



**KUNST**

2 • 1 9 6 0



## SISUKORD

<i>B. Bernštein.</i> Loomingulistest otsingutest rikas näitus . . . . .	1
Pärast temaatilise maali näitust ja nõupidamist (kunstnike arvamusi) . . . . .	11
<i>K. Kirme.</i> Figuraalsest dekoorist tarbekunstis . . . . .	18
Matkamärkmeid . . . . .	23
<i>V. Reinholm.</i> V. Väli elust ja loomingu- gust . . . . .	30
<i>G. Reindorff.</i> Mälestusi kokkupuude- test Paul ja Kristjan Rauaga . . . . .	33
<i>L. Alekõrs.</i> Nikolai Kummits žanri- maalijana . . . . .	39
<i>E. Tool.</i> Dominiiklaste kloostri kiriku portaalid . . . . .	45
<i>S. Zweig.</i> F. Masereeli loomingu juures «Pilk kunsti kööki»	54
<i>O. Kangilaski.</i> Sügavtrüki tehnikatest ning nende väljenduslikest võima- lustest . . . . .	61
<u>Kristjan Teder</u> . . . . .	67
Varia . . . . .	69
1959. a. kunstikroonika . . . . .	75
Резюме на русском языке . . . . .	78
Esikaanel: I. Linnat. Leht seeriast «Kalurid». Süsi. 1959.	
Tagakaanel: E. Okas. Gaasitehas. Akvatinta. 1959.	



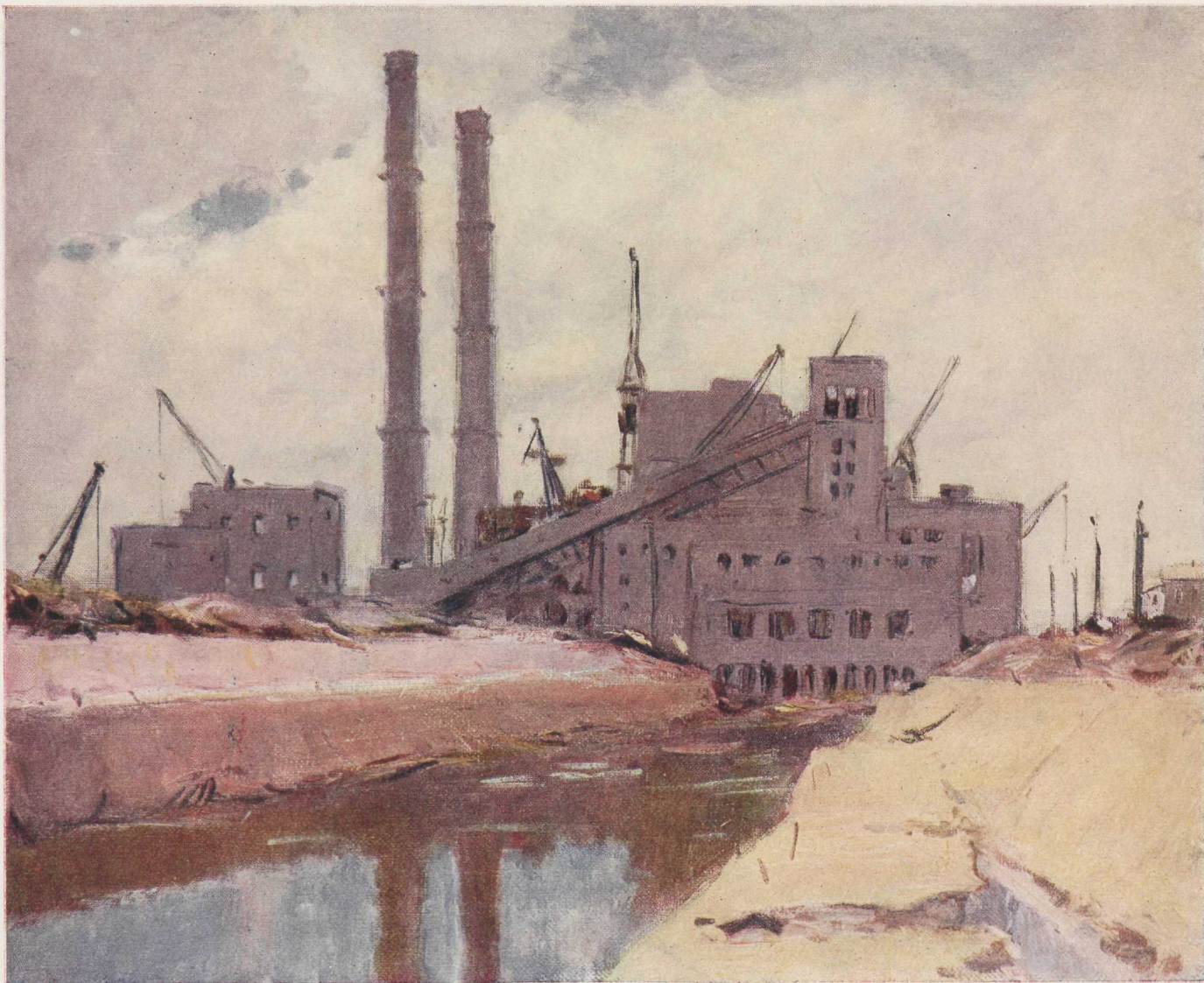


KUNST · 2 · 1960



«EESTI NSV KUNST»





*A. Alas. Balti soojuselektrijaam. Õli. 1959.*



## LOOMINGULISTEST OTSINGUTEST RIKAS NÄITUS

*Boris Bernštein*

### I

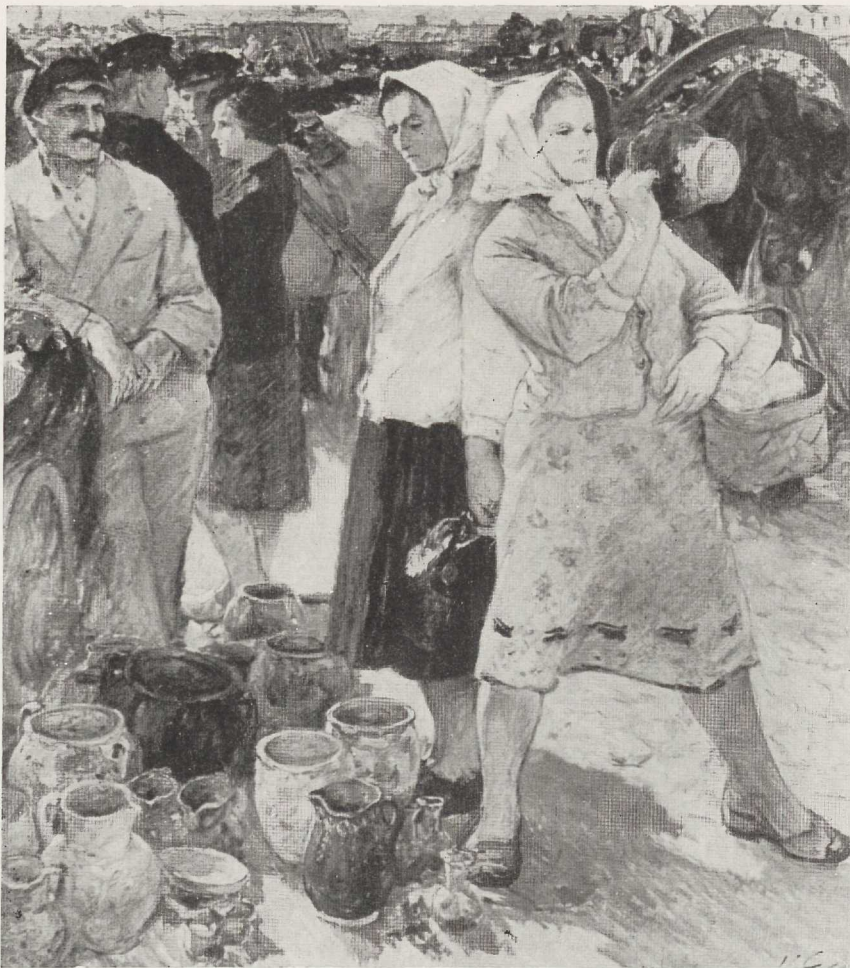
Balti liiduvabariikide kunstnike temaatiliste maalide näitus oli täiesti erilaadse mastaabi ja tähendusega sündmus. Vist kunagi varem pole Tallinna näitusesaalid mahutanud korraga nii suurt hulka temaatilisi kompositsioone. Kõige kõrgem ja keerukam, oma olemuselt sünteetiline maalžanr oli esindatud ulatuslikult ja mitmekesiselt. Vaataja nägi kolme rahvuslikku maalikooli, rohkesti individuaalsusi, andekate meistrite mitmesuunalisi otsinguid, meistrite, kes erinevad üksteisest mitte ainult «käekirja», vaid juba kompositsiooni maalilise lahenduse kontseptsiooni poolest. Silmapaistvad ajaloolised ja revolutsioonilised sündmused ja lihtsad žanristseenid, igaveseks rahva mälestusse jäädvustatud väljapaistvate inimeste kujud ja lihtsate tööinimeste igapäevane tegevus, sõda ja rahu, töö ja puhkus — niisugune oli näituse temaatiline diapasoos.

Ülevad tunded, dramatism, traagiline paatos, lüüriline mõtisklus, leebe iroonia, aval helde elujaatus — niisugune oli tema emotsionaalne diapasoos.

Kas näitus peegeldas õigesti temaatilise maali praegust olukorda Baltimail? Kas ta võimaldas jälgida selle kunstiliigi juhtivaid arenemistendentse?

Tundub, et näitus oleks võinud olla täielikum ja terviklikum. Mõningad puudused tööde valikus olid nähtavasti dikteeritud heast soovist näidata maale kõigil teemadel ja hõlmata kõiki nimekaid kunstnikke, kes kunagi on tegelnud temaatilise maaliga. Kuid vaevalt küll niisugune entsüklopeediline põhimõte on kõige parem. Näiteks ei oleks vaja olnud eksponeerida kümme aastat tagasi loodud töid E. Kitselt, V. Mackevičiuselt, V. Dilkalt ainult sellepärast, et need täidavad üht või teist temaatilist «valget laiku». Nõukogude kunsti elulisus seisab muide ka selles, et ta lakkamatult kasvab





V. Gečas. Laadal. Öli. 1959.

ja areneb: iga tema uus päev on rikkam ja parem eelmisest. Retsenseeritav näitus ei nõudnud mälestusi, sest ta polnud mõeldud retrospektiivsenä. Samuti ei nõudnud ta ka temaatilist täiust, sest ta polnud korraldatud paraadiks. Kui mõned elu või ajaloo küljed pole veel leidnud väärilist kajastamist, siis tuleb seda ausalt tunnustada, sest asjaolu, et taolisi teemasid on kunagi ebatäiuslikult kajastatud, ei vabanda midagi.

Teisest küljest puudusid näitusel tööd, mis tingimata oleksid väärinud näitamist. Vaataja ei näinud näiteks A. Savickase tähtsat ja huvitavat teost — triptühhoni «Revolutsiooniline Vilnius». See töö oleks võinud edukalt asendada P. Sergievičiuse suurt, kuid üsna abitud maali «K. Kalinauskas ja Vrublevskis ülestõusnute väe ülevaatusel 1863. a.» ja oleks leedu maalide osakonda kahtlemata rikastanud. Kahju, et näitusel ei leidunud

kohta ka R. Raamatu kompositsioonile «1905. a.» ja mõnede teiste maalidele.

Muide, üksikud viltulöömised, kuigi pahan-davad, ei muutnud oluliselt näituse palet, mis esitas küllaltki täielikult ja igakülgset Baltimaade temaatilise maali olukorda ja peamisi arenemissuundi. Kolme vabariigi maalikunstis toimuvad protsessid peegeldavad omakorda nõukogude maalikunsti tänapäeva tervikuna.

Näitus väärib analüüsimist mitmest küljest, teda tahaks vaadelda paljudest rakursidest, millest igaüks viib õpetlikele järeldustele.

Huvitav on näiteks osavõtjate ealine koosseis. Leedu osas moodustavad 35-aastased ja nooremad kunstnikud (kunstnikule on see iga alles täielik loominguuline noorus) üle poole osavõtjaist, Läti osas pisut vähem kui poole, eesti maalikunstnike hulgas on noorte prot-



sent samuti tähelepanuväärne. Need arvud on väga tähendusrikkad. Noored asuvad julgelt peamise maalijanri alale. Estafett siirdub meie silme all uutesse kättesse, kes on kutsutud teda vastu võtma ja edasi viima. Kõige olulisem aga on see, mida ei saa arvelaual kokku lüüa: noored kunstnikud esinevad initsiatiivselt ja pealetungivalt, huvitavalt, mitmekesiselt ja andekalt. Nende tööd tege-likult m ä ä r a s i d mitmes suhtes n ä i t u s e p a l g e. Mis sellest, kui neil mitte alati ja mitte kõiges õigus ei ole. Raske oleks isegi ette kujutada kõne all olevat näitust ilma Iltneri, Berzini, Zarini, Klebachi, Toropini, Valnere, Mitreviči, Stankeviči, Gečase, Graženase, Petrova, Allsalu, Muuga, Kormašovi, Malini töödeta. Niisiis on nõukogude temaatilise maali traditsioonid siirdumas õigetesse kättesse, mis on võimelised neid vastu võtma, arendama ja uuendama. Seda esiteks. Edasi. Näitusel oli esitatud kolm rahvuslikku maalikooli. Igaühel neist on oma iseloom. Ja mis eriti tähtis — iga iseloom on seesmiselt rikas ning väljendub erinevates vormides, paljudes üksteisele mitte sarnanevates isiksustes. Milline suurepärane õppetund neile, kes püüavad metafüüsiliselt konstrueerida mingeid vääramatuid «rahvusliku vormi» seadusi! Neile, kes püüdsid üksikuid teoseid liikuvast voolusest välja

rebida ja nende vormialaseid omadusi kano-niseerida kui igavesti muutumatu «vaimu» avaldumise igavesi seadusi! Muidugi, Berzini, Iltneri, Valnere maalides pole raske avas-tada mingit maailmatajumuse ja kunstilise väljenduse põhialuste ühtsust, samuti nagu Muuga, Mikko, Allsalu töödes pole raske leida erinevust ka eesti, läti ja leedu kunstnike tööde vahel. Kuid isegi ainuüksi sellel näitusel, mis polnud tagasivaatav, võis märgata selle ühtsuse tunnuste muutlikkust. Eriti eredalt avaldus siin maalikunsti rahvusliku omapära avaldumisvormide ja -viiside mitmekesisus. Lõpuks kinnitas see näitus veel kord, et rahvuslike maalikoolide vahel ei ole ülepääsmatuid tõkkeid ja nende püstitamise katsed on tänamatu tegevus. Veelgi enam — ühe kooli piirides võivad esi-neda tõepoolest hämmastavad erinevused. E. Iltneri kunst on näiteks oma olemuselt lähemal E. Allsalule kui O. Skulme või G. Eliase kunstile.

Kolme rahvuslikku osakonda omavahel võrreldes peab tunnistama, et läti temaatiline maal on kõige suuremaid edusamme teinud. Läti kunstnike parimatel maalidel on palju võluvaid omadusi. Läti meistrid taha-vad ja oskavad kõnelda jõuliselt, selgelt ja väljendusrikkalt. Nad on vabad argusest, nad töötavad mastaabselt, julge haardega. Nad

G. Mitrevič. *Latgallia partisanid. Oli. 1958.*





leiavad nappe ja reljeefseid väljendusvahendeid, mis vastavad maali sügavale, tõsisele ja mitmeplaanilisele sisule.

Eesti osakond oli omamoodi rikas ja huvitav. Kuid mõnedel meie kunstnikel puudub julgus suurte ideelis-temaatiliste ülesannete võtmiseks, kammerlikkus aga, millest on juba väga palju räägitud, ei tule temaatilise maali arengule kaugeltki mitte alati kasuks. Peab märkima, et eesti temaatilise maali meistrid ei näidanud ennast kahjuks viimastes, selle näituse jaoks loodud töodes mitte täie jõuga.

Kui võrreldakse eesti ja läti viimaste aastate temaatilist maali ja vaekauss kaldub viimase kasuks, siis võib sellele asjaolule vahel kuulda järgmist põhjendust. Räägitakse, et läti maalikunstis olevat vastavad traditsioonid olemas, eesti omas need puuduvad. Oleks muidugi absurdne eitada traditsioonide tähtsust kunsti arengule. Kuid kas eesti kunsti ajaloos tõesti on olukord temaatiliste žanride alal nii halb? Tundub, et pole mingit vajadust madaldada eesti kunstis seda demokraatlikku liini, mis suutis ütelda oma kaaluka sõna ka temaatilise maali alal. See tõde on üldtuntud ega vaja täiendavat argumenteerimist. Edasi — isegi kui traditsioone ei ole, siis need luuakse. Oli ju kunagi aeg (ja mitte nii väga ammu), kui polnud olemas eesti professionaalse kujutava kunsti traditsioone. Need loodi tõeliste entusiastide ja ennastalgavate pioneeride poolt. Ja veel üks asi — juba kakskümmend aastat elab ja areneb eesti nõukogude maalikunst, mis on kogunud üsna palju kogemusi. Eesti nõukogude temaatilise maali ajalugu on saavutustelt küllaltki rikas, ja isegi tema eksimised on õpetlikud. Põhjendamine traditsioonide puudumisega ei taha hästi paika pidada. Selle kummutab kõige paremini see tõsiasi, et viimaste aastate jooksul on loodud maale, mis vastavad kõige suurematele nõudmistele.

Teistest nõrgemana nägi välja Leedu osakond, kus oli eksponeeritud rida keskpäraseid töid. Kuid ka seal oli väljapaistvaid teoseid, mis kõnelevad leedu kunstnike tõsistest otsingutest ja saavutustest. Nimetagem vaid A. Savickase, V. Gečase, V. Graženase, G. Petrova maale.

Näitusel valitses üldse loominguliste otsingute õhkkond. Tõsi küll, polnud raske leida ka niisuguseid teoseid, mis olid maalitud kuulekalt harjunud eeskujusid kordava,

loomingulisele tulele võõra käega. Neid võiks jagada kahte gruppi. Ühed on maalitud juba ammu ja nende autoritele oleks ebaõige etteheiteid teha: need teosed kannavad selle perioodi pitsarit, mis oli mitmeti iseseisvusetu ja õpilaslik. Teised on loodud hiljuti ja tekitavad selletõttu terava rahulolematuse tunde. Niisugune on näiteks noore leedu kunstniku A. Surgailise maal «P. Cvirka ja J. Kupala», kuiv ja igav teos, mis ei tõuse kõrgemale hallist kirjeldusest ja vaevalt kõlbab isegi tagasihoidlikuks illustratsiooniks. Selline oli ka G. Eliase (Läti) maal «1905. aasta», maalimislaadilt ilmetu ja kompositsioonilt laialivalguv, kuhu on otsekui näitamiseks koondatud labaseid motiive, poose ja žeste. Võiks nimetada veelgi mõned taolised lõuendid, kuid nende täielikul loetlemisel pole mõtet, sest nad ei äratanud tegelikult mingit huvi.

Hoopis tähtsam on järele mõelda nende maalide üle, kus on tunda elava otsimise tungi. Oleks huvitav jälgida üksikute meistrite arenemise dünaamikat viimaste aastate jooksul. Mõned neist on täiesti välja kujunenud, nende loominguline kasvamine toimub rahulikult ja orgaaniliselt. Niisugused on näiteks I. Kimm ja V. Loik. Teised on järsult lõpu teinud oma vanale maneerile ja avastavad oma talendi uusi, seni tundmata külgi. Raske on uskuda, et maalid «27. detsembri hommik 1926. aastal» ja «Kurbmäng Pirčiupise külas» on loonud üks ja sama A. Savickas ning neid lahutab ainult kaks aastat. L. Mikko uued lõuendid ei meenuta millegagi maali «Esimene vagu», mille ta kunagi maaliski koostöös R. Sagritsaga. Kolmandad on noored kunstnikud, kes kunstiareenile astumise hetkest peale on rõhutanud oma õigust ja oskust reageerida kaasaja probleemidele omamoodi, teravalt, värskest ja originaalselt. Niisugused on Leili Muuga ja Efraim Allsalu, Edgar Iltner ja Boris Berzin.

Niisiis, paljud kunstnikud otsivad uut, igaüks vastavalt koolile, temperamendile, isiklikele kalduvustele ja maitsele. See on hea. Me teame, kuidas traditsiooniliste vormide kanoniseerimine viib loomingulisele letargiale. Kuid otsingud ei saa olla omaette eesmärgiks. Picasso ütles kunagi, et ta pole näinud, kuidas inimesed läheksid selle inimese järel, kes otsib, küll aga selle järel, kes on leidnud. Otsingute fakti konstateerimisega





B. Berzin. Sauna. Öli. 1957.

ei saa rahule jääda. Tuleb vaadata, kuidas otsitakse, miks otsitakse, ja peaasi — mida leitakse.

## II

Püüame märkida otsingute peamisi suundi. Temaatilise sisu mõttes need on: uute külgede avamine niisugustes kaasaegsetes teemades, mis on juba olnud kunstniku tähelepanu objektiks, ja lõpuks, juba ammu «avatud» ja laialt tuntud teemade omapärane ja iseseisev tõlgitsemine. Emotsionaalse sisu mõttes seisab üks tendents selles, et tunnet edasi anda maksimaalses kontsentratsioonis, täita maal äärmuseni emotsionaalsusega ja saavutada suurimat väljenduslikkust. Teine tendents taotleb lihtsust ja näilikkust vaatlust, mille taga peitub mitmekülgne emotsionaalne alltekst.

Igäüks neist tendentsidest otsib talle kõige omasemaid vorme. Kuid vormi alal on olemas ka ühised eripärasused. Nende hulgas tuleb esikohale seada taotlus muuta maal maaliks, s. t. panna maal kõnelema enne-

kõike visuaalselt, plastiliselt. Kompositsioon, värv, vorm mitte üksnes märgivad objekte, vaid väljendavad enam või vähem täielikult sisu, muutuvad teose ideelis-emotsionaalse sisu peamisteks kandjateks. Energiline tundeväljendus nõuab kompaktsust ja lakoonilisust, komplitseeritud emotsionaalne alltekst aga teatavat lõpuni-ütlematust; ühtesid süžeesid on võimatu kehastada ilma värvi-klaviatuuri paljude registrite kasutamisetä, teised nõuavad värvigamma peaaegu askeetlikku piiramist.

Just seal, kus õnnelikult leitud või oma-moodi nähtud teema ja ehtne tunne orgaaniliselt ühte sulab tugeva ja väljendusriikka vormiga, on sündinud näituse parimad teosed.

Edgar Iltner esines juba oma esimeses suures töös «Mehed tulevad merelt» meistrina, kes oskab dramaatilisi elamusi valada lihtsasse ja jõulisse, otsekui sepistatud vormi. Järgmine tähelepanuväärne samm oli näitusel esitatud maal «Partisanid» («Kuramaa katlas»). Siin tõuseb eelmisele tööle omane dramatism varjatud traagilise paatoseni, sest





I. Kimm. *Sepad*. Õli. 1959.

vaatleja teab: sissepiiratud partisanid ei saa lahkuda, nad võivad ainult oma elu müüa võimalikult kallilt. Iltner ei ütle oma jutustuses ühtki kõlavat fraasi, ühtki üleearust sõna. Partisanide käitumise tavalisus enne viimast lahingut annab maalile tohutu tõetruuduse. Kontrast olukorra traagilisuse ja kujutatava lihtsuse vahel ongi teose emotsionaalse mõjuvuse peamine tingimus. Vormide lapidaarse edasiandmise napi gammaga loodud maali kalki kõlavust tugevdavad kändude rütm ja külm talvine koit. Ei maksa muret tunda sellepärast, et Iltner pole loonud optimistlikku tragöödiat. Kas pole kunstnik näidanud lihtsate nõukogude inimeste hingesuurust, kes annavad oma elu kodumaa vabaduse eest? Kas tema maal on vähem heroiline ja ülev kui paljud kirjeldavad maalid, mis toovad uusi teateid selle kohta, et partisanid varjasid end metsades, liikusid öösiti äärmise ettevaatlikkusega jne.? Tahaks otse ütelda: Iltner on avanud uue lehekülje Suure Isamaasõja partisanidest rääkivas raamatus ja ta on seda teinud meisterlikult. Samasuguse uudse teemavarmise teostas omal ajal L. Muuga maaliga

«Kohvikus. (1940. a.)» ning E. Allsalu teosega «Teomehe pere lõunalauas». Viimane on vist küll esimene maal, kus nii suure veenmisjõuga on näidatud (just nimelt näidatud) eesti talurahvale osaks saanud nälga ja viletsust. Ka Allsalu on napisõnaline — tema poolt valitud detailid on eriti väljendusrikkad just oma vähesuse tõttu. Kui keegi on arvamisel, et mitmetahulist psühholoogilist karakteristikat võib anda ainult üksikajalise kirjeldamisega, siis silmitsegu ta teraselt teomehe kuju, mille noor kunstnik on loonud: ta leiab siit julgelt voolitud karakteri ja terve tunneteskaala — mure, kurbuse, isaarmastuse, pikkamööda küpseva raevu.

Nimetatud töodes paistab silma ilmne soov loobuda traditsioonilisest välisest paatosest või välisest dramatismist, mis tavaliselt esines taoliste süžeede lahenduses. Samuti on toimunud ka H. Klebach ja I. Zarin, luues oma maali läti laskuritest. Teose kompositsiooniline idee ei paista silma uudisusega, kuid süžee ja kujude olustikuline interpretatsioon on ootamatult rõhutatult maine. Viimastena selles lühikeses loetelus võiks nimetada A. Starkeviči tööd «Kuivatisse» või



G. Mitreviči «Latgallia partisane», kus üksnes tegevuse kandmise ühtlane ja tahtejõuline rütm sisaldab endas teose viimse võimaluseni kokkusurutud emotsionaalse «vedru».

Erinevates vormides esinev napp lihtsus nendes töödes peab maksimaalselt tugevdama vaataja aktiivsust, panema teda lugema seda, mis on «peidetud» nähtava tavalise kujutuse taha. Neile on vastukaaluks teised maalid, milles autori mõte on väljendatud otseselt, tunded aga on avatud täielikult, laialt ja eredalt. Need on ennekõike maalid, mida täidab elav raevukas protest: A. Savickase «Kurbmäng Pirčiupise külas» või L. Muuga triptühhon «Protest sõja vastu». Viimane pole veel lõpuni viidud ja sellega on arvatavasti seletatav ka kujude ebaühtlane väljendusjõud: mõned keskmise osa tegelased pole vabad teatavast loidusest. Kuid suund on valitud õige: mõlema maali teema nõuab siirast kirglikkust. Juhtiva mõtte kehastus poleks siin täielik, kui jutustamisse oleks tunginud kas või välise argipäevalikkuse elemendid. Samuti poleks kavatsus õigesti realiseeritud ka siis, kui autorid oleksid piirdunud ainult psühholoogilise karakteristikaga. Nii Savickasel kui ka Muugal etendavad niisama tähtsat osa rütm, joonistus ja eriti koloriit, mis ühel juhul kannab endas traagilist alget, teisel juhul pingelist põlevat raevu.

Avalikust ja otsesest tunnete väljendusest rääkides ei ole siin mõeldud ainult seda tüüpi emotsionaalsust, nagu Savickasel ja Muugal. Helge elujaatus ja hea paatos, mis on vaba tühjast retoorikast, iseloomustavad ka I. Zarini omamoodi sümboolset maali «Milline kõrgus!», B. Berzini mahlakat, elurõõmsat tööd «Daugaval» ja ka paljusid teisi meie kaasaega kajastavaid lõuendeid. Selles pole midagi üllatavat, et nõukogude inimese kuju ja tema igapäevase elu pildid tekitavad reipuse, vaimse jõu ja tervise, piduliku ülevuse tajumuse. Märkimisväärne on see, et kunstnikud õpivad seda maailmatajumust edasi andma hoogsalt, kuid ilma teeseldud entusiasmiga, optimistlikult, kuid mitte üheplaaniliselt, nagu vahel kujutatakse standardseid naeratavaid vägimehi, keda püütakse esitada meie kaasaegse täisväärtusliku portreena. Eriti rõõmustav on teemade ja tunnete diapasoni avarustumine: I. Zarini mastaabsest hoost L. Muuga «Esimese sammu» maheda lüürikani, I. Kimmi «Sep-

pade» mehiseist monumentaalsusest omapärase romantikani, mida otsib rahva elust A. Viidalepp; Berzini maali «Daugaval» lõkendavast mažoorisusest Iltneri «Merevaigu otsijate» peene unistuslikkuseni.

Viimasest maalist tuleb rääkida eraldi. See meenutab meile ennekõike, et tõeline kunstnik ei jää rahule ega lakka otsimast ka siis, kui ta on leidnud tunnustamist kui meister ja kui «oma näo omaja». Kaks Iltneri maali, mida tuntakse üleliiduliselt, on talle kindlustanud karmi dramaatilise stiiliga kunstniku kuulsuse. Samal ajal lõi ta ise üllatavalt peene lüürikaga maali. Märkimisväärne, et L. Muuga, keda tunti seni kui ilmselt kammerliku laadiga kunstnikku, samuti «pettis» kriitikat, luues oma monumentaalse triptühhoni. See pole kuidagi mitte sündinud üksnes muutlikust tujust, vaid tõelise loominguulise rahutuse mõjul ja uudse avastamise kirest. Kuid pöördugem tagasi Iltneri maali juurde. Arvan, see pole suur patt, kui kõigepealt ütelda, et «Merevaigu otsijad» on kaunis maal. Selle värvigamma võlub oma erilise poeetilise kõlavusega ja nõidusliku veetlusega. Kujud on mõnevõrra nurgelised, kuid kompositsiooni üldine rütm on harmooniliselt terviklik. Maali mõtte avab kõige täielikumalt neiu kuju. Ta otse väreleb, haaratuna sisemisest hoost, milles liituvad kirglik otsimine, rõõmuküllane avastamine ja vaimustatud vaatlemine. Lihtsatele inimestele omane ilutunne, iga inimese hinges kätkevat kummardumist looduse ilu ja poeetilise tunde ees moodustab Iltneri peamise mõtte, ja see mõte on kehastatud ilma vähimagi magususega. Kunstnik on leidnud kivi, mida tema tegelased otsivad: maal on puhas ja läbipaistev nagu merevaik.

Lõpuks veel üks ülimalt huvitav maal rahva elust — Berzini «Sauna». Ta äratas üldist tähelepanu, muljeteraamatus kiideti teda peaaegu kõigis sissekirjutustes. Ja see pole juhuslik: teos on maalitud julgelt ja kindlalt kahe-kolme värviga jämeda lõuendi karedavõitu pinnale, meisterlikult on kasutatud siluetti ja varjude ning figuuride rütmilist vaheldumist. Kuid Berzini maali ees jääb siiski hetkeks mõttesse: millest see on? Kas tõesti noor kunstnik, kes pole veel kolmekümne aastane, on sattunud «igavesti talupoegliku» patriarhaalse elulaadi võlu alla ega ole endale seadnud muud ülesannet, kui



poetiseerida perekonna sammumist sauna? Ei, see pole muidugi nii. Maal oleks võinud muutuda kaduva elegeiliseks mälestamiseks, kui poleks huumorit. Autori leebe, heatahtlik naeratus annab tema teosele õige kõlavuse, teise žanrilise varjundi. Berzini maal oleks võinud muutuda jutustuseks ei-millegi või õigemini — hoopiski mitte sellest, mis on vajalik ja huvitav, kui poleks täpselt leitud intonatsiooni. Aga kui palju on näitusel maale, kus piirid on rikutud, kus omapärasuse otsingud on muutunud fetišiks ega ole viinud kuskile? Või maale, mis on vale suunaga?

Kahjuks palju.

### III

Mitte kõik maalid, mida arvustati omal ajal, ei kuulu sellesse kategooriasse. Ma mainisin juba autoreid, kes üldse midagi ei otsi ja lepidavad vähesega. Tuleb rääkida ka neist kunstnikest, kes on sunnitud temaatilise maali näitusel esinema n. ö. olude sunnil.

L. Mikko maalib näitusele lõuendi «Mahtra sõda». Ajakirjanduses märgiti õigesti, et see koloriidilt suurepärase maal kannatab staatilisuse all ja et sellel puudub dramatism, mida nõuab süžee. Samas kõrval on sama autori teine, hoopis õnnestunud ja terviklikum töö «Lambapesijad». Kuid ka see pole tegelikult tahvelmaal, vaid dekoratiivne pannoo. Kahe temaatilise lõuendi (Mikko pöördus selle žanri poole pärast pikemat vaheaega) võrdlemine tunnistab, et kunstniku tõeliseks alaks võiks olla monumentaal-dekoratiivmaal. Paistab, et Mikko vägistab oma talenti, kui ta püüab luua «Mahtra sõja» taolisi teoseid. Kuid tema monumentalisti talent seisab kasutamata, sest seda pole kuskil rakendada ja kunstnik on sunnitud töötama monumentaalsete tahvelmaali-kompositsioonide alal.

Selles pole midagi üllatavat, et kriitika ei märganud V. Lember-Bogatkina tööd «Eesti rahvatants «Tuljak»»: see ilus ja tõeliselt dekoratiivne pannoo ei vasta näituse profiilile. Ka ei saa V. Lember-Bogatkina seina ja peab maalima temperaga lõuendile dekoratiivseid asju teadmatuks otstarbeks. Oleks juba aeg maha lõhkuda see sein, mis eraldab meie monumentalistide tõelistest seintest. Ebaparemehelik suhtumine talendisse pole

millegagi õigustatud. Kui ülalnimetatud maalid on oma žanrilistelt tunnustelt vaieldavad, siis kõige vähem on selles süüdi nende autorid.

Teistel juhtudel on olukord tõsisem. Näitusel oli esitatud rida maale, mille sisu kutsus esile tõsise ärevuse. Mõnedes sisaldub oht ainult tendentsi näol, teistes on see juba realiseeritud.

Võtame andeka läti kunstniku R. Valnere. See on tugev temperamentne maalija ja kolorist ning tema kolm tööd paeluvad kohe tähelepanu. Kuid kunstnik suudaks oma maalidega ütelda palju rohkem kui ta tegelikult ütleb. Tema maalid sisaldavad kas rohkem või vähem meeoleolu — ja see on kõik. Milles asi seisab? Võib-olla köidavad R. Valneret ennekõike puhtmaalialased probleemid? Neid saaks lahendada teistes žanrides, näiteks natüürmordis. Tundub, et küsimus on komplitseeritum.

Paljud noorte kunstnike taotlused on mitte üksnes kinnitava, vaid ka poleemilise iseloomuga. Realiseerides oma teostes teatavaid printsiipe, nad ühtlasi vastandavad neid teistele printsiipidele. Lakoonilisus vastandatakse lobisevale kirjeldamisele, tagasihoidlikkus võltsile kõrgeleenususele, lihtsus ja näilik tavalisus paraadlikkusele, kirglik ja jõuline väljenduslikkus ilmetule stambile ja käsitöölilikule ükskõiksusele. Kõik see on hea, kuid ainult selle momendini, kus vahend pole veel muutunud omaette eesmärgiks. Mõned kunstnikud aga, eriti noored, astuvad eneselegi märkamatuks sellest piirist üle ja hakkavad looma lihtsust lihtsuse pärast, ekspressiooni ekspressiooni pärast.

Näiteks on täiesti mõistetav soov avada meie elus tähelepanematu ja argipäevalise poeesiat. Mõistetav ja loomulik on soov avada seda ilma keeruliste süžeeliste põiminguteta, niisama lihtsalt, nagu see on elus. Aga kui kunstnik ei taha seda teemat lahendada otse, kui ta väldib oma mõtte väljendamisel üleliigset sirgjoonelisust, siis peab tema maalil olema vastav alltekst, mis sel puhul muutub peamiseks ideelise ja emotsionaalse alge kandjaks. Aga kui see alltekst puudub?

