalile «Kaana pulm». Sellest möödunud aegade kunstimälestusest on palju kirjutatud ja kõneldud nii meie vabariigi ajakirjanduses kui ka Moskvas ilmuvajajakirjas «Ogonjok» ning väljaspool meie kodumaad — Antverpeni ajakirjanduses. Vigala maali tutvumisega on kaasas käinud ka poleemika selle kunstiteose originaalsuse ja autorluse küsimuse ümber.

Käesolevate ridade kaudu heidaksime pilgu selle vana maali avastamis- ja uurimisloole. Kuigi Vigala maali uurimislugu on kestnud juba mitu aastat, on selle kunstiteose otsitav meister seni ikkagi tundmatuks jäänud. Sellest hoolimata pakub senine uurimiskäik huvitavat materjali kunstiteadlaste ja vastava ala spetsialistide tehtud tööst.

\*

Pärnu-Jaagupi rajoonis Vigala maakirikus on seisnud pikemat aega üks vanaaegne maal. Tuhmunud ja mustusekihiga kattunud pildile poolhäämaras, kõrvalises kirikuruumis ei pööratud suuremat tähelepanu. Sajandite kestel mustusekiht pildil tihenes, paksenes tolm ja ajahammas tegi maali kallal oma tööd. Vana maaliteos on aegade jooksul oma asukohtas arvatavasti üle elanud ka tulekahjud, kiriku remondid ja ruumide ümberehitused.

Eesti NSV Kultuuriministeeriumi kunstimälestusmärkide kaitseinspeksiooni ülesandel konserveeriti ja restaureeriti see vana maal 1957. aasta varakevadel. Kunstnik-restaator Ilmar Ojalo teostas selle palju

vaeva ja püsivust nõudnud ülesande õnnestunud tulemustega. Mustunud ja ähmased värvid said puhastatud maalipinnal tagasi oma värskuse ja puhtuse.

Algas restaureeritud maali autori ja teose originaalsuse küsimuse selgitamine. Maali koolkonda kuuluvuse ja autori väljaselgitamisega tegelesid mitmed meie kunstiala töötajad, nende hulgas ka käesolevate ridade kirjutaja. Üks põhiküsimusi seisnes selles, kas on tegemist Madalmaade või Itaalia renessansiajastusse kuuluva loominguga, sest maalil esineb mõlema maa vastava kunstiepohhi stiilielemente. Tunduvalt raskendas uurimistööd mitmesuguste abimaterjalide (antud perioodi originaalteoste, fotomaterjali) vähesus. Vähetõttav oli ka Ermitaazi vastus selles küsimuses.

Moskva Puškini-nimelise Kujutava Kunsti Muuseumi vanem teaduslik töötaja K. S. Malitskaja loeb Vigala maali XVI sajandisse kuuluvaks ning leiab teose käsituslaadil ühiseid jooni Madalmaade ja Saksa meistrite töödega. Olulise pöörde tõi vana maali uurimislöösse kunstnik-restaator Ilmar Ojalo seisukoht, et antud juhul on meil tegemist Madalmaade kuulsal maalikunstniku Marten de Vosi originaalteosega. See seisukoht, mis küll järgnenud uurimiskäigus osutus ebatäpseks, andis uurijaile õige suuna edasiseks tööks. Maali oletatava autori suhtes püüsid aga tükk aega erinevad seisukohad. Sellest tekkinud poleemika aitas jõuda selgusele, kas Vigala maal on originaalteos, koopia või muudetud teisend M. de Vosi samateemalisest kompositsioonist.

Uurinud M. de Vosi väheseid kohapeal kättesaadavaid reprodüksioone ja autoriteetsete kunstiajaloolaste (Jean Baptist Descamps, Roger

de Piles) hinnanguid M. de Vosi maalide kõrge kunstimeisterlikkuse kohta, jõudis nende ridade kirjutaja arvamusel, et Vigala maali meistri maalitehniline käekiri erineb M. de Vosi omast. Selle põhjal järeldasin, et Vigala maali puhul võiks meil tegemist olla kas kellegi teise autori teosega (kui mainitud töö on originaal) või M. de Vosi maali «Kaana pulm» jäljendamisega. See seisukoht vajab enne aga veel põhjalikumat uurimist. Kunstiajalooliste andmete järgi oli teada, et M. de Vosi suureformaadiline maal «Kaana pulm» asub Antverpeni Jumalaema kirikus. See oli tähtis toetuspunkt, millest võis edasi minna. Järgnevalt tuli selgitada, milline seos on Vigala maalil Antverpenis asuva «Kaana pulmaga». Selle küsimuse lahendamiseks tuli kirjutada ja saata kogukas hulk ülevõtteid Vigala maalist ja selle üksikuist detailidest Antverpenisse, M. de Vosi maali asupaika. Mõne aja pärast saabuski kirjale huvitav vastus koos juurdeldatud fotomaterjalidega.

Madalmaade maneristliku ajastu kunsti väljapaistva meistri Marten de Vosi maal, mis on loodud üle 360 aasta tagasi, on tänini hästi säilinud. Antverpeni Jumalaema katedraali arhivaarilt Dr. van den Nieuvenhuizenilt saadud kirjas märgitakse, et selle piibliteemalise maali kiriku jaoks tellis kunstnikult Antverpeni Veinikaupmeeste Ühing, kes sõlmis kunstnikuga 26. juunil 1595 vastava lepingu.

Kontakt Antverpeni Rubensi Maja kunstiteadlase, konservator F. Baudouiniga tõi küsimusse küll palju selgust, kuid ei lahendanud veel lõplikult meile kultuuriajalooliselt huvitavat küsimust — kelle poolt on «Kaana pulm» teostatud. Vigala maal, mille kompositsioon on muudetud kujul



*M. de Vos. Kaana pulm. (Antwerpen)*



*Tundmatu autor. Pruut, Detail Vigala maalist.*

üle võetud Madalmaade maneristliku kunstiepohhi kuulsa meistri Marten de Vosi samateemalisest maalist, mis asub Antverpeni Jumalaema katedraalis. Rubensi Maja kunstiteadlase, konservator F. Boudouini väidete järgi ei vasta ühegi teise teadaoleva M. de Vosi kaasaegse kunstniku maalimisviisi Vigala maali meistri maneerile. «Nagu Teie,» kirjutab F. Boudouin, «ei pea minagi Vigala maali M. de Vosi poolt teostatud repliigiks. On aga võimalik, et see on maalitud M. de Vosi ateljees. Võime oletada, et temalgi, nagu ta kaasaegsel Franz Florisel ja hiljem Rubensil, on olnud kaastöölisi. Kahjuks me neist kunstnikest palju ei tea. 1956. a. avaldas dr. d'Hulst, Brüsseli Kaunite Kunstide Kuninglike Muuseumide adjunkt-konservator artikli (Bulletin des Musées Royaux des Baux-Arts de Belgique, Brüssel V, 1956, lk. 55—60) Pauwels van Overbeke kohta, kelle looming sarnaneb Marten de Vosi omaga. Seni on tuttav ainult üks selle meistri teos, mis asub Belgias ühes erakogus. Fotode järgi ei jäänud mulle aga muljet, et Vigala maal on teostatud mainitud kunstniku poolt. Teisi kunstnikke Marten de Vosi ringist seni ei tunta, nii et kunstiteaduse praegusel astmel on raske määrata, kes on Vigala maali teostanud.» (Antwerpen, 4 nov. 1957.)

Hilisemas kirjas, 11. dets. 1957 kõneleb F. Boudouin Vigala maali võrdlemisest veel M. de Vosi mõnede teiste kaasaegsete ja hilisemate Antverpeni kunstnike töödega, leidmata aga ühiseid jooni Vigala maali meistri stiiliga. Samas kirjas märgib F. Boudouin: «Ma ei usu, et praegusel kunstiteaduse arenemise astmel oleks võimalik midagi lähemat teada saada Vigala maali teostaja kohta. Võime aga rahulikult oletada, et maali autorit tuleb otsida Marten de Vosile lähedaste Antverpeni kunstnike hulgast ja et see töö on teostatud arvatavasti varsti pärast Antverpeni katedraalis asuvat maali, mis on dateeritud a. 1597.»

Ent seal, kus lõpevad konkreetseid andmed, kuhjuvad oletused, arvamused ja hüpoteesid, üks huvitavam ning paljutootavam kui teine, millele rägastikus teinekord tõesti võib peituda ka tõde. Ent mitte alati.

Vigala maali uurimiskäigus leidis ka selliseid oletusi, et võib-olla on Vigala kunstiteos siiski maalitud Marten de Vosi enda käega, kuid meistri nooremas eas, enne ta Itaalia-reisi, kui ta oli veel Franz Florise (hüüdnimega «Madalmaade Raffae!») õpilane ega omanud veel seda meisterlikkust nagu Antverpeni «Kaana pulma» maalimisel. Franz Florise kui M. de Vosi õpetaja juures oli põhjust seda enam peatuda, et kunstiajalooliste andmete kohaselt leidub selle meistri maale, millest osa on tema õpilaste iseseisvad tööd, laialipillatuna Belgias, Hollandis ja Saksamaal. Sellest tõsiasiast tulenesid uued oletused: kas ei kuulu viimaks ka Vigala maal selliste laialipillatute, seni tundmatute tööde hulka? See oli muidugi fantastiline oletus, kuid praktiliselt võimalik. Sellisel juhul oleks Vigala maal muutunud veelgi hinnalisemaks aardeks: ta oleks olnud Antverpeni originaalmaali algkujuks.

Kunstispetsialistide hulgas liikus ka selliseid arvamusi, et Vigala maal võib olla koopia M. de Vosi enda käega maalitud ateljeerepliigist, mis asuvat Saksamaal. Oletus võib aga muutuda reaalsuseks, kui see on konkreetset kontrollitav ja tõestatav. Selleks oli vaja tutvuda M. de Vosi loominguga kõige olulisema osaga, töödega, mis on valminud kunstnikul erinevatel loominguetappidel, alates meistri nooremast east kuni ta kõige hilisemate aastateni.

Kontakt Antverpeni Rubensi Majaga osutas siin taas järjekordset abi F. Boudouini poolt saadetud fotoreproduktsioonid maalidest «Püha Antoniuse kiusatus» (Antverpeni muuseumis), «Mooses käsulauda» (Haagi muuseumis), «M. de Vos — autoportree» (Grazi muuseumis), «Apollo muusadega» (Brüsseli Kaunite Kunstide Kuninglikus Muuseumis), «Kristuse ülestõusmine» (Antverpeni Toomkirikus), «Kaana pulm» (Antverpeni Jumalaema katedraalis) jt. ülesvõtted M. de Vosi töödest võimaldasid teostada vajalikku stiilkriitilist analüüsi ja võrdlevat vaatlust Vigala maali kui terveiku ja samuti selle detailide kohta.

«Püha Antoniuse kiusatus» kuulub M. de Vosi varasemate, allegooriliste teemat käsitlevate kompositsioonide hulka. Teised eespool mainitud maalid on sellest hilisemad. Kõiki neid M. de Vosi töid iseloomustab hea joonistus, tugev vormitaju ning suurepärase valgus-varju käsitus. Eelkõige valitseb aga M. de Vosi töödes ülev maaliline element. Eriti ilmekad ning veetlevad, vaatamata figuuride maneerlikkusele, on rikkalikelt ja maalilistest ajaloolistest kostüümides naiskujud. Piibliteemaliste maalide kõrval moodustavad M. de Vosi loominguga paremiku mütoloogilistel teemadel loodud tööd («Apollo muusadega»). Kahjuks ei leia me M. de Vosi nimetatud maali-teoste figuuride joonistuses, nägude ilmetuses ega riidevoltide iseloomulikus maalimismaneeris ühiseid jooni Vigala maali teostuslaadiga. Seega langeb ära oletus, et Vigala maal võiks kuuluda M. de Vosi enne 1597. aastat valminud tööde hulka.

Antverpeni ja Vigala maalidest tehtud detailsete fotoreproduktsioonide üksikasjaline analüüsiv võrdlemine aitab meid jõuda kindlale järeldusele, et mainitud teosed ei ole ühe ja sama meistri töö. On ilmne, et Vigala maali kompositsioon on võetud Antverpeni maalilt ja sobitatud teistsugusesse formaati, mille tõitu figuuride paigutus on vastavalt hõrendatud. Vertikaalselt on aga kompositsioon kokku surutud, mis tunduvalt kahjustab pildi ruumilisust. Vigala maalil puudub ka see ülevus ja pidulik valgusküllus, mis on iseloomulik Antverpeni «Kaana pulmale». Võrdlusena olgu mainitud,



et Antverpeni «Kaana pulm» on maalitud puule (maali kõrgus 268 sm, laius 235 sm), Vigala repliik aga lõuendile (maali kõrgus 170 sm, laius 250 sm).

Joonistamisoskuse ja maalitehnilise käsitluslaadi poolest ei küüni Vigala maali meister M. de Vosi tasemele. Sellest hoolimata tuleb Vigala maali hinnata ikkagi iseseisva meistri tööna, kuna kujude paigutuses tehtud muudatuste tõttu ei ole meil tegemist enam otsese koopiaga, vaid tundmatu meistri repliigiga, muudetud teisendiga M. de Vosi maalist. Seetõttu on Vigala maalil Madalmaade XVI sajandi maalikunsti kajastusena meile kultuuriajalooliselt suur tähtsus.

Heidame võrdleva pilgu neile kahele maalile. Esemete ja ornamentaalsete detailide väljatöötamisele pühendab Vigala maali meister kannatlikku tähelepanu. Näiteks on ehiseina ornamentika maalitud otsekui šablooniga — piinlikult täpselt ning puhtalt. Antverpeni maalil aga on vastavad detailid antud palju üldistatumalt, vabamalt ja maalilisemalt.

Kõige rohkem erinevusi mõlema mainitud teose võrdlemisel torkab silma riidevoldide maalimisviisis. Juba ainuüksi Kristuse rüü võrdlemisel selgub, et kummagi maali puhul on meil tegemist erineva kunstniku käekirjaga. Kuigi figuuride poosid on samad ja riidevoldid kõigi detailidega mõlemal pildil on maalitud vastavalt samale kohale, erinevad nad ometi vormikäsitluse poolest. Antverpeni maalil on Kristuse rüü voldid maalitud M. de Vosi maneerile iseloomulikult murtult, sulavate pooltoonide ning õhuliste, sügavate varjudega. Vigala maalil on aga voldid painduvad ja ümaramad ning valgusrefleksid voltidel maalitud teravalt ning kuivalt. Antverpeni maalil näeme, et kõnesoleva figuuri põlvelt langev volt teeb labajala kohal nurgelise käänaku ja kukub jalale murtud joonena. Sama detail on Vigala maalil aga sootuks

teistsuguse karakteriga. Volt on maalitud valgusrefleksi ning varju tugeva rõhutamisega ümaraks ja langeb painutatud joonena, kuivemalt ning igavamalt. Ka teiste voltide maalimisel võime näha analoogilisi erinevusi.

Huvitavat võrdlusmaterjali kahe vaadeldava maali puhul pakuvad ka näoilmed. Vigala maaliga kõrvutades on Antverpeni maalil näod ovaalsemad ning veidi ümaramad, silmad ilmekamad, huuled täidlaste ja poeetiliselt idealiseeritud. Vigala maalil on näod aga pikergusemad, silmad vähem väljenduslikud, huuled kitsamad ning kokku surutud.

Eriti märgatav on see erinevus pruudi portreedes. Antverpeni maalil on M. de Vos pruuti kujutanud naiselikult õrnana, ilmekana ning romantiliselt kaunina, säilitades aga sealjuures portrees belgia naise rahvustüübi karakterised jooned. Kunstniku meisterlikkusest kõnelevad ka hästi maalitud kleit ning tugeva vormitundega joonistatud käed. Vigala maalil on pruudi näokuju kitsam, nina joon on karmim ning huulte vorm palju tuimem.

Tüüpilist erinevust näeme ka Kristuse näos. Antverpeni maalil on Kristuse portree kujutatud suurepärases üldistatud vormis. Sügavalt hingestatud silmad ja kõnellemisel veidi avatud huuled on edasi antud meistri kindla käega. Maaliliselt sügavad hele-tumeda vahekorrad annavad Kristuse näole üleva ning õilsa ilmestuse. Nii pruudi kui ka Kristuse portrees väljendub oma ajajärgu Madalmaade väljapaistva kunstniku individuaalne ja kõige eredamalt ning ülevamalt. Originaalil saavutatud Kristuse portree sügav psühholoogiline ilmestus on Vigala maalil palju vähem õnnestunud, ilme on hingetum ja tardunum. Muudetud on ka näokuju. Huuled on kokku surutud ja nende perspektiiv on ebatäpne. Kõrva väljamaalimist on väl-

ditud; see joonistuslikult keerukas detail on peidetud juustesse.

Peigmeest on Antverpeni maalil kujutatud õnneliku muheda muigega suunurkades. Leebe pilk, mis on suunatud pruudi näole, kõneleb M. de Vosi tugevast küljest leida oma maali tüüpidele tabav ja väljendusriikas sisemine ilmestus. Vigala maalil on sama kuju ilme palju väljendusvaesem.

Mõlema teose üksikasjalisel võrdlemisel paistavad Vigala maalil silma ka mõningad anatoomilised ebatäpsused (pruudi parem õlg, puitselt maalitud sõrmed ja kõrvad). Pruudist paremal pool seisva naisfiguuri rakursis kujutatud väljendusriikka ilmega nägu on Vigala maalil võrdlemisi ebaõnnestunud.

Vaatamata võrreldavatele erinevustele esineb Vigala maalil mitmeid hästi maalitud figuure ja teisi kompositsioonelemente. Osavalt ja hea vormitundega on maalitud näiteks kompositsiooni tagumises reas seisva vana-itaalia peakattega figuuri varuka voldistik, veini valava poisi ning mehe figuurid, reljeefsete kaunistustega vaasid, veini kuumutamise katel ja mitmed riietusdetailid, mis lubavad eeldada, et Vigala maali meistril ei puudu ka oma iseseisev looming, kuigi see arvuliselt ei tarvitse suur olla. On ju Antverpeni möödunud aegade jooksul olnud sadade kunstnike «taimelavaks», kellest vaid üksnes suured meistrid on läinud kunstiajalukku, kuna enamik neist on jäänud tundmatuks, kuigi nende loomingut võib leida ka väljaspool meistrite kodumaad.

Mis puutub M. de Vosi «Kaana pulma» Saksamaal leiduvasse autori-koopiasse, mille järgi võiks olla teostatud Vigala maal, siis sellesse küsimusse tõi selgust Saksa Demokraatliku Vabariigi Berliini Kunstigalerii kunstiteadlane dr. Hans-Werner Grohn, kes samuti Vigala maali meistri selgitamisega mõnda aega tegeles. Tehes kokkuvõtet oma töökäigust, avaldab ta kahetsust, et olu-

line meid huvitavas küsimuses, s. o. kelle poolt on Vigala maal teostatud, jääb kahjuks siiski lahendamata. Dr. Hans-Werner Grohn väidab, et tavaliselt jäävad kopeerijad anonüümseks. Ateljeekoopiate korral säilitavad aga tuntud meistrid, nagu näiteks Rubens ja Watteau, ikkagi oma individuaalse omapära.

Võiks veel lisada, et see on maksev ka Marten de Vosi loomingu puhul. Kunstniku isikupärase käekirja säilitamisest ateljeerepliidikes kõnelevad meile kujukalt näiteks Roger van der Weydeni ja Hans Memlingi kordustööd. Nii asub Roger van der Weydeni originaalmaal «Püha Luukas maalib madonnat» Bostonis, autorikoopiad aga Münchenis ja Leningradi Ermitaažis. Mõlemas töös on võrdselt tunda autori enda kätt.

Dr. H.-W. Grohn viitab kirjalikele allikaile, mis aitavad ka Vigala maali küsimusse mõnevõrra selgust tuua: «Tuntuim siin saadaolev teos Marten de Vosist on Victor A. Dirkseni dissertatsioon tema maalide kohta (Berliin, 1914). Selles teoses käsitletakse Antwerpeni maali nende

üksikasjadega, millest Teile kirjutas herra doktor van der Nieuwenhuizen. Seal ei ole juttu ei Vigala koopiaplast ega ka Saksamaal asuvast ateljeerepliiigist, mida Dirksen oleks kindlasti tundnud. Ma ei tahaks väita, et Vigala maali meister on Saksa maalikunstnik, kuigi see on võimalik.»

Edasi märgib dr. H.-W. Grohn:

«Kui vaatlen Vigala maali üksi, siis paigutaksin selle esituslaadi tunnuste poolest (detail pruudiga) puhttundmuste järgi hilisemasse aega kui originaali, umbes aastasse 1620, niisiis Rubensi aega. See võiks ka paika pidada, sest kahtlemata on ju tegemist vana koopiaga, millele viitavad krakelüürid ja kulunud korn, mis on nähtavad isegi fotodel.» (Berliin, 25. sept. 1958.)

Mainitud seisukohtadele ei olnud lisada midagi täpsustavat ka Lääne-Berliini Kunstimuseumi direktoril dr. Müller-Hofstedel, kellele dr. H.-W. Grohn tutvustas fotoreproduksiooni Vigala maalist.

Niisugused on tulemused seoses Vigala maali meistri selgitamisega ja selle vana kunstiteose dateerimisega.

Oletus, nagu oleks Vigala maal «Kaana pulm» omal ajal sattunud Eestisse Vigala majoraadi valdajate, feodaalide Üxküllide kaudu, ei ole seni tõestamist leidnud. Antwerpeni linna-arhiivis leiduvad üksikasjalised materjalid kõnelevad küll kunstiteoste ekspordist Madalmaadest teistesse riikidesse, kuid seal puuduvad andmed, mis viitaksid Eestisse lähetatud «Kaana pulmale». Samuti ei leidu Antwerpeni linnaarhiivi dokumentides Üxküllide nime. Seega võiks järeldada, et kõnesolev maal ei sattunud Antwerpenist Eestisse mitte vahetult, vaid pidi saabuma Vigalasse teisi kanaleid mööda, kas siis Saksamaa või Hollandi kaudu. Üxküllide kohta ilmunud biograafilise materjali senine uurimine ei ole samuti toonud küsimusse mingit selgust.

Kes on Vigala maali meister ja millisesse rahvusesse ta kuulub — see küsimus jääb arvatavasti veel kauaks ajaks lahendamata. Tundmatu kunstniku nime juurde võib viia vaid mõni juhus, kirjalik viide või arhiividokument.

F. Matt

## MÄRT PUKITS

Meie vanema põlve kunstnik, kunstiajaloolane, tõlkija ja kultuuri-tegelane Märt Pukits on sündinud 30. aprillil 1874. a. Hallistes külasepa pojana. Kopeerides Halliste kihelkonnakoolis näidislehti, joonistades maastikke ja talumaju, tekkis temas elav huvi kujutava kunsti vastu. Õpinguid jätkas ta Valga linnakoolis ja 1892.—1894. a. H. Treffneri gümnaasiumis Tartus, kus suheldes J. V. Veski, O. Müntheri ja B. Alveriga tärkasid temas ka kirjanduslikud huvid, mille tulemuseks olid Heine, Puškini, Lermontovi jt. luuletuste tõlked. Ta hakkas õppima läti keelt, et teenida tõlgetega läti kirjandusest ja ajakirjandusest veidi taskuraha. Nii lülitus Pukits juba noores eas kirjanduslikku ellu.

Ent ka kunsti huvid nõudsid oma osa. Edasiõppimise otstarbel käis Pukits Saksa Käsitöölise Abiandmise Seltsi õhtustel joonistuskursustel, kus õppis maalikunstnik R. v. zur Mühleni juhendamisel joonistamist ning pühapäeviti ka maalikunsti algeid. 1894. a. suunas Mühlen edasipüüdliku M. Pukitsa tööle H. Laakmanni kivitrukikotta, kus ta tegeles litograafia ja puulõikega, valmistades peamiselt etikette ja muid tarbetrükiseid. Kuna siin edasiõppimise väljavaated puudusid, sõitis Pukits 1899. a. Leipzigsisse, kus astus õpinguid jätkama Riiklikku Graafiliste Kunstide ja Raamatukujunduse Akadeemiasse. Prof. Bertholdi juures omandas ta täiuslikult puulõike eriala ning tutvus ka teiste graafiliste tehnikatega.

Juba õpilaspõlves oli Pukits avaldanud oma puulõike-illustatsioone ja vinjette eesti ajakirjas «Rahva

Lõbu-Leht», «Postimehe» jutulisas ja pildialbumites. Tema toonlõiketehnikas peenelt viimisteldud illustatsioonidest, mis enamikus on reprodutsioonid teiste kunstnike maalidest, on mainitavad «Nõidusunest ärkamine» (1899, teostatud J. Köleri samanimelise maali heliogravüüri järgi), «Kevadel» (1899), «Kanali kaldal», «Hollandi küla», «Kuuvalge öö Peipsi rannal» (1900), «Niidu nõlval» (1901) jt. Samuti on ta jäädvustanud puulõikes J. Jungi (1893), J. Hurda (1899), J. W. Goethe (1899) jt. portreed ning illustreerinud mõned enda tõlgitud raamatud.

Pärast õpingute lõpetamist asus Pukits 1902. a. Tartusse, kus töötas paar aastat kunstnikuna, kirjanikuna ja tõlkijana. Ta jätkas kaastööd «Rahva Lõbu-Lehele», ajakirjale «Linda» ja teistele väljaannetele, avaldades rea uusi puulõike-illustatsioone («Õhtul koju», 1903, «Metsa põues», 1905 jt.) ning hulga juugendlikus laadis päisliiste ja vinjette sulejoonistustehnikas. Tähelepandavaks saavutuseks on kolmevärvilises puulõikes teostatud kaas K. E. Söödi luuletuskogule «Mälestused ja lootused» (Tartu, 1903) piltvinjetiga juugendstiilis raamistuses. Nendes puugravüürides saavutas Pukits suure tehnilise täiuse ja sisutiheduse, mida alles hiljemini suutsid ületada E. Viiralt, H. Mugasto, R. Kaljo, L. Ennosaar jt. Mainida tuleb ka Fr. R. Kreutzwaldi realistlikku portreed mitmevärvilises litograafiatehnikas (1903).

Asunud 1904. a. Peterburgi, pidi Pukits katkestama töö puulõike alal, sest vene illustreeritud ajakirjad olid tollal hakanud kasutama sootuks



M. Pukits. Kaas K. E. Söödi luuletuskogule «Mälestused ja lootused». Värviline puulõige. 1903.

odavamalt ja hõlpsamat tsinkograafilist reprodutseerimismenetlust. Pukits töötas nüüd kodukooliõpetajana, riigiametnikuna ning tegi tõlketöid eesti ajakirjandusele ja kirjastustele, eeskätt läti keelest. Tihe suhtlemine eesti ja läti kunstnike ja kunstiopilastega äratas temas huvi ka maalikunsti vastu. Ta hakkas sellel alal katsetama, kopeerides esmalt muuseumides teiste kunstnike töid. Peterburis on ta maalinud iseseisvalt natüürmorte, maastikke ja portreid ning ühe kompositsiooni revolutsioonisündmustest 1905. aastal — «Karistussalk Liivimaal» (umbes 1906—1907), mille omandas Peterburi eesti töölisorganisatsioon. Selles kujutab ta karistussalga poolt tapetud talumeest ja teda leinavat naist põlema

süüdatud talu õuel. Umbes 1918. a. on ta maalinud V. I. Lenini portree samale töölisorganisatsioonile. Kõigi nende tööde originaalid on praegu kahjuks tundmatud.