R. Valnere töödes päästab olukorra kõlav ja ilus maalitehnika, mis loob meeoleolu, kuigi üsna laialivalguva. E. Allsalu uus maal «Neiud ehitusel» võib paista lavastusena,



sest teose lüüriline alltekst on vaevu tabatav. Tõsiseid kahtlusi tekitavad I. Malini «Lapsed» ja «Neiud». Ei üks ega teine neist töödest ei tõuse tegelikult temaatilise maali mõisteni. Kui neile läheneda rangelt ja täie nõudlikkusega, siis tuleb tunnistada, et meie ees on jälle lavastused, ilma täiskaalulise sisuta. Millest räägib Z. Mrecenecki teos «Tööle» või B. Baumani «Köögis»? Või V. Karataiuse «Festivalist osavõtjad»? Väliste tunnuste järgi kunstnikud nagu püüaksid rakendada mõningaid neorealismi võtteid selle ettekatsematusega objekti, süžee, vaatekoha valikus. Väliste neorealismilike võtete lihtne ja mõtlematu kordamine

viib objektiivselt naturalismi. Sest naturalism pole üksnes kuuenööpide ja saapapaelte sile ja üksikasjaline väljamaalimine. Naturalism on samuti (ja esimeses järjekorras) suunamatu, juhtimatu vaatlemine, sisemiselt seostamata, selgest mõttest valgustamata ja suurest tundest soojendamata üksikfaktide fikseerimine (olgu kas või kõige maalilisemgi). Meie rahvas pälvib ehtsaid tõsiseid temaatilisi maale nii tänapäevast kui ka möödunud päevadest. Niisuguseid teoseid luuakse, niisuguseid teoseid suudavad luua ka Malin, Valnere ja paljud teised. Seda enam on kahju, et poleemika hasardis (või mõnel muul põhjusel) toimub näiteks lihtsuse



V. Loik. Tallinna sadam talvel. Õli. 1959.





N. Kormašov. Kevad Tallinnas.  
Õli. 1959.

printsibi fetišiseerimine, mis viib üksikud andekad meistrid valele teele.

Näitusel kohtab ka teisi nähtusi, mis on ülalkirjeldatule sisemiselt sugulaslikud, näiteks isendaga piirduva võtte harrastamine. Nähtavasti võib ka loominguulise käekirja omapära printsip kergesti moonduda, kui see muudetakse eesmärgiks omaette. Me võime uskuda A. Bauškenise subjektiivsete kavatsuste siirusesse, kui ta käsitleb vastutusrikast 1905. aasta teemat. Kuid objektiivselt, just omaette eesmärgiks muudetud tahtlikult naiivse ja primitiivse teostamismeetri tõttu mõjub tema maal peaaegu paroodiana. Samasuguseid kahtlusi kutsuvad esile J. Liepini «1905. aasta» ja A. Melnari «Suvel».

Märkigem, et teatava võtte harrastamine avaldab mõju ka sisule, andes sellele täiesti ootamatu — võimalik, et autorile endalegi ootamatu iseloomu. Nii on juhtunud A. Bauškenisega. Nii on juhtunud ka V. Pirkiga. Viimase lõuend «See ei tohi korduda» kuulub samasse suunda, kuhu L. Muuga triptühhon ja A. Savickase «Kurbmäng Pirčipuse külas». Kuid V. Pirk on sealjuures ekspresiooni piiridest üle astunud. Seal, kus A. Savickasel on mehine tragöödia, on Pirkil õudusekisa. L. Muugal on üleskutse võitlu-

sele, V. Pirkil hämmeldus, hinge rõhuv košmaar. Mõned ekspresionismile lähedaste progressiivsete meistrite leitud väljendusvahendid võivad meile kasulikud olla, kuid meil pole mõtet üle võtta ekspresionistide hämmeldust ja hüsteerilist hirmu.

Baltimaade temaatilise maali näitus tunnistab, et see žanr elab praegu üle suurt ja paljutootavat tõusuperioodi. See pole liialdus, kui ütleme, et rida sellel näitusel eksponeeritud teoseid läheb nõukogude kunsti kullafondi kui meie päevade nõukogude inimese ideede ja tegude suurepärase kunstiline kehastus. Ühtlasi on praegu väga tähtis meelde tuletada omamoodi esteetilist valvust. Edasiliikumine on arusaadavalt seotud vigade ja kuludega. Tähtis on mitte kaotada peamisi orientiire ja selgesti näha peamist eesmärki. Vaidlused selle üle, kuidas maalida — laialt või siledalt, lakooniliselt või põhjalikult, — muutuvad vahel valjemaks kui vaja. Kõige vajalikum on praegu siiski kunstijõudude konsolideerumine ja talendi ning meisterlikkuse kõigi mitmesuguste ressursside kasutamine täie pingega selleks, et poeetiliselt näidata ilu ja õnne, tõtt, võitlust ja tööd, mis täidavad meie haruldast aega.



# PÄRAST TEMAATILISE MAALI NÄITUST JA NÕUPIDAMIST

(KUNSTNIKE ARVAMUSI)

Taolise näituse korraldamine oli igati tervitav. Teiste kunstnike loominguga tutvumisel tajub selgemini oma nõrgemaid külgi ja vigu. Ka panevad erinevad arvamused ja isegi vastukäivad hinnangud mõtlema, juurdlema. Selline kohtumine ja võrdlev näitus loovad alati elevust, annavad tööle hoogu ning julgust.

Kolme vabariigi kunsti pale on üsnagi erinev. Leedu ekspositsioonis tõstaksin esile Augustinas Savickase «Kurbmängu Pirčiupise külas», tõsist, dramaatiliselt jõulist maali, milles sisu ja vorm on heas kooskõlas. Lätlaste juures meeldisid kõige enam Edgar Iltneri lõuendid oma dramaatilise pinge, elamuslikkuse ja sügava sisuga.

Lätlased paistavad üldiselt silma julge bravuuriga, kuigi sellejuures esineb ka maitselisi libastumisi. Nende otsingud on nagu hüppelised, ühtsuseta ja kindlama eesmärgita. Nii võib sama autor luua hoopis erinevas laadis töid, nii et ei saa arugi, kuhu poole on tema otsingud sihitud. Näiteks Boris Berzini «Sauna» on iseenesest huvitavalt nähtud ja teostatud, kuid mis seos on sel tema maaliga «Daugaval»? On see sündinud sisemisest veendumusest, millele võib oodata sama suuna edasiarendamist, või oli see juhuslikku laadi õnnestumine?

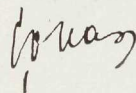
Kuid lätlastelt võib mõndagi eeskujuks võtta, eeskätt just nende aktiivsust ja elavust, millest meil näib praegu puudu olevat. Isiklikult tundsin, et olen veel vähe otsinud ning tahan nüüd julgemini katsetada.

Meie osakond oli teiste kõrval tagasihoidlikum, ühtlasem, selles oli vahest rohkem

maitsset. Ajakohast lihtsust, monumentaalsust, üldistust nägi alles vähe. Küll aga esines tavalisi nn. impressionismi meeleolukaid maalinguid, mis on meil päris head. Usun, et temaatilise maali laiemaks arendamiseks oleks vajalik anda rohkem suunavaid telimusi. Loomulikult autoriga kooskõlastatult, tema isikupära arvestades; natüürmordi ja maastiku maalijatelt pole mõtet nõuda temaatilisi ülesandeid. Ette mõeldes viis kuni kümme aastat saaksime paremaid tulemusi ja esineksime tulevikus ka vääriliselt, oma võimete kohaselt. Neid on meil kahtlemata rohkem, kui see näitustest välja paistis.

Tuleks pakkuda suuremaid võimalusi ka nendele, kel on eeldusi monumentaalteoste loomiseks. Võiksime kujundada ühiskondlikke hooneid pannoodega, mosaiigi, sgraffito ja teistes tehnikates monumentaalteostega. Kui on antud kätte suur sein, siis autor ei saagi nokitseda pisiasjades, vaid on sunnitud ka suurelt mõtlema. See rikastaks meie kunsti, annaks talle uue suuna. Seni loodud monumentaaltööd, nagu RAT «Estonia» laemaal on jäänud kahjuks ainult episoodiks meie kunstis. Pealegi oleksime nüüd suutelised paremini ja huvitavamalt tegema.

Meie aeg paneb kunstnikke mõtlema uuele sisule. Uus sisu nõuab aga ka uusi väljendusvahendeid. Neid automaatselt kuskilt mujalt üle võtta ei saa. Tuleb otsida ja katsetada ise ning jõuda meisterlikkuseni, kus oleme eneseväljenduses vabad ja anname soovitud sisu mõjukalt edasi.





Eesti osakond tundus mulle näitusel kõige terviklikum. Algul tekkis küll kartus, et lätlased ületavad meid. Peagi jõudsin aga veendumusele, et meie väljapanek on sisukam ja ühtlasem, selles valitseb suurem vormi ja sisu kooskõla. Läti kunstnikud püüavad mõjuda rohkem väliste efektidega, mis sellejuures siiski jäävad pinnapealseks. Nad taotleavad ilusat lihtsat vormi, kuid see jääb tihti nagu omaette, sisuga seostamatuks. Selles mõttes meeldisid vahest kõige rohkem Rita Valnere sügavalt läbitunnetatud tööd. Teiste juures oli tunne, nagu püüaksid nad haarata üle oma võimete.

Seevastu eesti kunstnikud töötavad alla oma potentsiaalsete võimete, neid nagu pidurdaks midagi. On vaid vaja tõuget, mis need ahendavad pidurid maha võtab ja vaka all seisnud jõud valla päästab. Siis jõuame varem või hiljem välisest küljest lätlastega samale järjele, sisuliselt aga kõigi eelduste kohaselt kõrgemale. Mõned alged, tundemärkid selleks on juba nähtavad. Näiteks Leili

Naabrite kunstiloomingu nägemine pakkus suurt huvi. Eriti veel sellepärast, et meil vabariigis tegeldakse temaatilise kompositsiooniga vähe, see on nagu tagaplaanile jäänud. Millest see tuleb, ei tea isegi täpselt seletada. Osaliselt võib-olla ka teatud vastuseisust temaatilisele kompositsioonile, mida võib mõnedes kunstnike ringkondades minu arvates tähele panna.

Sellest seisukohast pani möödunud näitus tõsiselt mõtlema ning viis mõnegi kahtleja veendumusele, et temaatilisel kompositsioonil on jõudu. Näitus innustas ja tiivustas paljusid, kel olid mõned realiseerimata kavatsused.

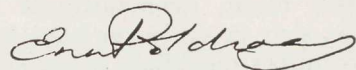
Sellele julgusele ja suuremale enesekindlusele andsid tõuke ennekõike lätlaste väljapanekud. Nende juures võis mõndagi arvustada, puudusi leida, kuid julget pealehakkamist, aktiivset suhtumist ellu võis sealt igatahes õppida. Muide, näituse mõjuv üldpilt tulenes sellest, et leedu, läti ja eesti kunst oli korraga esitatud; eraldi väljapandult poleks mõju kahtlematult nii tugev olnud.

Mis puutub nõupidamisse, siis oli see kind-

Muuga triptühhon «Protest sõja vastu», Lepo Mikko «Lambapesijad», milles on kõik hea maali vourused, — nagu sisemiste tunnete ausus ja ühtsus, mis tulenevad terviklikust nägemisviisist. Paljutöötavad on Efraim Allsalu ja Valdur Ohaka tööd, Ilmar Kimm on andnud «Seppades» oma kontseptsiooni pii-rides tõhusa kompositsiooni. «Viktor Kingisepaga» võrreldes on esimene ekspressiivsem, lihtsam, selgem.

Näitusel süvenes kindlalt veendumus, et aegunud akademistlike võtetega kaugele ei jõua. Selles laadis tööd olid tegelikult kõige formalistlikumad, kuna nendes valitses vormi skeem väljaspool konkreetset otstarvet.

Ühe skeemi asemel pole aga mõtet teist uut kasutusele võtta. Sellepärast häiriski nõupidamisel sageli tarvitatud termin «lakonism», mida soovitati tungivalt akademismi asemel. See hakkas kõlama jälle «ismina», tähendab retseptina, mida kunst pole kunagi sallinud.



lasti kasulik arvamuste vahetamise seisukohalt. Põhiettekannetes tõsteti aga vähe esile kardinaalseid probleeme, mida me omavahel tavaliselt üsna elavalt ja teravalt arutame. Üks olulisemaid probleeme, mis oleks vajanud lähemat vaatlemist, on tänapäevalik suhtumine ainestikku. Asi ei seisne üksnes teemas, vaid lähenemises sellele, kunstniku oskuses elu näha. See käib ka mineviku kajastamise kohta. Olevikus leiavad kõlapinda ju ainult need sündmused minevikust, mis on kas või kaudseltki olevikuga seotud, mis leiavad kaasaegse hinges elavamast vastukaja. Kuid sündmused, millest mälestus on tuhmunud, mõjuvad ka kõige parema kunstilise teostuse juures muuseumliku muinsusena. Nad ei eruta kunagi niivõrd nagu ajaloolise ja sotsiaalse kõla poolest kaasajaga rohkem seotud nähtused. Nõnda on meil mitmete lõuendite kõrval, mis jutustavad iidsetest aegadest, hoopis unarusse jäänud näiteks Suure Isamaasõja teema. Ometi pakub see kunstnikule elavat ja haaravat materjali. Palju oleneb muidugi käsitlusest, sest teema üksi ei otsusta veel kaugeltki kõike.



Näitusel ja nõupidamisel selgus järjekordselt, et kujutatava ümberjutustamine, detailide täpne edasiandmine ja nokitsemine pisisjades, mille juures maal lakkab olemast selle spetsiifilises mõttes, ei ole meile vastuvõetav tee. Paraku aga nägi näitusel ka selliseid töid. Maal peab igal juhul olema kunstipärane, kusjuures selle käsituslaad ja vorm kujunevad vastavalt sisule. Meil räägitakse viimasel ajal sageli vormist, seda kiputakse aga vaatlema ühekülgsest, eesmärgina omaette, lahus teose sisust. Kuid vormi kunstlik otsimine ei too soovitud tulemusi. Niisugused taotlused ei ole meil siiski mitte ülekaalus ning juba loodu najal võib öelda, et meie kunstis on kujunemas oma vorm, mida leitakse orgaaniliste otsingute kaudu.

Mõnede noorte juures juhtub, et uudsuse otsingute tuhinas võetakse võõrad eeskujud lihtsalt mehaaniliselt üle. Sellejuures ei piirduta veel üksnes vormivõtete matkimisega, vaid püütakse järele aimata ka ainestikku suhtumist ja tundelaadi, see tähendab, et tahetakse vaadata meie elu läbi võõraste prillide. Kui aga kunstiteose sisu ja käsituslaad pole kasvanud välja meie tegelikkusest, selle toitepinnast, ei saa tal olla püsivamat väärtust.

Kuidas üht või teist tööd lahendada, selle kohta ei saa ega pruugi mingit kindlat reeglit kehtida. Õige tee leitakse tõsistes süvenenud otsingutes ja see kujuneb paljudel vägagi erinevalt. Keelamise ja käskimise meetod ei ole kunstis üldse vastuvõetav, kui tegemist on tõeliselt siira loominguga, mitte aga ebaloomuliku vigurdamisega. Pealegi on kaunis raske määrata piire, kus lõpeb üks nähtus ja algab teine. Siin ei aita kategooriline keelamine, vaid analüüsiv, selgitav kriitika. Muidu jõutakse jällegi retseptideni, ainult et teistsugusteni. Kui varem ei saanud õigeks pidada, et üks kitsas grupp surus oma vaateid teistele peale, siis nüüd ei oleks samuti õige mõne teise grupi dikteerimine. See tähendaks ikkagi retsepti, mis ahendaks kunsti loomulikkude arengut. Olen veendunud, et kõige paremini jõuab edasi just loomuliku orgaanilise arenguga, kanoniseerimata mingeid eeskujusid ja võtteid. Seda ka rahvusliku vormi osas, mis pole meile antud ükskord ja igaveseks. Tänapäeva elu on ka rahvuslikku omapärase mõndagi uut toonud. Nõukogude kord, tihedam kokkupuutumine vennasvabariikidega on mõjunud vastastikku rikastavalt, lisanud meie kultuurile uusi jooni, teinud selle mitmekülgsemaks ja ava-

L. Mikko. Lambapesijad. Õli. 1959.







L. Muuga. *Esimene samm. Õli.*  
1959.

ramaks kui kunagi varem. Kõike seda ei saa ignoreerida ega arvestamata jätta tänapäeval rahvusliku omapära iseloomustamisel. Rahvuslikkus kunstis ei väljendu mitte ühesainsas, vaid paljudes joontes ning seda oleks raske täpselt formuleerida. Igal juhul ma ei taha nõustuda seisukohaga, et kammerlikkus ja intiimsus kuulub tingimata meie kunsti rahvuslike omaduste hulka. See võiks küll olla peale surutud osale kunstnikele kodanlikul perioodil, mil valitsenud tingimused ei soodustanud ühiskondlike ja sotsiaalsete probleemide käsitlemist kunstis. Sellisest põhjusest tingitud kammerlikkust ei saa aga ka tänapäeval kogu kunstile iseloomulikuks tunnistada, kuna tingimused on sootuks muu-

tunud. Lähenemine kaasaja kunstile niisuguse mõõdupuuga surub meie kunsti vägivaldselt kitsastesse raamidesse, milledest ta on tegelikult jõudsalt välja kasvamas. Selle haare ja vaatepiir on avardunud, vaatajaskond tunduvalt laienenud.

Küsimus, mis pole veel täit lahendust leidnud, on maalide aadress. Nõupidamisel sellest juttu peaaegu ei olnud, küll aga omavahelistes vestlustes. Mitmed kunstnikud ja kunstiteadlased on korduvalt rõhutanud, et juba maali valmimise ajal peab olema teada selle tulevane asupaik — sein, ruum, hoone, kuhu ta on mõeldud. Samuti seda, et kunsti-teos peab oma stiililt olema sobiv kaasaegse arhitektuuriga, harmoneerima selle interjöö-



riga; vanaaegsed maalid, ka möödunud sajandi omad, sinna ei sobi. See väide võib õige olla. Ei taha aga kuidagi leppida sellega, kui nimetatud seisukoha loosungi all püütakse eitada temaatilise maali tähtsust üldse. Nii-sugusel juhul öeldakse: väikekorteris sisustuse juurde see ei sobi, pole intiimne. Ühiskondlikesse hoonetesse samuti mitte, sest seal on vaja monumentaalkunsti. Ning tulebki välja, et temaatilisel maalil nagu ei oleks meie ajal aadressi ja teda võib ainult näitustel välja panna. Sellele väitele võib vastu vaielda. Ja kui see isegi oleks põhjendatud, täidavad temaatilised maalid ka näitustel tähtsat osa. Neid vaatavad tuhanded, kes kasvavad nõnda ideeliselt ja esteetiliselt. Ainult et näitusi võiks olla palju rohkem

Näitus andis üldiselt väga palju. See tegi erksamaks, andis hoogu, sundis enam otsima ja juurdlema. Näitus sundis ka oma töid uue pilguga vaatama.

Näitus pani mõtlema sellele, et iga uus teema sunnib otsima ka uut vormi ja et väga tähtis on leida oma laad, jälgida rahvuslikku omapära. Nõupidamisel alustatud jutt jätkus neil päevil ka omavahelistes vaidlustes ateljeedes, kus mitmed probleemid kerkisid veelgi teravamalt esile.

Nii tekitas erinevaid arvamusi mõjude probleem. Arvan, et nendest hoopis puutumata jääda ei oleks päris õige. Ka läänes pole tänapäeva uus realism see, mis ta oli minevikus. Kaasaegne realism pole lihtsalt kasvanud vanale peale, vaid on teinud läbi pika arengutee, ja selle jooksul põdenud igasuguseid moehaigusi. Vahepeal on ta aga saanud uued komponendid juurde, rikastunud, puhastunud ja laienenud. Aeg on toonud kaasaegsesse realismi uusi väärtusi, mis on sünteetilised vormi suhtes. Sellest järeldus meile: rohkem ise katsetada. See, mida koolis õpitakse, pole niivõrd väärtuslik, kui see, mida ise leitakse. Muidugi välja minnes meie elust, selle rütmist. Siis saab vormi ja sisu orgaaniliselt siduda. Tänapäeva teemade mehaaniline käsitlemine vanas vormis, samuti üksnes uudsete vormivõtete kasutamine, kujunevad asjale formaalseks lähene-

linnades, rajoonides, klubilistes asutustes, koolides ja mujal, ning ka suurematest ja parematest töödest. Mis aga monumentaalkunsti puutub, siis on meil sedaliiki kunsti-teoseid tõepoolest rohkem vaja esinduslikumate hoonete välis- ja siseseine kujundamiseks. Need tulevased head monumentaalteosed ei teki ju iseenesest tühjal kohal. Meie aega ja elu kajastavad teosed saavad kõige paremini välja kasvada temaatilise maali kogemustest. Sest monumentaalsust peab taotlema ennekõike sisus ning seda ka temaatilise maali puhul. Seega on temaatilisel maalil täita tähtis koht ja ülesanne. Mida mitmekülgsemaid ja omapärasemaid teoseid luuakse, seda rikkamaks ja mõjuvamaks muutub meie kunst.

J. Kinnung

miseks ning lahkumineku sisu ja vormi vahel on sel juhul paratamatu.

Läti kunstnike juures on hea see, et nad katsetavad palju. Kuid mitmed tööd pole läbi viidud kindlas stiilis, neid pole vahel suudetud lõpuni ühtlaselt välja pidada. Teose üks detail on lahendatud ühes laadis, teine teises. Järelikult pole vorm maali sisemisest struktuurist orgaaniliselt välja kasvanud.

Leedu ekspositsiooni paremikus oli tajutatav märksa tõsisem suhtumine ja suurem kunstiline tunnetus. See joon tuli tugevamalt esile A. Savickase elamuslikus maalil «Kurbmäng Pirčiupise külas», kus oli saavutatud sisu ja vormi parim harmoonia. Mitmete teiste autorite tööde lahendusviis orienteerus mineviku realismi võtetele.

Meie ekspositsioonis andis ennast tunda asjaolu, et pole läbi tehtud mõningaid tarvilikke arenguperioode. See käib eriti noorte kohta, kes on loobunud aegunud akademismist ning haaravad nüüd näiteks impressionistlike võtete järele. Vibreeriv pind, ilusate värvide otsimine, pinnapealsus — see pole sugugi uudne ega ka kaugeltki tänapäevane. Kuid ilmselt vist tuleb see periood läbi teha, omal nahal kogeda, et see ei vii õigele sihile.

Niisi impressionismilt tuleb edasi minna. Aga kuhu? Kas järelimpressionismi, Gauguin'i, Cezanne'i, van Gogh'i juurde? Usun, et õige, sobiv tee leitakse pingsas töös ja



otsimises. Sellejuures õpitakse ühe ja teise voolu meistritelt endale vajalikku, kuid see vormivõtete tundmaõppimine ei tohi ühelgi juhul muutuda eesmärgiks omaette, kus omandatakse teatud võõras laad ja jäädakse selle juurde peatuma. Mõnede mõjude läbitegemine laboratoorsel teel ateljees on tarvilik vaid vormivõtete arsenalil rikastamiseks, et siis juba iseseisvalt leida endale kohaseid, meie elu kajastamiseks sobivaid väljendusvahendeid. Olen ise katsetanud erinevate käsitluslaadidega, et nad ei jääks mulle lahenemata probleemideks ja saanud mõningaid uusi kogemusi. Selle järel lähenen aga oma töödele orgaaniliselt, sisetest tõekspidamistest ja veendumustest lähtudes.

Küsimus, mis mulle muret teeb, on normatiivid kunstis, kui kunstiloomingut mõõdetakse nagu käitise toodangut. Olukord on siin aja jooksul küll paranenud, kuid mingid mõõdupuud, olgugi uued, on ikka alles kasutamisel. Ametlikult need ei kehti, tegelikult aga kiputakse nendega mõõtma. Nii näiteks kujunesid nõupidamise käigus peaaegu normatiivseteks Edgar Iltneri maalid. Ometi ei saa neid lõppeesmärgiks seada, seda enam, et nendeski võib mõndagi vaieldavat leida, ning me tahame sealt kaugemale edasi minna. Ka ei tohi suunata kõiki samale teele, kuna igaüks peab leidma endale erineva ja sobiva

tee kunstis. Mõõdupuu kasutamiseks nimetan samuti seda, kui näiteks Muuga tööd mõõdetakse Sagritsa omadega, Põldroosi lõuendeid Okase maalidega jne. See surub kunsti kitsasse vormi ja piirab selle loomulikkust kasvu. Niisuguse lähenemisega kaugemale ei jõua. Ometi kuuleb selletaolisi arutlusi ja mõtteid isegi näituste žüriides, kus sageli öeldakse «stopp» just seal, kus on tehtud väike aste ülespoole.

Kasvuprotsess kulgeb kiiremini ja tulemusrikkamalt, kui nähakse ja õpitakse võimalikult palju. Suurt kasu on toonud sagedamad näitused vennasvabariikide kunstnike loomingust, ka mitmed välisnäitused, millega tutvusime meie vabariigis ja Moskvast. Nendest kogesime, et igal rahval on kunstis midagi olulist ja uut ütelda. Oleks vaid soovinud, et meie ka oma pärandit rohkem populariseeriksime ja selle väärtused paremini välja tooksime. See on eriti tähtis noortele, kes oma rahva traditsioone vähe tundes kaduvad neid vahel ignoreerima. Sellest tuleb siis ka võõraste eeskujude pimesi järeleaimamine.

Ka seekordne tutvumine naabervabariikide kunstiga ja kohtumine nende kunstnikega pakkus eesti maalijatele palju huvitavat. Meie loominguks sidemed peaksid edaspidi veelgi tihenema ja järjekindlamaks muutuma.

Iga kunstiteos on seda lähedasem ja mõistetavam vaatajale, kuivõrd kunstnik on osanud edasi anda tähelepanekuid ja tundeid, millised on vaatajale lähedased ja arusaadavad. Reageerime ju kõik suurema huviga sellele, mis on seotud otseselt meie igapäevase tegevusega, meie harjumustega, tõekspidamistega. On ka üldnimlikke teemasid, millised on lähedased kõigile, nagu armastus, perekond, rahu, mehisus.

Mulle tundub, et sotsialistliku realismi kunstile ongi omane üldnimlikkus nii kõige laiemas mõistes kui ka selles osas, et nõukogude inimene tunneb palju paremini ja sügavamalt teda ümbritsevaid inimesi ja nähtusi kui mis tahes kapitalistliku ühiskonna esindaja. Inimesed nõukogude ühiskonnas,

vaatamata elukutse erinevusele, on seotud ühise eesmärgiga — uue ühiskonna ehitamise eesmärgiga. Sellele alluvad ka sündmused. Nii ka kunstniku huvid ühtuvad kogu Nõukogude ühiskonna liikmete huvidega ja ka maailma progressiivsete inimeste huvidega.

Siit tuleneb aga nõue suuremale üldistusele ja ka üldistusega kaasnevale sümbboolikale.

Minu arvates sümbboolika, mis põhjeneb sügaval elutundmisel, on üks meie ajastu kunstiteose väärtuslik omadus, mis aitab kunstiteose ideed paremini mõista.

Tõepoolest Iltneri «Mehed tulevad merelt» ja «Merevaigu otsijad», Muuga «Protest sõja vastu», Zarini ja Klebachi «Läti laskurid», Kimmi «Sepad» ja paljud teised teosed mõjuvad just oma suure üldistusega, mis muutub



sümboliks ja kannab endas suurt inimlikku ideed. «Merevaigu otsijates» paneb kunstnik meid uskuma, et need noored inimesed otsivad midagi head ja kindlasti seda ka leiavad. Veel enam — see mõte laieneb ja väljub antud süžee raamidest; meie hakkame uskuma, et need noored otsivad head mitte ainult rannas, vaid ka kõikjal elus ja et nad on ka ise head inimesed. Samuti Kimmi «Sepad» on rohkem kui sepad tööstuse raamidest. Need tugevad ja seesmiselt ilusad inimesed on tuhandete tõeliste õnnesepade kehastajad.

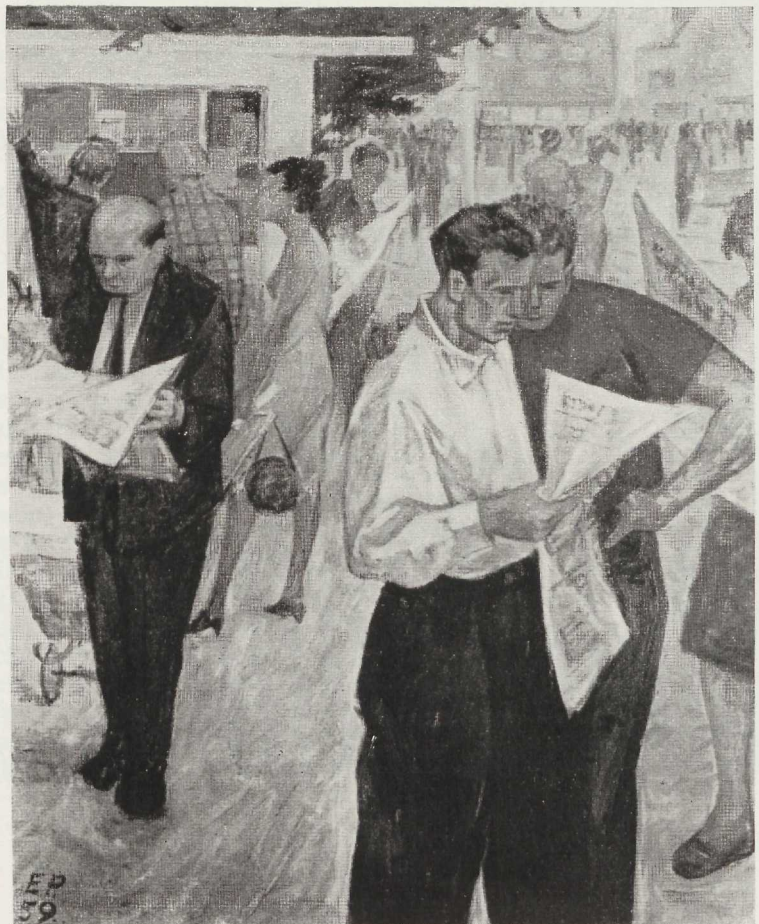
Kui psühholoogiline situatsioon on lähedane nii vaatajale kui ka kunstnikule võrdsest, siis selle situatsiooni näitamine on usaldatud kunstnikule-professionaalile, kes rakendab selleks kogu kujutava kunsti vahendite keerulise ja rikka arsenalit, ka sümboolika.

Peab aga ütleva, et sümboolika, mis aval-

dub kõigepealt sisus ja kandub suure diskreetsusega üle vormile, võib enda vastu vähenõudliku kunstniku kätes muutuda sümbolismiks, mis avaldub peamiselt vormis, seejuures kahjustades sisu ja viies negatiivsetele tagajärgedele. Näiteks võib tuua Pirgi maali «See ei tohi korduda», kus lapse ja varemete vastandamine on puhtformaalselt sümbolistlik ja sellega väga vähe veenev.

Temaatilise maali näitus ja nõupidamine panid veelkord mõtlema sellele, et kunstiteose lõpetatus on peidetud tema alguses — seal, kus kunstniku idee on kristalliseerunud kujundiks; kus kunstnikul on täiesti selge, mida ta tahab kujutada ja mida ka sellega öelda. Tõeliselt suur kunstiteos on alati olnud filosoofiline ja temale tulebki läheneda filosoofiliselt kui suurvormi teosele, mis käsitleb alati suuri probleeme, vaatamata tihti tagasihoidlikule süžeele.

*E. Põldroos*



E. Põldroos. Ajalehe kioski juures.  
Õli. 1959.



# FIGURAALSEST DEKOORIST TARBEEKUNSTIS

*Kaalu Kirme*

Tarbekunsti ülipika ajaloo vältel on figuuraalne kompositsioon dekoorielemendina küllaltki tähtsat osa mänginud. Selle väite tõestuseks tarvitseb meenutada vaid antiikset vaasimaali ja kivilõiget, bütsantsi elevantilunikerdusi ja emailtõid, keskaegseid piltvaipu või hiina portselani. Samuti on meie rahvakunstiis figuure kasutatud, hoolimata sellest, et rahvakunstimeistritel puudus iga-sugune kool figuuri joonistamise alal.

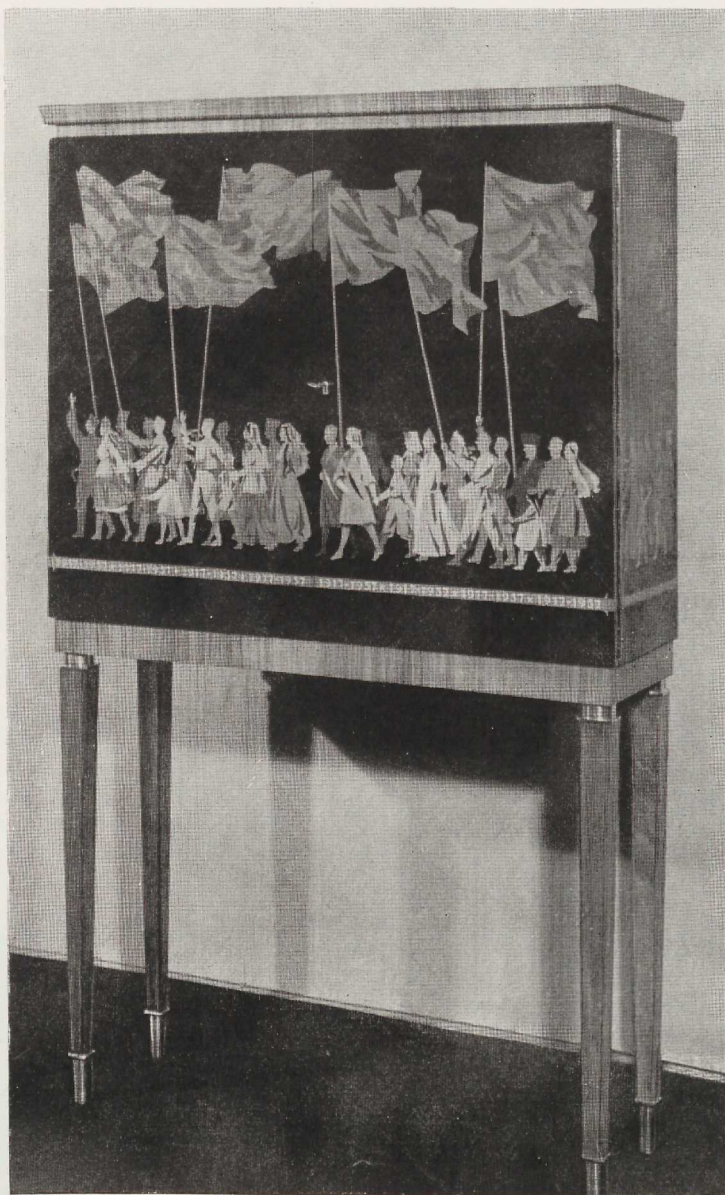


Nõukogude tarbekunstnikud kasutavad tihti süzeelisi kompositsioone või üksikfiguure tarbekunstiiesemete sisulise kaalu suurendamiseks, nende otstarbe rõhutamiseks või mõnel puhul puhtdekoratiivsetel kaalutlustel. Samaaegselt võib meie tarbekunstiike hulgas märgata aga ka võõristavat suhtumist figuuridesse. Kui ei asuta just eitaval seisukohal, siis antakse poole häälega mõista, et inimkujud tuleb kasutada ainult väga tugevasti stiliseerituna ja serveerida figuur pooleldi ornamendina. Raske on siiski tõestada, et just selliseid seisukohti esines ja kellel nimelt, kuna seda küsimust pole laialdasemalt käsitletud — ei trükisõnas ega kõnepuldis. Ometigi see ebalev hoiak ei ole veel kadunud. Seda võib märgata kunstnikeperes tüvest ladvani, kunstiinstituudi üliõpilastest teeneliste kunstnikeni. Kui üks arvab olevat leidnud õige lahenduse, siis teine avastab selles sootuks maitsetuse või orjaliku moele järelejooksmise. Siin on tegemist nagu teooria omalaadi mahajäämisega praktikast. Kuid ega olukord tarbekunsti *p r a k t i k a* s nii halb polegi. Viimase kuue-seitsme aasta jooksul on palju eksiarvamusi figuuri kasutamise kohta üle parda heidetud, palju uusi avastusi tehtud, palju asjatult hüljatut jälle au sisse tõstetud. Esineb kõhklemist ja kõrvalehoidmist, aga kui figuure kasutatakse, siis maitsekalt ja sisuliselt põhjendatuna. Üldpilt on selles osas palju parem, kui mõned aastad tagasi. Ning milline see pilt siis neil aastail oligi?