Pärast Suurt Sotsialistlikku Oktoobri-revolutsiooni jätkas Pukits maalikunsti õpinguid nn. kunstitehnilistes ateljeedes, esmalt prof. A. Rõlovi, siis prof. D. Kardovski juhendamisel. 1918. a. kevadel võttis ta osa Petrogradis korraldatud eesti kunstinäitusest, kus esinesid A. Jansen, A. Uurits, J. Vahtra, G. Mootse jt. kunstnikud. Ta oli 1917.—1918. a. üks kunsttühingu «Pallas» asutajaid.

1920. a. tuli Pukits tagasi Eestisse ning töötas 1921.—1924. a. joonistusõpetajana Tartu Õpetajate Seminaris ja kunstiajaloo lektorina kunstikoolis «Pallas», 1924.—1940. a. oli ta Tartu Linna Keskraamatukogu juhatajaks ning kunstiajaloo ja läti kirjanduse lektoriks Tartu Rahvaülikoolis. Ühtlasi tõlkis ta rohkesti läti kirjanike teoseid eesti keelde. Samuti on ta kirjutanud arvukalt artikleid läti ja eesti kirjanduse ja kunsti üle, avaldanud eriraamatuna «Läti kultuuriloo» (1937), lühimonoograafia «Johann Köler» (1936). Ta on loonud hulga realistlikke portreid eesti kirjanikest, nagu L. Koidula, C. R. Jakobson, J. Hurt, A. Kitzberg jt. ning rea maastikumaale.

Pärast sõda oli Pukits lühemat aega kunstiajaloo õppejõuks Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis, ühtlasi jätkas ta leedu ja läti autorite teoste tõlkimist eesti keelde. Tõhusa töö eest balti vennasrahvaste kultuurisidemete tihendamisel anti Pukitsale 1954. a. Läti NSV teenelise kultuuritegelase aunimetus, samuti autasustati teda Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi aukirjaga.

V. Erm

P. Luhtein. Kaksiklehekülg  
Lydia Koidula luuletuskogust  
«Viis luuletust isamaale». 1946.

## PAUL LUHTEIN

Tänapäeva eesti väljapaistev kirjajakunduse meister ja raamatukunstnik, Eesti NSV teeneline kunstitegelane, Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi graafika kateedri professor Paul Luhtein tähistas 22. märtsil 1959. aastal oma 50. sünnipäeva. Samal ajal oli juubilaril seljataga üle 30 aasta loomingulist tööd ning mitte palju vähem pedagoogilist tegevust.

Ajal, mil Paul Luhtein seisis oma kunstnikutee alguses, ei olnud tema lemmikharrastusel, kunstipärasel kirjal ja raamatukujundusel, meil veel täit eluõigust. Raamatu väliskujundusele pandi vähe rõhku, illustratsioonid olid samuti harulduseks. Ka Riigi Kunsttööstuskoolis, mille Luhtein lõpetas 1930. a. kevadel, ei peetud tarvilikuks õpetada graafikutele šrifti tundmist.

1931. a. sõitis noor rakendus-kunstnik, tunnistuse järgi graafika ja trükitöö eriteadlane, Leipzigi, kus ta astus õpilaseks Riikliku Graafiliste Kunstide ja Raamatukujunduse Akadeemia meistriklasse (Staatliche Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe). Siin omandas ta oma tõelised teadmised kirjajakunduse

alal. Esines kordi, kus tuli ära visata nädalatepikkuse hoolika töö tulemusel valminud õppetööd ning alustada otsast peale. Karm õpetaja oli järeleandmatu. See-eest meenutab aga P. Luhtein tänutundega oma nõudlikku õpetajat professor W. Tiemanni.

Sooritades peale Akadeemia lõpetamist 1932. a. suvel lühikese õppe- matka Itaaliasse, jõudis noor eriteadlane sama aasta sügisel tagasi Tallinna ning asus õppejõuna tööle Riigi Kunsttööstuskooli, praegusse ENSV Riikliku Kunstiinstituuti. Välja arvatud sõja-aastad on P. Luhtein töötanud siin järjekindlalt palju aastaid. Kogu meie arvukas raamatukujundajate ja kirjameistrite kaader on omandanud oma oskused tema juhendamisel.

Esiseisvat loomingulist tööd alustas P. Luhtein juba 1926. a. Esimesteks töödeks olid mitmesugused tarbe- graafilised tööd — etiketid, kaubapakendid, reklaamplakatid. Käsikirjaliste raamatute kujundamine, mitmesuguste auaadresside ja juubelitervituste kirjutamine pergamentile algas mõned aastad hiljem. Leipzigi päevil, 1932. a. algul, omandas ta

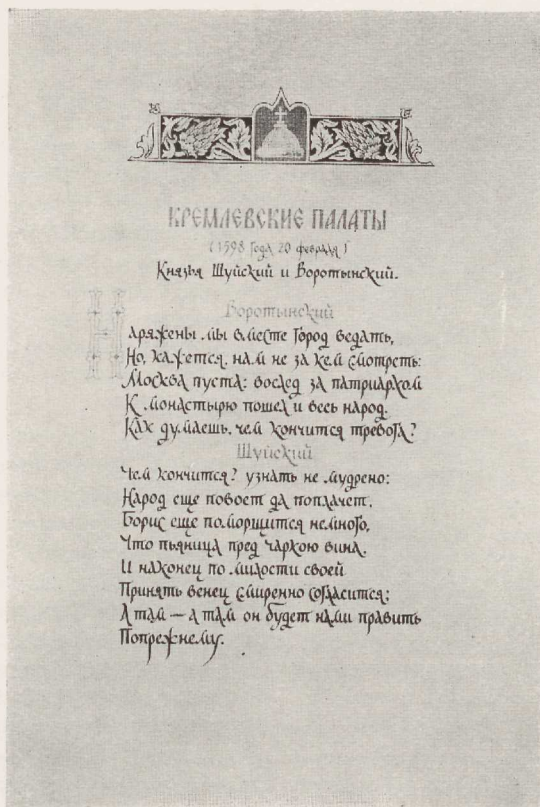
Kuis on su pojad vabad,  
Mu vaprad, tugevad!  
Su tütreid, nagu lilled  
Nad õitavad nagu sad!  
Ja sinu tuul ja päike  
Sind süsti hoitavad.  
Ja kõrgi kotta tiivad  
Kuis hellalt katabad!

Ja tihti süsti leian  
Su silmis pisarad? —  
Mu Eestimaa, oh looda:  
Ka ajad muutuvad!  
Meil tulevased tunnud  
Weel loovad hinnitust!  
Kui kindlalt! Pea kõrges!  
Aeg annab arutust!

Sinu külge!

Südame ma sinni sõitnud  
Sinu külge, isamaa!  
Sinu surmal taban suera,  
Sinu elul elada!  
Kus ma käinud, mida näinud,  
Mida õppind kuskil pool:  
Seda kõike kasvatand  
Kafats sulle hinge hool!

Südame ma sinni sõitnud  
Sinu külge, emakeel!  
Itta sinu hõbehelin  
Netsib mul kõva sel!  
Kümme keelmuurret kärsi  
Väsin kõrvos hanguvad:  
Sinu rikka regevärsi  
Ette põemu languvad!



P. Luhtein. Lehekülg A. S. Puškini «Boris Godunovist».

rahvusvahelisel plakativõistlusel II auhinna Tšehhoslovakkia kuurordi Karlovy Vary plakati kujundamise eest. See oli suur võit noorele kunstnikule, sest konkurents oli tugev — 149 osavõtjat kõigist Euroopa maadest. Edasi järgnes töö kirjakujunduse ja plakati alal, osavõtt näitustest, ka mitmetest välisnäitustest.

Suur Isamaasõda kiskus P. Luhteini välja igapäevase töö roopaist, kuid juba 1942. a. algul suunati ta tööle Jaroslavl'i eesti kunstnike kollektiivi juurde. Hiljem asus ta Moskvasse.

Sellest peale algas kunstnikul uuesti pingeline loominguline periood, eeltööde tegemine Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu asutamiseks 1943. a., samuti ulatusliku näituse korraldamiseks Moskvas 1943. a. eesti rahva Jüriöö ülestõusu 600. aastapäeva tähistamiseks. Peale organisatoorse töö näituse korraldamisel teostas Luhtein sarja linoollõikes

lehti ja sissejuhatava teksti mapile «Jüriöö ülestõus 1343. a.». Samal aastal illustreeris ta Barbaruse, Semperi, Kärneri ja teiste eesti kirjanike sõjapäevil ilmunud luu'evalimikke, kujundas raamatute kaasi, kirjutas käsitsi ja varustas illustratsioonidega raamatu «Kroonik jutustab Jüriöö ülestõusust» (RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1945). Ka «Sõjasarv» nr. 1 ilmus P. Luhteini kujunduses.

Peale otsese loomingulise töö kasutas Luhtein võimalusi ka mitmesuguste oskuste juurdeõppimiseks. Koos mõnede teiste eesti kunstnikega viibis ta 1943. a. suvel kuu'sate Palehhi lakkmaali meistrite juures, õppides miniatüürmaali tehnikat. Seda oskust on ta hiljem kasutanud paljude suurepäraste lakk-karpide, laegaste ja sõlgede teostamisel, kasutades teemana peamiselt «Kalevipoja» ainekku, samuti ka kangelasliku Isamaasõja motive. Moskvas külastas ta süstemaatiliselt Riiklikku

Ajaloomuuseumi ja Riiklikku Lenini nim. raamatukogu, et tutvuda kirjakunsti ajalooga.

Pärast Tallinna vabastamist 1944. a. sügisel pöördus P. Luhtein tagasi kodulinna, kus ootas suur töö kogu kultuurielu taastamisel. Tal tuli täita loendamatu arvul kujunduslikke ülesandeid. Üheks esimeseks oli Nõukogude Liidu ja Eesti NSV riigihümnide teksti kujundamine ja ornamentaalne kaunistamine. Ka Eesti NSV lipukavand on P. Luhteini loodud. Ta loomingusse kuulub huik raamatukujundusi, auaadresse ja läkitusi tähtpäevade ja juubelite puhul, märgikavandid jne. 1946. a. ilmus RK «Ilukirjandus ja Kunst» väljaandel «Kalevipoja» lühendatud väljaanne P. Luhteini illustratsioonidega. Eriline koht tema loomingus on poliitilisel plakatil. Korduvalt on kunstnik omandanud preemiaid niihästi plakatikunsti kui ka laulupeo märgikavandite eest.

Paul Luhteini teeneid eesti kujutava kunsti arendamisel on hinnatud Eesti NSV teenelise kunstitegelase auimetusega, Tööpunalipu ordeniga, ordeniga «Austuse märk», medalite ja aukirjadega.

Peatselt ilmub trükis kunstniku koostatud mahukas teos «Kiri», mille I osa käsitleb kirjakunsti ajaloolist arengut ja II osa selle praktilist rakendamist.

Aja jooksul on kirja- ja ornamentikunst Nõukogude Eestis arenenud kõrgele tasemele ning saavutanud rahvusvahelise tunnustuse. Seda kunstiharu, ilma milleta ei ole tänapäeval mõeldav ühegi väljaantava raamatu väline kujundus, ükski plakat, tarbegräafika valdkonda kuuluv teos, unikaalne käsitsi kirjutatud lehekülg ega aukiri, on instituudis õppinud sajad noored kunstnikud, kes oma teadmisi oskuslikult rakendavad. Initsiaatori au eesti kunsti-pärase šrifti arendamisel kuulub aga kahtlematult professor Paul Luhteinile.

V. Tigane

## LYDIA LAAS

Meie näitusekülastajad jäävad sageli kauaks peatuma skulptuuride ees, mille etikettidel on autorina märgitud Lydia Laas.

Need teosed, loodud enamikus noorsoo, spordi ja muusika teemadel, paeluvad oma karge tõsiduse ja poeesiaga, neis on seda «midagi», mis teeb need pealtnäha tagasihoidlikud ja efekti taotlemisest vabad teosed paeluvaks ainulaadse vormikäsitluse, tugeva isikupära ja, võiks öelda, ka rahvuslikkusega.

Mõni aeg tagasi jõudis skulptori rangelt sisustatud ateljeesse väljendusrikas pronksivalust skulptuur — «Leelotaja» (kips, 1957). See tundesügavuse, lihtsuse ja vaoshoitud ekspressiivsusega loodud teos meie külavainude, kiigemäe ja laulupidude avalaulikust on eredaks näiteks Laasi isikupärasest ja seejuures rahvuslikust kujutuslaadist. Vaadeldes seda noort, hapra kujuga rahvariides ilolaulikut, me nagu tunnetame lausa füüsiliselt, kuidas ta oma rikestest siseelamustest hõisates ja suure kirglikkusega laulab looduse ja kuulajaskonna ees.

Pole vist juhus, et Lydia Laasi paljudes teostes muusika ja mäng on peateemaks.

Meenutame siin lisaks veel tema «Tšellomängijat», «Rahvatantsijaid», kavas olevat «Noort viiuldajat» ja me näeme, et autori loomingule on helimaailm väga tuttav ja lähedane.

Kes on tuttav nüüd juba üle 50 aasta künnise astunud Lydia Laasiga, see teab, et juba lapsena on tal olnud kaks igatsust — väljendada end kujud ja helide ilmas.

Juba karjalapsena sooserval metas või rabas suuril silmil loodust ja loomi — tedrepoegi, kitsetallesid, harukorral ka suursuguseid põtru imetledes, kandis ta soomättalt teisele hüpates põllerüpes oma esimesi

teoseid — savikujukesi — ja kuulas looduse hääli. Kodus aga püüdis ta vargsi vanemate vendade mänguriistadelt «pillilugu» kätte saada, kuni teda sellelgi alal «muusikamehena» tunnistama hakati.

Kooliski oli ta mõlemal alal silmapaistev ja ikka suuremaks paisus soov ümbritsevat ilu ka teistele jagada ja kättesaadavaks teha. Hoolimata sellest, et leidis siis ja hiljemgi innustajaid ja õhutajaid (akva-rellist Timberman jt.), kuna tütarlapse andekus oli ilmne, jäi edasiõppimine kehvale maatüdrukule esialgu kaugeks unistuseks.

L. Laas sündis 16. juulil 1909. aastal maaliliselt kaunis Viiratsi mõisõs puusepa perekonnas. Isa surma tõttu jäi perekond varsti raskesse olukorda ja lapsed pidid ema abistamiseks aegsasti minema leiba teenima. See tõttu tuli esialgu lootused kuhugi kaugemale jõudmisest maha matta. Ja kui see L. Laasil kord õnnestus, tänu heasoovilike inimeste õhutusele ja kaasabile, suurele enesepiiramisele ja enesesalgamisele, on see siiski suures osas tema enda sihikindlate pingutuste ja püüdluste vili. Nii tuli tal peaaegu kogu õppeaja vältel vabal ajal teha ülalpidamise hankimiseks kõrvaltöid, sageli füüsiliselt üle jõu käivaid.

Tõsiselt õppima asuda sai Lydia Laas alles 1934. a., mil ta astus skulptuuriateljeesse professor Starkopfi õpilaseks. Seal valitsev vaba ja sundimatu õppeviis tiivustas noort kunstnikku, ja olles kord õppima pääsenud, siis õppis ta end täiesti sellele ülesandele pühendades. Töökas ja sõbralikus kollektiivis, kus sageli vanemad õpilased nooremaid moraalselt toetasid, kus töötasid sellised eri ilmega noored kujurid, nagu Linda Söber, Roman Timotheus jt., paistis Laas silma siira ja tõsise kiindumusega oma töösse. Näitena tema

töökusest võiks tuua juhud, kus ta kuni 10 tundi ühtjärke väsimatult ja innukalt töötas järjekordse ülesande, enamasti akti kallal. See suur armastus töö vastu, kiindumus ja süvenemisohkus on talle alaliselt omaseks jäänud, see oli talle iseloomulik nii õpingute perioodil, kooli lõpetamisel (1942) kui ka hiljem iseseisvalt töötamisel.

Juba Laasi «Pallase» õpilaspõlve töödele on omane isikupärane, kuidagi range, tõsine lähenemine ülesandele. Vertikaalsed, venitatud figuurid, eriti kaelad (nii figuurides kui portreedes), viitavad teatud gootlikele sugemetele, kuid seda vaid väliselt. Sest välise askeetikkuse taga tunneme me alati sisutihedalt ja pingeliselt modelleeritud, teatava ekspressiivse kallakuga vormi.

Laasile oli juba siis nagu hiljemgi omane «puhtskulptuuriline», kombatav vormikäsitlus. Ja vist küll selle napsionalse konkreetsusega, asjaliku, kuid tundeüllase maneeriga mõjuvadki tema tööd väga erksalt, võiks öelda tänapäevalikult.

Kuigi Laasi töödele on iseloomustav teatud suletud vormikõne, pole tema ka kõige staatilisemad kujud kunagi tardunud, vaid neis pulbitseb suur, sisemine elu. Meenutagem siin kas või tema üht hilisemat teost «Rannal» (1958), kus suure keskendusega on antud veidi kohmakalt-puise poisi süvenemine oma tegevusse. Kui laskuda illustratiivsusse kommentaarides, võiks siit välja lugeda noore kujuri suurt keskendumist oma ülesandesse. Mäng (või looming) on asjaosalise nii haaranud, et teda ei huvita ümbrus, ta on täiesti oma ülesande kütkes. Kui räägitakse, et iga kunstniku teoses on paratamatult nagu osa tema enda autoportreest, siis ka Laasi tööde kangelasest võime tunnetada tema enda kiindumust oma erialasse. Seda joont võime leida ka tema teistes töödes, kus tõsise ülesande lahendamine ei ole libisenud lihtsustatult literatuuri teele, vaid alati lahendatud sügavalt läbitunne-

tatult, skulptuuri spetsiifiliste väljendusvahenditega.

Eetoodud kinnitavad poolistuvast asendis keskendunud noor amatsoon «Koolinoor-laskur» (1950), tähelepanelikult kuulatav tšellomängija (1956) ja karakteriküllaselt modelleeritud uljalt sammuv «Pioneer». Samas annavad need tunnistust Laasi suurest huvist terve, energiaküllase noorpõlve vastu, kelle kujutamine on kujunenud tema lemmikteemaks. Kuigi Laasi loomingus on domineeriv enamasti üksikfiguur ja aktid, on tal hinnatavaid saavutusi ka portree alal, kus ta üldistatult, kuid realistliku tunnetuse ja sisemise veenvusega mõistab välja tuua inimese siseilma rikkusi.

Nii modelleerib ta tõsiduse ja armastusega oma vana, palju läbielanud ema portree (1959), millest õhkub vastu Juhan Liivi emale pühendatud luuletuse meeleolu. Seegi üldistatud ja suletud töö on antud asjaliku, napi, kuid sügavalt tunnetatud vormikäsitleusega, olles tunnistuseks Laasi üha süvenenumast lähendumisest oma loomingusse.

Lydia Laasi näol omab eesti kunstnikkond ühe küpse ereda isikupäraga, väga ausalt, jäägitult oma kutsumusele pühendanud kunstnikunatuuri. Loodame ja soovime, et L. Laas annab eesti nõukogude kujutatavale kunstile veel palju küpseid, erutavaid ja omapäraseid kunstiteoseid ning on oma tööga innustavaks eeskujuks meie kasvavale noorpõlvele.

E. Roos



## EDE KURREL

Eesti metallehistöö on kujunenud stiiliühtseks tervikuks, milles põlised rahvuslikud traditsioonid ristuvad moodsa tänapäevaliku vormiotsinguga.

Iga aastaga täieneb meie juveliiridepere noorte kunstnikega, kes rikastavad eesti metallehistööd oma loominguga isikupärase käekirjaga. Nii tõi S. Raunam oma töödega kaasa palju värskust ja lopsakust, H. Pihelga — erilist pidulikku meeleolu, L. Palu rõhutab filigraani algmaterjali — hõbetaadi mehaanilist toimet; nooremast põlvkonnast H. Raadik taotleb dekoratiivset efekti, L. Linnaks — moodsat lihtsust. Oma panuse on lisanud ka L. Elken, Ö. Kütt, J. Vahtramäe ja mitmed teised.

Kõigi nende autorite otsinguid seostab teatud ühine vormitunne ja ilumeel, mida võib määritleda mõistega «koolkond». Loovkunstnikuna ja pedagoogina töötab selle koolkonna eesotsas Ede Kurrel.

Ligi kolmkümmend aastat on Ede Kurrel seisnud eesti juveliiride esireas, andnud eeskujuna oma teostega, nakatanud oma kiindumusega meta-

ehistöösse ja kiskunud kaasa ammen-damata entusiasmiga. Nõukogude aastail Eestis on ta päevast päeva kasvatanud ja õpetanud noori.

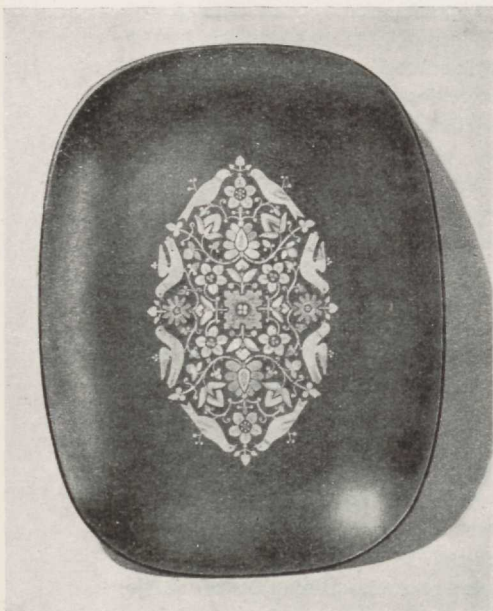
Lõpetanud 1931. aastal Riigi Kunsttööstuskooli Clara Zeidleri klassis, keskendub E. Kurrel peatselt metall-ehete loomisele, loobudes portselanmaalist, milleks tal oma õpetaja arva-tes oli palju eeldusi.

Juveelitöös proovib kunstnik jõudu eialgu vabakutselisena, ajavahemikul 1933—1940 töötab ta L. Ormusoni ateljees, võtab nõukogude võimu vastu uuesti vabakunstnikuna ning suundub sõja lõppedes 1946. aastal õppejõuks Tallinna Tarbekunstiinstituuti. Viimases töötab ta tänaseni Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi metallehistöö kateedri dotsendi kohusetäitjana.

Samal ajal võtab Ede Kurrel aktiivselt osa organiseeritud kunstielust. Aastail 1933—1940 on ta rakendus-kunstnike koondise RaKÜ liige, ühena esimestest astub ta 1940. aastal Nõukogude Eesti Kunstnike Kooperatiivi ning on praegu Eesti NSV Kunstnike Liidu tarbekunstisektiooni aktiivsemaid liikmeid, olles



*E. Kurrel. Karikas.*



*E. Kurrel. Ehistaldrik.  
Bidri tehnikas.*

1959. a. valitud Eesti Nõukogude kunstnike X kongressil Liidu juhatusse.

Oma loomingus pöördub kunstnik algusest peale rahvuslike eeskujude poole. Valgest filigraanist massitoodangu kõrval püüab ta suuremates tellimustöodes jätkata kodarahade (tüüpiline eesti etnograafiline kaela-ehe) traditsioone, kasutades õige mitmekesiselt granuleeritud pindu.

Valge filigraan muutub tema kätes vahuliselt kergeks ja peeneks pitsiks, rikastub reljeefsete keerundite ja läikivate hõbekuulikestega. Üha sagedamini võtab hõbetaadi spiraal-lillkirja kellukese kuju.

Kolmekümnendatel aastatel kujuneb välja ka kunstniku eriharrastus kalliskividega töötamise vastu ning ta muutub sel alal väljapaistvaks spetsialistiks Eestis. Kuldtopaasid, akvamariinid, teemandid, smaragdid, zeiloni safiirid, roosad, rubiinid, türkiisid ja onyxid helgivad kord kuldraamis, kord tumeda, oksüdeeritud hõbeda taustal. Kunstnikule omane arenenud värvimeel aitab tal vääramatult tabada kalliskivi ja metalli tooni vahekorda, asetada kivi nii, et temasse kätketud ilu maksimaalselt mõjule pääseks.

Sõjajärgsel perioodil spetsialiseerub kunstnik järjekindlamalt tumedale oksüdeeritud filigraanile, suurematele pindadele ning 50-ndate aastate keskel mitmesugustele panustehnikatele ja emailile. Nüüd muutub side rahvakunstiga eriti tihedaks ning sügavalt tajutavaks. Preesid, sõled ja krõllid, kõrvarõngad ning ripatsid toovad meie rahvuslikesse ehetesse uut, tänapäevalikku, moodsat joont, kaotamata põlist eestilikku omapära.

Iga läbitud etapp kunstniku loomingus sadestub tema kogemuste varasalve, tõstab tema meisterlikkust, rikastab eesti ehetekultuuri. E. Kurreli enda arvestuse järgi ületab tema poolt loodud ehete mudelite arv juba teise tuhande! Seejuures peab märkima, et kunstnik on alati ka oma

kavandite teostaja — iseloomustav joon, millele ta on truuks jäänud tänaseni.

Ehete kõrval on kunstnik juba kodanlikul ajal loonud üksikuid dekoratiivesemeid metallis. Nõukogude perioodil on see osa tema loomingus veelgi kasvanud. Filigraanraamike, suur filigraandekooriga karikas, rida nõusid — vaagnad ja tuhatosid — on kujunenud meeldejäävaiks tähisteks kunstniku loomingulisel teekonnal. Õnnestunumateks metallesemeteks on seni 1955. a. loodud vaas ja kausike niilotehnikas ja 1956. ja 1958. a. teostatud iluliivad ja vaas bidris. E. Kurrel on esimene, kes eesti nõukogude tarbekunstis taaselustas mainitud dekoratiivselt ja maaliliselt mõjuvad tehnikad. Eriti võib bidri (vana india metallehistöö tehnika) oma sametiselt pehmena tunduva sügavmusta mati pinnaga, mitmevärvilise kulla ja särava hõbeda panusega. Taolise värviküllusega võib konkureerida vaid email, mis näibki viimasel aastal olevat köitnud E. Kurreli tähelepanu. 1959. a. tarbekunstinäitusel eksponeeris ta selles tehnikas sõlgi ja laia käevõru.

Heites praegu pilgu E. Kurreli poolt läbitud loomingulisele teekonnale näeme, et kolmkümmend aastat sellest teekonnast on ta pühendanud metallehistööle. Koos kehtiva moejoonega on muutunud ka tema teoste üldilme, vaheldunud materjalid ja tehnikad. Ometi seob kõiki tema töid sügav materjali tundmine, sisemine katkematu side rahvakunstipärandiga, teatud lihtsuse taotlus ja juveliirlik peenus. Hea koloristina oskab Ede Kurrel aktsentueerida ehetes maalilisust, olgu see hõbe läikivate ja mattide, oksüdeeritud või hapendatud pindadega, veel enam aga panustehnikate ja kalliskivide kaudu.

Kunstniku kiindumine hõbedasse kui kõikide ehete algmaterjali, ühtlasi tema praktiseeritud hõbeda töötlemise võtted elavad edasi järelkasvava juveliiride põlvkonna töödes.

*H. Kuma*



# КУНСТ, I

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства 1960 год

## О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОСТИ ИСКУССТВА

Б. Бернштейн

Проблема современности искусства занимает сейчас умы художников и критиков. Она не является единственной насущной проблемой художественного творчества, но она важна и имеет право стать предметом широкого обсуждения.

### I

Сторонники абстракционизма считают современность этого направления едва ли не главным аргументом для доказательства своей правоты. Абстрактное искусство рассматривается как «некое крайне обобщенное выражение культуры XX века.»

Примечательно, однако, что любое из бытующих объяснений и теоретических обоснований абстракционизма не может доказать его монопольное право «представлять» в искусстве наше столетие. Можно рассматривать абстрактное искусство как свободную от прямых или ассоциативных связей с реальностью игру, доставляющую «чистое» эстетическое наслаждение соотношениями абстрагированных элементов живописи: цвета, ритма, линии, форм и т. д. Подобный принцип, однако, не отличается новизной: практически он существует в декоративном искусстве, в особенности — в орнаментике с незапамятных времен; его развернутое обоснование содержится в идеалистической эстетике Канта, сформулированной около двухсот лет тому назад.