Nii nagu kujutavas kunstis ja arhitektuuris, nii ka tarbekunstiis valitses viiekümnen-date aastate algul liialduslik, eklektiline ja

*R. Somville (Belgia). Vaas. Keraamika.*





osalt maitsetugi joon. Tarbekunsti spetsiifikat (nagu ka teiste kunstiharude spetsiifikat) arvestati vähe, püüti kujutava kunsti elemente ümbertöötamata kujul üle tuua ka tarbekunsti. Vaibakunstis vaadati vaipa kui suurt tahvelmaali, milles lõngad asendasid õlivärve ja millele mööndusena traditsioonidele (või rahvusliku vormi taotlemiseks) oli ümber komponeeritud kitsam või laiem ornamentaalne raam. Skulptuurset madalreljeefi kasutati kartussidis või ornamentaalses raa-

mistuses metallkarikatel, nahklaegastel ja -albumeil. Väga lähedased kujutavale kunstile olid figuraalse kompositsiooni lahendamise võtted ka keraamikas, portselanmaalis ja intarsias.

Selline spetsiifika ignoreerimine põhjustas terava ebakõla tarbekunstieseme ja teda kaunistava figuraalse dekoori vahel. Liigne ruumilisus (üle kantud maali või graafika arsenalist) viis vormi lõhkumiseni, õigemini eseme reaalse vormi ja figuraalses komposit-

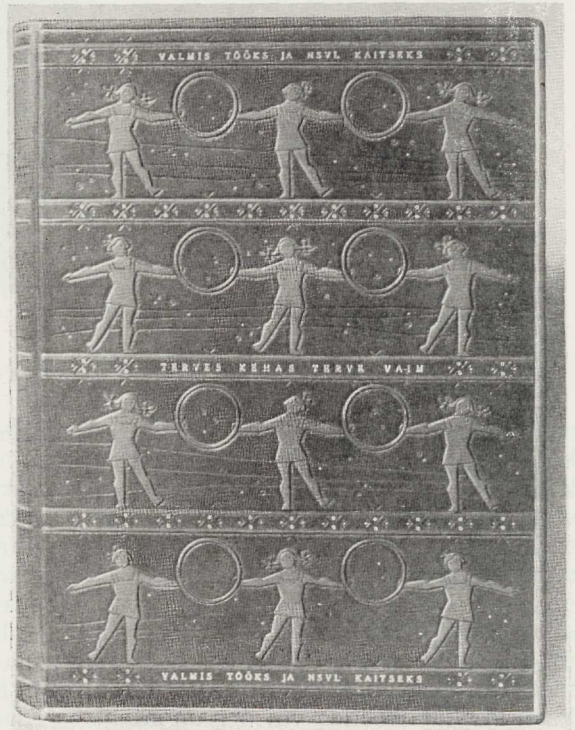


M. Rääk. Kann. Kõrgkuumus.



E. Külv. Album «VTK». Nahavool.  
1958.

sioonis kujutatava vormi ebakõlani. On lihtsalt üllatav, kui enesekindlalt kasutati neis figuraalsetes motiivides perspektiivset vähenemist, kõrget silmapiiri, maastikulist fooni ja muid ruumilisust andvaid võtteid. Isegi skulptorid ei sõandanud oma tolle perioodi reljeefidesse sisse viia sellist mitmeplaansust, nagu see esines tarbekunstnikel. Range raam ümber figuraalse kompositsiooni püüdis teinekord rohkem eraldadagi «reaalse maailma motiive» tinglikust ornamendist või tarbekunstiesemest endast, et anda piltkompositsioonile rohkem illusoorisust. Paratamatu ballastina tuli kujutavast kunstist kaasa neil aastail valitsenud šabloonilisus kompositsioonis, kuivus ja igavus, millele lisandus pahatihti üle jõu käivate joonistus- ja modelleerimisülesannete enda peale võtmine tarbekunstniku poolt, mis viis diletantismi ääremadele. Üheks peamiseks veaks oli piltkompositsiooni mõistmine ainult sisulise komponendina, tema dekoratiivse osa alahindamine. See viis rütmi-, värvi- ja vormiküsimuste unustamisele figuraalse dekoori lahendamisel. Ka figuuride stiliseerimisele vaadati kui kõige selgemakujulise





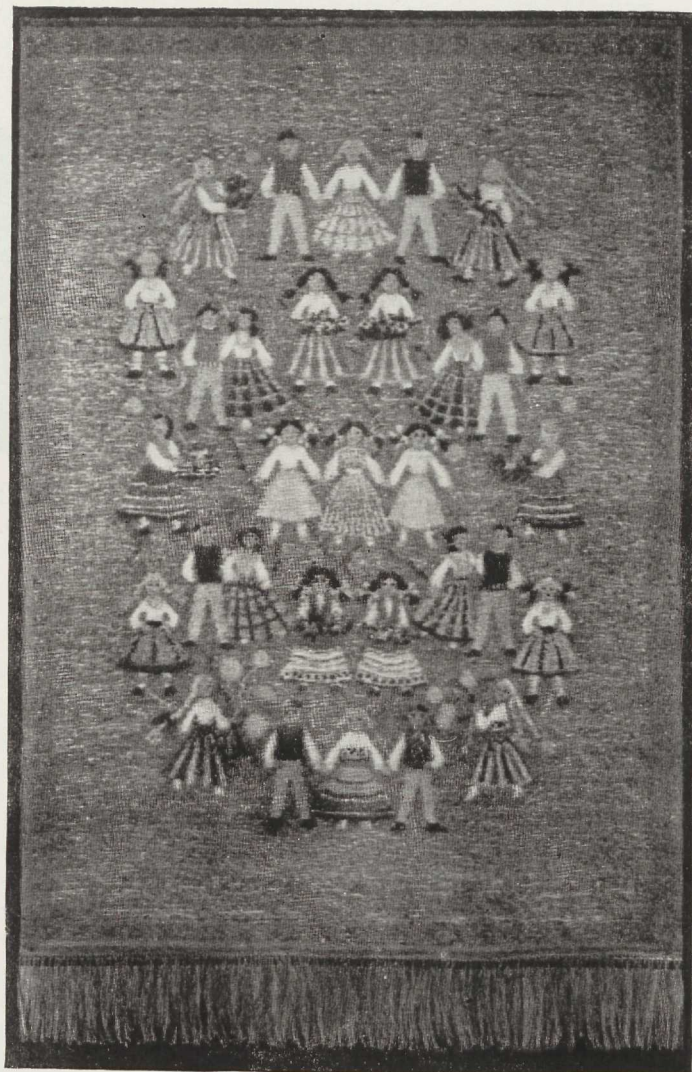
formalismilise avaldusele. Üldkokkuvõttes kujunes piltkompositsioon tarbekunsti paratamatuks lisaraskuseks, mis tegi kunstnikule muret, aga teose vaatlejale rõõmu ei valmistanud.

Samast ajast, millest eelnevad read ilmekuse mõttes veidi liialdatud pildi on maalinud, pärineb teatud tõrkjas suhtumine figuraalsesse dekoori tarbekunsti.

Partei ja valitsuse otsused ning nende alusel kunstnike organisatsioonides vastuvõetud seisukohad on jämeda joone peale tõmmanud sellistele kunsti väärtõlgitsustele. Ka figuraalse dekoori käsitlus tarbekunsti on muutunud. On asunud figuuride julgemale stiliseerimisele. Kompositsioonis on kadunud akademistlik rangus: sümmeetria kõrval kasutatakse ka ebasümmeetrilist ülesehitust, ängistav raam ei ole enam nõutav, eklektiline kartušš on kadunud. Mõningate vaevaltmargatavate võtetega on figuurid eseme pinnaga ühtseks tervikuks seotud. Hoidutakse ülearusest ruumilisusest. Suurenenud on värvi osatähtsus. Enam on hakatud arvestama materjali eripärasusi, lähtuma kompositsiooni loomisel materjalist. Uudse elemendina on sisse tulnud huumor, mis hästi sobib mõningatele pisiesemetele, suviste rõivakangastele, lastele mõeldud tarbekunstitoodele jne. Unikaalsete kingitusesemete pidulikkus on hingestatum, soojem.

Mis on aga praegu veel ebaselge ja probleemiline?

Tundub, et seda on küsimus figuuride stiliseerimisest, nende tinglikkuse astmest. Juba kujutatavas kunstiski on inimene antud arusaadavalt põhjusil tinglikuna. Maalil on inimkuju ainult kahemõõtmeline, skulptuuris värvitu ja eraldatud keskkonnast, graafikas samuti kahe dimensiooniga ja enamasti ainult must-valge toonides. Rääkimata juba siis muudest vähematest ja esimesel pilgul märkamatuist tinglikkuse elementidest. See ei ole niivõrd kunstivahendite piiratus, kui spetsiifika. Tarbekunsti, milles primaarne on eseme tarbeline külg, peab allutama viimasele ka dekoori, olgu see figuraalne või mitte. Selletõttu esineb siin figuuride käsitluses tavaliselt veel enam tinglikkust kui kujutatavas kunstis. On selge, et riidekangal, mis rõivana embab inimese kehavorme, ei ole figuuride kasutamise puhul kohane anda viimastele liigset reljeefsust ja detailsust. On



L. Erm. Muhulased. Sõlmvaip. 1959.

selge, et pisikesel rahataskul või märkmikul kujutatud figuurikesed ei tohi olla liiga filigraansed. Eseme väikeste mõõtude ja n.-ö. «vilksamisi tarvitamise» tõttu on tähtis anda neid dekoreerivaile figuuridele tabav, hoogne liigutus ja kergelt pilguga haaratav siluett koos erksa värvilahendusega. Kõik muu on asjatu vaev ja võib üldmuljet ainult kahjustada, sest need esemed peavad mõjuma teatavalt distantsilt ja väga lühikese ajavahe miku jooksul. Teiselt poolt võib mõne suurema tarbekunstiteose juures kasutada ka keerukamat kompositsiooni, detailset väljatöötlust ilma loodusvormide suurema stiliseerimiseta. Näitena selle kohta võiks tuua Slo-





E. Reemets. Keraamiline pannoo. Madalkuumus. 1959.

vakkias 1945. aastal fašistliku okupatsiooni vastu toimunud ülestõusu viiendaks aastapäevaks valmistatud kristallvaasi, mille autoriteks on Tšehhoslovakkia kunstnikud Adolf Zabranský ja Miroslav Plátek. Kunstnik peab ise leidma stiliseerimise õige määra, mis vastab antud esemele, tema otstarbele, muudele dekoorielementidele ja ka kunstniku enda isikupärale.

Üks kõhklusi tekitavaid probleeme on temaatika küsimus. Kui isikukultuse perioodil püüti igasse esemesse, hoolimata tema otstarbest, mõodetest ja n.-ö. «väarikusest» sisse lülitada tähtsaid poliitilisi ideid väljendavat embleemikat või figuraalset dekoori, mis kippus mõnikord viima nende ideede profaneerimiseni, siis nüüd omakorda reaktsioonina sellele peetakse sageli ebasobivaks kasutada tarbekunstis näiteks tööstustemaatikat või muud selletaolist. Ka siin maksab põhitõde: iga asi omal kohal! Kunstnik Bruno Tomberg oma intarsiatehnikas teostatud raamatukapis V. I. Lenini teoste köidetele näitas kujukalt, et ka ideeliselt suuri, pidulikke figuraalseid motiive saab tarbekunstis anda esteetiliselt nauditaval kunstilisel tasemel. Veel ühe konkreetse näitena võib tuua neile, kes kalduvad uskuma välismaise päritoluga argumentatsiooni, Moskvas toimunud VI ülemaailmse noorsoofestivali kuldmedali laureaadi belglase Roger Somville'i vaasi. Selles on väga lihtsate vahenditega saavuta-

tud suur kunstiline mõju, idee ja vormi harmoonia. Hingestatuse ja isikupäraselt lüürilise varjundi on andnud töötemaatikale oma mõningates figuraalse dekooriga vaasides ka Tartu keraamik Mari Rääk.

Liialduste vältimiseks peab ütleva, et kõik eeltoodu perspektiivi kasutamise, raamistuse ja mõne muu küsimuse kohta ei pretendeeri mingile üldkehtivale reeglile. Ja üks reeglilgi ole erandeid. Mõnel juhul on edukalt rakendatud just perspektiivset kompositsiooni ja ranget raamistust. Võib öelda, et suurele meistrile on kõik lubatud. Aga see meister peab tõesti suur olema, varustatud hea maitse ja vankumatu mõõdu-tundega.

Kriipsu alla tõmbamiseks eelöeldule peab lisama, et figuraalset kompositsiooni tarbekunstis tuleb käsitada kui lahutamatu ter-vikut eseme endaga, mis lisaks teose sisulis-ideeliste väärtuste suurendamisele peab olema ka eseme dekoratiivse-kunstilise mõju suu-rendamise üks komponente. Siin on teatav sarnasus kirjaga tarbekunstis ja raamatu-kujunduses. Šrift võib rikkuda üldmuljet, kui ta on kunstiliselt läbi töötamata, tugev kunstnik võib aga teha temast peamise deko-ratiivse elemendi. Sama lugu on figuraalse motiiviga tarbekunstis.

Peab täiel määral õigustama ja toetama figuraalse dekoori kasutamist tarbekunstis ning julgemini ja rohkem kui seni.



## MATKAMÄRKMEID

Reisimuljeid jagatakse tavaliselt sõnas — kas reisikirjades, mis pärast lühiaegset valmistamisprotsessi kirjastuses ja trükikojas aitavad värskendada autoril endalgi reisijärgseid mõttemõlgutusi, või operatiivsemas vormis kirjapanduna ajakirjade ja ajalehtede veerudel. Hulgaliselt matkamälestusi 1959. aasta

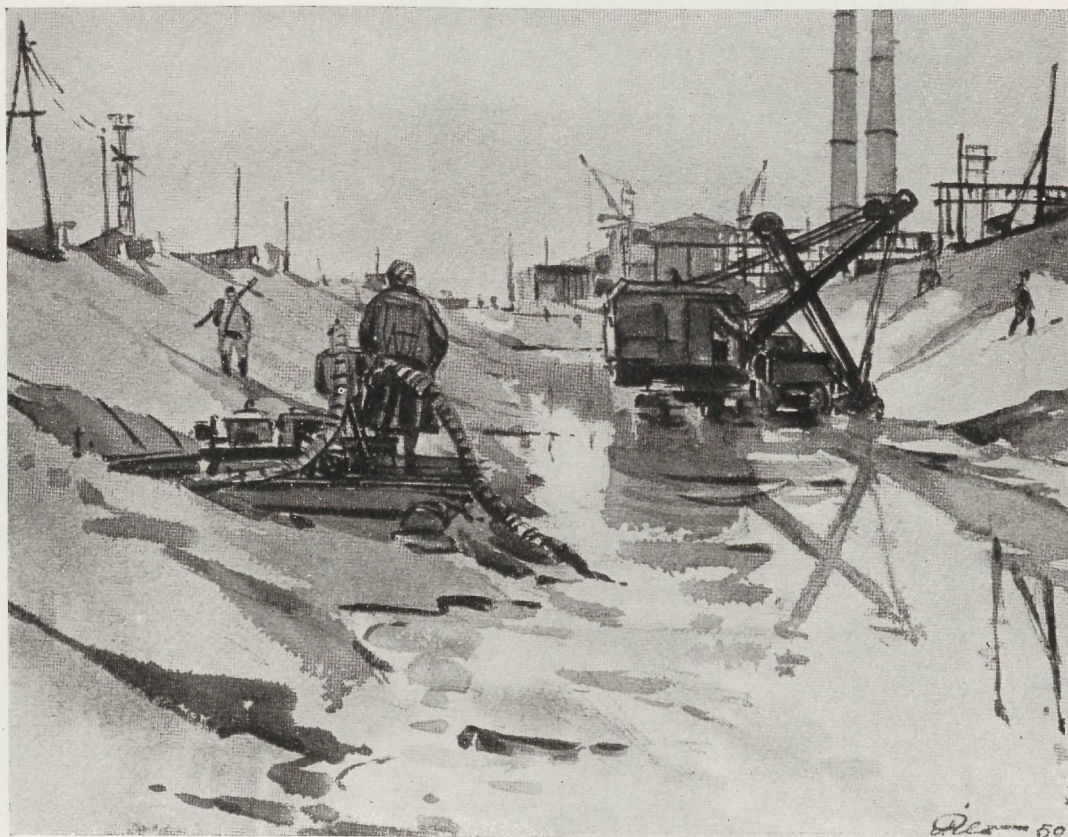
suvest on kogunenud ka kunstnikeperel, esialgu küll skitsiplokkidesse, mille leheküljed hiljem saavad aluseks püsivama eaga ja väärtusega kunstiteostele. Kui kaugele ulatusid meie kunstnike suvised retked ja millise «saagiga» pöörduti koju tagasi, sellest mõningaid näiteid järgnevatel lehekülgedel.

\*

Palju mitmekesisist sisaldab A. Pilari mapp. Siin on Viljandi ja selle ümbruse vaated. Koos V. Lember-Bogatkina, A. Küti, O. Soansi, E. Lehise ja V. Tõnissoniga korraldati Viljandis näitus kohapeal loodud tööd. Järgnevad Lõuna-Eesti maastike see-

ria, Lääne-Saksamaal loodud tööd, Saaremaa, Põhja-Eesti ranniku ja põlevkivibasiseini motiivid. Narvas ja selle lähikonnas järjest elavnev elurütm on saanud aluseks ka E. Einmanni, A. Alase, O. Soansi, A. Küti, A. Vardi uutele töödele.

*A. Pilar. Balti soojuselektrijaama ehitusel. Akvarell. 1959.*



*Pilar 59*





A. Pihelga. Laadoga kallas. Õli. 1959.

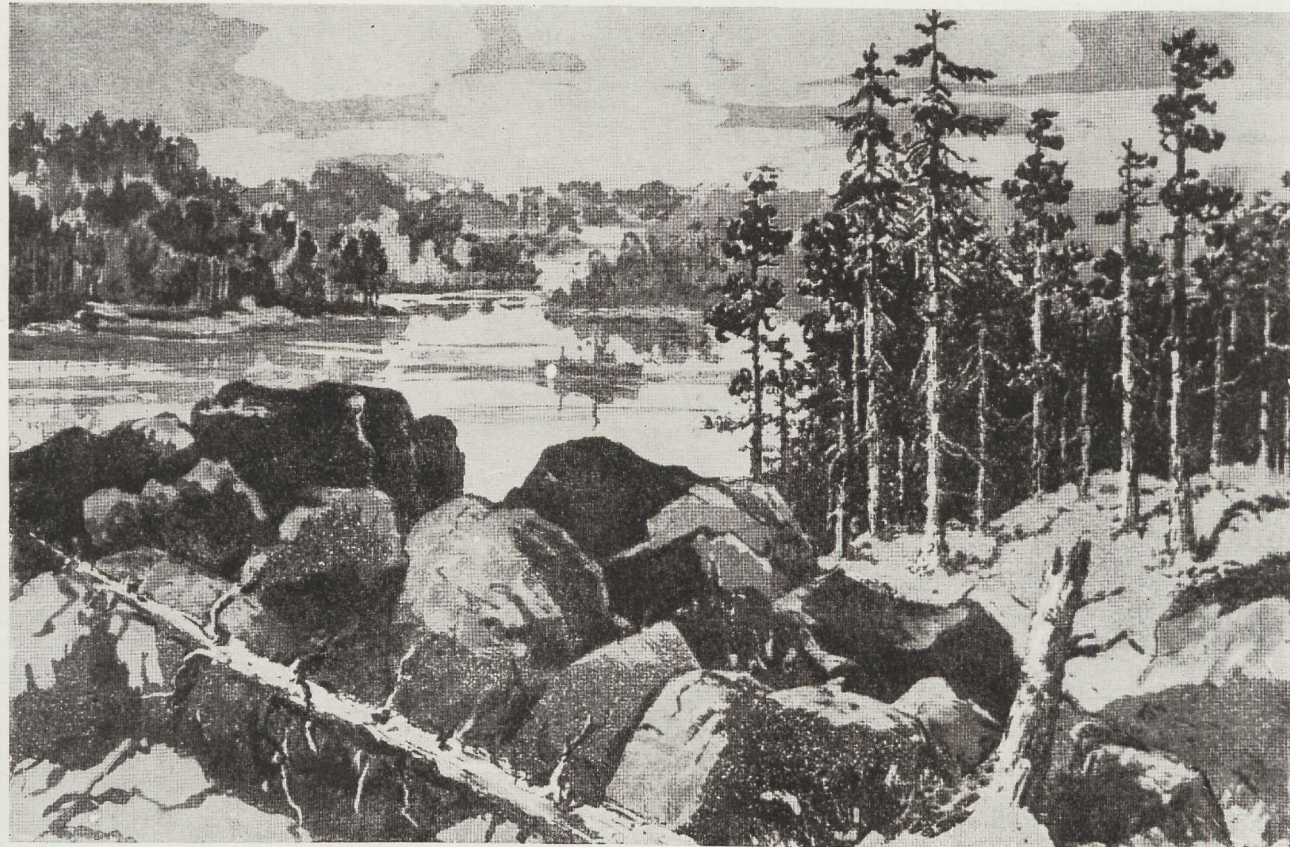


Ülal reprodutseeritud tööd on valminud loomingulise matka tulemusena Karjala-Soome, mille 1959. aasta suvel võttis ette grupp maalikuid ja graafikuid. 3-nädalasest laagrielust kaljude ja järvede maal võtsid osa V. Karrus, V. Väli, A. Pihelga, O. Raunam, E. Lepp ja H. Sarap. Karjala muljeid on valminud ja valmimas ka A. Küti, O. Soansi, P. Ulase, H. Eelma ja E. Valteri graafilistel lehtedel.

#### KRIMMIS

N. Kormašov. Tänav Gurzufis. Õli. 1959.





*E. Lepp. Karjala kaljudel. Akvatinta. 1959.*

## TAGA-KARPAATIAS

*V. Tõnisson. Tisza. Segatehnika, 1959.*







H. Pudersell. Saaremaa maastik. Õli. 1959.

V. Tolli. Saaremaa talgud. Akvatinta. 1959.



Ammendamatuks inspiratsiooniallikaks meie kunstnikele on saanud Saaremaa. Järjekordsel loomingulisel matkal viibisid seal möödunud aasta septembris M. Adamson, V. Tolli, H. Vitsur, A. Pihelga, V. Tõnisson, E. Lehis, tuues kaasa hulgaliselt huvitavat materjali. Saaremaa suvi aastal 1959 on esindatud ka E. Einmanni, V. Väli, H. Puderselli, J. Püttsepa jt. töedes.



L. Makarova. Maastik. Õli, 1959.



Läti noored kunstnikud organiseerisid möödunud aasta augustis 10-päevase loomingu- ja matkelaagri, kus olid külalisteks ka leedu ja eesti noored. Matka lõpul esineti

aruandlusnäitusega Cesises. Eestist võtsid laagri tööst osa L. Makarova, A. Suuman ja R. Saare. Lätimaalt on pärit ka rida K. Nageli ja H. Puderselli uuemaid töid.

K. Nagel. Läti maastik. Õli, 1959.





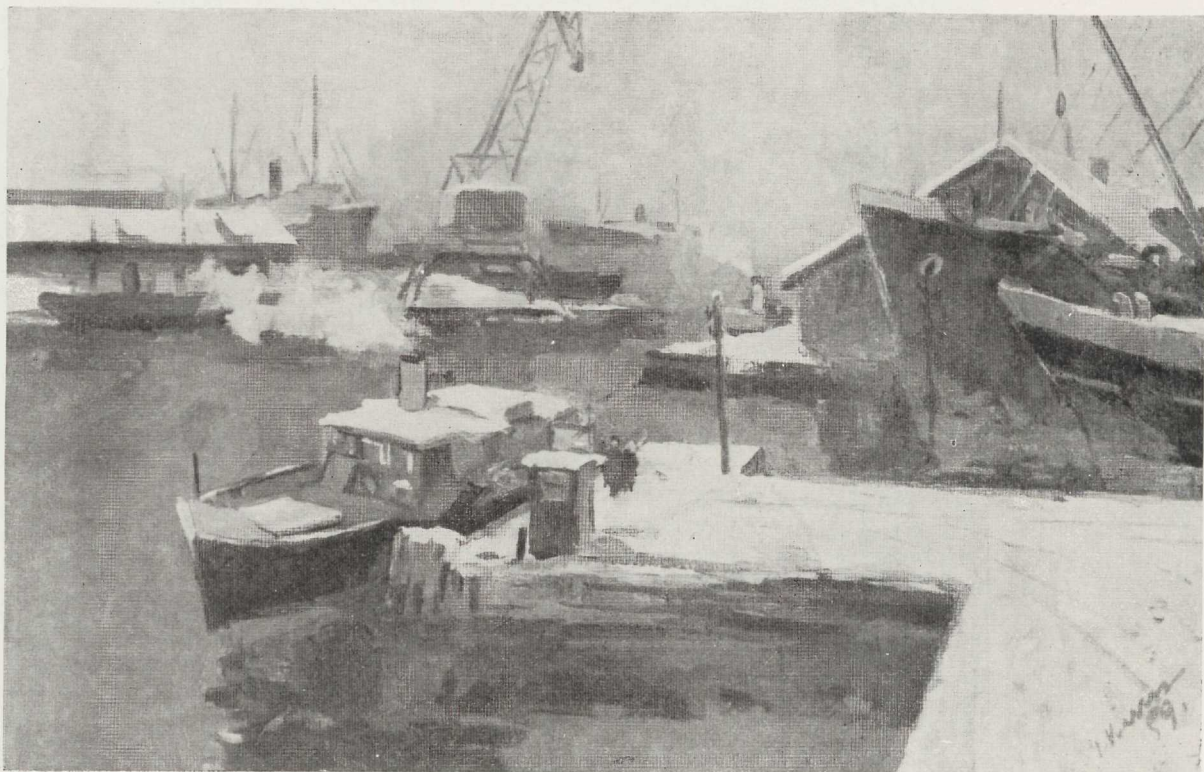


*E. Tihemets. Tüdruk ja Pergema eit. Autolitograafia. 1959.*

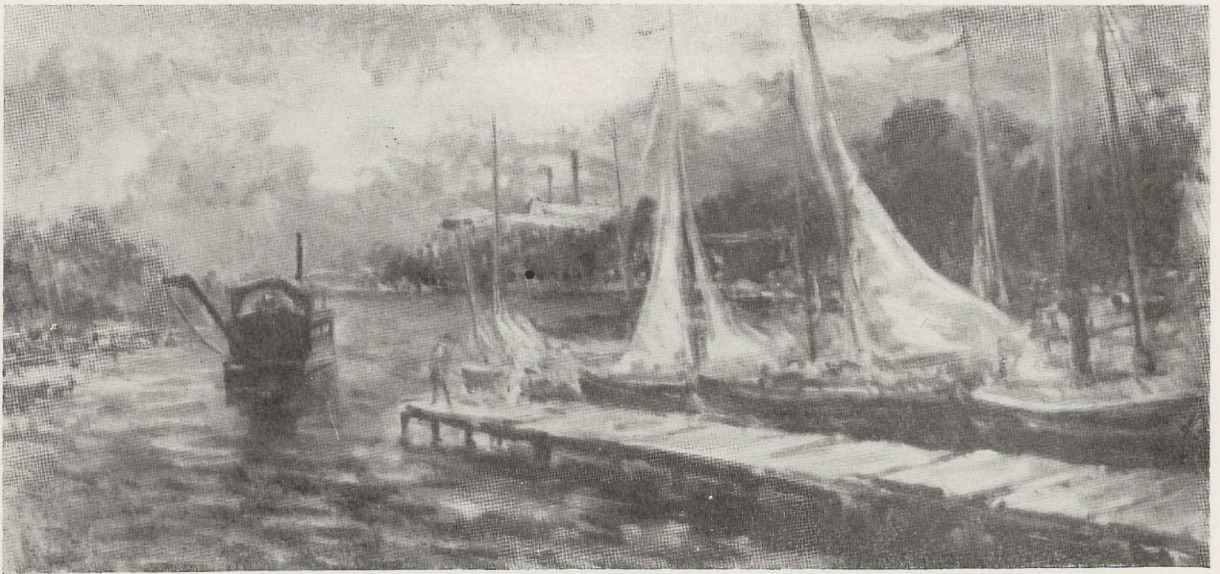
Möödunud sügisel viibisid pikemaajgsel loomingulisel komanderingul Koola poolsaa-

rel, Murmanski ja Arhangelski oblastis E. Tihemets, V. Karrus, E. Kits ja P. Aavik.

*V. Karrus. Arhangelski sadam. Õli. 1959.*







A. Vardi. *Emajõe motiiv II*. Õli. 1959.

Juuresolevail reproduktsioonidel toodud A. Vardi ja J. Uiga tööd on loodud Lõuna-Eestis. Tartu kunstnike kõrval on sealsed kaunid motiivid teinud loominguiliselt rahu- tuks ka tallinlasi. Kevadise töönädala Püha- järve ümbruses organiseerisid E. Tihemets,

A. Pilar, V. Tõnisson ja E. Lehis; tulemu- sterrikkalt möödus graafikute O. Kangilaski, M. Laarmani, A. Mildebergi ja T. Kullese pikem ringsõit suvisel Setumaal; Lõuna-Eesti sügis pakkus palju kaunist E. Lepale, L. Enno- saarele, R. Uutmaale ja M. Bormeistrile.

J. Uiga. *Vaade Hobusemäele*. Õli. 1959.





## VOLDEMAR VÄLI ELUST JA LOOMINGUST

Vilma Reinholm

Maalikunsti žanridest on portreemaal ala, mis portreelise sarnasuse kõrval võimaldab väga mitmesuguste vahenditega edasi anda inimese seost teda ümbritseva miljöoga, avada tema sisemaailma kogu selle keerukuses või lihtsuses, näidata kõige peenemates varjundites tema erinevaid hingelisi seisundeid. Kuidas tabada aga seda igäühe «mina»?

Meie vabariigi üht tunnustatumat portretisti Voldemar Välit hakkasid need mõtted vaevama juba varakult. Möödus aga aastaid, enne kui V. Väli võis asuda süstemaatiliste õpingute juurde kõrgemas kunstikoolis «Pallas» ja seda alles 1938. aastal, 29-aastasena, vanuses, millal tavaliselt alustatakse juba iseseisvat kunstnikuteed. Varakult vaeslapsena jäänud noormehel tuli omal jõul rühkida valitud sihi poole, omandada töö kõrval esmalt üldharidus ning samuti pärast päevatööd süveneda kunstimaailma algtõdedesse kunstnike N. Bergholtzi, A. Kaigorodovi, B. Linde ja R. Nymani eraateljeedes. Tõsine huvi ja armastus kunsti vastu, aastatepikkune iseseisev töö ja loomupärane sihikindlus andsid oma osa selles, et V. Väli juba mõne kuu möödudes lõpetas «Pallases» aktiklassi K. Liimandi juhendamisel. Peagi ületas ta joonistamise nõuded A. Bergmann-Vardi üldklassis ja pärast lühemaajalist õpinguteperioodi maali alal V. Ormissoni juures võis ta 1940. a. algusest lugeda ennast professor A. Vabbe õpilaste hulka. Esinedes õpingute aastail peamiselt maastikumaalijana, lööb V. Väli peagi välja tema tõeline portretistiloomus ja «Pallase» lõpunäitusel 1943. aastal tutvustab ta ennast lootustandva portreemaalijana. Samal aastal üllatab ta kunstipublikut Hilda Üpruse portreega, mis äratas tähelepanu nii maalitehnilise teostuse kui ka psühholoogilise ilmestatuse poolest.

Portreeteritava isiku tõlgendamisel kunstikeeles etendab paratamatult oma osa kunstniku seos kujutatavaga, tema suhtu-

mine modelli. Lapsepõlve aegadest tuttav külamiljöo on olnud tänuväärseks inspiratsiooniallikaks ka V. Väli sellistele meeldejäävatele portreedele, nagu «Taat Kullamaalt» (1945), «Talutaat Läänemaalt» (1946) jt., milledes ta suure tundesoojusega on edasi andnud eesti talupoja kuju. Neis läbielatud muredes ja raskustes karastunud inimestes tundub nagu midagi kunstnikust endast, tema karmidest noorusaastatest, tahtekindlusest ja visadusest, millega ta käis oma kutsumustetee. Autoripoolne soe, tundlik suhtumine portreeteritavasse tuleb hästi esile ka 1949. aastast pärinevas «Anne portrees».

V. Väli on loonud arvukalt portreid meie kunsti- ja kultuuritegelastest. Meenutagem elavalt maalitud Eesti NSV rahvakirjaniku F. Tuglase portreed (1947), asjalikumas laadis teostatud Eesti NSV rahvakunstniku A. Janseni portreed (1955) ja samal aastal loodud Eesti NSV rahvakunstniku H. Elleri portreed, mis karakteritiheduse ja faktuuri vabama käsitluse poolest näitab uut maalilist kvaliteeti V. Väli loomingu ja mille jätkuv arengujoones järjest enam pääseb mõjule kunstniku maalijatemperament. Sellest annavad tunnistust 1958. aastal loodud rahvatüüpe portreed, 1959. a. valminud Eesti NSV teenelise kunstitegelase Cyrillus Kreegi portree, «Viive Atla külast» jt.

Portreeloomingu kõrval on V. Väli rikastanud meie maastikumaali paljude meeldejäävate teostega. Kunstnik on jäädvustanud talle omases asjalikus värvi- ja vormikõnes eesti maastike karget põhjamaist ilu, matkamuljeid Musta mere äärseilt mailt, merevaateid. Viimastel aastatel näib kunstniku meeli järjest enam köitvat looduse ilu ning selle edasiandmine värvi ja pintsli abil. Selle perioodi maastikes, olgu need siis Saaremaa kadakaväljad, kiviaiad ja tuulikud, Tallinna motiivid või möödunud suviselt loomunguliselt matkalt pärinevad Karjala-Soome vaa-



V. Väli. Hilda Üpruse  
portree. Õli. 1943.

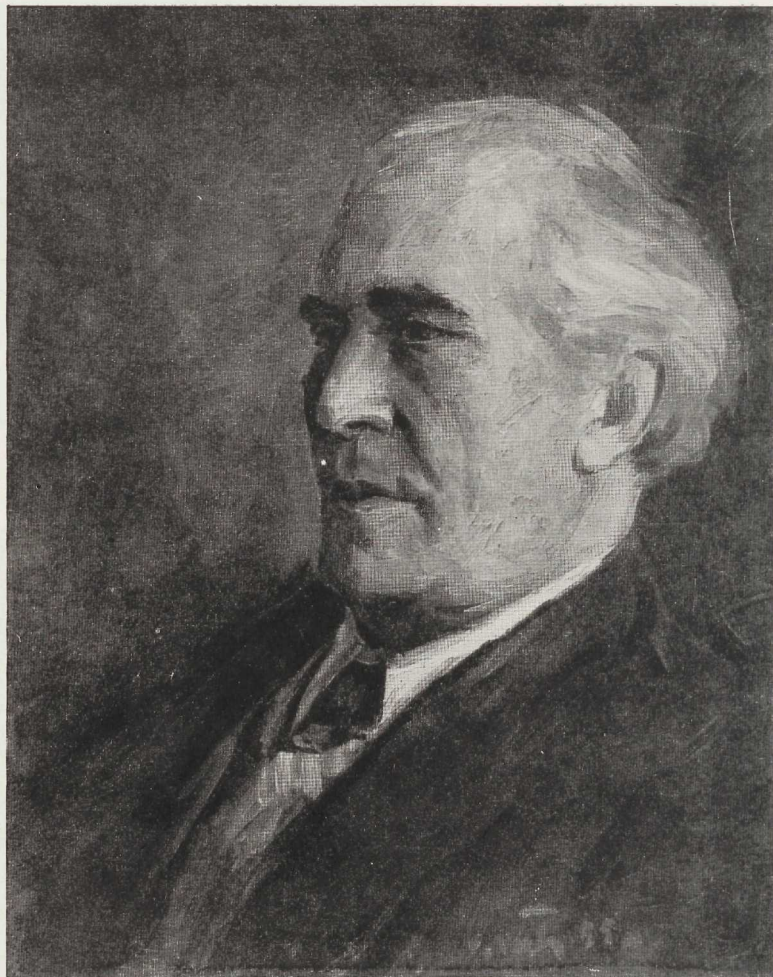


ted, on senine asjalik looduse vormide lõuendile kandmine asendunud spontaansema väljenduslaadiga ja autori tundemaailma läbi nähtud loodusepilt toob selle meeoleu ka vaatajani — «Palgid laskuvad Sunalt» (1959), «Öösel Kuosalmis» (1959).