Быть может, наше время отличается особыми условиями, которые действительно требуют осуществления принципов «чистого искусства»? Абстрактное искусство пытаются объяснить сложностью и противоречивостью современной жизни, представить, как бегство от тревожной действительности в мир эстетической гармонии. Такое бегство с точки зрения моральной представляет не что иное, как эстетическое дезертирство. К

нему прибегали романтики еще в начале прошлого века, пытаясь спастись в вымышленном мире от уродства и противоречий общественных отношений своей эпохи. Наше время не заключает в себе ничего такого, что позволило бы повторить заблуждение романтиков.

Утверждают, что современному искусству необходимо размежеваться с фотографией или кинематографией, и лучший путь для размежевания — отказ от изобразительности. Этот аргумент еще более уязвим, нежели предшествующие, ибо основан на подмене фактов. Если в прошлом до появления фотографии и существовали произведения, выполнявшие ее функции, то они никем не причислялись к настоящему искусству, — магистральная линия живописи шла в ином направлении. Задачи и сущность живописи всегда отличались от задач и сущности фотографии, этому искусству незачем спасаться от фотокамеры в абстракционизм: его специфике ничто не угрожает. Живопись, художественная фотография, кинематография — разные виды искусства, и если их пути иногда соприкасаются, то в целом не совпадают и никогда не совпадут.

Существует мнение, будто абстрактное искусство отвечает складу мышления современного человека. «Мир наполнен математическими формулами и принятыми в лабораториях абстрактными выражениями научных открытий... Под воздействием подобных факторов художник силится истолковать математические образы в виде своеобразной алгебры художественного стиля». Заметим, что абстрактное искусство не сумело еще открыть или отразить ни одной научной истины. Важно, однако, другое: способность человеческой мысли и абстракции вовсе не является порождением XX столетия, без этой способности невозможно было бы никакое познание. Никто никогда не пытался отыскать художественный эквивалент закона земного притяжения или хи-

мического состава воды не потому, что мышление в прошлом было только конкретным, но потому, что у искусства и науки разные предметы и разные задачи.

Наконец, существует объяснение абстрактного искусства с помощью теории интуиции, предложенной известным философом-идеалистом Бенедетто Кроче. Интуитивисты полагают, что в искусстве следует выражать только стихийные, неупорядоченные движения подсознания художника. Такой метод, именуемый «методом психического автоматизма», предлагается рассматривать, как единственный способ истинного художественного творчества. Нетрудно заметить, что интуитивистское оправдание абстракционизма решительно противоречит предыдущему объяснению, утверждающему его интеллектуально-аналитический характер.

Теоретики «психического автоматизма», собственно, не доказывают, что этот метод обладает специфической современностью, напротив, они считают его законом художественного творчества вообще. Но если даже допустить, что «психический автоматизм» является способом художественного мышления, свойственным лишь нашему времени, то и это допущение ничем нельзя доказать. Ни в какой области современной жизни невозможно обнаружить тенденции к отмиранию интеллекта, логики и т. п. и замены их слепыми, сумеречными колебаниями подсознательной эмоциональной сферы.

Таким образом, ни одно из теоретических обоснований абстрактного искусства, ни все они в совокупности, не в состоянии хоть сколько-нибудь последовательно и убедительно доказать действительную современность абстракционизма.

## II

Искусство имеет свой предмет, которым не являются ни естественно-научные закономерности, ни сфера индивидуального подсознания. Предмет искусства вполне объективен: это человек во всей совокупности его отношений к другим людям, к окружающему миру. Характер предмета искусства определяет характер самого искусства в каждую эпоху. Современность искусства — в верности и полноте отражения человека, который является продуктом общественных условий своего времени. Изменение искусства обусловлено изменением его объекта и субъекта — художника, чье мировоззрение и мировосприятие также определяется временем и его общественной структурой.

Не существует абстракции «современного человека» вообще. Есть конкретные люди и группы людей, которые живут в конкретном мире. В наши дни истинно современным является то мирозерцание, которое выражает главные тенденции эпохи, ее движение к социализму, к общественной справедливости, к миру.

Разговор о современности принято начинать с тематики. Современность темы есть, действительно, важное условие современности произве-

дения искусства. Проблема тематики уже достаточно широко освещена, но есть в ней стороны, на которые не обращено достаточно внимания.

Уже в искусстве прошлого столетия начался интенсивный процесс расширения тематики и диапазона сюжетов, дифференциации жанров и даже видов искусства. В искусстве были введены новые пласты жизненного материала, сама действительность стала более сложной, интерес и понимание жизни стали многообразнее и шире.

Расширение и дифференциация тематики, тенденция к тематическому универсализму (в пределах, диктуемых предметом искусства) продолжается с особой силой в наши дни. Этот процесс открывается перед искусством две возможности.

Одна из них заключается в том, чтобы воплотить сложный и многообразный жизненный материал, вошедший в каждодневный духовный и практический обиход «по частям». В конкретной сюжетной сцене, в пейзажном мотиве, в портрете и т. д. можно обнаружить существенные стороны жизни, в обыденном и простом раскрыть значительность и красоту. Следуя по этому пути, искусство в конечном счете представит образ эпохи, который можно сравнить с мозаикой: совокупность многих и многих произведений в сумме воссоздаст время с его многообразными частными особенностями.

Вместе с тем наше искусство способно дать такие собирательные образы крупного масштаба, которые сразу, целостно запечатлеют существенные черты эпохи, выразят вдохновляющие ее большие идеи. Внутреннее стремление к синтезу было свойственно искусству и в прошлом, особенно в классические периоды его развития. Однако природа обобщающих образов была иной, ибо опиралась на наивную целостность мировосприятия современников Фидия или Рафаэля. Для вычленения кардинальных качественных начал нашего времени необходимо значительно большее напряжение абстрагирующей мысли. Для широкого обобщения необходимо ныне применение значительной меры условности, ослабление конкретизации во имя большей собирательности, ибо важнейшие движения современности охватывают огромные массы людей, проявляются в грандиозных потоках разнообразных фактов, процессы, единые по своей внутренней природе, осуществляются в целых сериях внешне непохожих друг на друга явлений. Необходимость подобного пути осознана не только умозрительно, она так или иначе направляла и направляет творчество многих крупнейших советских и прогрессивных зарубежных мастеров.

Создание образов высокой концентрации и широкого тематического охвата определяет некоторые особенности художественного языка. Конкретная сюжетная ситуация может уступить место более условной и свободной. В обрисовке характеров на первый план выступают не столько индивидуальные, сколько родовые признаки. Форма становится лаконичной и емкой. Наконец, в этом искусстве широко используются символы и иносказания, изобразительные метафоры, ассоциативные связи, острые сопоставления.

Искусство, если оно хочет быть современным,

должно выразить склад чувствований человека своего времени, должно быть в согласии с его душевной структурой. Между духовными качествами людей социалистического общества и аналогичными качествами людей прошлого нет непроходимой границы. Однако каждая эпоха чем-то обогащает эмоциональный мир, накладывает печать на форму чувств и манеру их выражения. Может быть, поэтому поэтическое выражение чувств в современном искусстве и тяготеет к простоте, лапидарности, концентрированности. Форма наполняется чувством до предела, оно тем сильнее, чем более стиснуто ее стальными гранями.

Несколько замечаний в заключение. Тенденция к конкретному запечатлению частных явлений имеет свой предел, за которым начинается внехудожественное иллюзионистическое воспроизведение внешней формы. «Синтетическая» линия также имеет границу: обобщенность не может порвать нити, связывающие образ с реальной жизнью, и вступить в область чистой абстракции, ибо реальное содержание подобной абстракции настолько расплывчато и многозначно, что на деле равно нулю.

Применение тех или иных изобразительных и

выразительных средств, которые кристаллизуются сейчас в творчестве ряда художников, оправдано, когда оно отвечает синтетическим или выразительным задачам, поставленным перед собой автором. Механическое их применение подражательно и лишено смысла.

Всякая схема — не более, чем схема. Намеченные здесь тенденции в живой практике искусства дадут и будут давать обилие промежуточных и переходных форм. Но они, думается, определяют существенные черты передового искусства современности.

Говорить в связи с этими тенденциями о сложении некоего современного стиля (как уже предлагалось в советской искусствоведческой литературе) нам кажется по меньшей мере преждевременным.

В статье ограниченного объема пришлось отказать от рассмотрения многих важных аспектов проблемы, преломлении ее для отдельных видов изобразительного искусства, от анализа конкретных художественных произведений. В ходе дальнейшего обмена мнениями пробелы настоящей статьи будут восполнены, а спорные положения, если таковые имеются, заменены лучшими.

## СКУЛЬПТОР АНТОН СТАРКОПФ

*В. Эрм*

Старейший и наиболее выдающийся ваятель и преподаватель скульптуры Антон Старкопф родился в 1889 г. Художественное образование он получил в Мюнхене в 1911—1912 гг., обучаясь рисованию в художественной школе им. А. Ажбе и лепке в школе-ателье Х. Швегерле. В 1912 г. Антон Старкопф учился в «Русской академии» в Париже. В 1916 г. он работает в каменотесных мастерских, сначала в Дрездене, затем в Берлине. Начиная с ноября 1916 г. в течение полутора лет Старкопф работал в качестве ассистента в ателье известного немецкого скульптора Фр. Мейнера, совершенствуясь одновременно в студии А. Левина-Функе в Берлине. Этот период значительно обогатил его опыт резьбы по камню и познакомил его с экспрессионистским течением в немецком искусстве, влияние которого отразилось в раннем творчестве молодого скульптора.

Вернувшись в конце 1918 г. в Эстонию, Старкопф вместе с А. Тасса, К. Мяги и А. Ваббе помогает основать в Тарту художественную школу «Паллас» (в 1919 г.), где с 1921 по 1923 г. руководит скульптурным ателье, а с 1929 по 1940 г. работает директором. Под его руководством в «Палласе» получили художественное образование эс-

тонские ваятели старшего поколения с ярким самобытным дарованием: Ф. Саннамеэс, Х. Халлисте, И. Хирв, А. Вомм, М. Сакс, Э. Роос, Р. Тимотеус и др. За заслуги в деле воспитания молодых скульпторов и дальнейшего развития «Палласа» в высшее художественное учебное заведение Эстонии Старкопфу в 1934 г. присвоено звание профессора.

С 1940 по 1950 г. он работает педагогом-художником, главным образом в Тарту. Под его руководством в Тартуском государственном художественном институте выросла целая плеяда талантливых скульпторов (Э. Кирс, О. Мянни, О. Эхелайд, Л. Израель). С 1950 по 1954 г. Старкопф работал в ателье скульптора С. Д. Меркурова в Москве в качестве его помощника. После этого скульптор вновь возвращается в Тарту, где занимается плодотворной творческой деятельностью.

Благодаря исключительной трудоспособности художника, творчество его весьма многообразно и обширно, оно охватывает сотни законченных в материале работ. Это в подавляющем большинстве чрезвычайно самобытные по форме и содержанию созданные на различные темы произведения из области фигуральной пластики как



A. Starkopf. *Lamav  
naistiguur. Marmor.*  
1956—1957.

камерного, так и монументального порядка, надгробные памятники, монументы, композиционные рельефы, портреты эстонских деятелей культуры и представителей других сфер жизни, зоопластика, керамическая пластика малых форм и т. д. В качестве материала художник использует дерево, бронзу, гранит, мрамор, искусственный камень и древесную массу, свинец и керамические материалы, умело сочетая в каждой из своих работ своеобразные формы с особенностями материала.

20-е годы в творчестве Старкопфа — период интенсивных исканий. В эти годы рождаются навеянные экспрессионистскими настроениями произведения («Скорбь» и «Голова рыбака», 1919—1921 гг.), стройные, динамичные, декоративные бронзовые фигуры («Осень», «Танец», «Женщина с рыбой», 1925 г.), чередующиеся с реалистическими портретами, являющимися по форме обобщениями («Проф. И. Марк», 1922 г., «Актриса Ю. Вахер», 1923 г.) и близко к натуре смоделированными фигурами («Женская фигура», «Боксер», 1923 г., «Мужчина с молотом», 1925 г.). В 1925—1930 годах появляется ряд усиленно стилизованных композиций, акцентирующих различные человеческие переживания и отношения между людьми, например «Пиэта» (1925 и 1926 гг.), «Вдвоем» (1926 г.), декоративная группа «Кэлып» (1927 г.) и др. Наряду с этим скульптор создает исходящие из реалистических традиций прекрасные и выразительные по силуэту женские фигуры («Флора», 1926 г., «Виргиния» и «Смущение», 1927 г.) и композиции («Преданность», 1927 г., «Счастье», 1928 г., «Леда», 1930 г.) и др. Из фонтанных скульптур заслуживают внимания удачно решенная и полная глубокого смысла группа, изображающая мать с

детьми (1928 г.), шаловливая «Дети с тюленем» и юмористическая «Ребенок с рыбой» (1935 г.). Затем следует ряд смело и остро охарактеризованных портретов Адамсон-Эрика, Ю. Вахтра, А. Луха (1931 г.), И. Семпер (гранит, 1933 г.) и др., а также монументальная, экспрессивная скульптура из гранита «Утопающий» (1931 г.), изображающая юношу в смертельной агонии.

В 1930-х годах Старкопф вместо дерева и бронзы начинает пользоваться главным образом гранитом и мрамором и теперь окончательно оформляется индивидуальный стиль художника. Его характеризуют внутренняя сосредоточенность и покой вместо внешней активности образов. На смену открытой композиции приходит строгая архитектурная замкнутость и монолитность, пренебрегающая мелкими деталями, компактно-обобщенная трактовка формы и своеобразный ритм силуэта, мастерское умение найти соответствующие формы, оттеняющие природную красоту материала. Вместо непосредственного копирования развивается творческое перевоплощение и одухотворение естественных природных форм. Содержание его произведений охватывает широкий диапазон человеческих эмоций, например, «Мать» (1932 г.), «Мать с ребенком» (1935 г., в Каунасском художественном музее), «Саломея» (1935 г.), «На солнце» (1936 г.), «Траур», «Гусляр», «Раздумье», «А ля-японка» (1938 г.), «Сторож» (1939 г.) и др. В эти годы выполнены надгробные памятники — замечательные монументы, декорированные скульптурами или рельефами, установленные на могилах Э. Палло и Г. Рейал в Тарту (1933 г.), на могиле А. Йыкса в Нью (1934 г., в виде выразительной группы Пиэта), на могиле К. А. Рютманна в Рахумяе (1938 г.).

Во время Великой Отечественной войны созданы глубоко прочувствованные произведения в дереве, как, например, рельефы «Сидящая женщина» I и II и «Жница» (1942 г.), круглые скульптуры «Отчаяние» (1942 г.), «Мадонна» (1943 г.), «Гимнастка» (1942—1943) и др. О пробуждении интереса к зоопластике говорят многие исполненные в граните и дереве образы медведя, как, например, монументальный «Медведь» (1943—1944 гг.), установленный после войны в сквере по улице Харью в Таллине, небольшой балансирующий на мяче «Черный медведь» (1945 г.), приобретенный Третьяковской галереей. В военный и послевоенный период Старкопф интенсивно работает и в области портрета, создавая целую серию портретов эстонских деятелей культуры и представителей других профессий, например, портреты крестьянина К. Тамма (1943 г.), художника Н. Куммита (1945 г.), агронома Эхаранда (1949 г.). После малопродуктивного московского периода появляется ряд портретов классиков эстонской литературы, как, например, жизнерадостный «Портрет Кр. И. Петерсона» (1956—1957 гг.), «Портрет писателя А. Китсберга» (гранит, 1958—1959 гг.), монументальный «Портрет А. Тасса» (1959 г.). Это лучшие произведения портретного творчества Старкопфа.

Наряду с портретной зоопластикой Старкопф в последние годы с воодушевлением работал над созданием фигуральных композиций, добываясь в этом большого зрелого мастерства и выразительности, особенно в работах, исполненных в граните и мраморе. Заслуживают внимания такие выдающиеся работы, как, «Скорбящая женщина» (1956 г., второй вариант 1957—1958 гг.), «Женщина с вазой» (мрамор, 1957 г.), и др., малые декоративные каминные фигуры (1957—1958 гг.), «Утомленный» (гранит, 1958 г.), прекрасной формы фонтанная скульптура «Каменный цветок» (гранит, 1958 г.) и надгробие «Коленопреклонная женщина» (1958 г.) на кладбище в Тарту. Не закончен у скульптора еще ряд прочувствованных надгробных изваяний и жизнерадостная, сердечная композиция «Мать с детьми» (1959 г.).

Многогранное, богатое содержанием творчество проф. А. Старкопфа пронизано гуманистическими идеями, верой в победу человечности, оно мужественно и самобытно по форме и захватывает зрителя своей эмоциональностью. В его форме и содержании сказывается душа северного народа. И поэтому творчество его является неоценимым вкладом в историю развития эстонской советской скульптуры.

## РАННИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ТРИЙКА

Э. Пихлак

Творчество Николая Трийка (1884—1940) совпадает с переломным и богатым противоречиями периодом общественной жизни первых десятилетий нашего века. Бурные события века, новые идеи, глубокая напряженность мыслей и чувств — все это наложило неизгладимый отпечаток на творчество художника.

Уже в годы обучения, неоднократно прерывавшиеся, Трийку довелось познакомиться с искусством различных стран. Вначале он учится в художественной школе Штиглица в Петербурге, которую вынужден был оставить за участие в революционных событиях 1905 года. Вслед за этим глубокое влияние на развитие художественного дарования Трийка оказало его недолгое временное пребывание в школе-ателье художника Антса Лайкмаа в Таллине. Однако уже в 1906 г. Трийк вновь возвращается в Петербург, затем вскоре едет в Финляндию, на Аландские острова, несколько позднее в Хельсинки в художественную школу Атенеум и, наконец, поздней осенью того же года едет в Париж. Там он работает в основном во французской высшей художественной школе изящных искусств, посещая в то же время частные ателье Коларосса и Жюльена, где занимается рисованием.

Все же наряду с влияниями французского искусства существенное значение для творчества

Трийка имело искусство северных стран, в первую очередь финское и норвежское. Лето 1907 и 1908 гг. Трийк проводит в Норвегии. В его пейзажах того времени особенно заметны норвежские впечатления. Заметны они и в композициях, относящихся к 1909—1912 гг. и отражающих далекое прошлое и древний эпос эстонского народа («Самолет», «На битву» и др.). Желание найти и в нашем искусстве своеобразнейшие национальные формы воодушевило художника на создание этих работ. Но несмотря на довольно интересное композиционное решение и чисто декоративную ценность работ, творчество Трийка в этой части все-таки остается до известной степени заимствованным и не выражает в достаточной мере национального своеобразия.

Стремления и идеалы народа отражены художником значительно глубже, непосредственнее и многостороннее в его портретном творчестве, имеющем решающее значение для развития национального искусства в целом. Здесь влияния извне более органически сливаются с самобытным дарованием Н. Трийка и рельефнее выступает индивидуальный почерк художника. Кажется, что художника интересуют в изображаемом человеке более всего те черты, которые характеризуют его моральные и духовные качества. Так, например, в портрете Конрада



*N. Triik. Dekoratiivne Norra maastik. Õil. 1908.*

Мяги, законченном в 1908 г. в Париже, Н. Трийк дает характерный для своего времени образ художника — терзаемого внутренними противоречиями, но упорствующего. В следующем году, работая над портретом уже тяжело больного Юхана Лийва, Трийк характеризует его прежде всего как писателя, подчеркивая в портрете интеллектуальное богатство его натуры. Решение

портрета дано в плане большой ясности формы и интенсивной выразительности контуров.

Все творчество Трийка в эти годы развивается по линии обогащения экспрессивности и выразительности. Ярким примером к этому является портрет художника Антса Лайкмаа, исполненный в 1913 г. в Берлине. Трийк изображает своего бывшего учителя беспокойным борцом в искусстве и общественной жизни. Смело очерченный динамичный общий силуэт на светлом фоне кажется большим и сильным. Беспокойными интенсивными красками он пользуется здесь не для усиления зрительного контраста с общим фоном портрета, полным света и воздуха, а направляет их прежде всего на раскрытие характера образа.

Артистку Э. Вильмер (1913 г.) художник изображает как личность с сильным духовным обликом. Трийк создал здесь прочувствованный и глубоко обобщенный образ выдающейся драматической актрисы. Активно поддерживая многие прогрессивные идеи своего времени, Трийк старался находить их также в портретируемых им личностях, сознательно подчеркивал то, что было в них достойно внимания и что являлось прогрессивным для культурной жизни того времени.

Портреты образуют самую содержательную и интересную часть в творчестве Трийка. Однако, им создано также много интересного в других жанрах; особенно следует отметить его работы в области книжной графики.

Творческий путь Трийка довольно долг и охватывает собой несколько различных периодов в развитии нашего искусства, вместе с ним изменяется и обретает новые формы и творчество Трийка. Но особо напряженными и насыщенными являются именно первые десять—пятнадцать лет его творческой жизни. В этот период Трийк дал для национального искусства много нового и прогрессивного.

## О РОЛИ АТЕЛЬЕ ЭДУАРДА ТАСКА В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ КОЖИ

*В. Йыесте*

Краткая история эстонского прикладного искусства тесно связана с именем Эд. Таска (1890—1942). Будучи свидетелем зарождения этого жанра в Эстонии, он одним из первых начал более целеустремленно развивать и пестовать данный вид прикладного искусства, а также обучать ему и других. Предполагают, что свои первые впечатления о художественных изделиях из кожи он получил в типографии К. Унгера в Тарту, где он был учеником (1905—1909 гг.) и где, как выяснилось при ближайшем знакомстве с книжным фондом библиотеки Тартуского государственного университета, был изготовлен ко-

жаный футляр с художественным тиснением для почетного адреса по случаю юбилея университета. В 1910—1911 гг. Эд. Таска находился в Мюнхене, где обучался художественной обработке кожи и переплетному искусству в ателье итальянца Антона Брайтто. В 1915 г. его пригласили в Таллинскую художественно-промышленную школу руководить картонно-переплетным отделом, где он ввел в учебную программу художественные изделия из кожи. В 1923 г. Тоска оставил это учебное заведение и организовал свою частную учебную мастерскую-ателье, не лишенную коммерческой цели. Однако, в данном

случае нельзя забывать, что за время существования этого ателье в нем было обучено более 80 мастеров, преподавателей и квалифицированных рабочих-специалистов по художественной обработке кожи. Лучшими помощниками Эд. Таска были Веттмар-Хаав, В. Раскал, В. Роопалу, А. Рюютель и др. В произведениях первых лет работы ателье заметна прочная связь декорировки изделий с наследием эстонского национального искусства, но позднее в ателье начинают все более и более следовать модным направлениям, царившим в те годы в Западной Европе. В игре линий, формах поверхности и красках продукции, выпускаемой ателье в то время, случается иногда наблюдать безвкусицу. С точки зрения развития в Эстонии данного вида прикладного искусства в продукции ателье Эд. Таска важную роль играли наиболее крупные уникальные изделия, изготовляемые в порядке заказов, которые обычно выполнялись

по эскизам таких известных художников-графиков как Г. Рейндорфф, а из более молодых — П. Лухтейн и др.

Изделия с маркой фирмы Эд. Таска направлялись для продажи за границу и на различные выставки как дома, так и за рубежом. Произведения ателье пользовались на выставках высоким признанием публики, за них присуждались многочисленные золотые медали.

Наши мастера художественной обработки кожи могут многому научиться на опыте того лучшего, что было создано в ателье Эд. Таска, как в части превосходной и экзактной культуры исполнения, так и в области умения разнообразить и обогащать совокупность технических приемов.

В наше время перед художниками, посвятившими себя этому виду прикладного искусства, открыто широкое поле деятельности — поиски по-настоящему новых решений как в области формы, так и в декорировке.

## ПОЛВЕКА ТОМУ НАЗАД

### НЕСКОЛЬКО СТРОК ИЗ ИСТОРИИ ЭСТОНСКОГО ИСКУССТВА

*Фр. Туглас*

Автор описывает Париж первых десятилетий нашего века, город, в котором собирались люди самых различных национальностей, где «в то время можно было встретить... представителей черной и желтой рас, а также мулатов всех оттенков кожи». Но ни они, и еще менее европейцы, — среди них небольшая группа из десятка эстонских художников — не возбуждали особого внимания, так как (по выражению автора) «невозможно надивиться на всех тех, кого господь бог создал по образу и подобию своему!»

Затем перед читателем возникает картина левого берега Сены с его высшими учебными заведениями, музеями, архитектурными памятниками, и картина правого берега, этой деловой и увеселительной части города со всеми «проявлениями парижской жизни». Эстонские художники ютились в левобережной части города, где даже бульвар Монпарнас по вечерам очень рано погружался в тишину. Это весьма способствовало занятиям художников, да и жизнь здесь была дешевле, чем в других районах Парижа. Эстонцев не смущало то обстоятельство, что Монмартр, расположенный на правом берегу Сены, в то время еще обладал славой единственного пристанища художников. Эта слава служила главным образом приманкой для кутил иностранцев, которым нужно было «пыль в глаза пустить».

С течением времени район Монпарнаса меняется, эта часть Парижа быстро растет. На углу бульвара Монпарнас и Распаль открывается кафе «Ла Ротонд», оно становится местом встречи эстонцев, вскоре же приобретает международную известность как кафе художников. Здесь издается своя газета с названием «Монпарнас». Это был уже Монпарнас времен японца Фуита, Ильи Эренбурга и Эдуарда Вийральта. К этому времени легенда о Монмартре, как единственном районе художников, окончательно изжила себя. Его место занял Монпарнас.

Однако, я попрежнему убежден в том, — говорит автор, что наряду с другими предпосылками в происшедший перелом вложила свою лепту и горсточка художников неизвестной национальности...

В начале второй части автор отмечает, что большинство эстонских художников, т. н. «парижан» того времени, несомненно оставили известный след в истории эстонского искусства. Но были и такие, которые пришли не с родины и не вернулись на родину, и чье творчество остается неизвестным нам. Одним из них был скульптор Вольдемар Раннус, проведенный в Париже зиму 1911/12 гг. Во второй части статьи автор и знакомит читателя с этим приехавшим из Америки в Париж художником, так ограниченно трактующим искусство.

## ВПЕЧАТЛЕНИЯ С МОСКОВСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ СТРАН СОЦИАЛИЗМА

М. Лумисте

Международная художественная выставка, открывшаяся 26 декабря 1958 г. в Манеже в Москве, в которой приняли участие двенадцать социалистических стран Европы и Азии (Албания, Болгария, ГДР, Вьетнам, Венгрия, Корея, Китай, Монголия, Польша, Румыния, СССР и Чехословакия), явилась огромным событием в художественной жизни последнего времени. Всего на выставке было экспонировано свыше 2000 произведений живописи, графики и скульптуры, созданных главным образом в послевоенный период. С одной стороны характерной чертой выставки явилось многообразие как художественных традиций, направлений и национальных форм, так и разнообразие жанров и изображаемых явлений. Общий характер выставки определялся идеями мира, демократии и социализма.

Гуманистические идеи нашего времени наиболее полно отразились в обширной экспозиции советского искусства, представленной самыми выдающимися произведениями. Одним из интереснейших произведений оказался групповой портрет художников Кукрыникова, написанный Павлом Коринным. В этой работе наряду с богатой выразительностью художник пленяет нас хорошим вкусом и чувством современности как по содержанию, так и по форме.

Особенно много нового дало советскому зрителю искусство стран народной демократии. Каждая страна была представлена работами художников с ярко сложившейся индивидуальностью. К числу популярнейших работ, представленных на выставке, нужно отнести полотно румынского художника К. Баба, с сильной убедительностью

отображающие жизнь крестьян, а также произведения А. Чукуренку.