V. Väli elulähedasest kujutamisoskusest kantud portreed ja tundeerksusega loodud maastikumaalid kinnitavad veenvalt, et V. Väli kuulub kunstnike hulka, kelle looming põhineb kindlal realistlikul alusel ja kes ise on tihedalt seotud meie reaalse eluga,



V. Väli. Eesti NSV rahvakunstniku  
H. Elleri portree. Öli. 1955.



seades endale järjest uusi nõudlikumaid loomingulisi ülesandeid. Esimeste katsetustena figuraalkompositsiooni alal tuleb märkida teoseid «Kalurid» (1957—1959) ja «Kana-kitkujad» (1958).

Nõudlikuna iseenda ja oma töö vastu kasvatab V. Väli samas vaimus ka oma õpilasi, tulevase kunstnikke Eesti NSV Riiklikus

Kunstiinstituudis, kus ta töötab õppejõuna 1947. aastast alates. Hiljuti küpsesse loominguikka jõudnud kunstnikuna ei rahuldu V. Väli saavutatuga, vaid jätkab pidevates otsingutes ja töös oma loomingulist teed, et leida järjest uusi vahendeid oma mõtete ja tunnete väljendamiseks. On ju tuntud tõdeded kohustavad, aga ainult töö viib sihile.



# MÄLESTUSI KOKKUPUUEDETEST PAUL JA KRISTJAN RAUAGA

Günther Reindorff

Kristjan Raua surmast on möödunud seitseteist aastat, tema varemlahkunud kaksikvenna Pauli surmast varsti juba kolmkümmend pikka aastat. See tundub uskumatu, sest mälestused mõlemast kunstnikust on nii elavalt ja reljeefselt säilinud.

Pole kerge oma mälestustes alal hoida objektiivsust, puudutamata väljakujunenud arvamusi lahkunud isikutest ja riivamata järeltulijate pieteeditunnet. Pahatihti on aga tolaaegsed hinnangud olnud sõltuvuses valitsevatest tõekspidamistest ja nendega kaasnenud kõrvalistest meeleoludest.

Vaatamata sellele, et nad sündisid kaksikvendadena, olid mõlemad nii välimusest kui ka vaimu ja hinge struktuurilt ning ellusuhtumiselt täiesti erinevad ja isegi vastandlikud. Sellest hoolimata, või just selle tõttu, sidus neid tõeline suur sõprus, vastastikune kooskõla ja sügav austus.

Hoolimata meie peaaegu veerandsaja-aastasest vanusevahest, leidsin Paul Rauaga tiheda kontakti, mis mind omakorda lähendas ka tema venna Kristjaniga.

\*

Kristjan Raud oli noore kunstnikuna sügavalt hingestatud realist (Peterburi ja Düsseldorfil). Kokkupuuted Müncheneri kunstiga saajandi algul mõjustasid teda osaliselt juugendstiili suunas. Hilisemal perioodil leidis tema loomingus kajastust ekspressionismi, mis koos eesti rahvakunsti, rahvaluule ja müütide ainevallaga moodustas primitiivistliku ja müstilise värvinguga sümbolismi. Jutuajamisel Kristjan Raua ja Rasmus Kangro-Pooliga avas esimene paari avameelse lausega oma hinges sügavalt juurdunud tõekspidamised. Ta ütles: «Ma tahan koju anda sellele suurele «isesugusele», mil leni muinsus mind on viinud, kuid mida ma ikkagi vaid aimamisi kompan ja mille kon-

tuurid ei ole kindlad... See kõik on väga raske, kuid see raskus lunastabki ehk mu siinviibimise.»

Meie kunstnikkond ja ühiskond tundsid Kristjan Rauda omapärase, lihtsa ja avameelse inimesena. Folkloristlik ja etnograafiline kallak, mis kajastus tema loomingus ja võttis lõpliku vormi «Kalevipojas», tõi temale laialdase populaarsuse.

Paul Raud oli nii maailmavaatelt kui ka kunsti tajumiselt vennast täiesti erinev. Ta oli väga seltskondlik, vennast palju painduvam, sealjuures harukordselt delikaatne ja taktitundeline; kõrgete eetiliste tõekspidamiste ja laialdaste kirjanduslike ning kultuurifilosoofiliste huvidega. Mitte niivõrd populaarsena oli ta kodanlikus Eestis üks neid, kes maalijana-realistina jäi truuks oma kunstilistele veendumustele ja keda 20-ndatel aastatel domineerivate moodsate voolude seas peeti «vanaks düsseldorflaseks».

Peale selle ei saanud teatud seltskonnakihid unustada, et ta noorpõlves oli sunnitud portretistina Eesti ja Läti mõisates jõukaid balti aadlikke portreerima. Sellega kutsus ta enda vastu välja teatud natsionalistlikku laadi opositsiooni.

Siiski me nõustume Laikmaa iseloomustava hinnanguga Paul Raua kohta: «Kui Paul Raud oleks ka ainult «Muhu rauka» maalinud, jääks tema nimi kunstnikuna tulevikus püsima.»

\*

Kes olid vendadele Raudadele kunstiautoriteedid ja eeskujud, keda nad siin-seal on maininud?

Kristjan Raud rääkis kiindunult Gallén-Kallelast, kelle eeskuju teda ergutas «Kalevipoja»-ainelisele elutööle. Ta oli Cézanne'i ja van Gogh'i austaja ja soosis üldiselt moodsaid kunstivoole. Kristjan Raud oli oma loominguks teel uute ideaalide otsija, mis teda





P. Raud. Muhu rauk. Öli. 1898.

ergutasid pidevale katsetamisele ja oma väljendusstiili modifitseerimisele. Selles suhtes on tema «Kalevipoeg» oma tervikus kujukaks näiteks. Kristjan Raua loomingulise arenemise käik sai väga erineva hinnangu osaliseks. Siin on kohane mainida Venturi mõtteid:

«Iseenesest-mõistetavalt on idee, kavatsus mitte alati ühtelangev täideviimisega. Mina mõtlen isegi, et need üldse ei lange ühte. Ent nende vahel on ikka teatud vastastikune suhe, millest peab teadlik olema kunstiteose õigel interpreteerimisel. Iga kunstiteost peab hindama lähtudes tema enda normidest.»

Paul Raud, kes oma põhituumalt oli püsivalt realistliku suuna pooldaja ja selleks jäigi, oli kiindunud Tizianisse, Velázquezisse. Ta hindas kõrgelt Rembrandti portreid ja rääkis erilise vaimustusega hingestatud kätest tema portreedel. Moodsamate kunstivoolude esindajatest armastas ta Manet'd, hindas kõrgelt Leibli Pariisi aegset «Kokotti» ja Max Liebermanni varasemat loomingut.

Elavalt on mul meelde jäänud dekoratiivkunsti näituse külastamine Paul Rauaga Stockholmis 1929. a., kus olid esindatud Orrefoori kristalligraveerimise kunstnikud — suurmeister Gate jt. Suure lihtsa vormiga kristallvaagna erakordselt omapärane kompositsioon üllatas meid: tähistava keskel lamav Veenus ja selle all, sügavuses — laine-tav meri; keset selle avarust pisitilluke kajak üksildase hülgekütiga. Olime vaimustatud sellest moodsalt-dekoratiivsest, sügavalt poeetilisest *chef-d'oeuvre*'ist. Paul Raud kõneles sellest veel hiljemgi Tallinnas, tunnistas sellega oma vastuvõtlikkust ka moodsate esteetiliste kunstisaavutuste suhtes.

Paul Rauale polnud võõras idealism elunähtuste hindamisel ja sügav lüüriline poeetilisus loodusele lähenemisel. Hardumusega rääkis ta oma noorpõlve-aastatest maal, meenutades Rakvere ümbruskonna tagasihoidlikku maastikku. Ta ülistas selle intiimset ilu ja peent värvigammat. Unistades meenutas ta: «... Varakevad... Lepavõsastiku lillakalt-hõbedased noored tüved oma peene ja sujuva kooskõlaga koltunud maapinna ja läbipaistva unistava taeva loomusega...»

Meeleldi jutustas ta ka Düsseldorfis ajast ja Gebhardti peenelt diferentseeritud nõudlikkusest koloriidi suhtes. Ta mainis ka tolle-aegse noorsoo valmisolekut hankida kaugest külast tema järjekordsele modellile «einen so schön verschossen Rock», milline oli stuudiorännakul äratanud professori tähelepanu.

Palju varem, kui leidsid laiemat avaldamist Paul Raua Pakri saare maastikuetüüdid, oli mul juhusega näha neid tema ateljees «Rootsi kuninga aias» Lühikesel jalal. Nende hulgas oli harukordselt sügavalt tunnetatud ja suure meisterlikkusega vabalt maalitud teoseid. Enamikus olid need hoolimatult-julgeid pintsliharjaste jälgi kandvad suure spontaansusega teostatud tööd. Mõned nendest on mulle tänini sügavalt meelde jäänud,



näiteks «Jalgrajal» — naine valge hobusega ja saare hilisõhtuste meeleoludega. Suur ja üllatav oli nende kontrast juba varem nähtud hollandi «väikemeistrite» maneeris maalitud «Onu Pauli» portreega. Ta meenutas oma onu suure pieteediga ja seletas mulle rahuldustundega, et vaatamata viimistluse peenusele oli ta seda peaaegu miniatuurset portreed ainult harjaspintslitega maalinud.

Paul Rauaga oli meil ka ühiseid mälestusi Pakri saarelt, kuigi ma seal temast palju hiljem (1921. a.) stuudiorännakul viibisin. Seda haruldast ja omapärast Eesti maanurka meelde tuletades selgus, et olime kokku puutunud samade kaluriperedega.

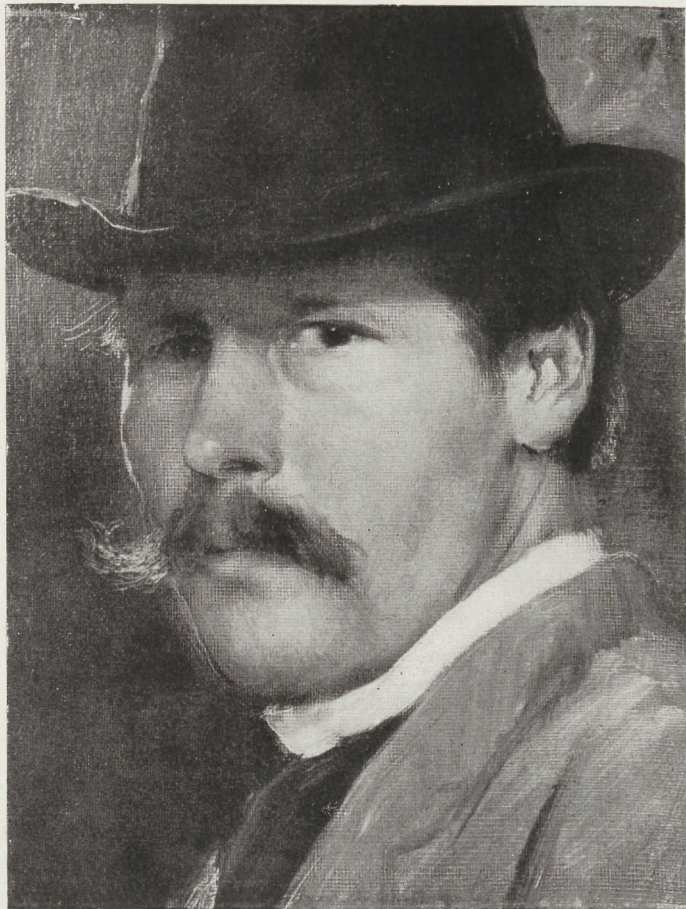
\*

Paul Raua lihtsate kompositsiooniskitside hulgas, mis olid avaldamata jäänud ja milliseid ta vahel ateljee lauалаekast nähtavale tõi, oli ka joonistusi, hoogsaid ja veenvaid. Mäletan tema omapärast «Kalev surmavoodil», kus kangelane oli õlgedele asetatud. See kompositsiooni idee oli väga omapäraselt kujutatud ja markantselt grafiitpliatsiga teostatud.

Ajal, mil lüüriline, realistlik loodusekujutus tolleaegsetes mõduandvates ringkondades vähe tähelepanu leidis, kurtsin kord Paul Rauale oma raskustest — olin vahel dualismi kammitsais. Sellepeale ütles Paul Raud, kes end tavaliselt väga valitud sõnadega väljendas, mind elavalt ergutades: «Vilistage meie kriitikale ja töötage südamekutsumuse kohaselt!» Sellejuures kannatas ta ise vaikselt kriitika erapooletuse puudumise tõttu. Ta oli ajuti endassetõmbunud ja esines harva kunstinaütustel.

Paul Raud kuulus Riigi Kunsttööstuskooli silmapaistvamate pedagoogide hulka, kes harukordse tõsiduse ja kohusetundega suhtus oma töösse ja kes samasugust suhtumist ka õpilastelt nõudis. Tihti oli mul juhus näha teda aktijoonistuse tundide eel õpetajate toas süvenenult skitseerimas oma taskuraamatusse, otsimas ja kaalumas järgmise modelli poosi. Ta nõudis õpilastelt ranget ülesehitust ja elulist realistikku väljenduslaadi. Tema õpilastest on kujunenud mitmed headeks joonistajateks: Alas, Einmann, Herman, Johani, Liimand.

\*



*P. Raud. Autoportree. Õli.*

Kuivõrd põhjalik oli Paul Raud oma suhtumises loomingulistesse ülesannetesse, näitavad järgmised tähelepanekud.

Kahekümnendate aastate teisel poolel töötas ta oma suure sümbolistliku kompositsiooni «Töötus» kallal, kus Gebhardti ja Uhde eeskujul oli usuline teema toodud olevikku. Kunsttööstuskooli õpilaste näitusel nägi ta üht ornamentaalset ilupaberit, mis oli trükitud variatsiooniliselt polükroomsete, sujuvate, koloriidis kontrastsete pronksvärvidega ning mõjus teatud viisil vararenessanslikult. Need väikeseformaadilised lehekused äratasid Paul Raua tähelepanu ja ta palus endale ühe komplekti. Neist sai ta ergutust kompositsioonis esinevate inglite tiibade maalimisel. On ju ka Vrubel kasutanud teokarbi pärlmutrit inspiratsioonina kompositsioonide loomisel.



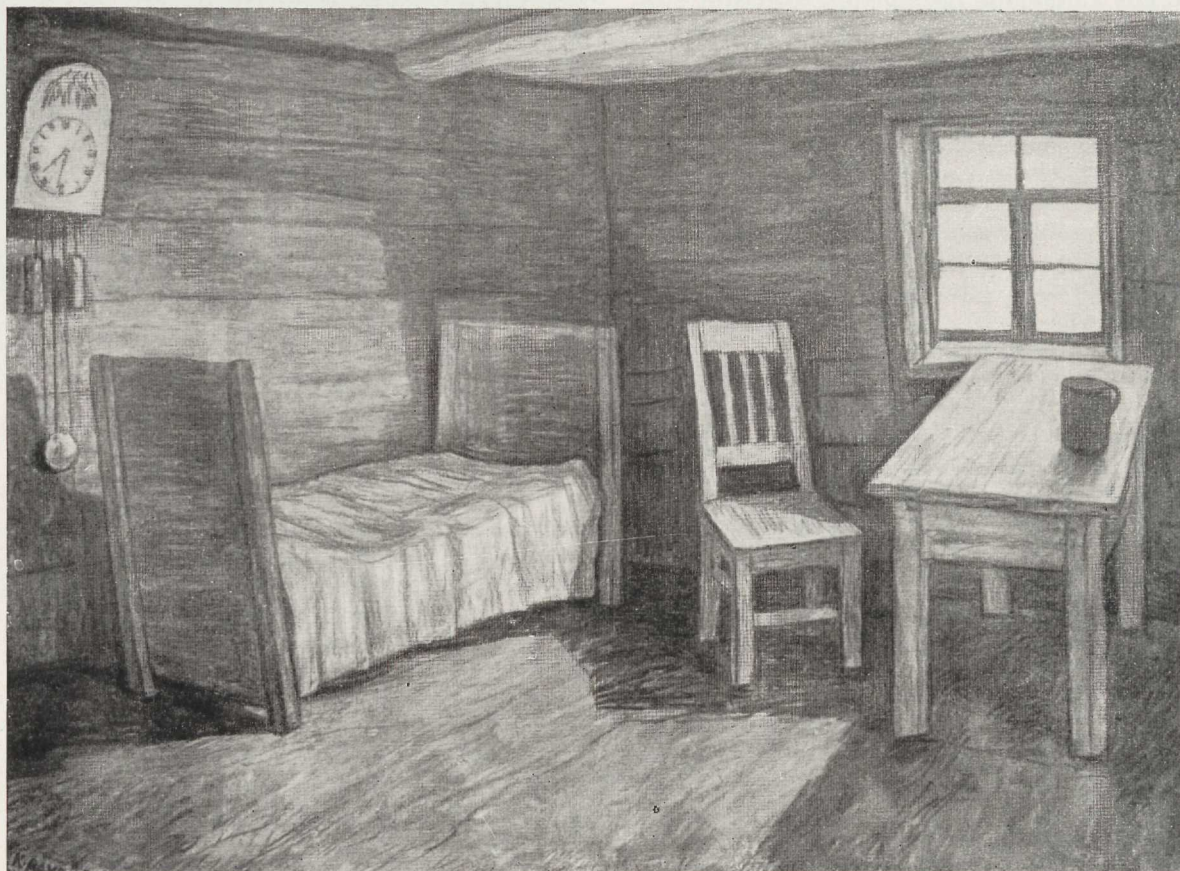
Kuna mainitud kompositsiooni tegevus sündis vabas õhus, siis palus Paul Raud mind (ma elasin Nõmmel) temale teatada, «millal kõlab noortel kaskedel õrn, vaevalt tajutav viulihelin». Vabal pühapäeval pühendus Paul Raud kevadiste kaskede maalimisele, kohal, mille olin Mustamäe all talle üles otsinud. Kahjuks olid aga «hiirekõrvade» asemel juba «oravakõrvad» võrsunud.

Oli vaikne, soe, päikesepaisteline maipäev. Tookord avanes mul esmakordselt võimalus veenduda, kui võrd põhjalik oli Paul Raud teatud loodusmeeleolu fikseerimisel. Etüüd oli lihtsalt ja laias laastus üles ehitatud. Kaselatvade koloriit taevaalaotuse taustal pidi korduvalt halastamatule palettnoale

alluma, enne kui kunstnik saavutas teda rahuldava kooskõla. Alles siis palus ta mind — joonistasin sealsamas lähedal — etüüdi vaatama tulla. Hoolimata suurest detailide üldistusest, oli maali koloriiti kätketud tükike sooja kevadet, millest hoovas ärkamise ja vaikse õnne meeleolu.

Kompositsioon «Töötus» ei toonud Paul Rauale rahuldustunnet. Mitme õnnestunud ja omapärase momendi peale vaatamata jäi ta kompositsiooniliselt terviklikkusest vastuoluliseks. Maali loomise ajendiks polnud tõenäoliselt mitte sügavalt väljakujunenud idee, vaid selle autor kasutas õnnelikku juhust: oma vanemas eas abiellunud venna perekonnas avanes tal kahekümnendate aastate tei-

*Kr. Raud. Talutare. Süsi. 1939.*





sel poolel soodne võimalus väikest last maalida. See arvatavasti andis tõe ülalmainitud kompositsiooni loomiseks.

\*

Paul Raud, kes mind aeg-ajalt Nõmmel külastas, tuli mõnikord vennaga, samuti ka haridustegelase Vestholmiga, et tutvustada neile minu uuemaid joonistusi ja pastelle Viru rannalt, Suursaarelt ja Tütarsaarelt (1925—1926).

Kristjan Raua kõige elavamad huvi äratasid võrgukuurid ja etnograafilised vanad puuehitused. Mõni aasta varem (1922) oli Eesti Rahva Muuseum omandanud minu joonistuste-sarja Pakri saarelt. Pastellidest huvitasid Kristjan Rauda eeskätt heroilise põhikoega Suursaare lapidaarsed kaljumaastikud. Sel külaskäigul panin tähele Kr. Raua erilist huvi mitmete joonistusmaterjalide, samuti joonistusvõtete ja graafikat puudutavate retseptide vastu. Selles huvis ilmnis Kristjan Raua endassesüvenenud olek ja eemalseismine praktilisest elust. Paul Raud ergutas oma venda üht-teist üles tähendama.

Elavalt on mul meelde jäänud jalutuskäik Mustamäe all vendade Raudade ja Vestholmiga ilusal kevad-eelsuve päeval. Noored mehed olid pidulikult sirged «küünlad» püstitanud. Kirglikult lendasid esimesed tulipunaste tiivaotstega aurooraliblikad. Paul Raud, nendest assotsiatiivselt ergutatuna, ei saanud tsiteerimata jätta Goethe tuntud luuletuse lõppu:

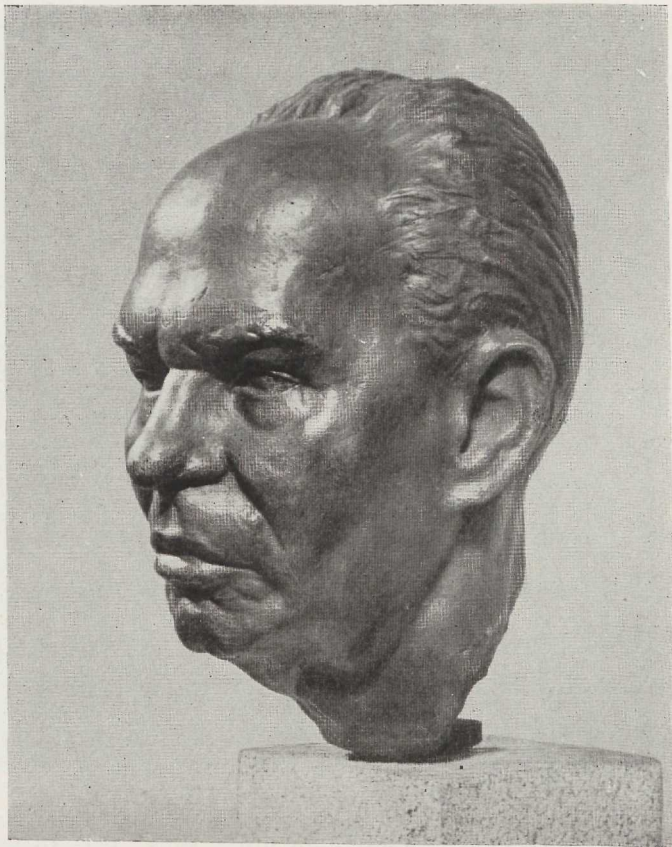
«Und so lang du das nicht hast,  
Dieses: stirb und werde!  
Bist du nur ein trüber Gast  
Auf der dunklen Erde.»

Paul Raud armastas tihti värsse tsiteerida, esitades Goethe, Winckelmanni, Ruskini, Emersoni mõtteid.

Vestholm oli huvitatud loodusest ja bioloogiast. Ta murdis noore mehe «küünla», puhastas selle okastest ja laskis seda endale maitsta, näilise naudinguga rõhutades vitamiini tähtsust inimorganismile. Kristjan Raud oli kohe valmis Vestholmi eeskujule järgnema ja püüdes nina kirtsutamist ära hoida, kiitis seda tärpentinimaitsetel tervislikku rooga.

Paul Raud osutus suuremaks maiasmokaks.

\*



H. Halliste. Kr. Raua portree. Pronks. 1937.

Kristjan Raua iseloomu komplitseerituse ja vennast suurema kinnisuse tõttu oli temaga sügavamad ja elavamad kontakti raske saavutada. Oli ta ju ebatavaliselt omapärase hingeelu ja karakteri iseärasustega isiksus. Talle omase suure emotsionaalsuse tõttu võis ta mõnikord äärmuseni heldida. Kristjan Raud oli õnnistatud suure intuitsiooniga, ta oli müstik ja unistaja, üheaegselt aga ka reaalsusega arvestaja. Toetudes oma ideede jõulisusele suutis ta aga rangelt-mehiselt talitada ja otsustavalt oma teed kunstis rajada.

Siinkohal ei saa mainimata jätta Kristjan Rauda iseloomustavaid ridu J. Perti «Kristjan Raua monograafiast», «...Ja siin avaldub Kristjan Raua sisemina muinaseestlase lapselikkuses, usuinimese müstikas. Kuid ka elus Kr. Raud on müstik — venna surnukirstu ta asetab oma ainumad joonistused emast, et esimesel ei tarvitseks üksi olla...» (Paul Raud suri 1930. a.)



Selles väikeses episoodis avaldub Kristjan Raua sügavalt liigutav eetilisus ja suur inimväärtus.

\*

Kõige huvitavamad kokkupuuted Kristjan Rauaga olid mul seoses tema uusloominguga. Mäletan, millise tähelepanu ja ettevaatusega suhtus ta oma tööde väljapanekusse näitusele, neid korduvalt ümber asetades. Kuivõrd murelikult suhtus ta valguse tingimustesse (teosed olid must-valges) ja kuidas ta näituse avamise eelpäeval võõpas oma tööde raamid ikka ja uuesti üle. Teatud saamatus nendes askeldustes oli tema juures liigutav, sellega reetis ta vilumatust käsitöövõtetes. Selle juures avaldusid teatud kõhklused ja suur rahuldamatust tunda ka Kr. Raua mitmete kompositsioonide valmimisprotsessides — sama rahuldamatust loendamatu otsingutega? Ma mõtlen neid joonistus-kompositsioone, mis koosnevad paljudest tööprotsessi vältel kokkukleebitud paberitükikestest, mis üldpinda pidevalt suurendades avardasid ja täiendasid kompositsioone, viies kunstniku lõpliku, kauaotsitud lahenduse leidmiseni.

Ühel ülalmainitud näituse avamise eelpäeval peatusin Kristjan Raua söega joonistatud interjööri «Talutare» juures, mis asus alles seina najal põrandal. Olin selle töö hingetatusest äärmiselt haaratud ja palusin Kr. Rauda töö juurde, et ta seletaks, millest on tingitud selle töö erakordne sugestiivne jõud ja sellest hoovav suur ahastuse ning ängistuse tunne. Kristjan Raud vastas lihtsalt ja enesestmõistetavalt: «Selles kambris on mõrv toime pandud.»

Tänapäevani imetlen ma seda nõiduslikku tundi, seda suurt loominguulist jõudu, mis oli suuteline teosesse süvenenud vaatlejal esile kutsuma tundeid, mis täidaksid tege-likkuses sellesse kambrisse astujat, kui ta oleks teadlik nende seinte vahel toimunust.

See «Talukamber» orvuks jäänud kruusiga vanal laual, armetute pimedaks muutunud aknaklaasidega ja tardunult seisma jäänud kellapendliga ripub praegu tähendusrikkalt ühe tuttava seinal.

Samal seinal möödab Friedrich Kreutzwaldi legendaarse tagasihoidliku seinakella pendel väsimatult, kannatlikult tiksudes lõp-  
matust...

Lohusalus „Pedajal“  
Oktoober 1959

\*



N. Kummits. Talutares. Õli.  
1939.



## NIKOLAI KUMMITS ŽANRIMAALIJANA

*Linda Alekõrs*

Kõneldes demokraatliku suuna tekkimisest ja arengust eesti maalikunsti 30-ndatel aastatel, on saanud tavaks nimetada koos kolme kunstnikku — A. Johani, N. Kummits, K. Liimand. Mainitud kunstnike viimine ühise nimetaja alla on kahtlematult põhjendatud. Kuid seejuures tuleb siiski ära märkida ka nende kunstilise palge erinevust.

Kui A. Johani astub meie ette vitaalse, figuurirohkete kompositsioonide loojana, temperamentse värvimeelega maalijana, siis N. Kummitsat tajume tema tööde kaudu kui endassetõmbunud, mõtisklustesse kalduvat kunstnikunatuuri, kes kõidab meid lihtsa ja

karmi elu kujutamise ning intiimse nukrusega. Või kui K. Liimand saavutab oma töödes maalilisuse lopsaka ja hoogsa pintslikäsitlusega, selgete toonide mahlakusega, siis N. Kummits — valgus-varju nüansirikkuse ja soojatoonilise, tagasihoidliku koloriidiga.

Nikolai Kummitsa looming langeb põhiliselt 30-ndatesse aastatesse. See on ajavahe-mik, millal noorte, andekate, demokraatlikult meelestatud kunstnike pealetungi tõttu hakkas muutuma kunstinäitustel seni valitsenud formalistlik üldilme. Viimase muutusele realismi ja rahvalikkuse suunas aitas kaasa žanrimaali traditsioonide (J. Köler, Kr. Raud,





N. Kummits. *Lugemas. Õli.*  
1939.

P. Raud) elustamine ja edasiarendamine, mis leidis väljenduse noorte kunstnike otsingutes temaatilise kompositsiooni alal.

Nikolai Kummits sündis 8. jaanuaril 1897. a. Tartus kingsepa paljulapselises perekonnas. Kunstniku lapsepõlv, noorukiiga ja kooliaastad möödusid alalises mures igapäevase leiva pärast. Suviti maal karjasena või tööpoisina, talviti koolis — nii omandab edasipüüdlik nooruk alghariduse. Iseõppimise teel ennast täiendanud, astub ta 1921. a. kunsti-kooli «Pallas». Algavad õpinguaastad, kus juures tulevane kunstnik elatise hankimiseks ja nälja peletamiseks ei põlga ka kingsepatööd. N. Kummitsa biograafias puuduvad välismaareisid ja õppematkad, isegi tema igapäevane liikumisring ahendub pooleldi halvatud jalgade tõttu. Võib öelda, et peaaegu kogu kunstniku elu möödus Tartus, ülejõe-linnaosas.

N. Kummitsa loomingu põhijooned kujunevad välja juba õpilasaastail. Kunstikool «Pallase» lõpetajate tööde näitusel 1929. a. esineb ta kaheksateistkümne tööga maali, akvarelli ja graafika alalt. Juba tööde nimetused — «Naine kassiga», «Alevikauplus», maastikud, interjäär, akt (tööde asukohad on

teadmata) — vihjavad kunstniku kindlale huvideringile. Pärast kooli lõpetamist astub ta kunstiühingu «Pallas» liikmeks, kuhu hiljem koonduvad ka A. Johani ja K. Liimand. Soe ja südamlük sõprus A. Johaniga, lähedane kontakt eesrindlike trükitöölistega (Miger jt.), aitavad palju kaasa N. Kummitsa demokraatliku maailmavaate kujunemisele.

Järgnevatel aastatel võtab N. Kummits osa kunstiühing «Pallase» ja Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse (KKSKV) kevad- ja sügisnäitustest. Tema töid eksponeeritakse Moskvas, Riias, Kaunases, Roomas ja Budapestis. 1935. a. kevadel progressiivsete kunsti-ringkondade poolt organiseeritud kaasaegse eesti kujutava kunsti näitusest Moskvas võtab osa ka N. Kummits. Ta esineb seal kolme joonistusega — «Interjäär», «Riia», «Vanaeit kassiga» ja ühe maaliga — «Vanaeit ahju juures». Kõik nimetatud tööd on teostatud 1934. aastal, kahjuks aga puuduvad andmed nende hilisema saatuse kohta. Näitusekülastajad märgivad teiste tööde hulgas tunnustavalt ära joonistust «Vanaeit kassiga» ja maali «Vanaeit ahju juures» (repr. «Kunsti Album» II, 1935). 1937. a. võtab N. Kummits osa eesti kunsti näitustest Riias



ja Kaunases. Viimasel eksponeeritakse tema kaks monotüüpiat ning maalid «Ema» ja «Puhkus». Budapestis 1939. a. toimunud eesti kunsti näituse kataloogist leiame N. Kummitsa kahe töö — «Ema» ja «Ahju ees» — nimetused.

Nõukogude ajal on korraldatud N. Kummitsa mälestusnäitusi 1947. ja 1955. a. Tartu Riiklikus Kunstimuseumis. Eksponeeritud on maale, joonistusi ja graafikat umbes poolesaja töö ümber. Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi raames korraldatud eesti kujutava kunsti näitusel Moskvas 1956. a. esitati N. Kummitsa loomingust kaks maali — «Talutares» (1939) ja «Lugemas» (1939).

N. Kummits ei kuulunud nende kunstnike hulka, kes oleks oma loominguga tõusnud n. ö. kodanliku kunstitaeva orbiiti. Temast mindi tihti vaikides mööda või siis tituleeriti teda kunstiarvustajate poolt «agulite romantikuks», kelle teostest õhkuvat «trööstitu spliini hõngu» ja «luulelisi varjundeid».

N. Kummitsa töödest puudub meil seni täielik ülevaade. Need asuvad laiali pillatult muuseumides, erakätes, sõjakeerises hävinud. Palju töid on teada ainult nimetuse järgi («Saun», «Eided», «Kirjakirjutajad», «Interjäär tütarlapsena» jt.) või tuntud reproduktsioonide kaudu («Keetja», «Puhkus», «Turba-soos», «Karjalaudas»). Hoopiski vähe on säilinud eskiise ja visandeid, ettevalmistavaid kavandeid.

Teadaolevad tööd, mis enamikus on koondatud Tartu Riiklikku Kunstimuseumi, lubavad järeldada, et N. Kummitsa loominguline diapason ei olnud eriti ulatuslik. Žanrimaal, maastik, interjäär ja üsna vähesel arvul portreid — see ongi peaaegu kõik, mida sisaldab kunstniku loominguline pärand. Hoolimata tööde tagasihoidlikust arvust ja kujutatava ainevalla kitsusest kuulub N. Kummitsale siiski kindel koht eesti kujutava kunsti ajaloos.

Tänapäeva vaataja ei näe N. Kummitsas mitte «agulite romantikut», vaid tajub seda kibedat elutõde, mis sundis kunstnikku lõuendile jäädvustama sügavast nukrusest läbi imibunud kuuvalguse- ja talvemaastikke või töölistkorterite viletsaid interjööre, eluhallusest ja vaesusest küüruvajunud inimesi.

N. Kummitsale oli võõras formalistliku kunsti ideetus ja eraldatus rahva elust.

1938. a. kunstiuhing «Pallase» albumis avaldab ta oma eitava seisukoha moodsate kunsti-voolude kohta, tõstes kunstiteoses esikohale sisu. Ta kirjutab: «... tuleb vaid tähelepanu pöörata kunstiteose sisulisele küljele, mis on saadud vahetult meid ümbritseva töö, mu-rede, röömu ja looduse vaatlusest». Need kunsti ühiskondlikku tähtsust hindavad seisukohad on kunstniku loomingut suunavaks teguriks.

Oma realistlikku elutunnetust püüdis kunstnik valada vastavasse kunstilisse vormi. Juba õpingute ajal «Pallases» kujundab ta välja temale omase isikupärase käsitluslaadi, taotleb lakoonilist, lihtsustatud, kohati lapidaarset vormikõnet. Parimates töödes — «Keetja» (õli, 1934), «Ema» (sangviin, 1935), «Talvemaastik» (monotüüpia, 1936), «Perekond» (õli, 1938), «Ahjupaistel» (õli, 1938), «Ehitaja» (õli, 1939), «Kuuvalgus» (õli, 1942), «Talutare interjäär» (õli, 1942) — saavutab ta sellise vormikäsitluse abil tugeva kunstilise üldistusjõu ja mõjuvuse.