В наиболее развитых жанрах современного немецкого демократического искусства — графике и скульптуре — преобладает идея осуждения фашизма. В крайне экспрессивной манере изображающая ужасы прошлого немецкая графика с ее зачастую прямо-таки монументальной выразительностью (например, серия гравюр на дереве «Японские рыбаки» Ф. Глазера) всем своим острием направлена против атомной войны.

Бронзовые фигуры монумента Ф. Кремера «Бухенвальд» символизируют борьбу за свободу и человеческое достоинство. В полотнах Б. Хеллера и В. Вомака нас пленяет жизнерадостная оптимистичность декоративного звучания красок.

В польском отделе наибольшего внимания заслуживает творчество К. Дуниковского, являющееся крупнейшим достижением польского искусства XX века. Великолепный образец монументальности и синтеза современной скульптуры и архитектуры являет собой монументальный памятник Силезским повстанцам на холме святой Анны. Вырезанные из дерева, частично полихромические, портреты современных деятелей культуры и исторических героев Польши из нового цикла «Вавельские головы» свидетельствуют о яркости и свежести наблюдений и своеобразной манере маститого художника портретного искусства. Живописи Дуниковского характерны тонкое чувство красок и чрезвычайно поэтическая манера письма. «Рождество», «Оркестр» и другие произведения на тему лаге-



О. Zardarjan (NSVL). Kevad.  
Õli. 1956.



рей смерти отражают тяжкие душевные переживания художника и звучат мощным протестом против злодеяний фашизма. В экспозиции Польши привлекают внимание портреты Э. Эйбиша, отличающиеся глубиной тональности и лирической окраской, а также темпераментно написанные пейзажи Я. Цибиса — мастера импрессионистской манеры. Для графики характерны зрелое мастерство, поиски новых форм и приемов, дающих большую выразительность (Т. Кулисевич).

Искусство Чехословакии и Польши свидетельствует о высоком уровне художественной культуры этих народов.

Исполненные мастерства полотна чешских художников представляют ряд колоритных решений, приемлемых даже для самых требовательных любителей живописи. Творчеству Л. Куба, В. Новака, Ю. Славичека присущи глубокая проникновенность и связь с прекраснейшими народными традициями.

Новые задачи, жанры и темы, поставленные современностью, не нарушили органической связи китайского искусства с великими традициями прошлого. Художники Китая и сейчас пользуются древними формами, вливая в них живые образы современности, тематические композиции

и пейзажи, полные новой силы и познания красоты, гармонирующего с новым временем. Искусство писать масляными красками является новой формой в Китае и находится пока еще в стадии исканий.

Изумительно своеобразным показалось советскому народу мало известное до сего времени самобытно сложившееся искусство Вьетнама с его ярко выраженными национальными традициями и техническими приемами. Используя условную перспективу, четкую технику национальной живописи лаком, художники Вьетнама создают запоминающиеся пейзажи на темы экзотической природы своей родины, отображают борьбу народа за свободу и новую жизнь.

В общем итоге выставка была весьма интересной, она дала пространный обзор современного искусства в странах социализма и путей его развития. Многообразие национальных искусств и творческих исканий несомненно благоприятствует развитию искусства в странах социализма, углубляет дружбу между народами. Более того. Подобное мероприятие международного значения способствует сплочению прогрессивных сил земного шара, так как искусство стран социализма служит интересам мира и благосостояния всего человечества,

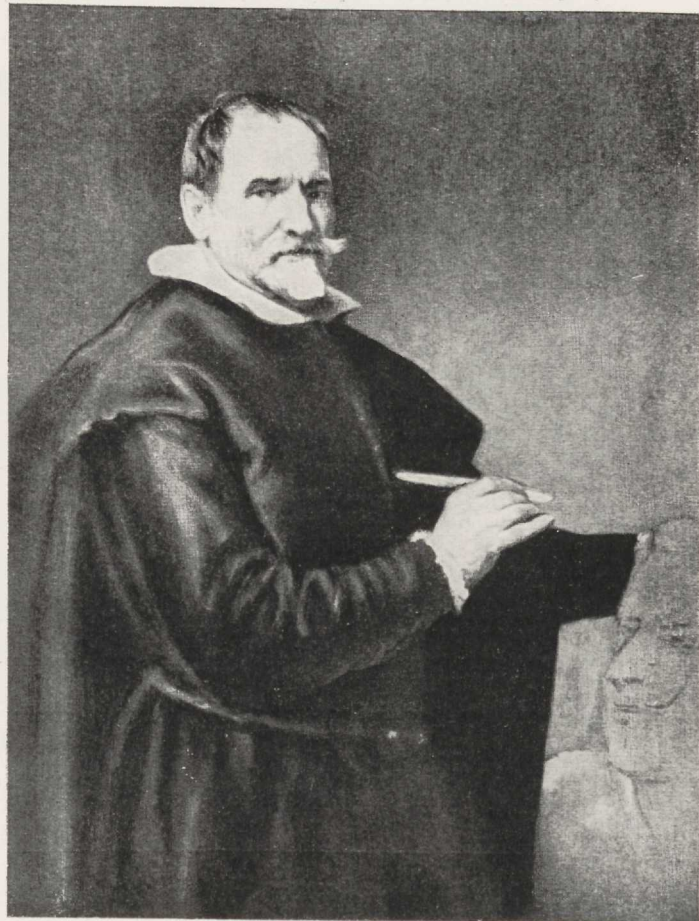
## О ПОРТРЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛАСКЕСА

*И. Тедер*

Диего Де Сильва Веласкес (1599—1660) — выдающийся художник не только Испании, но и всей Европы XVII века. Из испанских художников, живших под гнетом католической церкви, только Веласкес один отказался от религиозного сюжета. Интерес к человеческой личности, его сложному психологическому миру помог Веласкесу стать величайшим мастером портретной живописи своего времени.

Существенным стимулом в творческом развитии художника явилось путешествие в Италию, осуществленное им в конце 20-х годов, вслед за которым последовали пронизанные светом и воздухом конные портреты Филиппа IV и графа Оливареса, портрет Бальтасара Карлоса на охоте и др.

Конец 30-х годов и 40-е годы ознаменовались расцветом портретного творчества художника. Наряду с ростом мастерства мировоззрение его становится глубже, портретное творчество приобретает черты социальной направленности, большой жизненности, многогранности и глубины. Об этом свидетельствуют такие велико-



*D. Velázquez. Montanesi portree. Òli.*

лепные произведения, как портрет премьер-министра Испании графа Оливареса, исполненный безжалостно острой характеристики; написанный в 1650 году портрет Иннокентия X, непревзойденный по своей силе реализма и поразивший даже папу, который, взглянув на портрет, будто бы воскликнул: «Слишком правдиво!»

Большой гуманизм Веласкеса, его уважение к человеческой личности глубже и последовательнее всего могли проявиться в портретах тех людей, в мировоззрении которых было много общего со взглядами самого художника (скульптор М. Монтаньес, архитектор, скульптор и живописец Алонсо Кано и др.), а также в портретах придворных шутов и карликов, относящихся к «миру униженных и оскорбленных». Выдающееся место в творческом наследии художника занимает созданная в последний период творчества многофигурная композиция «Менины» («Придворные дамы»).

Творчество Веласкеса в целом проникнуто величайшим гуманизмом, верой в духовную красоту и силу человека. Его произведения свидетельствуют о глубоком познании внутреннего мира изображаемого и о высоком художественном мастерстве художника.

## О СРЕДСТВАХ ВЫРАЖЕНИЯ В ГРАФИКЕ

*О. Кангиласки*

В статье, т. е. в первой ее части, публикуемой в данном номере, автор рассматривает возможные средства выражения в выпуклой гравюре, доказывая при этом, что графику приходится оперировать здесь такими средствами выражения, которых вообще не существует в природе. Это — линия и поверхность черная, белая, серая. Впечатления, полученные от внешнего мира, художник должен перевести на язык этих элементов, и каждое слово в этом языке должно быть изобретено им самим. Чем яснее, проще и выразительнее они у него получаются, тем лучше. Параллельно с рассматриваемыми возможностями и средствами выражения в выпуклой гравюре автор дает также краткий обзор истории резьбы по дереву, гравюры на дереве и гравюры на линолеуме.

*L. Ennosaar. Toompea. Puugravüür, 1954.*



### МОЛОДЕЖЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ТИМОТЕУСА

(ПО ПОВОДУ ПЕРСОНАЛЬНОЙ  
ВЫСТАВКИ ХУДОЖНИКА)

*В. Хиннов*

Автор дает краткий обзор творчества художника (родился в 1895 году), его жизни, а также периода учебы в Тартуском художественном училище «Паллас». Особо отмечается творчество художника в области детского и юношеского портрета как в жанре графики, так и в скульптуре.

Лучшими из отмеченных им произведений автор считает прочувствованную и одухотворенную «Эне-Резт» (1950 г.) и несколько более строгую «Сийри». Эти скульптурные портреты (дерево) входят в число лучших произведений данного жанра в эстонском советском искусстве. Отмечается также выполненная в граните «Голова спортсмена» (1958 г.).

Автор называет художника «мастером молодежи», так как образы детей и молодежи нашли наилучшее воплощение в творчестве Р. Тимотеуса.



*R. Timotheus. Ene-Reet. Puu. 1950.*

### О ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ ПЯТИ МАЛОИЗВЕСТНЫХ ПЕЙЗАЖЕЙ АНТСА ЛАЙКМАА

Научное изучение художественного наследия Эстонии до самого последнего времени ограничивалось краткими заметками в печати и предисловиями каталогов мемориальных выставок. В своей подавляющей части искусствоведческие кадры республики связаны или

специфической музейной работой или педагогической деятельностью в художественном институте. Сложилось положение, которое не способствует созреванию серьезных монографических исследований. Положение может измениться только в результате срочных

организационных мер по восстановке искусствоведческих кадров. Это способствовало бы систематическому сбору исторических материалов по искусству ближайшего прошлого. С каждым днем становится все меньше достоверных источников, ценные личные воспоминания

нения остаются неиспользованными. При лучшей расстановке кадров откроется возможность регистрировать разбросанные по частным коллекциям художественные ценности; эта работа до сих пор велась недостаточно последовательно.

Если обратиться к наследию такого крупного художника-демократа и популярного педагога, как Антс Лайкмаа, то и здесь окажутся крупные проблемы.

В настоящей статье рассмотрены пять пейзажей Лайкмаа, выполненные техникой пастели, находящиеся у одного из друзей художника в Вирумаа, и до сих пор мало известные. Эти пейзажи относятся к более чем десятилетнему периоду творчества художника. Самый ранний из них — «Пастух» — относится к 1912 году и выполнен во время поездки Лайкмаа по средиземноморскому бассейну в Тунисе. Работа эта среднего качества, но ясно отражает те изменения, которые произошли в творчестве Лайкмаа после финского периода и

которые окончательно укрепились во время упомянутой поездки. Художник стремится к повышенной экспрессивности как в решении композиции, так и в деталях и в колорите. Интенсивность цветного строя, своеобразная мерцающая фактура пастели придает пейзажам этого периода большую силу экспрессии. После возвращения из заграницы он выполняет в западной Эстонии пейзаж «Ветряк», в котором сохраняется та же манера письма. Он стремится передать эстонский пейзаж, его ветряки, посеревшие от времени крестьянские риги при помощи упрощенной архаизирующей формы, близкой позднему творчеству К. Рауда.

Воздушная светлость пастели «Березки» (1918 года) придает декоративной композиции новые черты. Смелое и темпераментное обобщение природных форм, ковровая грация цвета придает пейзажу своеобразное очарование, в которой не мало важную роль играет господствующий вкус того времени. При более благоприятных условиях для творчества из таких пейза-

жей, написанных с размахом и в которых видно стремление к синтетическим решениям, могла бы вырасти новая монументальная пейзажная живопись, отсутствие которой мы ощущаем и сегодня. Реальность этих поисков доказывает пейзаж «Сааремаа» (в начале 30-х годов), исполненный экономичными, скупыми художественными приемами. От этого простого, архаизирующего пейзажного стиля не мало перешло и в современное искусство.

Пастель 1933 года «Киримые» изображает характерный лесной хутор Западной Эстонии. Здесь Лайкмаа отходит от вышеотмеченных поисков и переходит к более интимным реалистическим решениям. Беспокойную, часто внешнюю экспрессивность начинают вытеснять более углубленные размышления о родине, в них проявляется своеобразная лирика. В более зрелой форме здесь оживает то художественное богатство, которое придавало своеобразное очарование пейзажам молодого Лайкмаа первого десятилетия нашего века.

## В ПОИСКАХ МАСТЕРА ВИГАЛАСКОЙ КАРТИНЫ

В вигалаской сельской церкви Пярну-Яагупиского района долго стояла потемневшая, покрытая пылью старая картина, на которую никто не обращал внимания. По заданию Инспекции по охране памятников искусства эта картина была весной 1956 года консервирована и подвергнута реставрации. В связи с этим возник вопрос об авторе произведения, о его оригинальности. Выяснением художественной школы и автора картины занялись многие работники искусства, в том числе и автор этих строк. Уже с самого начала ставился вопрос, относится ли данное произведение к эпохе нидерландского или же итальянского Возрождения, так как в картине имеются элементы этих обоих стилей. Исследователь-

ская работа сильно тормозилась ограниченностью материалов.

Было высказано мнение, что вигалаская картина является оригинальным произведением знаменитого нидерландского живописца Мартена де Фоса. Это предположение, давнее исследовательской работе правильное направление, впоследствии, однако, не подтвердилось. Различные мнения, высказанные сомнения, дискуссии помогли выяснить — представляет ли названная картина собой оригинал, копию или вариант одноименной композиции Мартена де Фоса.

Из искусствоведческих данных нам известно, что крупноформатная картина Мартена де Фоса «Брак в Кане-Галилейской» находится в Соборе Богоматери в Антверпене. Это явилось

серьезной точкой опоры, из которой могли исходить дальнейшие исследования, т. е. выяснение вопроса, какую связь имеет вигалаская картина с хранящимся в Антверпене произведением. Для этой цели мы обратились с запросом в Антверпен, откуда через некоторое время поступил интересный ответ с приложением фотоматериалов.