Kunstniku seisukoht kogu ümbritseva elu ja ühiskonna suhtes, tema esteetiline maailmasuhtumine leiab kõige reljeefsema väljenduse olustikulistes žanrimaalides ja joonistustes. Nendel kujutab ta sama keskkonda, kuhu kuulub kunstnik ise ja millele ta jäi truuks elu lõpuni. Lihtrahva argipäev on see, millest kunstnik ammutab oma loomingu temaatika ja jõu. Lihtsa süžee kaudu jutustab ta töölisnaise argipäevast joonistusel «Supikeetja» (1934), maalil «Keetja» (1934), vabadikkudest ja sulastest — teostes «Turba-soos» (õli, 1932), «Karjalaudas» (õli, 1936), «Perekond» (õli, 1938), töölisnaisest ja agulilastest — töödes «Naine lapsega» (kriit, 1936), «Ema» (sangviin, 1935), «Ahjupaistel» (õli, 1938), «Lugemas» (õli, 1939). Viimased neist näivad kandvat autobiograafilist iseloomu. Lihtrahva elu kujutavad ka kunstniku viimased, 1942. a. loodud žanrimaalid — «Kartulikooriga», «Talutare interjäär» ja «Interjäär keträjaga».

N. Kummits, olles eeskätt vaatleja ja olustiku kujutaja, ei põimi oma žanrilistesse teostesse tegelastevahelisi keerulisi intriigisõlmi. Lihtsa faabula kaudu jutustab ta elu argipäevast, mille kandjateks on teda ümbritsevad inimesed. Perekond einetab, naine keedab, ketrab, koorib kartuleid, teeb tuld või istub küdeva ahju ees — see on tihti kogu



tegevus maalil või joonistusel. Ometi ei ole elu pisisündmuste kujutamine kunstniku loomingu põhiideedeks, vaid selle esiletoomise vahendiks.

N. Kummitsa loomingu omapära avaldub silmapaistval määral tema inimfiguurides. Võib-olla aitaks seda selgitada võrdlus ühe tema kaasaegse, näiteks A. Johani figuuridega. A. Johani olustikumaalidel on tegevad toimekad, tarmukad pesunaised-triikijad, reipad mustlaspoisid, lihtsakoelisest elust pulbitsevad rahvatüübid, antud ilmeka individuaalse karakteristikaga. Sellevastu N. Kummitsa maalidel näeme mõttessevajunud, kuidagi staatiliselt antud inimesi. Näib, nagu oleksid nad läbipuretud rõhuvast murest. Taoliselt kujutatud inimfiguuride tõttu oleks kunstnik võinud kergesti langeda haledusmeeleolu tekitamise ohtu, apelleerimisse «kuld südamate ordu» poole. Ometi oskab N. Kummits seda vältida. Ta leiab ilu lihtrahvas ja selle argipäevas, kuid talle kui töötava rahva hulgast võrsunud kunstnikule on võõras viletsuse ja kannatuste poetiseerimine eesmärgina omaette. N. Kummitsa inimfiguuridesse on kätketud sügavat, töö-

inimesele omast väarikust ja asjalikku tõsistust. Need ei ole mitte varjukujud ega ka mitte erandkangelased vaid tööinimesed, nii nagu nad on tunnetatud kunstniku poolt. Nende mõju vaatajale on vahetu. Lakooniline vormikõne ei too neis esile niivõrd individuaalset karakterit kui tüüpilisi, karakteriselt üldistavaid, samaaegselt rahvuslikke jooni. Selliselt kujutatud inimesed ongi süžeele tegevuse kandjateks N. Kummitsa žanrimaalidel ja joonistustel. Siinjuures on figuurid ootuspäraselt ja omalaadses kokkolas rakendatava süžeele.

1938. a. loodud iseloomulikumaal ja õnnestunud maalil «Perekond» näeme meest ja naist lapsega laua juures istuvat ja einetavat. Mees murrab leivaviilu, naine ulatab kruusi süles istuvale lapsele. Mõlemad on jäetud oma mõtete ja tegevusega üksi, olles samaaegselt ühendatud ühtse keskkonna, kasina söögilaua, kogu ümbritseva miljöö ja ühtse psühholoogilise koe kaudu. Leiba murdev mees on laua äärel rinnuli vajunud, tema väsinud näost vaatavad ainiti, raskete mõtete tõttu otsekui mittemidagi nägevad silmad. Esiplaanil istuv naine on asetanud



N. Kummits. Naine lapsega. Kriit, sangviin. 1936.



oma kohmaka, õrnustega harjumatu käe ümber lapse. Laual poolik leivapäts, taldrik, piimapott.

Lihtsale, intiimsele süžeele ei ole kunstniku poolt antud kaugeltki mitte ühekülgset lahendust. Vaataja tajub, et antud süžeel peab olema veel teine pool, mida me küll ei näe, kuid mis põhjustab kõige maalil kujutatu. Sellest maaliteosesse kätketud alltekstist koorubki valla N. Kummitsa loomingu ideeline eesmärk, tema loomingu demokraatlik olemus. Mitte argipäeva pisisündmuste kujutamine omaette, vaid kodanliku ühiskonna eba võrdsuse paljastamine, sõltuvalt kunstniku maailmataju omapäras. Vastavalt N. Kummitsa karakterile ja kunstnikunärvile kannab tema võitlev hoiak passiivsuse pitserit. Nagu enamasti žanrilise teose ülesehitusel, nii ka siin, jälgib kunstnik ökonoomsuse printsiipi. Kõik üleliigne ja illustratiivne, mis segaks teosesse süvenemist, selle idee ja sisu mõistmist, on välja jäetud.

1938. a. valmib kunstnikul «Ahjupaistel». Teos eksponeeriti esmakordselt 1938. a. KKSKV sügisnäitusel Tallinnas ja 1939. a. K/Ü «Pallase» näitusel Tartus. Töö omab mitmeti keskse koha N. Kummitsa žanrilises loomingus. Siin avalduvad temale iseloomulikud jooned nii süžee, kompositsiooni, värvi, valgus-varju kui ka pinnakäsitluse osas.

See suuremõtmeline maal on üles ehitatud suletud, üheplaanilise kompositsiooni põhimõttel, mis on küllaltki tähtsaks teguriks teose meeoleu edasiandmisel. Inimeste paigutus on lihtne ja loomulik. Kompositsiooni sisuline tsentrum — istuv naine lastega — langeb kokku interjööri kui ka lõuendipinna keskpunktiga. Asetuse kõrval tõstab gruppi esile küdevast ahjust langev tulekuma, mis reflekteerub ruumis olevatel figuuridel ja esemetel. See hämar valgus tugevdab veelgi tööle omast nukruse ja intiimsuse nooti. Esiplaanil, vastu ahjunurka, seisab sagraisjuukseline tütarlaps, elustades pilti pisut rõõmsama tundenüansiga. Nii sellel kui ka teistel olustikulistel maalidel, joonistustel paistab N. Kummits silma suurepärase oskusega valida detaile. Ahju juurde kuivama asetatud jalanõud, vooditsale riputatud kepp ja kott, pudrupööris seinal või riidelapp piimapurgil aitavad muuta reaalseks ja eluliseks kogu töö.

Mõnikord annab N. Kummits oma üksik-



N. Kummits. Talutare interjäär. Õli. 1942.

figuuridele monumentaalsuse ja väljakutsuva hoiaku, asetades nad täies suuruses madala horisondiga maastikule — «Ema» (sangviin, 1935), «Ehitaja» (õli, 1939).

Värvi ja pinnakäsitluses jääb kunstnik truuks kord omandatud, n. ö. vanameistreid meenutavale üldkoloriidile, kus domineerivad soojad pruunikad ja ka sinakashallid toonid. Eredaid ja tugevaid lokaaltoone N. Kummitsa töödes ei kohta. Nüansirikas, aeglane üleminek ühelt värvitoonilt teisele annab tema töödele maalilise üldmulje, mida suurendab oskuslikult edasi antud hele-tumedus. N. Kummitsa tööde koloriit on emotsionaalne. Ta on üheks tähtsamaks väljenduslikuks vormielemendiks, mille kaudu omandavad tema väikesed inimesed poeetilise suuruse, väarikuse ja sotsiaalse kõlajõu. Hele-tumeduse abil sulatab ta inimfiguurid kokku interjööri, lahendab selle abil ruumilised vahekorrad. Samaaegselt annab emotsionaalne koloriit ja hele-tumedus N. Kummitsa teostele vahetu elamuslikkuse.

Juba õpilasaastail veetles kunstnikku valgus-varju võlu. Seda näeme tušijoonistusel «Interjäär» (1927) ja «Laudkond» (dateerimata, arvat. 1927). Viimasel hajutab ta sujuvate joontega valgusrefleksid laiali ruumi ja laua ümber istuvatele figuuridele. Huvi renessansi suurmeisterite ja Rembrandti vastu leiab siin ilmse kajastuse. Viimistletud hele-



tumeduse käsitluse poolest paistavad silma maalid «Ahjupaistel» (1938) ja «Lugemas» (1939). Esimesel on peenete pintsli tõmmetega, mõnevõrra kuivavõitu pinnakäsitlusega edasi antud valgus-varju vahekorrad pruunikates toonides. Maalil «Lugemas» jaotab lauale asetatud petrooleumilambist tulev valgus toa peaaegu horisontaalselt pooleks, reflekteerub seintel, aknaeesriidel, minnes nüanssirikkalt üle hämarusse laua alla. Heletumedus mähib endasse inimfiguurid, sulatab kontuurjooni.

Hoopis teistsugune on N. Kummitsa värvi- ja valgusekäsitlus maalil «Ehitaja» (1939). Siin on valgus keskpäevaselt ühtlane. Taevas on raske, äikese-eelse sinaga, kivine maa otsekuu kauaaegsest põuast savikarvaline. Maalist õhkub ängistav-ähvardavat meeleolu, mida veelgi suurendab labidaga käes seisva töölise hoiak.

Kunstniku loomingu varasemal perioodil esineb tema värviskaalas raskeid, läbimaalimata halle toone («Tartu Raadi», 1931; «Tänav», 1932 jt.). Okupatsiooniajal vineerile maalitud žanrimaalides on koloriit muutunud läbipaistvamaks, kollakaspruuniks, varjupartiidest sinkjashalliks («Kartulikooriga», «Talutare interjööri»).

Kuna N. Kummitsa looming sündis kodanliku Eesti kunstielu väga vastandlike tõekspidamiste tingimustes, satub kunstnik mõneti vastuollu oma taotlustega, luua sisu- ja vormiühendust kunstiteost. Kunstikavatsuslik lihtsustatus ja lakoonilisus laskub kohati tema töödes primitivistlikule pinnale. Tegelasvahelised suhted jäävad välja toomata, nende individuaalne karakteristika pealiskaudseks, esineb proportsioonivigu, puisust («Tänav», 1932, «Kaevul», 1936, «Rukkirabajad», 1942, pannoo kavand, 1940 jt.). On avaldatud arvamust, et siin on tegemist kunstniku professionaalsete võimete piiratusega. Nähakse selles kunstikooli «Pallas» õppemeetodi puudujääke («Sirp ja Vasar» 1956, nr. 2). Need küsimused kujutavad omaette probleemi N. Kummitsa loomingus. Küsimust võiksid valgustada maalide ja joonistuste ettevalmistavate eskiisid, kavandid, milliseid ei ole aga kahjuks säilinud. Ometi ei tahaks nõustuda eelpool toodud väidetega kunstniku võimete piiratusest. Mis puutub väitesse N. Kummitsa joonistusoskuse puudulikkusest, siis selle asetab küsimärgi alla üks säilinud

sulejoonistus «Laudkond», mis on küll dateerimata, kuid arvatavasti pärineb kas «Pallase» õppeperioodist, umbes 1927. aastast, või veidi hilisemast. Peab ütlema, et see tušijoonistus on läbi viidud kindlas, loodusvorme jäljendavas realistlikus laadis, sellel võime näha N. Kummitsa kohta isegi elegantselt peeni ja nõtked sulatõmbeid. Esineb püüed edasi anda tegelastevahelisi suhteid. Isikupärase väljenduslaadi otsingutel ei lähe aga kunstnik siit edasi. N. Kummitsa tegelaste puisuses, käte, jalgade, peade silmapaistvas ebaproportsionaalsuses oleks ehk õigem näha kunstniku kujunduslikke otsinguid. Nendes on aga kahtlemata oma osa kunstniku vastuoluderikkal kaasajal.

1940. a. toob muutuse N. Kummitsa seni tagasitõmbunud ellu. Koos oma lähemate kaaslaste A. Johani ja A. Laigoga tervitab ta uusi murrangulisi sündmusi meie maal. Aktiiviseerub N. Kummitsa ühiskondlik tegevus. Ta võtab osa ENSV Kunstnike Kooperatiivi Tartu osakonna näituste korraldamisest, kirjutab arvustusi nende kohta, kutsub üles organiseerima näituste ühiskülastusi («Tartu Kommunist» 1941, nr. 27 ja 47 jne.). Samuti kavandab ta maaliteost punaarmealase ja eesti tööliste sõbralikust koostumisest, mis jäi aga lõpetamata.

N. Kummitsa progressiivne maailmavaade ning aktiivne tegevus aastail 1940—1941 põhjustas tema jälitamist okupatsioonivõimude poolt. 1944. aasta kevadel sureb ta Tallinna koonduslaagris raskete vintsutuste ja haiguse tagajärjel.

N. Kummits elustas ja arendas edasi eesti rahvusliku žanrimaali traditsioone, mille alused loodi möödunud sajandi lõpuaastail Kr. Raua («Küünlavalgel», «Üksinda», «Kerajaja») ja P. Raua («Läve ees», «Lehmalüps») poolt. Tema sügavast humaansusest kantud, kindlailmelise alltekstiga looming omab teataval määral suunavat mõju teistele tolleaegsetele žanrimaali viljelejatele — A. Johanile ja E. Haamerile. N. Kummitsa žanrimaali tugevamad küljed, nagu kunstiliste vahendite lihtsus, tegelaskujuhete vahetu siirus, emotsionaalsus, ideelisus ja rahvalikkus väärivad tunnustust ja tähelepanu ka tänapäeval. Avalduvad ju nendes joontes eesti rahvusliku kunsti progressiivsed traditsioonid, milliste edasiarendamine on oluliseks teguriks kaasaegse temaatilise maali viljakas arengus.



# DOMINIIKLASTE KLOOSTRI KIRIKU PORTAALID

*Elfriede Tool*

Kunstillooming kannab paratamatult oma ajastule vastavat pitsi, mille alla on suletud kogu selle ajastu maailmavaatelised seisukohad ja vaimne ning tehniline küündivus. Mida enam tutvutakse keskkonnaga, millest kunstiteos on võrsunud, seda kergem on kunstiteost täielikult mõista. Siis selgub, kuidas keskaegses kunstis, sealhulgas ka Tallinnas, feodaalse surve ja katoliikliku vaimupimeduse — nõiduse, ebausude, sadade pühakute ja ketserite jälitamise linnas, olid võimalikud rohked silmapaistvad saavutused kujutava kunsti alal. Siin kujunes suure elujõu ja omapäraga ehituskoolkond, valmisid meisterlikud maalid ning kaunid puunikerdus-, kullassepa- ja raidkunstiteosed.

Seesuguste saavutuste reaalseks baasiks olid hansakaubandusega jõukastunud linna majanduslikud võimalused ja progressiivse kodanluse ning terveloomulise rahvalikkuse vajalik erikaal.

Saavutuste hulgas on keskaegsete raidkunstimeistrite tüüpiliselt tallinlik loomung.

Keskaegne raidplastika oli kõige tihedamalt seotud inimeste elulisima kunstilise väljendusvormi — arhitektuuriga. Seda kinnitavad rohked näited XIII—XVI sajandist vanas Tallinnas veel tänapäevalgi portaalide, pühakute figuuride, aknaraidpostide ja -raamide, vappide, etikukivide, piilarite kapiteelide, siseuste kaunistuste ja kirikute põrandaid kujundanud hauaplaatide näol.

Eesti raidkunstiajaloo sisukaks peatükiks on arvukalt alal hoidunud keskaegsed Tallinna portaalid. Meile tuntud näidised umb. aastast 1300, s. o. romaani stiilist gootikasse üleminekuperioodist kuni hilisgooti lihtsa ja range pidulikkuseni, on vaid osa Tallinna kunagisest keskaegsete portaalide rohkusest ja toredusest. Nii oma arvult kui ka kujunduse kvaliteedilt ja mitmekesisuselt ületavad

nad teiste Baltikumi tähtsamate linnade portaalikultuuri ja on kogu Nõukogude Liidu ulatuses silmapaistvaks gooti portaalikunsti pärandiks.

\*

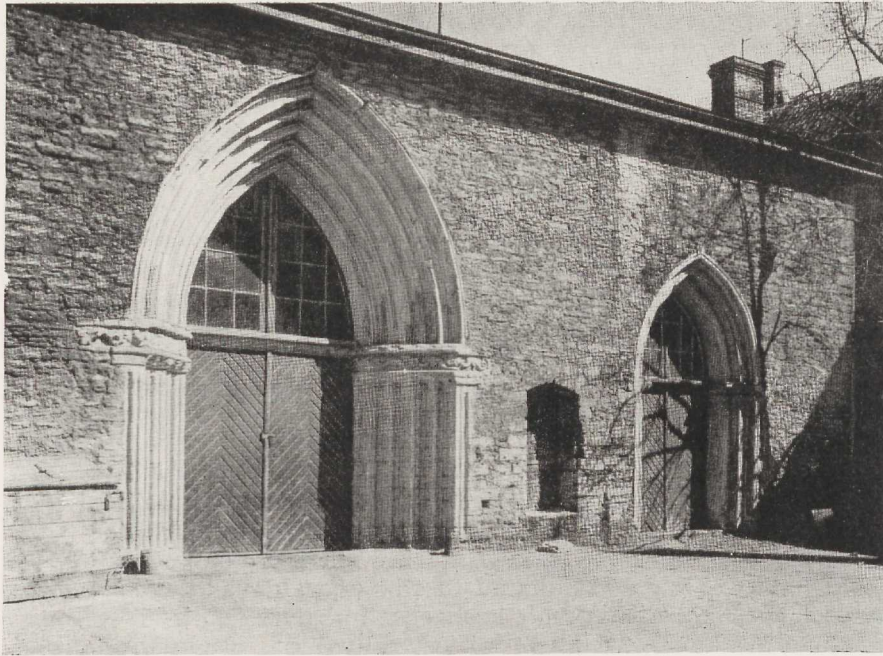
Tallinna keskaegsete portaalide hulgast väärib erilist esiletõstmist Dominiiklaste kloostri Püha Katariina kiriku peaportaal, mille raidkaunistused peegeldavad kõige drastilisemalt keskaegse kultuuri dualismi — võitlust ühest küljest rahvaliku ja elulähedase ning teisest küljest müstilis-religioosse maailmavaate vahel. Tähelepanu ja huvi väärib ka sama objekti küüglöövi portaal nii oma ainulaadsuse kui ka kunstilise kvaliteedi poolest.

Dominiiklaste kloostrikiriku lääneportaalide rajamise aja ega ka meistrite kohta ei leidu kloostrit käsitlevais ürikuis andmeid. Ilmne on aga, et kumbki portaal on valminud eri meistri käe all.

Kloostri enda rajamine toimus praeguse Vene, Müürivahe-Põik ja Müürivahe tänavate vahelisele maa-alale juba 1246. aastal. Kloostri kirikus (Vene tän. 14 õues) toimus kloostri eksistentsi vältel — rajamisest kuni kloostri likvideerimiseni 1524. aastal — arvukaid ehitusi ja ümberehitusi. Vastavalt majanduslike võimaluste suurenemisele suurenes ka kerjasmunkade tarvidus representatiivsemate arhitektuuridetailide — aknaraidraamide, vitraaži, portaalide jms. järele.

Tähtsaks pidepunktiks kloostri ehitusajaloos on ürik 1397. aastast, mis vihjab munkade poolt ette võetud suurematele ehitustöödele XIV sajandi teisel poolel — eeskätt kiriku juures. Kiriku lääneviilu väljaehituse vajaduse rõhutamine selles ürikuis on viinud oletusele, et sellest ehitusetapist pärinevad kiriku portaalid. Ajalooliselt ühtub see ehi-





*Dominiiklaste Püha Katariina kiriku lääneportaalid.*

tusperiood Tallinna majandusliku kõrgkonjunktuuriga. Meenutagem, et kõikidel sellele vahetult järgnevast perioodist pärinevatel hoonetel olid tänavapoolse esindusfassaadi tähtsamaiks komponentideks kõrge viilpetikniššidega ja raidkivist (kohalikust paest) kunstipäraselt töödeldud portaalid.

Suure tulekahju ajal 1531. aastal kannatasid kloostri kiriku portaalid tule läbi. Kirik jäi sellest ajast sajandeiks varemeisse, kuhu aeg-ajalt ehitati sisse väiksemaid hooneid.

1874. aastal laskis suurkaupmees Andreas Koch ehitada kiriku lääneosast suure laoruumi. Sellal parandati mõlemaid portaaale. Tulest ja ilmastikust tugevasti vigastatud peaportaali talumvööde reljeefne loomaornamentika kaeti kinni tellisetükkide ja krohviseguga ning palestiku ja kaareosa profileering kaeti samuti deformeeriva krohvikihiga, nii et kogu portaali üldilme oli tugevasti moonutatud. Osaline deformatsioon esines ka kõrvalportaalil — eriti talumvööde osas.

Portaalide restaureerimisel-konserveerimisel 1954. aastal eemaldati kõikjal moonutatav

kattekiht ning toodi esile peaportaali talumvöödel asetsenud väärtusliku loomaornamentika säilmed.

\*

Gooti kunst peegeldas keskaegse linna keerukat ja mitmepalgelist elu. Katoliku kirik avaldas kunstile tugevat mõju, kasutades seda maksimaalselt oma huvides. Juba VI sajandil võisid kunstnikud kloostreis benediktilaste ordureeglite järgi kunsti teha vaid kindlate eeskirjade alusel abti eriloal. Nicäa kiriku konsiiliumil 787. aastal võeti taas vastu otsus, mille järgi kunst ei tohi olla kunstniku enese väljamõeldise vili, vaid katoliku kiriku äraproovitud seaduste ja tavade rakendamise tulemus. Kunstniku osa piirdus vaid antud idee kunstilise kehasuse andmisega. Neid eeskirju jälgiti kogu keskaja vältel.\*

Gooti kiriklikus arhitektuuris oli suur ideoloogiline tähtsus skulpturaalsetel ja mitmesugustel muudel kaunistustel. Mitmekesi-

\* W. Stief, *Heidnische Sinnbilder an christlichen Kirchen*, Leipzig, 1938, lk. 19.



sed sümbolised kujutused olid feodaalse kiriku teenistuses. Keskaegset kirikut nimetati seepärast «vaeste piiblik», et siin asendasid mitmesugused piltkujutused kirjasõna neile, kes ei osanud lugeda ja kel ei olnud, mida lugeda. Keskaegsele inimesele olid need kujutused niisiis teatmikuks katoliiklikust dogmaatikast.

Sümboolikat dikteeris paavst, jutlustasid mungad ja muud vaimulikud ning sellest olid teadlikud kunstimeistrid ja relvajõul alistatud rahvas. Kristlus järgis seega vanade religioonide — eriti vanu heebrea traditsioone, kus kõik oli väljendatud piltlikult.\*

Kuna dominiiklaste peamine ülesanne Tallinnas oli «paganlike» eestlaste ristiusku pööramine, siis oli sümboolika rohkus linna suurima jutluskiriku portaalidel eriti põhjendatud.

\*

Mõlemad portaalid on teostatud kohalikest paest. Teravkaarsed nn. perspektiivportaalid on rohkete kaunistustega talumvöödel. Külglöövi portaalil esineb kaunistus erandlikult ka baasil.

Peaportaali palestik on viieastmeline vertikaalse profileeringuga, mis jaguneb pirn- ja ümarvöötideks, kusjuures pirnvööt moodustab välise, keskmise ja sisemise astme. Arhivoltide profileering on tihedam — kuueastmeline, millega on taotletud kõrguse ja kauguse illusiooni. Arhivoldi iga profiil on erinev ning samad vormid ei kordu ka palestikul. Siin esineb Eestis ainulaadne profiilide mitmekesisus.

Peaportaali palestiku vöötidevahelistes süvarihvades kerkivad baasi lähedalt saledad tüved, mis lõpevad talumvöö all pisut kaarjalt nagu nõtkudes neid kroonivate õrnade ja haprate kolmiklehtede all. Ümarvöödilise profiili juures sirutab kolmikleht end areldi tagant välja — samal kõrgusel teistega. Kolmikleht oli populaarsemaid kolmainust sümboliseerivaid motiive, esinedes läbi kogu keskaja armastatud loodusliku motiivina.



Lõik peaportaali vasakust palestikust ja talumvööst.

Vasaku palestiku kolmiklehed on pisut väiksemad ja siledaservalised, kuna parempoolsete servad on sakilised ja lehepinnal on näha hapraid soonekesi. Iga kahe suurema lehe järel esineb väike siledaservaline leheke. Need kodumaised, lihtsad kolmiklehed kujutavad enesest tagasihoidlikku üleminekut talumvööd katva ornamentika pillavusele.

Pikavarreliste kolmiklehtede ülespoole pürgiva rütmi peatab horisontaalasetusega väänlev viinapuuoks vasaku talumvöö all ja tammeoks lehtede ning tõrudega paremal.

Lookleva viinapuuväädi küljes on suhteliselt vaba asetusega ning realistliku ja tugeva plastilise töötusega lehed. See looduslähedane käsitlus surus kahtlemata juba keskajal tagaplaanile viinapuuväädi sümbolise tähenduse Kristusena.\*\* Tammevaniku

\* J. K. Huysmans, Geheimnisse der Gotik. München u. Berlin, 1918, lk. 2.

\*\* G. Holtz, Der geistliche Tierkampf. Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock. Rostock, 1953/1954, lk. 215 jj. (Lühendatult — G. Holtz)





Peaportaali vasakpoolse talumvöö detail.

sümboolset tähendust on seotud tammehiiega, s. o. «paganliku» templiga, mille üle võidutseb ristiusu kirik.\*

Vaatleja pilkudest tublisti kõrgemal algavad kitsaste karniisidega raamitud talumvööd. Kui haprad kolmiklehed, viinapuuväät ja tammevanik sisendavad loodusmeeleolu ja vaevalt märgatavat liikumist, siis talumvöödel esineb seevastu tugevasti rõhutatud dünaamika.

Vasakpoolisel talumvööil on näha jooksvate loomade kontuure, milledest kõige vasakpoolsem on peaaegu tervena alal hoidunud ning kujutab koera täies jooksuhoos tormavana kiriku sissekäigu suunas. Liikumise intensiivsust süvendab seinapinnalt — väl-

Peaportaali parempoolse talumvöö detail.



jastpoolt portaali üldkontuuri algav liikumine, mis iseloomustab XIII ja XIV sajandi arhitektuuriplastika põhimõtteid — taotleda ühtsust arhitektuuri ja selle detailide vahel.

Koera peaaegu ümarplastika impressioonile lähenev kõrgreljeef näitab kiviraiduri osavust ja suurepärast natuuritundmist. Liikumise pinget on esitatud suure veenvusega.

Võib oletada, et koer antud juhul sümboliseerib dominiiklasi. Kerjusemungad — dominiiklased, kelle ordu rajas 1215. aastal Kastilia mõisnik Dominic (Domingo) Gusman (a. 1170—1221), seadsid 1232. aastal sisse inkvisitsiooni — karmi võitluse ketseritega, nimetades end issanda koerteks — *Domini canes*. Oma lipul kujutasid nad endid koertena, valmis lõhki kiskuma huntide-ketserite kehased. Seesugune allegooriline dominiiklaste kujutus esineb sageli keskaegses kiriklikus kunstis. Maalidel kujutatakse neid must-valge-kirjude koertena — vastavalt nende mungarüü värvidele.

Teiste loomade figuurid samal talumvööil on tundmatuseni purunenud. Tõenäoliselt esines siin keskajal laialt levinud nn. «met-siku jahi» stseen, milles alati oli oluline osa koertel, ning mille kontrastina kujutatakse «paradiisi rahu» stseeni. Parempoolisel talumvööil tõttavad üksteise kannul raskete jõuliste sammudega kolm fantastilist lindlohe (draakonit) kiriku interjööri suunas. Lindlohe ees, ukse vahetus läheduses, on näha sammuva lövi kontuure. Lövi misjonitöö teenistuses kehastas sageli kahelisi võimeid, olles kord jumaliku, kord demonliku olemusega.\*\* Lövi — vägevaim loomade hulgas — sümboliseeris siin jumalat või Kristust. Valmis võitlema demonlike jõududega, kes koos kirikulistega sisenesid pühakotta, sammub valvas lövi reipalt oma salga eesotsas.

Lindlohe noka vahel on keerdutõmbunud madu ning iga eelneva lindlohe saba on ümber järgneva käela. Madu lindlohe noka vahel oli «kuradi» sümbol. See meenutab ühtlasi madu paradiisiasust.\*\* Antud juhul kujutatakse ilmselt ristiusu võitu «paganluse» üle ja näidatakse piltlikult ketserluse mahasurumist.

\* J. E. Wessely, *Iconographie Gottes und der Heiligen*, Leipzig, 1374, lk. 415. (Lühendatult — J. E. Wessely)

\*\* G. Holtz, lk. 215 jj.

\*\*\* J. E. Wessely, lk. 430.



Vastandina Tallinna Suure Gildi hoone piilari kapiteelidel kujutatud skemaatilistele lamereljeefsetele lindlohedele XV sajandi algult (ehitus valmis 1410. a.), on siinsed tugevasti plastilise kujundusega, lihtsad, selged ning suurepärase rütmiga. Lindlohede fantastiline sisu ei takista neid mõjumast isegi looduslähedastena.

Lindlohed esinesid keskajal vürstide, vaimlike ja muude võimukandjate kaitsesümbolina. Lindlohe motiiv esineb Tallinnas korduvalt XVI kuni XVII sajandini. Vanemaid, täpselt dateeritavaid kujutusi lindlohest on Tallinna pitsatil aastast 1340.

Fantastiline tiibadega madu esineb paljude rahvaste folklooris ja kujutatavas kunstis peaaegu kogu maailmas. Lindlohe kujutus varieerub vastavalt eri aegade ja rahvaste kujutelmadele. Üldjoontes kujutatakse teda linnu pea, tiibade ja jalgadega ning ussi sabaga. Legendid lindlohest (ka basilisk) on kandunud kuni tänapäevani. Sellele olendile omistatakse ühest küljest kõige kohutavamaid omadusi — ta pilk on surmav ja hingus mürgine. Teisalt nähakse temas võimutoojat ja -kaitsjat. Kohati omistatakse lindlohele varavalturi tähendus.\* Varavalturi ülesannet täitis arvatavasti ka kvaliteetselt teostatud puusculptuur — avatud tiibadega lindlohe Tallinna Raekojas. Lindlohe dualistliku olemuse mõistmist keskajal illustreerib kujukalt Chartres'i katedraali kuningaportaalil leiduv reljeef 1150 aastast, millel Aristotelese saatjana esineb muusa Dialektika, kelle käel lamab vastuoludeõpetuse sümbolina lindlohe.

Luteraanid kasutasid lindlohet XVI sajandi algul oma teoloogilises võitluses paavsti vastu kui paavstluse ehk surmapatu sümbolit.\*\*

Saksamaal Reini ja Westfaali aladel jutustab folkloor sellest, kuidas lindlohe püüab kirikuesisel inimesi.\*\*\* Kirjeldatud suhtumises ilmneb terav vaen katoliku kiriku ja rahva vahel.

Üsna uurimata on lindlohe eesti rahvapärimestes. XI sajandil kirjutas Adam von Bre-

\* O. Loorits, *Estnische Volksdichtung und Mythologie*. Tartu, 1932, lk. 75. (Lühendatult — O. Loorits)

\*\* Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1937, lk. 1488—1492.

\*\*\* G. Holtz, lk. 215 jj.



*Peaportaali parempoolse talumvöö detail.*

*Külglöövi portaali talumvöö detail.*





men, et eestlased kummardavad tiibadega madu. Sellest ehk pärineb teadmata vanuse ja päritoluga koduussi kultus\*.

Nii nagu lindlohe oma kahelise olemusega, nii on ka eesti muinasusundis esinev kratt ohtlik heategija — varandusekandja. Kratt, tont, puuk esineb tavaliselt kukena (Lõuna-Eestis «nõgikikas»), pardina, konnana, keravälguna. See fantastiline olend on kergesti muutliku meelega ning süütab sageli solvamise eest oma peremehe hoone. On täiesti tõenäoline, et läbi sajandite kandunud rahvapärinus lindlohest on arengukäigus võtnud krati kuju.

Jätkates portaalide vaatlust pingsa liikumisega sümboolsete loomade friisist kõrgemal, ilmneb terav meeoleuline kontrast. Portaali siseservas talumvöö vasakul peamikul näeme säilmeid kaunist looduslikust idüllist. Tundeliselt modelleeritud tuvi kõrgreljeefis on laskunud puhkama — pea üle öla seljale heidetud. Tuvist vasakul lamavad suured massiivsed viinapuulehed. Parempoolisel talumvööl oli samalaadne kujutus, nagu näitavad mõningad säilmed.

Kristlikus usundis esineb peaaegu kõigil rahvastel — eriti aga vene rahval — suur austus tuvide vastu.\*\* Tuvi pidi kaitsema välgu, tule- ja surmaohu eest. Peamiselt tunneme tuvi «püha vaimu» ja «paradiisirahu» sümbolina. Lähtudes katoliku kiriku poolt ettekirjutatud sümboolikast, on kunstnik raiunud kivisse võluva loodusliku pildi.

Peaportaali lihtsa kujundusega baas on peaaegu täies ulatuses kattunud kultuurkih-tidega.

Kiriku läänefassaadis domineerivast peaportaalist pisut lõuna pool asetseb madalam, kitsam ja veidi tagasihoidlikuma kujundusega külglöövi portaal.

Külglöövi portaali palestik on kolmeastmeline vertikaalse profileeringuga. Väline profiil on lameda ümarvöödiga, keskmine pirn-vöödiga ning siseastme lihtne täisnurkne vorm on nurga kohalt nüriks lõigatud. Täpselt samasuguses vormis on teostatud arhi-volt.

Palestiku välist ja sisemist astet kaunistavad nii baasi kohal kui ka talumvöö all üksikult paigutatud raidornamendid. Kummalgi palestiku baasi siseastmel on naturalistlikus käsitluses kolmikleht. Sama motiiv näis olevat ka baasi välisastmel. Palestiku vasakul

välisastmel, talumvöö all on ülespoole roniva, vastu kivipinda liibuva lindlohe poolkustunud figuur ning vastavalt samas kohas paremal palestikul kolmikrosett. Kummagi palestiku siseastmel aga näeme kalligraafiliselt peene töötlusega stiliseeritud palmetti.

Vastandina peaportaali laiale sirglõikelisele talumvööle on sinne kitsas ning kulgeb astmeliselt, samas rütmis palestiku profiilidega. Talumvöö eenduvatel nurkadel vaata-vad vastu «põrgukoletiste» maskid ning nende vahel on üksikud viinapuulehed.

Ka sinne ornamentika oli misjonitöö otse-ses teenistuses. Maskid meenutasid põrgu-piinu neile, kes ei suvatsenud kuulekad olla usueeskirjadele. Portaali palestiku külge või-kalt liibunud lindlohe vaatas ähvardavalt üle öla, meenutades rahvale hirmu surmapatu ees.

Sügava müstikaga seotud ristiusk võttis juba kaunis varakult ka roosi pühade süm-bolite hulka. Üldiselt on seotud roosi tähendust vaikimise — saladuse pidamisele manitsemise tähendusega. Huvitav on märkida, et Läänemere kallastel seob rahvapärinus kolmikroosi motiivi käesoleva sajandi algul veel rahvameditsiiniga. Nimelt loetakse roosihai-gele manasõnu, milles ilma loogilise seoseta on juttu Kristusest kolme roosiga.\*\*\*

Kuna kloostri kaitsepühaku — Katariina üheks sümboliks oli palmioks, siis näib, et palmetid antud juhul esindavad nimipühakut ennast.

Ristiusk polnud rahvapärane. Motiivid, mis toodi võõrsilt, õpetasid alandlikkust ja kuu-lekust ning hirmu igavese hukatuse ees. Nii vestavad raidornamendid Dominiiklaste kloostri kiriku portaalidel ühest küljest elu-eitamisest — dekadentsetest väärtustest, kuid teisest küljest elurõõmsast ja iluarmastavast rahvalikkusest.

\*

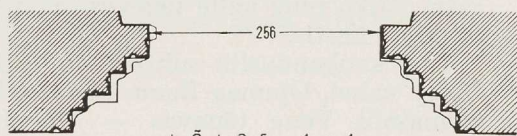
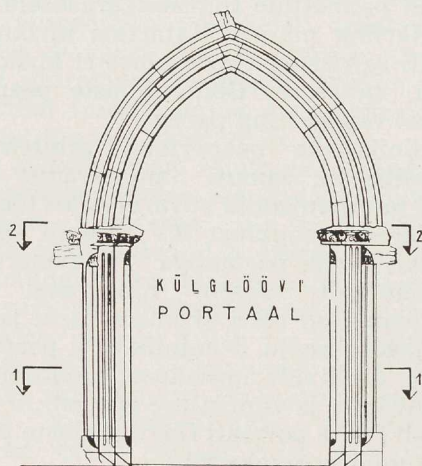
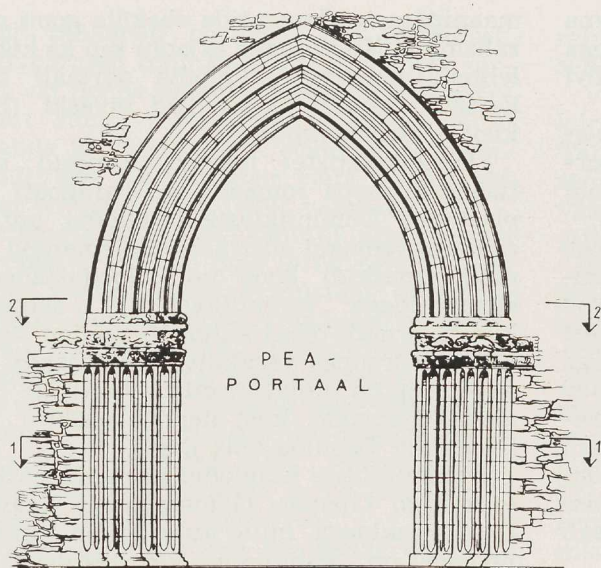
Lähtudes peajasjalikult stiilikriitilisest vaatlusest püüame selgitada portaalide osa meie kunstiajaloo.

\* O. Loorits, lk. 47 ja 77.

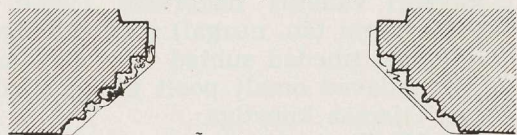
\*\* Handwörterbuch der Deutschen Aberglaubens B. L. Berlin u. Leipzig, 1927, lk.

\*\*\* J. Rudolff, Volkskundliches aus der deutschen Kolonie Hirschenhof. Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. Riga, 1914, lk. 152.

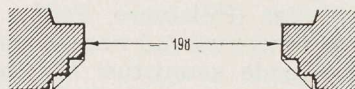




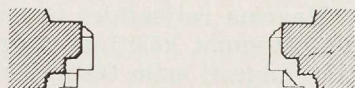
LÖIGE 1 - 1



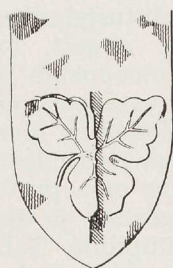
LÖIGE 2 - 2



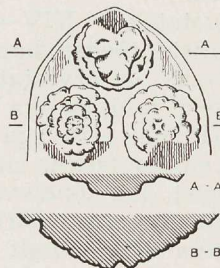
LÖIGE 1 - 1



LÖIGE 2 - 2



KÜLGLÖÖVI PORTAALI  
RAIDKAUNISTUSI



Joonised pea- ja külglöövi portaalist. Näiteid külglöövi portaali raidkaunistustest.



Portaale kirjeldab lühidalt E. Kühnert oma uurimuses.\* E. Kühnert ei dateeri ega võrdle, vaid viitab napisõnaliselt külglöövi portaali palmettide romaanipärasusele.

S. Karling märgib Katariina kiriku peaportaali sarnasust Pirita kloostri kiriku portaaliga, väites, et Dominiiklaste peaportaal on pisut vanem ning parem.\*\*

Dominiiklaste peaportaali arhitektuurne kompositsioon, samuti tammevanik talumvöödel ja ornamendid süvarihvades tõestavad selle lähedat sugulust XV sajandi algusest pärineva Pirita portaaliga. Viimane on aga ornamentikalt vaesem ning seal esinev tammevanik on hõre, skemaatilisem ja lamedam, jäädes varju Dominiiklaste peaportaali samade motiivide lopsakuse, looduslähedasma käsitletu ja viimistluse poolest. A. Tuulse nimetab Pirita portaali Dominiiklaste portaali lamedastunud kooipiaks.\*\*\*

Üksikuid samalaadseid motiive nagu Dominiiklaste portaalidel esineb veel teisteski Eesti kirikutes (Pilistvere, Padise jm.), kuid kõige enam meenutavad need Kaarma kiriku piilarite baaside kaunistusi XV sajandi keskelt, kus esineb muude sümbolsete figuuride hulgas ka koer, lindlohe, tuvi ja viinapuuväät. Kaarma reljeefides näeme lamedamat, primitiivsemat käsitlust ning võrdluses võime taas julgesti esile tõsta Dominiiklaste kloostri tegutsenud meistri kunstiväärtuslikumaid tulemusi.

Kui iseloomustatakse XIV—XV sajandi vahetust kunstiliste töökspidamiste pöördepunktina Tallinnas ja arvestatakse tähtsaimaks uuendusteks raidplastika kiiret lamesumimisprotsessi (Pirita, eriti aga Suure Gildi ornamendid) ja ehitusplastika suuremat irdumist arhitektuurist, siis kõnelevad Dominiiklaste peaportaali vanemast päritolust hoone ja portaali seostus seinapinnalt algava ornamentikaga ning plastiline, dünaamiline ja looduslähedane teostusviis.

Motiivide (resp. sümbolite) kodunemisel on oma ajalugu. Algul imporditi suuremal määral täiesti võõraid motiive, millest osa (viinapuuks, lõvid, rosett, kolmikleht jt.) hiljem selekteeris ning kodunes.

Peaportaali motiivistik ja ornamentika on stiililt ühtlane ja kogu kompositsioon on läbi mõeldud haruldase loogika ja harmooniatundega. Külglöövi portaalil seevastu näeme ornamendi asetuses laialipaisatust ning ro-

maanipäraste elementide ebakõla gooti naturalismiga. Nii viimane asjaolu kui ka kolmiklehtede paigutus külglöövi portaali baasil kajastab samuti varasemaid tavasid (Karja kiriku ornamendid).

«Pörgukoletiste» maskid esinesid sageli Lääne-Euroopa romaani ja varagooti raidplastikas. Dominiiklaste külglöövi portaalil esitatud romaani abstraktsed elemendid (palmetid, maskid) koos uute looduslähedaste elementidega meenutavad, et seesugune kunstivormide ebakõlaline liitumine toimus Lääne-Euroopas varakult XIII sajandil ning selle kulg on olnud Prantsusmaalt üle Saksa alade Ojamaale, kust nende eeskuju pisut hiljem ka Tallinna võis jõuda.

Dominiiklaste külglöövi portaali maske on võrreldud Ojamaa Gammalgarni lõunaportaali maskidega, mille autoriks on tundmatu meister nn. Fabulator, kes tegutses 1300. aasta paiku ning kelle tegevuse jälgi on oletatud ka Eestis.\*\*\*\*

Tihe kaubanduslik suhtlemine Tallinna ja Visby vahel, Ojamaa Roma kloostri kinnistu olemasolu Vene tänavas — Dominiiklaste kloostri vahetus naabruses (Vene ja end. Pühavaimu tän. nurgal) ning eelkõige dominiiklaste tihedad suhted Ojamaa munkadega põhjendavad omalt poolt külglöövi sugu- luse Ojamaa kunstiga.

Märkimisväärne on erinevus mõlemate Dominiiklaste portaalide talumvööde kujunduses ja ka ehitustehnikas. Peaportaali talumvöö kulgeb sirgelt, kuna aga külglöövi portaalil moodustab see astmestiku, nagu romaani ja varagooti portaalidel. Külglöövi portaali palestik on üles ehitatud suurtest vertikaalsetest plokkidest, kuna aga peaportaali ülesehitus oma profiilivide tiheda horisontaalse liigestuse ja üksteise sisse põimumisega on tüüpiline Tallinna kõrg- ja hilisgootika portaalitehnikale.

\* E. Kühnert, Das Dominikanerkloster zu Reval. Beiträge zur Kunde Estlands Bd. XII H. 1—5. Reval, 1926/1927, lk. 21.

\*\* S. Karling, Pirita osa Eesti kunstiajaloo. Pirita klooster 1436—1936. Pirita, 1936, lk. 91.

\*\*\* A. Tuulse, Die Spätmittelealterliche Steinskulptur in Estland und Lettland. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja XLIX:1. Helsinki, 1948, lk. 16. (Lühendatult — A. Tuulse)

\*\*\*\* A. Tuulse, lk. 15 jj. Autor paigutab külglöövi portaali XIV s. viimasesse veerandisse, nimetades seda Ojamaa kunsti hiliseks järelejaks.



Kuigi mõlemad portaalid on tüüpiliselt tallinnapärased ning omavad üldjoontes sarnasust, on nende omavaheline erinevus märgatavalt suur. Vähene võrdlusmaterjal ei luba anda kindlapiirilisel erinevat dateeringut, küll aga võib kindlalt väita, et kumbki portaal on eri meistri poolt valmistatud.

Vaatamata sellele, et Dominiiklaste kloostri peaportaal ei küündi oma toreduselt Lääne-Euroopa gootika suursaavutusteni, omab see kohalikus kunstiajaloo silmapaistva koha. Portaali ornamentika suureprotsendilisele hävimisele vaatamata, mis takistab õige üldmulje saamist, võib portaali selle üldkompositsiooni, detailide meisterliku teostamise ja ornamentika rohkuse ning mitmekesisuse poolest nimetada Tallinna ja ka Eesti kesk-aegse portaalikunsti šedöövriks.

Valitsev klass oli see, kes esitas keskaegsele kunstnikule dogmana katoliikliku usu-ideoloogiaga seoses oleva teema, kuid kunstnik

rahva hulgast pani oma loomingusse vaim-selt terve ning realistliku ellusuhtumise.

Vastuolude lakkamatus võitluses tekkinud kõrgekvaliteedilised raidkunsti traditsioonid Tallinnas ei väeri üksnes kunstiajaloolaste senisest suuremat tähelepanu, vaid ka nende väärtuslike traditsioonide taaselustamist ja jätkamist kaasaja skulptorite poolt.

Miks ei võiks meie raidkunstipärandi põhjalik tundmaõppimine etendada raidplastika arenguloos sama osa, mis rahvalaulud ja -muusika on etendanud ja etendavad heliloojate loomingus. Ka raidkunstipärand on ammendamatu läte, mille algus on rahva kauges minevikus. Kas ei kutsu see pärand looma kodumaa ajaloost ja loodusest inspireeritult Tallinna arhitektuuri kaunistamiseks suurepäraselt kunstiväärtuslikku raidplastikat, mis oma sisult näitaks uue sotsialistliku ajastu kõrgeid püüdlusi ning vormilt oleks uljalt julge — omane kaasajale.

\*



Alljärgnevad read andis Stefan Zweig minu käsutusse esimese ulatuslikuma Frans Masereeli graafiliste tööde bibliograafia jaoks, mis pidi 1939. aastal Masereeli kirjastaja ja sõbra, Pierre Vormsi toimetusel Pariisis ilmuma.

Teise maailmasõja puhkemise tõttu lükkus selle kavatsuse täideviimine ainult edasi — sellest aga ei loobutud lõplikult — ta säilis igatahes meie südameis. Nüüd, neliteistkümmend aastat pärast sõja lõppu, avaneb kunstniku 70-ndal sünnipäeval paras juhus talle tema sõbra Stefan Zweigi, kes on vahepeal maapaos elavate hulgast lahkunud, viimase tervitusena Saksamaalt enam kui 20. aastat tagasi kirjutatud sõnad edasi anda.

*Hanns-Conon von der Gabelentz*

## MASEREELI LOOMINGU JUURES

*Stefan Zweig*

Masereel on niivõrd suurel määral meie ajastu kunstnik, et kaasaja sõnameistrite seas talle väärilist ei leidu — ta on tänapäeva Balzac. Ja mulle tundub sümboolsena, et ajastu ta just oma üliras hädas ja ahasuses loominguale äratas. Enne sõda ei tundnud Masereel veel ennast. Ta alles otsis ja katsetas, maalis Tuniisis ja Belgias pilte sama hästi-halvasti kui teisedki. Ta õppis ausalt oma ametit, alustades ofordist ja ammu unarusse jäetud puulõikest. Ta ei rutanud ega tõtanud, ta ei tundnud endas veel loominguvajadust, sisemist kutsumust ega kõlblat sundi. Ja äkki, aastal 1915 kiskus aeg ta endaga kaasa. Maailma haaranud koletuslik hullumeelsus, Euroopa traagiline raevutsemine ei virgutanud selles ürgselt inimlikus inimeses pateetilist vaimustust, vaid kirglikku kaasatundmist kõigile kannatustele, nõrdimuse metsikut valu, mis samuti nagu Rolland'il ja meil teistel sai sõnaks, temal aga sai kujutuseks ja pildiks — ajastu endasüüdistust. Väikestes ajalehtedes, mida vaprad inimesed tookord sõltumatus Šveitsis välja andsid, nagu «Tablettes'is» ja «Feuille's», avaldas Masereel peaaegu iga päev mõne

antipoliitilise joonistuse — antipoliitilises mõttes, et nad sõjapoliitika kogu meeletuse ja selle ohvrite tuhandepalgelised kannatused halastamatult silme ette seadsid. Taevani küündiv laipademägi, sõjatöösturid, kes kisivad lapsed ema käte vahelt kahurisöödaks — ja keset neid ülla hoiatusena rahuapostli Tolstoi püha kuju. Must-valges, tušiga valgel paberil joonistas Masereel tollal iga päev joonistuse — must võitluses valgega ja ennäe! leitud oligi ta ettekujutuse, ta maailmapildi esimene valem, sõja kingitus tolele üksildasele, kellel piisas mehisust temaga võitlusse astuda. Vorm oli tabatud, nüüd tuli seda kinni hoida ja avardada. See, mida ta iga päev oli joonistanud, vajus õhtul koos ajalehega unustusse. Et jäädvustada seda nii kiiresti avastatud must-valge tehnikat kui hingelist väljendusvahendit, tuli Masereelil tušiga kaetud paberilehelt, mille aja tuul minema kandis, siirduda puulõikele, mille säästlik, napp ruum talle täiesti uued kokkukurutuse ja keskendatuse vormid ning seadused kätte näitas. Ainult Masereeli esimesed, varaseimad puulõiked reedavad otsest tõlget või ülekannet joonistuselt puulõikesse. Tei-





F. Masereel. Inimese saatus. Puugravüür. 1918.

sed aga, arvutud pärastised tööd on puust sama orgaaniliselt välja kasvanud nagu õied okstest. Neis saab puulõige omaette, sellises väljendusrikkuses varem nägematuks kunstiks.

See oli Masereeli üheks hiiglasetöök kunstiajaloo: ta tõstis puulõike taas suveräänseks kunstiks. Juba sajandeid, sest ajast, kui Dürer koos oma kaaslastega tööriistad käest pani, oli puulõige pidanud leppima üksnes teenijaosaga, selle asemel et elada sõltumatut vaimset elu. Ta oli alandunud odavaks paljundustehnikaks, raamatuillustatsiooniks, ajalehelikuks rakenduskunstiks. Parimal juhul matkis ta omal viisil võõraid mõtteid, pilte, võõrast inspiratsiooni, kuid ta ei loonud enam sääraseid iseseisvaid pildisarju nagu kunagi Dürer oma «Maria elus». Ajuti kaunistas veel mõni kunstnik üksiku kalli luksusköite paari enamasti kunstlikult muinsustatud stiilis lehega. Kuid avastada puulõikes veel kord täiesti uusi ja kaasaegseid vaimse eneseavaldamise võimalusi, eepilisi, dramaatilisi ja universaalseid võimalusi, taas kirjutada raamatuid puulõikes ja teha seda varemnähtamatu ning seniaimamatu täiuslikkusega — see jäi selle noore flaam-

lase ülesandeks. Tema loomingus saavutab see iidne ja juba surnuks peetud tehnika üht-aegu oma ülestõusmise ja ülisma teostuse.

Tema lähte, tema hoovõtu jõulisus rajanes aga hingelisel elamusel, millest on sündinud peaaegu kõik Masereeli kujunduslikud puulõikeseeriad. Oma kavatsustes ei taotlenud ta kunagi ilustavate piltide või iluliste väärtuste loomist, mingi pinna või raamatulehe harmoonilist täitmist, vaid kõik tema teosed olid ja on kirega puusse kätketud erutus, loovaks jõuks muutunud kaasakannatamine. Mõni neist on karjatus, mõni — ohe, mõni — sõge irtutus või muhelev naeratus, mõni — raskemeelsus, mõni — traagiline unelm, kuid kõik nad ületavad palja matkimise piirid ja muutuvad hingelise kõrgpinge avalduseks; igalt lehelt hingab kas inimene või inimkond. Vajutades noatera puusse vallandab Masereel osa oma sisemisest pingest. Surudes napile pinnalè kokku tohutut hulka sündmusi või kujusid, leevendab ta sellega omaenda hingelist surutist ning suur poeet, kes ta algusest peale on olnud, avab end neis joontes ja sümbolais nagu voogavates värssides õndsalt ja täielikult. Peaaegu kõik Masereeli puulõiked on paisu taha kuhjunud tunnete vallapääs:

F. Masereel. Inimese saatus. Puugravüür. 1925.





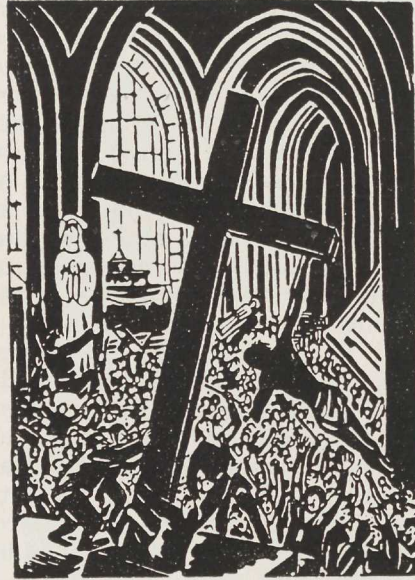
sellest siis ka nende võimas humaanne mõjujõud puhtkunstilise toime kõrval, sellest ka arvututes hulkades äratatud kirglik armastus inimese vastu lisaks imetlusele kunstniku ees. Esimesed puulõikeseeriad «Debout les Morts» (Püstised surnud), «Les Morts parlent» (Surnud kõnelevad) aastatest 1916 ja 1917 olid vaid karjatused, alles vormitud karjed, metsik, fanaatiline, nuuksuv, kaikuv «ei!» «Ei» sõjale, taltsutamatu, lootusetu «ei» kogu maailmale. Neis on inimene sõjast oma sisemani vapustatud, kuni määratseva meeleteni segi paisatud. Kunstnik Masereel aga ilmub alles tema sotsiaalselt mõjuvaimas teoses «Passion d'un homme» (Ühe inimese kannatused) aastast 1918. Proletaarlaselaps, kes on sündinud väljaspool abielu ja seetõttu välja tõugatud, heidetud vanglamüüride vahele, võitlemas õiglasema, tervema ning inimlikuma maailma eest, milles ta lõpuks hukkub — niisugune on see romaan kahekümneviies pildis, millest igaüks on unustamatu. See on proletariaadi piibel ja rahvavaljaande ilmumisest saadik on ta loendamatu inimeste käes lakkamatu üleskutsena üldisele õiglusele, nagu igavene hääl sügavikust; selle teosega sündis suur kujutaja Masereel.

Tema järgmine raamat «Mon livre d'heures» (Minu tunniraamat) aastast 1919 on eelmisele hiilgavaks kontrastiks. Sõda on lõppenud. Milline ime — hingatakse, elatakse veel! Ja ürgse jõuga paiskab elujoobumus äkki tõkkes eest. Alles äsja kõlas «Debout les Morts» kriiskav, kime «ei», kus surnud kõnelesid «ütelge ei!», nüüd aga juubeldab inimene joovastunud «jah!» Nüüd vaid elada, elada, elada, elada igati, elada jõuliselt, elada metsikult, elada avaralt, küllastumatu kirega kuni armastatud maailma sügavaima põhjani! Nautida vabadust, seda igavese inimese igavest pärisosa, olla vaba kõigest, et olla vaba kõigeiks, sajakordistuda freneetilises olemisrõõmus, kurnata end tühjaks kõigesse ja saada uueks kõiges. See Masereeli suur ülemlaul elule, see kujuteldav autobiograafia, see võimsalt helisev Walt-Whitmanilaul, see «Ma endast laulan, igavesest inimesest» ülistab oma 167-s puulõikes oleluse iga elementi: alasti keha, mis meelelises rõõmus aistib päikest, vett ja õhku; keha, mis oõtsub tantsus ja valab oma jõudu naisesse; vaimu, mis imetleb masinat ning mõnitab kõike pii-

ratut; vabadust, mille kodu on kõikjal ja mis põlastab kõike arglikult kombelist; headust, mis tunnetab kõikides nõrkustes inimesele kõige pühamat ja omasemat kohustust abistada; rõõmu kõigest, võitlusest, naudingust, teost ja jõudehetkest, elusast elust ja isegi õndsast surmast. Kõik raske on ületatud nendel ruumiliselt liikuvail, siin ditürambilistel, seal jälle iroonilistel lehtedel. Neil on Masereel alatiseks jäädvustanud oma nooruse, selle nooruse ei iial küllastuva «elagu elu!», selle maiselt jumaliku ülevoolava külluse.

Ka kunstnik, puulõikemeister saavutas «Livre d'heures'is» küpsuse. Stiil oli loodud, Masereeli stiil, mida nüüd juba loendamatu teised enam või vähem õnnestunud jäljendavad, tema meisterlik kunst lasta ajastu kogu rütmil ning dünaamil valguda must-valgesse, hele-tumedasse pinda. Ent kuigi Masereel on meister, jääb ta siiski ajastu õpilasiks. Järelsõjaaegade uued otsingud, ekspressionism ja kubism, kisuvad teda kaasa, ent ta püsib liiga kindlalt oma jalgadel, et laskuda nende liialdustesse. Kuid ta hingab ju oma ajastu õhku ja neist ajastu sünnitatud taotlustest võtab ta olulised impulsid oma puulõikekunsti üle: kubismilt täidetud, murdumatute geomeetriliste pindade eelistamise, ekspressionismilt ta samaaegsete sündmuste juhusliku kujutamise. Tema suurepärase kaheksapildiline novell «Un Fait divers» (Lühiuudis) kirjeldab näiliselt vaid igapäevaseimat sündmust: mees võrgutab tütarlapse, jätab ta maha ja see uputab enda. Kuid üksik sündmus saab siin igal lehel juba mitu korda sügavama tähenduse, üksikisiku saatus võrdsustub masside saatusega. Iga detail saab mõtte: õis, mida võrgutatud tütarlaps käes hoiab, mille ta siis aeglaselt langetab ja lõpuks maha pillab, (vastupanu sümbol), alul tiiraselt noosklev, siis häbitult jalga kergitav koer nurgas, kiimaluse kurat ja tuhandesilmne häbi — on alanud too geniaalne aine kokkusurumise protsess, milles maailm ei lahustu enam üksikkujudesse nagu alguses, vaid kogu maailm surutakse kokku ühele ainsale lehele. Algselt tühjad, puhtdekoratiivsed pinnad täituvad võrdkujudega; selles sümbolite ning salamärkide võrratus rikkuses muutub meeleliselt-aval Masereeli puulõigetes ühtaegu sügavalt hingeliseks ja mõtestatuks: vorm, lõplik vorm on nüüd saavutatud ja see võib — sest tal pole piire —





F. Masereel. Illustratsioone De Costeri «Thyl Ulenspiegelile», Puugravüür. 1926.

mahutada endasse kogu voogava ning kääriva maailma.

Selle uue vormi meisterteoseks on pildiromaan «L'idée» (Idee), milles kinoliku kiiruse ja suurejoonelise fantastikaga rullub lahti loomisprotsessi igavene tragöödia. Kunstnik saadab laia maailma oma idee, oma rõõmu ja piinade sünnitise ja maailm ei mõista seda. Ta tahab tappa uut. Tema peale peetakse jahti, ta varjutatakse, ta kivistatakse, ta suletakse kongi, kuid vääramatult paneb ta end maksma, purustab kõik vanglad ja trotsib kõiki mõnitusi. Kõik elemendid rakendab ta oma teenistusse, trükitud paberilt, õõtsuvalt traadilt, lennukilt ja telefonist vallutab ta võimsalt maailma. Taas kajab Masereeli teosest suur vabadushümn võitmatule vaimule, ilmeksimatuse igavene triumf väikekodanliku, ajaliku maailma üle. Ka see on täiuslik luuletus, julgustav, hingetiivustav teos, õnnestav and ja kinnitus tuhandetele. Ka sõsarraamatuist «Päike» ja «Töö» kiirgab südamepäikese soojust. Unustamatud on leheküljed, kus vallapäästetud gigant paiskab jumala ja saatana teineteise vastu või kus ta kirglikus jõukülluses kiigub kahe kirikutorni vahel! Ent säärast keskendatust pole Masereel

siiski kuskil saavutanud kui selles oma sisutihedaimas ja poetilisimas teoses — selles oivalises ülemlaulus «creator spiritusele» — mõttele.

Saavutuste sellisel kõrgtasemel võis Masereeli areng toimuda veel ainult monumentaalsuse suunas. Ja selle võimsa joone saabki tema sajapildiline seeria «La ville» (Linn), mis õigupoolest peab olema keskosaks trip-tühhonile, mille külgtiibadeks oleksid «La campagne» (Maa) ja «La mer» (Meri). «La ville» — see on tänapäeva linn, kuid mitte üksainus linn, vaid kõik linnad kokku, XX sajandi Euroopa metropol, selle ristlõige läbi kõigi kihtide, seisuste ja ametite, keldrist kuni katuseharjani. Võrratu tüpiseerimismeisterlikkusega (seega universaalse keh tivusega) on antud see suurlinna *orbis pietus*: sünd ja matused, tsirkus ja laatsaret, inimekeris tänavail ja üksikindiiviidi hirmuäratav õhtune üksildus, pargipink ja bordell, luksus ja vaesus, priiskav restoran ja odav öine libu raudtara taustal — kõik valjud ja vaiksed tragöödiad, iga tunni, iga hetke suurejooneline kontrastsus. Tuhanded, kümned tuhanded figuurid ja näod elustuvad selles raamatus ning tihenevad massiks, selle miljon-



hääle, miljonsilmse, miljonsõrmse, inimesi sünnitava ja õgiva, verest ja jõust aurava apokalüptilise looma — «ville tentaculaire'i» (haarmelise linna) — kobrutavaks, kärarikalt anonüümseks algaineks. Kõik, isegi kõige täiuslikumad kaasaegsed fotod tunduvad vaesed ja mõttetud selle kokkusurutud, närvilise must-valge pinna pingsa jõulisuse kõrval; kusagil ei ole suurlinna eluhoog muutunud nii täielikult pulsiks ja mootoriks nagu selles sajabildi-raamatus, millele on määratud kesta kaugelt üle ajastu, mis tema on loonud. Nii täis on see raamat tukslevat jõudu, et seda käes hoides usud end tundvat ta värisemist. Oled südame põhjani vapustatud sellest oma ajastu pildikogust, mis ebatraditsioonilise seostab omaenese vere ja südame löögid suure metropoli reeglipäratu ja taltsutamatu veretuikuga. Kui «Idee» oli Masereeli kõrgeimaks luuleteoseks, siis on «Linn» Masereeli võimsaim kaasaegne dokument, tõeks saanud nägemus või nägemuslik tõde, täielikult kunstiks saanud tõelikkus.

Ja selle kõrval veel milline hulk dokumente: «Souvenirs de mon pays» (Minu kodukoha mälestusi), milles kodune Flandria, kogu Belgia koondub kuueteistkümmele lehele; nurmenõlv «Veistekarjuses», katolitsism «Kellades» (võib uskuda, et kuuled nende kuldset kõma kajamas üle Brügge vaikuse), «Estaminet'» (Kõrts) meeletus, «La plaine'i» (Lagendik) vaikne rahu, kõik, millest Verhaeren, see *chantré national* viies luuletuskogus on kirjutanud, on ta sõber ja õpilane ära öelnud kuueteistkümmel surematul lehel. Ja nende terviklike sarjade kõrval suuremõtmelised üksiklehed, «Melanhoolia», «Poksija», «Džäss» ja «Tehaseisandad» — igaüks neist osa, mingi tüüp meie hingelisest või materiaalsest eksistentsist kätketuna viimistletud valemisse must-valgel ristkülikul. Näib, et neil suurtel lehtedel laseb Masereel, (kes on kõike muud, ainult mitte pisikunstnik) oma joonte võimsusel viimaks õndsalt puhkeda. Siin suures ruumis saab ta heledad ja tumedad pinnad paisata nagu hiiglaste mängus üksteise vastu. Siin ilmneb ka selgemini ta üleminek uude maailma, mille ta samuti on vallutanud — värvide maailma, maalitud pildi juurde. Tajud, et juba jääb talle, sellele üha sirguvale taidurile, kitsaks ruum, juba sirutub ta jõud suurema ainevalla poole, juba taotleb

kunstnik temas järjekordselt uut ja värsket joont. Ent tema, kes iseseisvalt suutis nii palju leida, nii intellektuaalselt luua, kuis on ta samal ajal allaheitliku täpsusega teeninud teisi sõnameistreid! Tema käe all elustusid Rolland'i, Duhameli, Tolstoi, Villon'i ja nii paljude teiste teosed. Võime loendada üle tuhande puulõike, millega ta võõraste raamatute vaimsele ilule on lisandanud meelelise. Selles lõputus reas — nad mahuvad vaevu ühte kappi — näivad mulle suurepäraseimad De Costeri «Thyl Ulenspiegeli» illustratsioonid. Siin on Antaios maad puudutanud. Käsitledes kodumaisi pärimusi on siin sisemine kujundav jõud tõusnud seni kuulmatule kõrgusele. Naudinguga laseb ta paksul Lamme Goedzakil täita oma vatsa, täis esisadelt pärandatud vihkamist kõige kurja ning vagatseva vastu surub kunstnik oma puulõikenõu hispaanlaste portreedesse nagu mõnda vihatud südamesse. Ja milline lustlikkus taas Ulenspiegeli vempudes, milline armastus maastiku vastu! Ükski tänapäeva illustreeritud teos ei ole nii vähe «illustreeritud», vaid nii täiuslikult järelluulendatud kunstniku poolt kui see ülev kunstiteos, mille õigeaks hindamiseks meie aeg ei ole veel kaugeltki küps. Kogu oma ammendamatu sisseelamisvõime juures ei ole Masereel end üheski võõras teoses sel määral identifitseerinud kui selles kodumaises eeposes, millele ei saa mõelda, meenutamata sealjuures tema pilte. Kui ta peale selle raamatu ka midagi muud poleks loonud, oleks ta siiski juba maailma suurim puulõikemeister.

Kuid selle ainsa raamatu — vaevu näeme me selle kujunduslikus ülikülluses, millisel hulgal inimesi, kujutusi, figuuride ja asjade visandeid on see üks inimene loonud oma kahe käe, kahe silma ja üheainsa, kuid mõõtmatult avara südamega! On neid kümneid või sadu tuhandeid, on neid miljon? Igatahes terve linn, väike riik, terve maailm inimesi. Ja nende kõrval veel võimsalt kasvavad maalide, mosaiikide ja groteskide read, skulptuurid, filmivisandid. Mida rohkem vaatad seda hiigeltööd, seda seletamatumaks, mitte selgemaks, muutub see geniaalne mälujõud ja tööroõm, mis siin selles ühes ainsas hinges on saanud teoks ja nägemuste tuhandepalgeliseks mänguks. Kogu tema puulõikeloomingut ainult läbi lehitseda, sellele pilku heita



on juba tõeline saavutus ja jõupingutus, sel-  
line üliküllus tulvab sealt vaatajale vastu,  
selliseid valgussööste, jõorkaane, inimere-  
sid; ja märkamatuult, ilma et seda ise teaksid,  
tunned end olevat paljast vaatamisest virgu-  
tatud aktiivsusele. Masereeli puulõiked ainult  
ei rahulda fantaasiat, nad samas ka õhutavad  
seda, nad stimuleerivad ja erutavad, nad  
teevad rahutuks. Endi pelga imetleja muu-  
davad nad kaasloojaks; kes neid puudutab, ei  
tunneta neis mitte ainult nagu Walt Whit-  
man ütleb, inimest, vaid mingit elektrilist,  
mingit elektriseerivat jõudu. Sa oled puudu-  
tanud kontakti ja endasse lülitanud nagu elu  
võimsa, tuksleva voolu. Oled õnnelikumalt  
ja rabavamalt teadlik sellest, et oled inime-  
ne, üks teiste loendamatute miljonite seast  
ja et mõistmises ja kaasatundmises oled nen-  
dega ühendatud leegitseva ahelaga, mida me  
nimetame eluks. Hingad täiema rinnaga,  
sügavamalt, tugevamalt, erutatumalt ajastu  
kirglikku hingust, tunned end teravamini  
omaenese minana ja sealjuures lähemana  
kõiksusele kui enne. Ja need loovad minu  
jaoks Masereelist hõõguva ainulaadse kõlbla  
jõu: kõike ühendav ürgvõimu, ülevoolav kül-  
luse ja lõppematu elu, kantuna puhtast ja  
tugevast mehelikkusest. Tema lehtedest lõõt-  
sub tõelist maailmatuult, toda jõuduandvat,  
elustavat väge, nagu see levib tuultest ja  
lainetest, kõige vabamate elementidest.  
Masereel on kosutav nagu kõik looduslik, ta  
on üha arenev kunstnik ning heldelt kinkiv,  
tugevdav, õnnestav inimene; ja harva olen  
ma nii sügavalt kui tema puhul tunnetanud  
tõde, mis peitub Emersoni sõnades: «Suur  
jõud teeb meid õnnelikuks.»

*Saksa keelest tõlkinud H. Susi*

\*

«... Meie aja kunstnik peab olema oma  
epohhi väljendajaks, peab oskama peegel-  
dada selle parimaid mõtteid ja tundeid kõige  
ilusamas vormis.

Ma ei tunnusta «kunsti kunsti pärast». Ma  
olen alati arvanud ja arvan, et kunst on  
vahend, mitte aga eesmärk omaette; meie

\* VOKS ja Lääne Uue Kunsti Muuseum.  
Kunstnik Frans Masereeli näitus.  
Moskva, 1953, lk. 5—6.



*F. Masereel. Lahkumine. Puugravüür.  
1926.*

päevil peab ta olema vahendiks, mis teenib  
inimkonna parimat osa tema võitluses ühis-  
kondliku korra eest, kus on kaotatud inimese  
ekspluateerimine inimese poolt ja sõda.

Kunstniku koht on sellise korra eest võit-  
lejate esiridades. Kuid kunstnikul on tarvis  
meeles pidada, et suure kunstini, mis vää-  
riks seda uut maailma, võib jõuda ainuüksi  
väljendusvahendite ilule toetudes, ja et ainult  
sel tingimusel võib tema looming saada sel-  
leks «erutuse masinaks», mis on suuteline  
vapustama inimhingi».\*

Moskva, 10. mail 1953. a.

*Frans Masereel*





*S. Trei. Tallinn talvel. Kuivnõel. 1941.*



*A. Bach. Poisi pea. Kuivnõel. 1958.*



## SÜGAVTRÜKI TEHNIKATEST NING NENDE VÄLJENDUSLIKEST VÕIMALUSTEST

Ott Kangilaski

Kui graafiliste kõrgtrüki tehnikate — olgu tegemist puulõike, puugravüüri või linoollõikega — nii teostuslik kui väljenduslik külg on enamvähem sama, siis sügavtrüki menetluste omavaheline tehniline ja väljenduslik erinevus on palju suurem.