Картина, созданная 360 лет тому назад известным мастером эпохи нидерландского маньеризма Мартеном де Фосом, хорошо сохранилась по сегодняшний день. Архивар антверпенского Собора Богоматери — Др. ван ден-Нювенхуйзен отмечает в своем письме, что это полотно на библейскую тему было заказано художнику Антверпенским Обществом винооторговцев, заклю-

чившим 26 июня 1595 года с художником соответствующий договор.

Контакт с искусствоведом, консерватором Дома Рубенса в Антверпене Ф. Бодуэном, внес много света в эту проблему, не разрешив, однако, интересующий наших искусствоведов вопрос — кем именно исполнена вигалаская картина. По мнению Ф. Бодуэна ни один из известных нам художников — современников М. де-Фоса — не писал в манере, свойственной мастеру вигалаской картины. «Также как и Вы, — пишет Ф. Бодуэн, — я не считаю вигаласкую картину репликой, выполненной Мартенем де-Фос.»

Подробный сравнительный анализ детальных фоторепродукций, сделанных с вигалаской картины и написанных в Антверпене произведений, позволяет нам прийти к твердому заключению, что мы здесь имеем дело с работой не одного и того же мастера. Видно, что композиция вигалаской картины заимствована с антверпенского произведения и приурочена к другому формату, вследствие чего распределение фигур не такое плотное. Зато вертикальная композиция сжата, что заметно вредит пространственности произведения. В вигалаской картине отсутствует возвышенность и торжественная насыщенность светом, столь характерные для антверпенского «Брака в Кане-Галилейской». В порядке сравнения хочется указать, что антверпенская картина «Брак в Кане-Галилейской» написана на дереве (высота 268 см, ширина 235 см), вигалаская реплика, однако, на полотне (высота 170 см, ширина 250 см). В рисунке и во владении техникой живописи исполнитель вигалаской картины не достигает мастерства М. де-Фоса.

При сравнении обоих произведений ярче всего бросается в глаза отличие в вырисовке складок одежды. Так, например, на антверпенской картине складки одежды Христа написаны в характерной для М. де-Фоса манере — ломанными, в плавных полутонах, с воздушными глубокими тенями. На вигалаской картине, однако, эти складки гибкие, более закруглен-

ные, блеск их передан резко и сухо.

Интересный сравнительный материал представляют собой лица героев в обеих картинах. При сопоставлении с вигаласким полотном лица на антверпенской картине более овалны, даже слегка округленные, глаза выразительнее, губы полнее и поэтически идеализированные. На вигалаской картине лица несколько вытянутые, глаза не столь выразительны, губы тонкие и плотно сжатые. Особенно ярко выступает это отличие в портретах невесты. Марген де-Фос в своем произведении изобразил невесту женственно нежной, выразительной и романтично прелестной, сохраняя при этом характерные национальные черты фламандской женщины. В вигалаской картине лицо невесты несколько уже, линия носа более резкая, форма рта далеко не так выразительна.

Независимо от этого в вигалаской картине имеется много хорошо написанных фигур, а также и других композиционных элементов, которые разрешают полагать, что у вигалаского мастера не должно отсутствовать самостоятельное художественное творчество, даже если оно численно и невелико. Ведь Антверпен был в минувшие столетия питомником для сотен художников, из которых только самые выдающиеся вошли в летопись искусства, большинство же остались неизвестными, хотя их произведения можно найти и за пределами их родины.

Высказывалось также предположение, что вигалаская картина выполнена на основе авторской копии «Брака в Кане-Галилейской» М. де-Фоса, якобы хранящейся в Германии. Ясность в этот вопрос внесло сообщение сотрудника Художественной Галереи в Берлине (ГДР), доктора искусствоведческих наук Ханса-Вернера Грона, который оспаривает правильность этого положения. Далее он отмечает: «Если рассматривать вигаласкую картину в отдельности, то по признакам подачи (деталь с невестой) я, чисто по интуиции, отнес бы ее к более позднему периоду, чем оригинал, — примерно к 1620 году, то-есть ко времени Рубенса.»

Предположение, будто вигалаская картина «Брак в Кане-Галилейской» попала в Эстонию через владельцев майората Вигала — феодалов Икскуль, пока не подтвердилось.

Кто является автором вигалаской картины, к какой национальности он принадлежал, — этот вопрос вероятно еще долго останется неразрешенным. Имя неизвестного художника может открыть только случайность — быть может, еще не найденная письменная ссылка, забытый архивный документ.

Ф. Матт

\*

## МЯРТУ ПУКИТСУ 85 ЛЕТ

В. Эрм

Автор дает в своей статье краткий обзор педагогической и творческой деятельности заслуженного деятеля Латвийской ССР Мярта Пукитса (родился в 1874 г.). Эстонский художник Мярт Пукитс является историком искусства, библиотекарем и неустанным переводчиком латышской и литовской литературы.

## К 50-ЛЕТИЮ ПАУЛЯ ЛУХТЕЙНА

В. Тигане

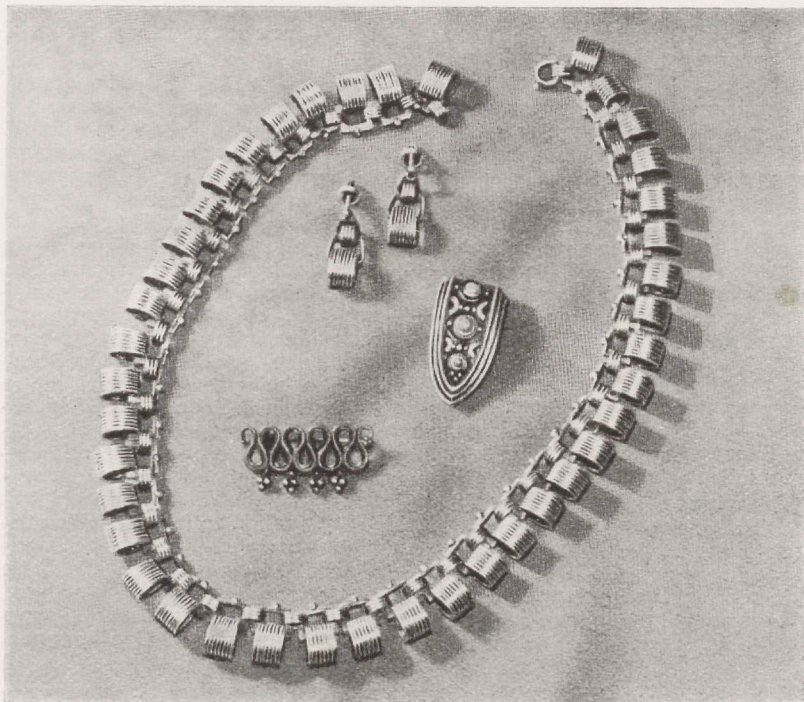
Автор выдвигает заслуги юбиляра, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР профессора П. Лухтейна в области печатного искусства и искусства оформления книги, отмечая, что ему принадлежит честь быть инициатором в развитии эстонского художественного шрифта.

Художник учился вначале в Государственной художественно-промышленной школе в Таллине, затем в Лейпциге и недолгое время в Италии. Наряду с работой по своей специальности он принимал активное участие в создании Союза художников Эстонии и в воспитании молодых кадров художников в Государственном художественном институте ЭССР.

## ЭДЕ КУРРЕЛЬ 50 ЛЕТ

Х. Кума

Творчество выдающегося ювелира Эстонской ССР Эде Куррель является ведущим в развитии современной эстонской художественной обработке металлов. Автор дает обзор творческой деятельности и достижений художницы в области различных техник (филигран, бидри, чернь, насечка, эмаль и др.) по обработке украшений и художественной утвари. Также отмечается, что Э. Куррель свойственно превосходное владение материалом и тонкое чувство красок. Под ее руководством получили специальное образование многие молодые художники по этому виду прикладного искусства.



Е. Kurrel. Ehete komplekt.

КУНСТ, 1 («ИСКУССТВО») Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1960  
На эстонском и русском языках

Оформление Р. Пангсеппа

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

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

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

Ladumisele antud 18. I 1960. Trükkimisele antud 4. IV 1960. Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 13 + 2 kleebist. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 10,97. Arvutuspoognaid 11,16. Trükiarv 5000. MB-02864. Tellimise nr. 1320.

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

Hind rbl. 9.80.

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

<i>О. Терри</i> — Двойной портрет . . . . .	Фронтиспис
<i>В. Мухина</i> — Рабочий и колхозница . . . . .	4
<i>В. Дейнека</i> — Оборона Петрограда . . . . .	7
<i>Л. Мууга</i> — Протест против войны. Тринтих	9
<i>Ф. Кремер</i> — Мальчик. Фрагмент монумента жертвам Бухенвальда . . . . .	10
<i>К. Баба</i> — Крестьяне . . . . .	11
<i>Л. Толли</i> — Рельеф для монумента в Таллине	12
<i>К. Нагел</i> — Перед весенним уловом . . . . .	12
<i>И. Антон-Аегу</i> — Подсолнухи . . . . .	13
<i>Р. Сепп</i> — Четыре поколения . . . . .	13
<i>А. Старкопф</i> — Портрет актрисы Ю. Вахер	17
<i>А. Старкопф</i> — Саломе . . . . .	18
<i>А. Старкопф</i> — Мадонна . . . . .	21
<i>А. Старкопф</i> — Утомленный . . . . .	23
<i>А. Старкопф</i> — Медведь на шаре . . . . .	25
<i>М. Ряк</i> — Керамика . . . . .	27
<i>М. Куке</i> — Изделия из художественной кожи	27
<i>Н. Трийк</i> — Портрет артистки Э. Вильмер . . . . .	29
<i>Н. Трийк</i> — Корабль «Леннук» . . . . .	30
<i>Н. Трийк</i> — Портрет писателя Юхана Лийва	32
Холстяной переплет. Работа мастерской Э. Таска . . . . .	25
Кожаный переплет. Работа мастерской Э. Таска . . . . .	35
Разные переплеты. Работы мастерской Э. Таска	36
Почетный адрес Э. Вильде. Работа мастер- ской Э. Таска . . . . .	37
<i>Я. Коорт</i> — Предместье Парижа . . . . .	41
<i>К. Мяги</i> — Побережье в Нормандии . . . . .	42
<i>А. Иохани</i> — Голова мулата . . . . .	43
<i>М. Врубель</i> — Демон. Иллюстрация к поэме М. Лермонтова «Демон» . . . . .	45
<i>М. Врубель</i> — Портрет К. Арцыбушева . . . . .	46
<i>М. Врубель</i> — Царевна-лебедь . . . . .	47
<i>М. Врубель</i> — Пан . . . . .	48
<i>Я. Славичек</i> (Чехословакия) — Прага зимой	51
<i>К. Дуниковский</i> (Польша) — Этюд портрета Мохаммеда Хаграса . . . . .	52
<i>М. Парпулова</i> (Болгария) — Девушка . . . . .	54
<i>В. Вомака</i> (ГДР) — Портрет девушки . . . . .	55
<i>Цзын Чжао-хэ</i> (Китай) — На берегу реки Ялуцзын . . . . .	56
<i>Хоанг Тик Тю</i> (Вьетнам) — На рисовом поле	57
<i>К. Бурман</i> — В гавани . . . . .	58
<i>А. Римм</i> — Портрет латышской художницы В. Блуновой . . . . .	58
<i>Д. Веласкес</i> — Портрет папы Иннокентия X	60
<i>Д. Веласкес</i> — Портрет Оливареса . . . . .	61
<i>Д. Веласкес</i> — Портрет Эл Примо. Деталь	63
<i>А. Пихельга</i> — Таллин. Улица Суур-Карья . . . . .	64/65
<i>М. Ладрман</i> — Улица Мююривахе . . . . .	67
<i>А. Лайго</i> — Пластмассовые . . . . .	68
<i>Р. Кальо</i> — Шахматисты . . . . .	69
<i>Хокусай</i> — Волна . . . . .	71
<i>И. Малин</i> — Девушки . . . . .	72
<i>Л. Валлимяэ-Марк</i> — Пригород в Тарту . . . . .	72
<i>Р. Тимотеус</i> — Мальчик . . . . .	74
<i>Р. Тимотеус</i> — Голова спортсмена . . . . .	74
<i>А. Лайкмаа</i> — Сааремаа . . . . .	76
<i>А. Лайкмаа</i> — Березы . . . . .	77
<i>М. де Вос</i> — Свадьба в Кана (Антверпен)	80
Неизвестный автор — Невеста. Деталь кар- тины из Вигала . . . . .	81
<i>М. Пуките</i> — Обложка для сборника сти- хотв. К. Э. Сээт «Воспоминания и надежды» . . . . .	85
<i>П. Лухтейн</i> — 2 разворота из сборника стихотв. Линди Койдула . . . . .	86
<i>П. Лухтейн</i> — Страница из «Бориса Годунова»	87
<i>Э. Куррель</i> — Комплект украшений . . . . .	89
<i>Э. Куррель</i> — Бокал . . . . .	90
<i>Э. Куррель</i> — Декоративная тарелка . . . . .	90
<i>А. Старкопф</i> — Лежащая женская фигура . . . . .	94
<i>Н. Трийк</i> — Декоративный норвежский пейзаж	96
<i>О. Зардарян</i> (Арм. ССР) — Весна . . . . .	98
<i>Д. Веласкес</i> — Портрет Монтанеса . . . . .	99
<i>Л. Эяносаар</i> — Тоомпеа . . . . .	100
<i>Р. Тимотеус</i> — Эне-Резт . . . . .	101
<i>Э. Куррель</i> — Комплект украшений . . . . .	104

На первой странице обложки:

*Н. Трийк* — Портрет художника А. Лайкмаа

На задней странице обложки:

*А. Старкопф* — Курьер

Rbl. 9.80

Alates 1. I 1981. a.

Hind - rbl. 98 kop.