Mis eraldab sügavtrükki kõrgtrükist?

Kõigepealt põhimõte ise: kui kõrgtrükis jätab paberile musta jäljendi trükivormi kõrgem osa, siis sügavtrükis, vastupidi, jätab selle süvendatud osa. Vastavalt sellele on ka trükkimise tehnoloogia komplitseeritum ja seda ei saa toimetada tavalise trükimasinaga ega ka päris käsitsi, ilma pressita, nagu puulõike puhul. Praktiliselt kasutatakse originaalplaatide trükkimiseks käsipressi, ja kuna see toiming on küllalt aegaviitev, siis ei ole meil ka mõeldav näiteks sügavtrüki kasutamine suurematiraaziliste raamatute illustatsioonide paljundamiseks, sest vastav mehhaniseeritud press meie vabariigis praegu puudub. Enamiku sügavtrükitehnikate puuduseks on veel asjaolu, et plaatide kiirema kulumise tõttu võimaldavad nad märksa väiksemat tõmmiste arvu kui puulõige. Mõneti aitaks siin küll plaatide galvaniseerimine, kuid sellekski puudub meil esialgu seadis.

Kunstiliste väljendusvõimaluste poolest on aga sügavtrükitehnikate skaala palju laiem ja mitmekesisem kui kõrgtrükil. Siin on võimalik saavutada niihästi kontrastseid must-valge vahakordi kui ka kõige õrnemaid ja peenemaid üleminekuid, juuspeeni jooni ja suuri pindu. Kui puugravüüris on tonaalsus ainult vaevarikka peentöö tulemus, siis terves reas sügavtrükitehnikais see on saavutatav äärmiselt kergelt ja lihtsalt. Kui kõik kõrgtrükitehnikad nõuavad enam-vähem läbikaalutud ja aegaviitvat manuaalset tööd,

siis mõnedki sügavtrükitehnikad (ofort, pehmelakk, kuivnõel) võimaldavad kiiresti jäädvustada kõige põgusamaidki kunstilisi mõtteid.

Üksikute sügavtrükitehnikate vaatlemist alustame vasegravüürist kui kõige vanemast. Esimesed kindlalt dateeritavad tõmmised on pärit juba XV sajandi keskelt. Oma algpäevil oli vasegravüür sõna tõsisel mõttes rahvakunst nagu puulõigeegi. Kuid hiljem hakati teda ikka enam ja enam kasutama õlimaalide reprodutseerimiseks ning pärast tehnilisele kõrgpunktile jõudmist XVII—XVIII sajandil Prantsusmaal (R. Nantunil, G. Edelinck, P. Drevet jt.) kaotas ta peaaegu täielikult oma osatähtsuse originaalkunstina. Mõnevõrra elustus ta uuesti viimasel sajandivahetusel (K. Stauffer-Bern, M. Klinger), kuid seda ainult lühemat aega ja piiratud ringis.

Vasegravüür oma konventsionaalsel kujul sobib eriti inimese kujutamiseks, olgu siis portree, figuuri või figuraalse kompositsiooni näol. Maastike meeolude edasiandmiseks kipub selle tehnika range, seotud vormikõne jääma kuivaks ja kunstlikuks. Vasegravüür võimaldab must-valges hästi edasi anda esemete vormi ja mitmesuguste materjalide iseloomu. Imetlusväärseid saavutusi selles on eelnimetatud prantslastel, kes otse hõmmastamapaneva osavusega oskasid esile manada siidi läiget ja sameti pehmust, metalli helki ja naha õrnust.

Tänapäeval on vasegravüür jäänud hoopis väheviljeldavaks alaks, võrreldes tema kunagise populaarsusega. Põhjuseks on eelkõige tehnika aeganõudvus. Näiteks suurema plaadi valmistamisel XVIII sajandi prantsuse meistrite laadis ei tule arvestada enam kudedega, vaid aastatega. Selleks, et niisugusest



tööst elatuda, on gravüüri hinnad tänapäeval siiski liiga madalad. Ja õieti on isegi raske kujutleda meie tänapäeva elu kujutatuna vasegravüüri tardunud vormis.

Kuigi vasegravüür näib olevat surnud, ei pruugi see olla veel lõplik surm. Sest vasegravüüri arengut ajalooliselt jälgides näeme, et see on kulgenud kogu aeg ühes kindlas suunas, saavutanud oma kõrgpunkti ja siis kivilinenud. Kuid kas vasegravüüri võib luua ainult tema traditsiooniliste võtetega? On kindlasti võimalikud ka mingid teistsugused, uutmoodi ja tänapäevasemad kasutamiseviisid sellele iseenesest huvitavale tehnikale. Vaja on ainult eelarvamuste vaba ja otsimisrõõmsat kunstnikku, kes leiaks vasegravüürist seal peituvat, kuid seni avastamata võimalused.

Ofort on vist kõige rohkem viljeldud sügavtrükitehnika, arvestades tema küllaltki pikka eluiga. (Esimene dateeritud töö a. 1513 K. Grafi poolt.) Ofordi arenguga on seotud suured nimed: Rembrandt, A. van Ostade, Lorrain, Callot, Piranesi, Tiepolo, Goya, van Dyck, Whistler, Zorn jt.

Kui teised sügavtrükitehnikad on ajuti või alatiselt olnud õlimaali reprodutseerimise vahendeiks, siis ei ole sellest saatusest pääsenud ka ofort. Kuid erandina on sellele kõrval alati elanud ka oma iseseisvat elu. Selle tehnika juurde on alati pöördunud loovad vaimud, oli nende põhjalaks siis maal, graafika või skulptuur. Vähe on viimaste sajandite kunstiajaloo silmapaistvaid kunstnikke, kes ei oleks jätnud järele vähemalt mõnegi ofordi.

Milles siis peitub selle tehnika võlu, et see ikka ja jälle kisub kunstnikke enesega katsetama?

Eeskätt tehnika manuaalses täpsuses. Nõel krundiga kaetud plaadil libiseb kergelt ja vabalt, olles isegi tundlikum kui sulg või pliiaats paberil. Ofort on nagu loodud kunstniku mõtte kiireks ja vahetuks jäädvustamiseks. Kuid ta ei sobi üksnes nobedaks skitseerimiseks, vaid samahästi väga täpseks ja viimistletud tööks. Ofort võimaldab suurt formaati ja jõulist käsitlust (Brangwyn) niisama hästi nagu peent ja filigraanset (Callot, Hollar). Ofordi abil käsitletav temaatika on piiramatut. Portree, akt, figuraalne kompositsioon, maastik, animalistika, kõik on võrdselt sobivad sellele tehnikale. Oforti võib käsitada kõige mitmekesisemas laadis — puhta kon-

tuuriga alates ja kõige peenema tonaalsusega lõpetades.

Need avarad sisulised võimalused ongi selleks magnetiks, mis kunstnikke tema poole kisub.

Praeguse aja üks populaarsemaid ja enam harrastatavaid tehnikaid on kuivnõel. Seda on kasutanud juba vanad meistrid (Dürer), kuid juhuslikult ja kuivnõela spetsiifikat välja arendamata. Rohkem ja teadlikumalt kasutab kuivnõela Rembrandt, kuigi peamiselt ofordi korrigeerimiseks ja ületöötamiseks. Täiesti iseseisvaks graafikaerialaks on kuivnõel kujunenud alles viimase 80—90 aasta jooksul, temaga on tegelema hakanud üha rohkem ja rohkem kunstnikke, nii et ta kipub varjutama isegi oforti. Eelmistel sajanditel, kui graafiliste tehnikate peamiseks sihiks oli reprodutseerimine, ei saanudki kuivnõelal suurt menu olla tema suhteliselt väikese arvu korralike tömmiste — kümnest nelja-viiekümneni — tõttu.

Selle-eest aga on kuivnõela tehnoloogiline külg lihtsam kõigist muudest graafilistest tehnikatest. Vaja on ainult plaati ja tugevat nõela või naasklit, pole tarvis eriti sepistatud stihlit, nagu vasegravüüri puhul ega happevanni, nagu ofordi puhul. Sellejuures töökaik on jälgitav positiivsena ja pole eriti aeganõudev.

Sisuliste väljendusvõimaluste poolest on kuivnõel enamvähem analoogiline ofordiga — ainevald pole piiratud, samuti mitte käsituslaad. Sest ka kuivnõel võimaldab niihästi peent viimistlemist (Viiralti «Viljandi maastik», «Neegri pead» jt.) kui ka jõulisust ja lihtsust (Küti «Peipsi kalurid»), võimaldab kontuurset (Bachi mõned portreed) kui ka tonaalset (Mildebergi portreed) lahendust.

Kuid sellejuures on kuivnõelal küllalt suuri erinevusi ofordist. Kõigepealt ei ole kuivnõelas võimalik saavutada seda joone mänglevust ja voolavust, mis ofordis. Sest nõela vajutamine metallisse nõuab võrdlemisi tugevat survet, tuleb tarvitada jõudu ja vastavalt sellele ka kuivnõela joone kulg on kuidagi nurgelisem, vägivaldsem, järsum.

Teiseks iseloomustavaks omaduseks kuivnõela joonele on selle serv — «graat», mis annabki sellele tehnikale omase mahlakuse ja pehmuse. Ja just «graadi» oskuslikule ja teadlikule kasutamisele tulekski kuivnõela juures peatähelepanu osutada. Ei ole mõtet



taotleda kuivnõelas mõne teise tehnika efekte, nagu näiteks gravüüri joonevõrgustiku reeglipärasust või ofordijoone mänglevust — tulemused ei ole rõõmustavad.

Kuivnõelas võib peale nõela kasutada plaadi töötlemiseks igasuguseid muid vahendeid, mis aga vaske või tsinki suudavad kriimustada. Selleks võib olla teemantnõel, rulett, graniiditükk või portselanikild, liivapaber jne. Igaüks neist vahenditest annab joonele või pinnale erivarjundi ja oleb kunstniku leidlikkusest, milliste vahenditega ta kõige paremini saavutab oma eesmärgi.

Paheks kuivnõela puhul on tema väike tiraaž. Kuid plaadi galvaniseerimisega on võimalik ka sellest üle saada.

Senikäsitletud tehnikaist paari sajandi võrra noorem on pehmelakk (vernismou). Kui oforti võime teataval määral võrrelda sulejoonistusega, siis pehmelakki pliiaatsi- või kriidijoonistusega, mida ta tegelikult ongi. Sest kui ofordis tarvitatakse sule asemel siiski nõela, tehakse pehmelakis joonistus pliiaatsi või kriidiga paberile, mille kaudu ta üle kandub plaadile. See pliiaatsipärasus ongi üks pehmelaki iseloomustavaid omadusi. Üldiselt tuleb tõmmis küll mõnevõrra robustsem, kui näiteks tundliku grafiidiga tehtud joonistus, kuid soovi korral on vahekatmiste ja mitmekordse ülejoonistamisega võimalik saavutada vägagi nüansseeritud efekte.

Kuid pliiaatsipärasus on ainult üks külg selle tehnika juures. Pehmele krundile võib joonistada ka nõelaga. Sel puhul joon ei tule mitte nii terav ja puhas nagu ofordis, vaid pehmem, karvasem. Samuti võib joonistamiseks kasutada puupulka, pilliroosulge ja muid vahendeid, millest igaüks annab täiesti uue, teistes tehnikates saavutamata tulemuse. Tugevama happega söövitamisel pehme krunt põleb läbi, kuid sellestki pahest võib vooruse teha. Sest sel kombel on võimalik saavutada igasuguses gradatsioonis halle pindu, mis ei sarnane oma iseloomult ei akvatinta ega metsotintoga.

Kattes krundi mingi vees lahustuva pulbriga, näiteks soola, viinakivihappe, suhkru, sooda või mõne muu sellesarnasega, siis läbi paberi sellele joonistades on jällegi võimalik saavutada igasuguseid pehmele kriidijoonistusele sarnanevaid tulemusi. Samuti võib



*O. Soans. Vana ait. Ofort. 1957.*

krundi ja paberi vahele asetada õhukese riide, mis jätab kogu tööle lõuendi toime.

Pehmelakk on tehnika, mis nagu kuivnõelgi võimaldab niihästi joonelist kui ka pinnalist käsitlust. Plaadi korduva töötlemisega on võimalik saavutada igasugust tonaalsuse astmestikku. Näib, et ka Viiralti «sünteesiline tehnika» põhjeneb suurelt osalt pehmelaki võimaluste oskuslikul kasutamisel.

Pehmelakk on sügavtrükitehnikaist kõige hõlpsamini kasutatav mitmevärvitrükina. Akvatinta ja metsotinto, värvitrüki klassikalised tehnikad, on puhttehnoloogiliselt keerukamad käsitada. Meil aga on sellelaadseid eksperimente tehtud siiski väga vähe.

Pehmelakk vääriks senisest rohkem katsetamist ja viljelemist. Sest võrreldes näiteks ofordi ja kuivnõelaga on tema väljendusvõimalusi vähem uuritud. Raskusi muidugi on hea krundi saamisega. Selle valmistamine





O. Kangilaski. Talvemaastik. Pehmelakk. 1953.

nõuab kogemusi ja heakvaliteedilisi koostismaterjale, millede saamine pole mitte hõlpus.

Kui vasegravüür ja ofort olid puhtal joonel põhinevad tehnikad, kuivnõel ja pehmelakk lubasid kasutada nii joonelist kui ka tonaalset lahendust, siis viimased kaks siin vaadeldavat sügavtrükitehnikat — metsotinto ja akvatinta — on puhtal kujul pinnal, tonaalsusel põhinevad tehnikad.

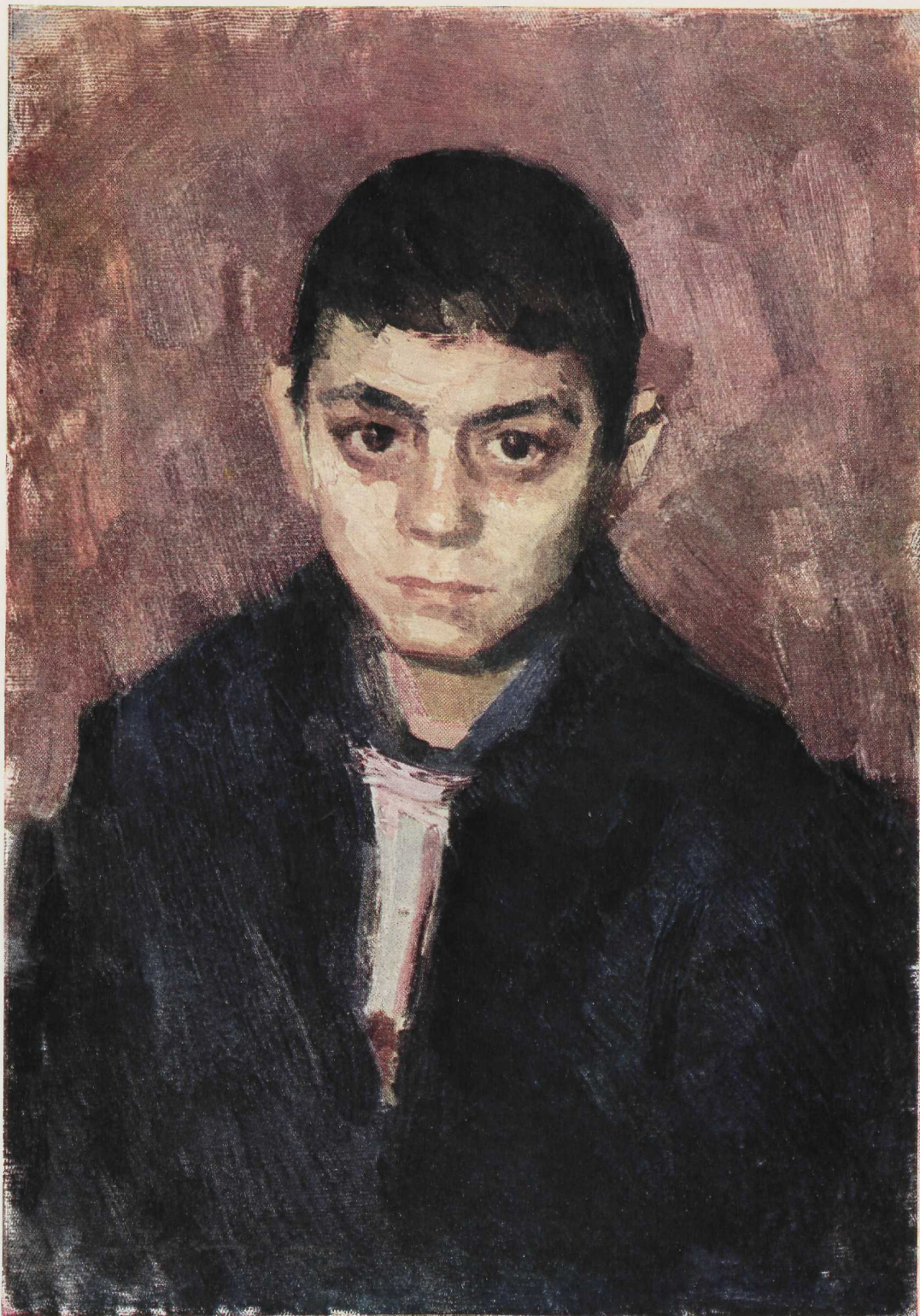
Neist vanem on *metsotinto* (leiutaja Ludvig von Siegen, 1642/43). See tehnika võimaldab peeni, sujuvaid üleminekuid kõige sügavamast mustast heleda valgeni ja on oma toonide gradatsioonilt kõige rikkam sügavtrüki menetlus. Selle omaduse tõttu kasutati teda peaaegu ainult õlimaalide reprodutseerimiseks. Eriti XVIII saj. inglased (J. R. Smith, J. Watson, Mc. Ardell, R. Earlom jt.) on sel alal imetlemisväärseid saavutusi ja puhttehniliselt on nende taseme ületamine vaevalt mõeldav. Kuid nagu märgitud, oli metsotinto neile ainult reprodutseerimisvahendiks ja õieti alles käesoleval sajandil on selle tehnikaga tegelema hakanud ka loovad

kunstnikud. Oma kunagist osatähtsust pole ta siiski enam saavutanud. Seda tõenäoliselt tehnilise tülikuse tõttu.

Metsotinto on kunstnikule mugav ja hõlpus tehnika: plaadil on otsekohe positiivselt näha, kuidas töö edeneb; paranduste tegemine on palju lihtsam kui näiteks ofordis või vasegravüüris. Kuid neid voorusi kipub varjutama raske, aegaviitev ja ühetooniline töö plaadi ettevalmistamisel: kiigerauaga keskmise formaadiga plaadi töötlemine nõuab mitukümmend tundi. On püütud küll seda tööd mehhaniseerida, kuid seni rahuldavate tagajärgedeta.

Metsotinto sobib oma iseloomult eriti hästi portreedeks, aktiks ja mõnd laadi maastikuks — töödeks, mis nõuavad pehmeid sujuvaid üleminekuid heledast tumedasse, valgusest varju. Raskem on metsotintot sobitada paljufiguuriliseks kompositsiooniks ehk kui, siis peab plaadi formaat olema väga suur. Sest metsotintos ei ole mõeldav detailrikkus ja filigraansus (kuigi raske vaevaga on seda mõnevõrra võimalik saavutada), vaid tema





*L. Kokamägi. Poisi portree. Õli, 1959.*







loomupärasteks elementideks on suured rahulikud massid ja pinnad.

Metsotintos võib tekkida oht fotolikkuseks. Sest juba tema peaaegu nähtamatult peen korn, pehmed üleminekud ja sellele mõnikord lisanduv kunstniku naturalistlik käsitluslaad võivad tõmmise petvalt sarnaseks teha fotosuurendusele mattpaberil. Et sellest hoiduda, peab kunstnik panema suurt rõhku oma individuaalse käekirja väljaarendamisele selles tehnikas.

Et pääseda käsitsi ettevalmistamise tüütvast tööst, on püütud leida abi söövitusemenetlusest: plaat söövitatakse üleni mustaks kas akvatinta, pehmelaki või muul põhimõttel. Kuigi sel kombel valmistatud plaadil pole võimalik saavutada nii nüansirikast tonaalsust kui käsitsi kiigutatul, pakub see siiski veel küllalt mitmekesiseid võimalusi. Ja neid võimalusi tulekski julgelt kasutada ja nendega katsetada. Must ja valge on siingi saavutatavad, kuigi vahepealsete hallide toonide skaala jääb vaesemaks. Selle vastu võib söövitamisega saavutada jõulisema ja jämedama korni, mille puhul juba iseenesest langeb ära fotolikkuse oht.

Eestis on metsotintot kasutanud peaaegu kõik meie tuntumad graafikud (Viiralt, Bach, Reindorff, Mildeberg jt.), kuid ühelgi neist ei ole ta kujunenud põhialaks.

Akvatinta leiutajaks peetakse üldiselt prantslast J. B. Le Prince'i (1768), kuigi P. F. Charpentier viis aastat varem avaldas esimesed lehed selles tehnikas.

Akvatinta põhiliseks eripärasuseks on ühtlase tugevusega, üksteisest järsult ja teravalt erinevad pinnad.

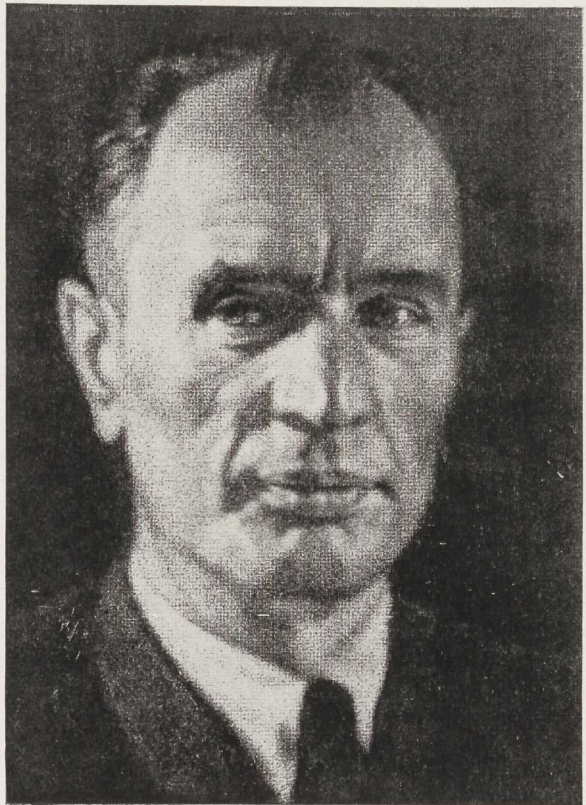
Tavaliselt kasutatakse akvatintat koos ofordi, kuivnõela või pehmelakiga. Sest peab ütleva, et akvatinta on üks «pimedamaid» tehnikaid, kus söövitamisel väga raske on töökäiku jälgida ja kontrollida. Söövitamiste ja kastmiste käigus võib isegi joonistus silmist kaduda ja sellepärast on tugev ofordikontuur abiks tumedaks sööbinud pindades orienteerumisel. Akvatinta nõuab kunstnikult eeskätt suuri praktilisi kogemusi, et õnnestumises kindel olla.

Oma loomult on akvatinta dekoratiivne tehnika, mis sobib hästi igale motiivile, kus eesmärgiks on lihtsus, selgus, lakoonilisus. Hästi kasutatav on ta koos ofordiga figuural-kompositsioonideks (näit Goya, Le Prince).

Puhtal kujul on ta loomupärasem lihtsamateks motiivideks, sest nagu juba enne märkisime, võib komplitseeritud joonistuse jälginine söövitamisel raskusi tekitada. Ei ole ka mõtet akvatintas suureks paisutatud vahekatmiste arvuga taga ajada pehmeid üleminekuid ühelt toonilt teisele. See muudab graafilise lehe hõlpsasti vaevatuks — loomingu «higi» jääb liiga alasti nähtavale. Sujuvaid üleminekuid akvatintas võib tarbekorral saavutada lavisi abil, s. t. pintsliga happe plaadile kandmisega. Kuid siingi kipub tihti juhus suuremat osa mängima kui kunstniku sihi-kindel tahe. Eriti kui ei omata küllalt praktilisi kogemusi.

Meil on akvatintas leidnud kõige rohkem kasutamist kolofoniumitolmu abil saavutatud korn. Kuid palju vaheldust aitaks tuua teiste menetluste kasutamine, nagu sool-

A. Mildeberg. Kirjanik Paul Rummo portree. Metsotinto. 1955.







V. Tulli. Saaremaa kalurid. Akvatinta. 1959.

akvatinta, pritsimine, piirituslakikorn jt., sest igaüks annab neist tööle teistsuguse nüansi.

Akvatinta eriharu on reservaaž, kus joonistus tehakse positiivselt akvarelliga plaadile ja kust see hiljem tehniliste võtete abil

söövitatakse. Reservaaž annab võimaluse hõlpsasti kasutada niisuguseid motiive, mis tavalise akvatinta menetlusega on saavutatavad ainult väga aeganõudva, kannatliku ja täpse tööga — näiteks tumedad siluetid, raagus puud jne. Meil on see võte seni suhteliselt vähe kasutamist leidnud, kuid akvatinta rikastamiseks ja mitmekesistamiseks on sel küllalt suur osatähtsus ega ole ka tehniliselt eriti keerukas.

Eestis on akvatintat kõige rohkem harrastanud A. Bach, kelle saavutused sel alal on kõigile tuntud. Rohkem või vähem on seda kasutanud ka peaaegu kõik meie ülejäänud graafikud.

\*

Siin on vaadeldud ainult põhiliselt lihtsaimaid sügavtrükitehnikaid. Mitmed on jäänud puudutamata (näit. punktiir- ja krajoonmaneer), kuna need tänapäeval vaevalt harrastajaid leiavad ja kuna neil ei paista olevat ka tulevikuperspektiive.

Sügavtrükitehnikate valdkond on lai ja selles peitub kindlasti veel palju avastamata võimalusi, niihästi uute menetluste leiutamise kui ka senituntute omavahelise ühendamise näol. Oluline on, et graafik suhtuks oma töösse loovalt ega piirduks ainult eelmiste põlvkondade kogemustega ja tihti ka kivi-nema hakanud meetoditega. Tähtis pole mitte see, kas töö on tehtud traditsiooniliste reeglite kohaselt, vaid see, milline on teose emotsionaalne jõud.

(järgneb)



## KRISTJAN TEDER



Teade maalikunstnik Kristjan Tederi surmast 2. aprillil 1960 oli kõigile ootamatu. Käesoleval suvel oleks ta saanud 59 aastaseks, jõudnud ikka, mis kaugeltki ei tähenda elutöö kokkuvõtete tegemist. Viimaseil aastail töötas ta suure loomingu pingega, sooritades järjekindlalt pikemaid matku vennasvabariikidesse, olles tulvil uusi kavatsusi ja ideid.

Kristjan Teder sündis 30. juunil 1901. aastal Valgamaal Kuigatsi vallakooliõpetaja paljulapselises perekonnas. Keskkariduse omandas Tartus Hugo Treffneri gümnaasiumis. 1919. aastal astus ta kunstikooli «Pallas» maaliklassi. Vaheldumisi kunstiõpingutega sooritas mitu välismaareisi oma eriala täiendamise ning tollaegse Euroopa kuulsate kunstikogudega tutvumise eesmärgil. Esimene teekond viis teda saksa kunstilinnadesse — Berliini, Dresdenisse, Münchenisse, Leipzigi ja mujale. 1926. aastal sõitis ta Pariisi, kus töötas mitmetes kunsti eraakadeemiates. 1928. a. naasis kodumaale ja asus elama Tartu, mis jäi tema kodulinnaks kuni elu lõpuni.

Avalikkusele sai Kristjan Tederi nimi tuntuks alates 1927. a., mil ta järjekindlalt hak-

kas esinema kunstinäitustel niihästi kodumaal kui ka väljaspool Eestit. 1939. a. Tallinnas korraldatud 6 kunstniku näitusel oli Kristjan Teder üks esinejaid.

Domineerivaks osaks varalahkunud kunstniku loomingus on tema lillemaalid. Omal ajal tuli tal elatisvahendite hankimiseks hakata elukutseliseks aednikuks. Võibolla, et ennekõike just otsene kokkupuude elava loodusega õpetas kunstnikku pillavalt kasutama värvide mänglevat küllust oma maalides. Kristjan Tederi pärandi hulka kuulub ka rohkesti maastikumaale ja linna-vaateid. Neid võib leida suuremates kunstimuseumides kui ka erakätes. Viimase kümne aasta jooksul sõitis ta korduvalt Nõukogude Liidu lõunarajoonidesse — Krimmi ja Kaukaasiasse, kust tõi kaasa värvikaid lõuendeid. Möödunud aasta sügisel meelitas teda aga karm põhjamaa. Ta viibis kauge Koola poolsaarel, tuues kaasa materjale uuteks töödeks. Need jäid realiseerimata.

Kristjan Teder oli üks neid teotahtelisi ja kärsitu vaimuga kunstnikke, kes alati oli valmis kujutava kunsti üritustele kaasa aitama. Varem tegutses ta mitmetes kunstielu juhtivate organisatsioonides juhatuse liikmena.



1940. a. oli tema üks Eesti Nõukogude Kunstnike Kooperatiivi loomise initsiaatoreid Tartus. Teda valiti ühtlasi ka Kooperatiivi esimeseks juhatajaks. Ka Eesti NSV Kunstnike Liidu liikmena leidis ta endale alati tegevust — oli mõnda aega Kunstnike Liidu Tartu osakonna volinikuks, töötas Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis laboran-

dina jne. Üks tema viimase aja kavatsusi oli oma töödest personaalnäituse korraldamine, milleks tegi hoolega ettevalmistusi. Kahjuks ei lasknud varajane surm neid kavatsusi lõpetada.

Kristjan Tederist jääb kunstnike-töökaaslaste peres püsima mälestus kui töökast ja oma kutsumusele andunud inimesest.



K. Teder. Sirelid. Õli 1958.



K A A S A E G S E I D N A H K E H I S T Ö Ö P R O B L E E M E

Nahkehistöö on üheks populaarsemaks tarbekunstialaks. Tarbekunstnike ja teostusmeistrite koostööna näeme näitustel suurepäraseid nahkesemeid, mis on leidnud tunnustust nii kodukui ka välismaal (1958. a. Brüsselis maailmanäitusel hinnati neid kuldmedaliga). Kiitva hinnangu on nahkesemed saanud ka paljudel kunstialastel kongressidel ja konverentsidel. Samaaegselt aga leiame kauplustes hulgaliselt esemeid, mis ei vasta ostjate ilunõuetele — neist aga kahjuks kõneldakse vähe.

Mis siis põhjustab nende toodete madala kvaliteedi? Nahktarbekunstieseme juures imetleme selle kujundust — proportsioone, dekoori, värvi, teostuse meisterlikkust ja materjali kvaliteeti. Proportsiooni, dekoori ja värvi probleemid kuuluvad kunsti valdkonda ning nendega tegelevad kavandamisel tarbekunstnikud. Esememeisterliku teostuse õpivad töölised pikaajalises tööpraktikas teadliku juhendamisega. Materjale annavad vastavad tööstused.

Kunstiinstituut saadab igal aastal ellu noori tarbekunstnikke. Loomulik oleks, et noored siirduksid loominguks või juhtivale tööle oma erialal.

On mõistetav, et iga tarbekunstnik peaks oskama kasutada oma eriala materjale, tundma erialaseid tehnikaid, olema võimeline väljendama oma loomingu

materjalis. Selleks on ette nähtud instituudi õppeajal suvepraktika tööstuses. Täiesti väär on aga, et instituudi lõpetanud noored asuvad tükitöö alusel puhtpraktilise massitoote teostamisele ja unustavad loominguks tööd. Kas noored kardavad võistluse astuda suurte kogemustega kavandajatega või puudub neil selleks küllaldane ettevalmistus instituudi baasil? Noortel ei tuleks karta. Esimestest vigadest ja löökidest õpitakse kiiremini kui esialgsest edust. Ja just noortel peaks olema julgust ja tugevat taht.

Mispärast ei ole rakendatud nahkehistöid tootvatesse ettevõtetesse piisavalt spetsialiste, tarbekunstnikke? Kauplustes leiduvate inetute esemete kvaliteetseks teostamiseks oleks vajalik juba tööstuses oskuslik juhendamine.

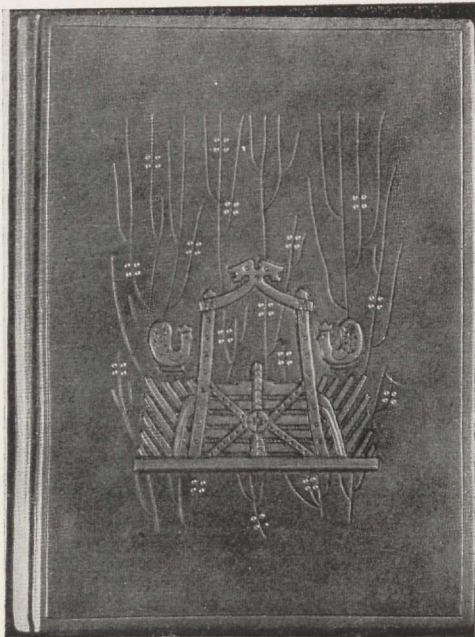
Ainukese ettevõtte, kus tootmine on allutatud tugevale kunstilisele kontrollile, töötab Kunsti- toodete Kombinaat. Siia on koon- dunud mitmekülgsete võimetega suur tarbekunstnike-kavandajate kaader, kelle töö põhiline suunaja on Eesti NSV Kunstnike Liit. Teised nahkehistöid tootvad ettevõtted on aga jäänud igauks omaette. Ainult Tartu Naha-Jalatsi- kombinaat võiks olla teistele heaks eeskujuks. Seal loodi töös- tuse juurde kunstniku koht ja sinna võeti noor äsja kunstiinsti- tuudi lõpetanud tarbekunstnik. Tööstuses tõusis selle tõttu too-

dangu kvaliteet, nii et temaga liideti Tartus olevad nahkgalante- rii-alased ettevõtted ühiseks Tartu Naha-Jalatsikombinaadi Galanteriivabrikuks. Viga tehti aga ka siin. Galanteriivabrikus, mis kujuneb peagi suuremaks laiatarbe-nahkehistöid tootvaks ettevõtteks, jäeti kunstnik üksi. Ühelt inimeselt, ükskõik kui suurte võimetega ta ka oleks, on väär nõuda kogu suure toodangu kujundamist. Esiteks, see viib tööstuskaupade dekoori ühekülgsusele, teiseks, samal kunstnikul pole enam puhtajaliselt võimalik kontrollida kavandite õiget töö- serakendamist, rääkimata teosta- jate-spetsialistide kaadri kasvata- misest või teoste kunstilisest kontrollist.

Vähe on sellest, et töös- tus omandab kunstnikult ka- vandi, kui puudub selle oskuslik töösserakendamine ja teosta- mine.

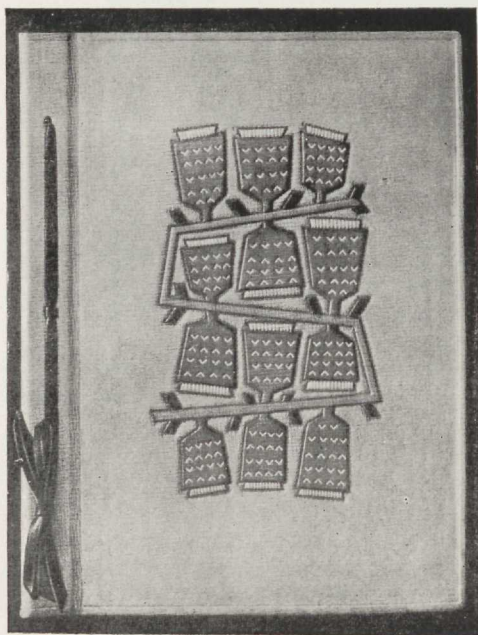
Liiga vähe osutavad tööstustele abi RMN Kunstinõukogu ja tema juurde loodud tarbekunstialased sektsioonid, kuhu tööstused esita- vad oma toodangu näidised. Ja sedagi tehakse ainult väheseid kordi aastas. Siin puudub hilisem konkreetne kontroll ja pole teada, kas tööstus tootmise käigus esi- tatud märkusi ja nõudeid täidab. Tööstus võib teostada tooteid ikka oma äranägemise järgi, minnes kergema vastupanu teed ja rahuldudes vaid plaanitaimise vajadustest. Nii täituvadki meie





*E. Reemets. Külalisraamat. Nahavool.*

*Adamson-Eric. Album. Nahavool.*



kauplused kunstiliselt madalatasemeliste tarbeesemetega, millest eest ei vastuta keegi. Hinnangu neile annab see, kas neid ostetakse ja kas nende kujundus ning teostus on ostjale vastuvõetav või mitte.

Kunstiväärtuse kriteeriumiks ei saa aga võtta alati seda, kui massiliselt ühe või teise dekooriga esemeid rahva poolt nõutakse. Paljudel ostjatel on välja kujunenud oma töökspidamised ja nõuded, mis on jäänud püsima varasemast nahkehistööde kujundamise laadist. Peamise dekoori moodustas siis geomeetiline vöökirikiri või tanude lillkirikiri. Sageli nähakse neis ainukest rahvusliku kunsti väljendusvormi.

Nii poleks aga kunstis üldse arengut. Kaasaegne elurütm, kus sirpi asendab kombain, teadus vallutab kosmost, avaldab mõju kõigele, ka kunstile. Siin tahame näha uut ja kaasaegset elutunnetust, mis aga peab olema rajatud rahvuslikule ja sotsialistlikule kunstitunnetuse baasile, sest ainult nii on tal püsiv väärtus.

Halb on ka see, kui kunstnik unustab oma rahva kultuuri varasalve — rahvakunsti — ja kopeerib andunud kõike meile võõrast, mõistmatut, välismaist. Ka see on äärmus, millel pole eluõigust.

Kuidas on meil materjalidega? Eesti tööstuskombinaatidel on kõigil iseseisvad parketöökojad. Kunstitoodete Kombinaat saab oma varud teisalt. Toormaterjali saavad tööstused ja kombinaadid varumisbaasidelt. Sageli peitubki juba siin esimene viga. Toornahad on lastud rikneda enne parkekotta jõudmist. Edaspidisel töötlemisel ei anna riknenud toornahad nahkehistööks vajalikku puhtapinnalist materjali. Teiseks oluliseks puuduseks on parkekodade madal tehniline ja oskuslik tase. Mõned aastad ta-

gasi olid veel jalatsivabrikus «Kommunaar» väga head taimeparknaha parkesiseseaded ja parkalite kaader. Tootmisplaani suurenemisega, kuid tootmispinna kitsuse tõttu lõpetati mõtlematult nahkehistööks vajaliku taimparknaha edasine tootmine. Seega ei arvestatud nahkehistööde viljelevate ettevõtete vajadusi. Mujal puuduvad vastavad sisseseaded. Samuti pole suudetud aastate jooksul välja õpetada küllaldase oskusega spetsialiste.

On andestamatu aastatepikkune kvaliteetse taimparknaha tootmise probleemi lahendamatus. Esemed valmistatakse pidevalt mitteküllaldase kvaliteediga nahast. Järelikult ei pea paika tuntud väide, et meil on naha puudus, — on ainult kvaliteetse naha puudus. Sageli pole ka materjali fondid otstarbekalt jaotatud. Kunstitoodete Kombinaadi Nahkehistööde ateljee võiks toota kaugelt enam kauneid nahkesemeid, kui oleks kasutada suurem materjalide fond.

Piisavalt on kasutada pappi ja pabermaterjali, kuid ka seda eraldatakse fondidest nahkehistööde tootvate tööstuste spetsiifikat arvestamata. Samad kvaliteedi nõuded kehtivad ka furnituuride osas. Mõistmatuna näib, et tänapäeval, elu kõrgsajandil, on kvaliteedi küsimus vastavatele tööstustele veel lahendamatu.

Vaatlesime mitmeid probleeme lahus, kuid tarbeesemes peame nägema neid siiski kõiki koos lahutamatu tervikuna. Ei ole ilusat tarbeeset, kui puudub kvaliteetne materjal, hea dekoor ja meisterlik teostus.

Kõikide tööstuste toodang, kes tegelevad kujundatud tarbeesemetete tootmisega, peaks olema juhendatud ja kunstiliselt kontrollitud kollektiivsete kunstiorganite poolt.

*M. Patune*



## KOKKUVÖTTEID TEMAATILISE MAALI ALASEST LOOMINGULISEST NÕUPIDAMISEST

1.—2. dets. 1959. a. toimus Tallinna Kunstihoones Balti liiduvabariikide temaatilise maali alane loominguline nõupidamine, millest võtsid osa ka külalised Lätist, Leedust, Moskvast, Leningradist ja mujalt.

Sissejuhatavas kõnes märkis NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretär J. Belašova taoliste nõupidamiste suurt tähtsust. Kerkib ju kunstnikel töö käigus üles palju probleeme, mida saab kõige paremini lahendada just vastastikuse arvamuste vahetamise teel.

Põhiettekandega leedu temaatilisest maalist esines A. Savickas. Ettekandja rõhutas, et leedu temaatilise maali areng oli esialgu raskendatud, kuna puudusid sellekohased traditsioonid varasemas kunstis. Tugevam alus leedu temaatilisele maalile pandi perioodil 1946—1950. Sellest peale võib leedu kunstis märgata pidevat temaatilise maali tõusu, uute aktuaalsete teemade lahendusi. Kuid sageli ei osata nendele teemadele leida veel veenvat väljendusvormi. Alles viimastel aastatel on märgata püüdu värskeimate lahenduste poole. Kõneleja märkis, et vaatamata teemade ringi avardumisele peaksid kunstnikud siiski tugevamini kajastama võitlust rahu eest, rahvaste sõprust, kommunistlike tööbrigadide tegevust ja teaduse saavutusi. Paljud kunstnikud kasutavad oma töödes veel mehhaaniliselt XIX sajandi realistliku kunsti maalimismaneeri, mis meie ajastu suurte ja tähtsate teemade puhul näib sageli naiivsenä ega suuda vaatajat haarata. Uus sisu pole sageli kooskõlas vana vormiga. Seepärast pole ka juhuslik, et parimad leedu

kunstnikud on valinud monumentaalse üldistuse tee. A. Savickas rõhutas, et leedu maalijatel seisavad ees suured ülesanded ning palju katsetusi ja otsinguid, kuid need otsingud peavad olema sihikindlad ja teadlikud.

Ülevaates läti temaatilise maali arengust märkis E. Kalnin, et nende kunstis on eriti tähtsal kohal rahva revolutsioonilise võitluse kujutamine. Siinjuures valitseb kaks suunda: ühed kunstnikud püüavad kujutada kindlaid episoodide ja konkreetseid sündmusi ajaloost, nagu näiteks O. Skulme, keda võib lugeda Nõukogude Läti ajaloolise maali rajajaks. Sellele vastukaaluks püüab teine suund leida ajaloolistele teemadele suuremat üldistust, kasutades sealjuures sageli lihtsat ja lakoonilist vormikeelt. Tähtsal kohal on ka kaasaja kujutamine, mis ongi praegu läti kunsti kõige olulisemaks põhiteemaks. Kuid ettekandja pidi siiski tunnistama, et on veel palju teemasid, mis ootavad kujutamist.

E. Kalnin märkis, et väljapaistvat osa läti kunstielus etendavad viimasel ajal noored kunstnikud. Nad püüavad oma töödes leida eredamat ja väljendusrikkamat kunstilist keelt. Noorte otsinguid tuleb muidugi hinnata positiivselt. Kuid siin peitub ka oht, et laskutakse kunstiliste kujude skematiseerimisele ja teose ideelise suse alahindamisele.

Rääkides temaatilise maali arengust Eestis, märkis L. Soonpää, et meil puudusid varasemas kunstis sellekohased sügavamad traditsioonid ning et tõeliselt elavnes ja mitmekesistus temaatiline maal alles 1940-ndate aastate lõpul, millal loodi eesti te-

maatilise maali arengukäigus mitmed etapilised tööd. Kuid selle perioodi maalide põhiliseks puuduseks oli liigne illustratiivsus, mis avaldus nii üleauruses detailiseerimises kui ka autori omapoolses passiivses suhtumises teemasse.

Kõneleja nentis, et võrreldes praegust näitust eelnevatega, on märgata tunduvat edu. Temaatika on avardunud, tugevamalt on tunda kunstniku suhtumist kujutatavasse, ka on kujutusvahendid muutunud mitmekesisemaks ja eredamaks. Kuid tegeliku kajastamise seisukohalt on meie kunstis siiski veel puudujääke. Meie elutempoga võrreldes tundub meie näitus väga vaiksenä. Kunstnike töödes esineb veel teatav kammerlikkus ja intiimsus, paljudid elualasid pole üldse puudutatud. Paljud kunstnikud ei eralda olulisi ja vähemolulisi teemasid üksteisest. Siin peaks määravaks olema kunsti rahvalikkuse printsiip, mis seisneb kunsti ideelisuses ja parteilisuses.

Meil on üsna palju käsitletud tööteemat, kuid kahjuks pole kõik kunstnikud osanud seda teemat nii lahendada, et see vaatajale aktiveerivalt mõjuks. Kunstiteoses pole oluline tööprotsessi jäljendamine, vaid oskus välja tuua töö poeesiat. Sageli piirduvad kunstnikud tööprotsessi kujutamisel ka ainult välise ilu edasiandmisega ja jääb mulje, nagu vaataks kunstnik elule külma kõrvalseisja pilguga.

Ka ajaloolist teemat käsitlevates maalides valitseb kohati vaikus ja idüllilisus. Ettekandja põhjendas seda osaliselt meie rahva temperamendiga, kuid



märkis, et suurel määral on see tingitud meie kunstnike mitteküllaldasest süvenemisest elunähtus-tesse. Iga teema tuleks kunstniku poolt sügavamalt läbi elada.

Põhiettekannetele järgnesid arvukad sõnavõttud, milles peardis oli asetatud kaasaegse teema ja vormi probleemidele, noorte kunstnike otsingutele ja püüdlus-tele. Arutati traditsioonide kasutamist kaasaegses kunstis ja palju teisi küsimusi.

Uuele sisule vastava vormi leidmise probleemi käsitles oma sõnavõtt leedu kunstnik A. Gudaitis. Ta ütles, et nii nagu elus kõik pidevalt vaheldub, nii peavad paratamatult muutuma ka kunstilise kujutamise vormid. Kui peredvižnikute väljendusvahendid olid sobivad kriitilise realismi teostele, siis ei vasta nad enam sotsialistliku realismi meetodile. Samuti ei saa kaasajale vastavaks lugeda kodanliku ühiskonna pärandit — impressionismi, mille mõju on praegu märgatav eesti nõukogude kunstis. Uute vormide otsimisel peab väljenduslaad siiski alati orgaaniliselt välja kasvama teemast.

Ka A. Peek rõhutas, et üksnes kaasaegsest teemast kunstis on veel vähe, on vaja leida ka kaasaegne väljendusvorm.

Rääkides kaasaegse stiili küsimustest, märkis S. Tšervonnaja (Moskva), et stiili all ei tule mõista mitte ainult väliseid tunnuseid, vaid stiil kajastab endas ka poliitilisi ideid ja veendumusi. Kaasaegset stiili leida tähendab kunstis veenvalt ja eredalt kajastada meie suuri ühiskondlikke ideaale ja meie aja pingsat elurütmi.

A. Savickas (Leedu NSV) juhtis tähelepanu sellele, et meie kunstiakadeemiad peaksid rohkem tähelepanu pöörama mitmesuguste kaasaegsete kunstivoolude lähemale tundmaõppimisele

ja teoreetilisele läbitöötamisele. Sest praeguses Lääne-Euroopa kunstis on ka palju väärtuslikku, mida me peame õppima eraldama kahjulikest tendentsidest.

B. Bernštein oma sõnavõttu märkis, et Balti liiduvabariikide kunstis esineb praegu kaks tendentsi. Ühed kunstnikud kasutavad oma töödes rahulikku jutustavat laadi paljude detailidega, mis kergesti võib välja viia objektivismi ja halluseni. Teise suuna, mis ühtlasi ka näitusele ilme annab, moodustavad noored andekad kunstnikud, nagu Iltner, Zarin, Berzin, Allsalu, Muuga jt., kes otsivad oma isikupärast teed ja püüavad kasutada eredaid ja aktiivseid väljendusvahendeid. Vastandades lakoonilise laadi kirjeldavale jutustamisele, on noored kunstnikud sageli saavutanud häid tagajärgi. Kuid sealjuures ei tohi vormiotsingud siiski muutada omaette eesmärgiks.

Ka V. Erm rõhutas, et Balti liiduvabariikide kunst elab praegu üle murrangut. Jälle hakkab meie kunstis mõjule pääsema suurem loomuline aktiivsus ja tugevam emotsionaalne kõlavus.

I. Zarin (Läti NSV) ütles, et läti noorte kunstnike kiirele kasvule on palju kaasa aidanud soodne lepingute süsteem. Lepinguid sõlmitakse sageli juba lõpukursuste andekamate üliõpilastega.

Noorte kunstnike kasvatamise probleemil peatus A. Anni. Ta märkis, et meie kunstiõppeasutustes pühendatakse veel liiga vähe tähelepanu noorte maitse kasvatamisele. Vähe räägitakse ka varasemate perioodide kunsti maallitehnilistest saavutustest. Aga selleks, et edasi minna peame eelkõige hästi tundma mineviku kunsti paremaid saavutusi.

Meie elu suurtest ja väikestest teemadest rääkis E. Põldroos, öeldes, et nõukogude inimest ja ta

eluavaldusi kujutades on kõik teemad võrdsed. Nagu paljud teised sõnavõtjad märkis ka E. Põldroos, et käesolev näitus on huvitav ja õpetlik ning võimaldab meil võrrelda oma kunsti naabrite saavutustega.

Sõna võtsid veel G. Nisski (Moskva), I. Solomõkova, I. Keerdo, R. Bem (Läti NSV) ja teised.

Vastuvõetud resolutsioonis märgiti nõupidamise tähtsat osa teemaatilise maali edasises arengus ning taoliste ürituste vajalikkust ka tulevikus. Resolutsioon kinnitas ka mitmete sõnavõtjate mõtet teha NSVL Kunstnike Liidu juhatuse sekretariaadile ettepanek eksponeerida antud näitust ka teistes liiduvabariikides.

Parimatele töödele näitusele määrati diplomid ja preemiad. NSVL Kunstnike Liidu diplomi koos preemiaga said kunstnikud V. Gečas («Laadal»), A. Savickas («Kurbmäng Pirčiapise külas»), E. Iltner («Mehed tulevad merelt»), «Partisanid»), I. Zarin ja H. Klebach («Läti laskurid»), L. Muuga («Protest sõja vastu») ja I. Kimm («Sepad»). NSVL Kunstnike Liidu diplomi vääriliseks osutusid kunstnikud S. Gratšev, I. Švažas, B. Berzin, R. Valnere, V. Dišler, N. Petraškevič, O. Abol, V. Loik, N. Kormašov.

Vabariikliku preemia said leedu kunstnikest G. Petrova («Asfalteerijad», «Sportlased veebaasis»), S. Džiaukštas («Rajooni põllumajandusnäitusel»), B. Jacevičiute («Neemeni muinasjutud noorele P. Cvirkale»), läti kunstnikest G. Mitrevič («Latgallia partisanid»), U. Zemzaris («Lõunasöök ehitusel»), G. Elias («1905. aasta») ning eesti kunstnikest E. Allsalu («Teomehe pere lõunalauas»), A. Viidalepp («Vähile», «Peoleminek», «Teekäija»), L. Mikko («Lambapesijad», «Mahtra sõda»).

E. Pihlak





H. Laretei. Illustratsioon W. Shakespeare'i draamale «Hamlet». Puugravüür. 1959.



H. Eelma. Illustratsioon A. H. Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus». Puugravüür. 1959.

P. Ulas. Leht sarjast «Risti ja mõõgaga». Litograafia. 1959.







## KUNSTINÄDAL 1960. AASTAL

12.—22. aprillini 1960. a. viidi meie vabariigis läbi kunstinädal, millega tähistati leninliku monumentaalpropaganda dekreeidi väljaandmise 42. aastapäeva ja V. I. Lenini 90. sünniaastapäeva. Eesti NSV Kunstnike Liidu, Eesti NSV Kultuuriministeeriumi, Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakonna, Tallinna ja Tartu Riikliku Kunstimuuseumi, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi ja teiste kunsti- ning kultuuriasutuste korraldusel ja kaasabil toimus sel puhul arvukalt mitmesuguseid üritusi, mille eesmärgiks oli sidemete tihendamine kunsti ja elu vahel, kunsti populariseerimine kõige laiemates rahvahulkades.

Kunstinädala piduliku avasündmusena toimus 12. aprillil Eesti nõukogude graafika näituse avamine Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis, kus oli eksponeeritud üle 200 töö. Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis tähistati kunstinädala algust Linda Kitsmäe personaalnäituse avamisega, kelle töödest suur osa eksponeeriti esmakordselt. Muuseumi ruumides oli avatud ka Paul Liivaku 60. sünniaastapäeva puhul kor-

raldatud ülevaatenäitus. Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas tutvustati eesti, läti, leedu ja Kaliningradi kunstnike sõjaväeteemalisi töid. Peale selle korraldati arvukalt väiksemaulatuslikke grupi- ja personaalnäitusi vabariigi linnade ja rajoonikeskuste kultuurimajades, asutustes, koolides, klubides, tööstustes — Tallinna Ehitajate Klubis, Ehitusmaterjalide Tööstuse Valitsuse Katsetehase Klubis, Eesti Põllumajanduse Akadeemias, Rakvere Koduloomuuseumis, Puhja Keskkoolis, Räpina Kultuurimajas jm. Näituste kestel toimusid kunstnike kohtumised rahvaga ja vestlused. Loomingulisel komanderingul Räpina rajoonis viibisid graafikud ja põlevkivibasseinis noored kunstnikud, kus esineti näitustega kohapeal loodud töödest ja kohtuti kohalike kunstihuvilistega.

Kunstinädalal viidi läbi Tallinna ja Tartu klubide juhatajate nõupidamine, kus kunstnikud tegid kokkuvõtteid sellele eelnenud kontrollreisist klubidesse, juhtisid tähelepanu esinenud puudustele ning võimalustele, mida tuleks edaspidi kasutada, et kultuuriasutused igati täidaksid oma ülesandeid rahva esteetilisel kasvatamisel. Asutuste, koolide ja kodude kaunistamiseks originaalteostega oli mõeldud ka Kunstisalongis avatud näitus-müük, kus sel puhul tunduvalt soodustatud

hindadega oli võimalik omandada väärtuslikke kunstiteoseid.

Tähelepanuväärseks sündmuseks kunstinädalal kujunes kahe kunstimuuseumi avamine vabariigi kolhoosides — Ed. Vilde nimelises kolhoosis Rakvere rajoonis ja Türi rajoonis «Estonia» kolhoosis. Nende muuseumide alusvaraks kinkisid kunstnikud üle poolesaja maali ja graafilise lehe. Kunstiteostega premeeriti ka paremaid kunstiringe ning esteetilisest kasvatustööst edukamaid koole Tallinnas ja Tartus, kus sel puhul toimusid kunstnike tööde näitused ja kohtumised õpilastega.

Lähemaks tutvumiseks kunstiteoste valmistamise käiguga korraldati lahtiste uste päevad Tallinna Kunstihoones graafika eksperimentaalateljees, skulptuuri ühisateljees, kunstnike ateljeedes, Tartu Kunstnike Majas kunstnike ateljeedes, Kunstitoodete Kombinaadi ateljeedes ja ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis.

Ajakirjanduses avaldati arvukalt problemaatilisi ja populariseerivaid artikleid kunstiküsimuste kohta, raadios ja televisioonis vastavateemalisi saateid, kunstiteadlased esinesid kujutava ja tarbekunsti alaste loengutega.

Kunstinädala viimase ulatusliku üritusena toimus V. I. Lenini 90. sünniaastapäevale pühendatud teaduslik konverents ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis.

## KUNSTNIKUD-JUUBILARID

Möödunud aasta lõpul tähistati meie kunstnikeperes maalijate Voldemar Väli (sünd. 3. oktoobril) ja Irina Bržesskaja

(sünd. 5. oktoobril) 50-ndat sünnipäeva. Sama aasta 7. detsembril täitus 50 aastat kunstnik Eugen Vaino sünnist.

1960. aasta jaanuaris täitus 60 aastat kunstnik Natalie Mei (sünd. 11. jaanuaril) sünnist. 16. jaanuaril tähistati tarbekunstnik



Leesi Ermi 50-ndat ja 10. märtsil kunstnik Ardo Sivadi 60-ndat sünnipäeva. Sel aastal tähistati veel tarbekunstnike Elgi

Reemetsa (sünd. 11. mail) ja Ellen Hanseni (sünd. 18. juulil), kunstiteadlase Villem Raami (sünd. 30. mail) ja maalikunstnik

Agu Pihelga (sünd. 3. augustil) 50-ndat ja skulptor Herman Halliste (sünd. 28. juunil) 60-ndat sünnipäeva.

## 1959. AASTA KUNSTIKROONIKA

### EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDUS

10. jaanuaril avati Tallinna Kunstihoones NLKP XXI kongressile pühendatud vabariikliku kunstinäituse maali ja skulptuuri osakonnad, graafika väljapanekud samaaegselt Teatri- ja Muusikamuuseumi saalides. 6. veebruaril toimunud näituse arutelul esinesid ettekannetega kunstiteadlased V. Raam ja L. Gens. Näitus jäi avatuks Kunstihoones 15. veebruarini, muuseumi ruumes 20. veebruarini.

\*

26. jaanuaril avati Tallinna 7. Keskkooli ruumes graafika rändnäitus koolidele, mille komplekteeris ajakirja «Noorus» toimetust Kunstnike Liidu graafika sektsiooni kaasabil.

Aasta jooksul eksponeeriti näitust paljudes vabariigi koolides, ühtlasi korraldati rida kohtumisi kunstnike ja õpilaste vahel. Anti välja graafika tehnikaid tutvustav brošüür.

\*

«Eesti Energia» ruumides asuvas agitpunktis toimus valimiste puhul lühiajaline graafiliste tööde näitus (avati 27. jaan.), kus graafikud A. Keerend, A. Kütt, A. Pilar, F. Randel, O. Soans ja V. Tõnisson tutvustasid valijatele oma loomingut.

\*

14. märtsist kuni 5. aprillini oli Kunstihoones avatud maalikunstniku Konstantin Süvalo 75. a. sünnipäeva tähistamiseks korraldatud näitus. Näituse aru-

telul 3. aprillil esines ettekandega kunstnik L. Mikko. Anti välja kataloog. Valik sama näituse töödest oli hiljem eksponeeritud Pärnus ja Tartus.

\*

24. märtsil algas Moskvas Sotsialismimaade Kujutava kunsti näituse arutelu, millest võttis osa hulgaliselt kunstnikke ja kunstiteadlasi Tallinnast ja Tartust.

\*

11. kuni 18. aprillini korraldasid Eesti NSV Kunstnike Liit ja Liidu Tartu osakond Lenini monumentaalse propaganda päeva tähistamiseks kunstinädala, mille raames organiseeriti rida üritusi. Korraldati kunstinäitusi, loenguid, ettekandeid, kohtumisi töötajate, koolinoorte ja kunstnike vahel. Nn. «lahtiste uste päevadel» olid 14 ateljee ukсед avatud kunstihuvilistele.

Tartu kunstnikepere poolt annetati üle 30 kunstiteose vabariigi esimese kolhoosimuuseumi põhifondi («Tuleviku» kolhoosi Tartu lähedal), mitmel pool linna asutustes olid avatud kunstnike personaalnäitusi.

\*

18. aprillist kuni 7. maini toimus Kunstihoones noorte kunstnike tööde näitus. Näituse arutelul 6. mail esines ettekandega kunstiteadlane B. Bernšteini.

\*

16. maist kuni 7. juunini toimus Kunstihoone saalides Tšehhoslovakkia raamatu näitus.

\*

22. augustist kuni 6. septembrini oli Tallinna Kunstihoones avatud Rumeenia raamatu näitus.

\*

13. septembrist kuni 26. septembrini oli Kunstihoone saalides avatud ENSV Riikliku Kunstiinstituudi õppe- ja diplomitööde näitus. Arutelu toimus 25. septembril.

\*

3. oktoobrist kuni 25. oktoobrini oli Kunstihoones avatud maalikunstniku Voldemar Väli teoste näitus. Näituse töid arutati 23. oktoobril maalisektsiooni laiendatud koosolekul. Ilmus kataloog.

\*

6. novembril avati Tallinna Kunstihoone saalides Balti liiduvabariikide kunstnike temaatiliste maalide näituse Läti ja Leedu osakonnad. Eesti osakond oli avatud Tallinna Riikliku Kunsti muuseumi ruumes Kadriorus. Näitusel esitatud tööde alusel korraldati algusega 1. detsembril nõupidamine.

3. detsembril näituse osakonnad Kunstihoones suleti.

\*

15. detsembrist kuni 10. jaanuarini oli Kunstihoones avatud ENSV Kunstnike Liidu liikmete 1959. a. tööde žüriivaba kunstinäitus. 8. jaanuaril toimunud arutelul esines ettekandega kunstiteadlane M. Kartna.

\*

1. jaanuarist kuni aasta lõpuni korraldas ENSV Kunstifond vaba-



riigi rajoonides 17 kunsti rändnäitust, millega teenendati ligi 40 000 külastajat.

### TALLINNA RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Kuni 5. jaanuarini oli muuseumis avatud põhiekspositsioon «Realistlik kunst Eestis».

\*

11. jaanuarist kuni 15. veebruarini eksponeeriti muuseumi ruumes Riikliku Tretjakovi galerii ning Riikliku Vene Muuseumi, Tallinna ja Tartu kunstimuuseumide ja Tallinna erakogude baasil komplekteeritud näitus «Vene maalikunst XVIII—XX saj.». Anti välja kataloog.

\*

21. veebruarist kuni 1. aprillini oli avatud Nõukogude Eesti tarbekunsti näitus viimase kahe aasta töödest.

Anti välja kataloog.

\*

11.—26. aprillini oli avatud J. Koorti personaalnäitus, mille komplekteeris Tartu Riiklik Kunstimuuseum.

\*

29. aprillist kuni 17. maini oli avatud näitus viimaste aastate nõukogude kunstist.

\*

23. maist kuni 21. juunini eksponeeriti Tšehhoslovakkia kaasaegset maali, skulptuuri ja graafikat, mis olid eksponeeritud Moskvas toimunud 12 sotsialismimaa näitusel. Näitus korraldati Tšehhoslovakkia vabariigi ja Eesti NSV sõpruskuu raames.

\*

27. juunil avati Nikolai Triigi teoste näitus, millega tähistati kunstniku 75. sünnipäeva. Näitus suleti 2. augustil, mil toimus ka kunstniku loomingut arutelu. Anti välja kataloog.

Samaaegselt (27. juunil) avati teistkordselt J. Koorti personaalnäitus. Näitus suleti 24. juulil.

\*

Eesti NSV aastapäevaks avati taas põhiekspositsioon — pärandi osa 15. juulil, nõukogude maal ja graafika 26. juulil. Mõningate muudatustega jäi näitus eksponeerituks aasta lõpuni.

\*

8. augustist kuni 13. septembrini oli avatud K. Mägi teoste valiknäitus.

\*

19. augustist kuni 15. novembrini korraldati valiknäitus E. Kollomi loomingust. 15. novembril kohtus kunstnik rahvaga, tutvustades kuulajaile puugravüüri sündi. Anti välja kataloog ja brošüür reproduktsioonidega.

\*

17. septembrist kuni 26. oktoobrini toimus Jaapani kaasaegse rahvakunsti näitus.

Anti välja autorileht.

\*

6. novembrist kuni 10. detsembrini oli muuseumi ruumes avatud Balti liiduvabariikide kunstnike temaatiliste maalide näituse Eesti osakond. 29. novembril toimus muuseumi ruumes kunstnike I. Kimmi, L. Mikko ja E. Okase kohtumine töötajatega. Näitus suleti 10. detsembril.

\*

19. detsembrist 1959. a. kuni 5. veebruarini 1960. a. oli avatud skulptor H. Halliste teoste näitus. Anti välja kataloog.

\*

22. veebruarist kuni 30. märtsini oli Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas avatud valiknäitus NLKP XXI kongressile pühendatud vabariikliku kunstinäituse maalidest. Näitus korraldati koos ENSV Kunstnike Liiduga. Toimus kohtumine kunstnikega.

Samas eksponeeriti 10. aprillist kuni 16. maini näitus Nõukogude graafikast ning 3. augustist kuni 20. oktoobrini näitus eesti kunstnike-marinistide töödest. Viimane korraldati koos ENSV Kunstnike Liiduga.

\*

Originaalteostest rändnäitusi korraldati teemadel «Nõukogude eesti graafika» (8. maist — 30. maini ja 11. maist — 8. juunini) ja Suure Isamaasõja plakat (18. maist — 30. maini). Näitused organiseeriti koos Eesti NSV Kunstnike Liiduga.

\*

Septembris ja oktoobris eksponeeriti Hiiumaal ja Kiviõli rajoonis lühiajalisi näituseid originaalidest teemadel «Nõukogude Eesti maal ja graafika», «Nõukogude eesti graafika», «Nõukogude eesti maal», «Kunstnik Šiškini oforidid».

### TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Aastavahetusel oli muuseumis eksponeeritud J. Koorti personaalnäitus.

\*

17. veebruarist kuni 29. märtsini toimus india kaasaegse tarbekunsti näitus NLKP XXI (erakorralise) kongressi tähistamiseks. Näitus komplekteeriti Moskvas Riikliku Idakultuuride Muuseumis säilitatavatest esemetest. Näitusel esinesid reisimuljetega Indiast kirjanik A. Kaal ja TRÜ õppejõud J. Kalits.

\*

28. veebruarist kuni 20. aprillini oli avatud eesti nõukogude graafika väljapanek Tallinnas NLKP XXI kongressi tähistamiseks korraldatud vabariiklikult kunstinäitusel. 29. märtsil koh-



tusid ülikoolilinna kunstisõpradega graafikud A. Pilar ja A. Keerend.

\*

4. aprillist kuni 3. maini toimus skulptor Roman Timotheuse personaalnäitus, mille korraldajaiks olid Tartu Riiklik Kunstimuseum, Eesti NSV Kunstnike Liidu ja Eesti NSV Kunstifondi Tartu osakonnad. Näitus oli esimeseks ulatuslikuks ülevaateks kunstniku loomingust. 17. aprillil kohtus R. Timotheus Tartu koolinoortega. Anti välja kataloog ja autorileht.

\*

10. maist kuni 9. juunini tutvustati Ungari Rahvavabariigi kunsti Moskvas toimunud sotsialismimaade näituselt.

\*

20. juunist kuni 14. septembrini toimus traditsiooniline, arvult viies Tartu kunstinäitus Eesti NSV Kunstnike Liidu ja Eesti NSV Kunstifondi Tartu osakondade ning Tartu Riikliku Kunstimuseumi organiseerimisel. 10. septembril toimus näituse arutelu ja kohtumine Tartu kunstnikega. Näituse kohta ilmus kataloog.

\*

24. septembrist kuni 15. novembrini oli Hiina Rahvavabariigi 10. aastapäeva tähistamiseks avatud hiina tarbekunstinäitus, mille korraldas NSV Liidu Kultuuriministerium Riikliku Ermitaazi fondidest.

\*

28. novembrist kuni 24. detsembrini oli avatud valiknäitus maalikunstnik K. Süvalo 75. sünniaastapäeva puhul toimunud personaalnäituselt Tallinnas.

\*

30. detsembril avati Nikolai Triigi teoste näitus, mille komplekteeris Tallinna Riiklik Kunstimuseum.

\*

Väljaspool statsionaari korraldas Tartu Riiklik Kunstimuseum koos Jõgeva Sordiaretusjajamaga 19. aprillist kuni 12. maini Jõgeva erakogudes asuvate prof. A. Starkopfi teoste näituse skulptori 70. sünnijuubeli tähistamiseks. Näitusega seoses andis Tartu Riiklik Kunstimuseum välja A. Starkopfi autorilehe.

Samaaegselt korraldati Jõgeva erakogudes asuvate kunstiteoste näitus.

Anti välja kataloog.

\*

Originaalteostest rändnäitusi korraldas muuseum kolmel teemal. Graafik Ernst Tiido (1913—1957) teoste näitus oli avatud 6. veebruarist kuni 11. aprillini Viljandi Koduloomuuseumis ja 19. augustist kuni 5. detsembrini Paide Koduloomuuseumis. Graafik Ella Mätiku (1904—1943) teosed esitati 25. maist kuni 15. augustini Rakvere Koduloomuuseumis ja 20. augustist kuni 30. septembrini Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus. Näitus «Eesti Nõukogude graafika» oli 15. aprillist kuni 12. maini avatud Mustvee Keskkoolis, 13. maist kuni 8. juunini Kilingi-Nõmme Kultuurimajas, 8. juunist kuni 17. septembrini Abja Kultuurimajas ja 25. septembrist kuni 27. oktoobrini Jõgeva Keskkoolis.

#### EESTI KUNST VÄLJASPOOL VABARIIKI

Jaanuari kuul korraldas NSVL Kunstide Akadeemia NLKP XXI kongressi auks kunstinäituse «Meie kaasaegne», kus oli eksponeeritud ka kunstnike-akadeemikute G. Reindorffi ja E. Einmanni teosed.

\*

Aasta alul Hiina rahvavabariigis toimunud Nõukogude satiiri näitusel oli eesti kunstnikest esindatud ENSV teeneline kunsti-

tegelane J. Jensen 9 joonistusega seeriast «Eesti kodanlise vabariigi algus ja lõpp».

\*

1958. a. lõpul Moskvas Maneeži ruumes avatud Sotsialismimaade Kujutava kunsti näitusel, mis suleti 22. märtsil 1959. a., esinesid 8 eesti kunstnikku 9 teosega.

\*

6 eesti graafikut (A. Keerend, A. Kütt, E. Lepp, E. Okas, O. Soans, V. Tõnisson) esinesid 1959. a. suvel Poola rahvavabariigis, Sopotis linnas korraldatud kunstinäitusel «Balti meri graafikas». Eesti Kunstnikud esitasid nimetatud näitusel 18 graafilist lehte.

\*

1959. a. suvel korraldatud Rahvusvahelisele keraamikanäitusele Ostendes saadeti kunstnike V. Elteri, L. Jõõtsi, E. Piipuu ja I. Ploompuu teoseid.

\*

24. juulist kuni 2. septembrini oli Riiklikus Vene Muuseumis avatud Ed. Viiralti näitus. Anti välja kataloog.

\*

Kaasaegse nõukogude plakatinäituse koosseisus saadeti rahvusvahelisele plakatinäitusele Kanadasse 24 plakatikunsti näidist 10 eesti kunstniku (A. Hoidre, J. Jensen, L. Dementjev, A. Pilar, H. Sarap, S. Škop, Ü. Teder, V. Vare, A. Viidalepp ja H. Vitsur) loomingust.

\*

VII Ülemaailmse Noorsoo ja Üliõpilasfestivali päevil Viinis korraldatud näitusel esinesid oma teostega 11 eesti kunstnikku.

\*

Riikliku Idakunsti muuseumi korraldusel organiseeritud NSVL rahvaste kunsti näitusel Mongoolia ja Korea rahvavabariikides oli eksponeeritud teoseid 11 eesti tarbekunstnikult.



## КУНСТ, 2 («ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1960 год

### РЕЗЮМЕ

## ВЫСТАВКА БОГАТА ТВОРЧЕСКИМИ ПОИСКАМИ

*В. Бернштейн*

Выставка тематической живописи художников Прибалтики в Таллине по своему тематическому и эмоциональному диапазону, по многообразию показанных на ней индивидуальностей, по богатству трех национальных школ была событием особого масштаба и значения. Она могла бы быть еще более цельной, если бы соображения ложно понятой полноты не побудили организаторов ее показать старые работы, утратившие в известной мере свое значение. С другой стороны, были несправедливо обойдены некоторые важные картины (триптих А. Савицкаса, «1905 г.» Р. Раамата). Тем не менее, выставка достаточно верно отразила состояние и тенденции развития тематической живописи в Прибалтике.

Выставку можно анализировать во многих «ракурсах». Примечателен возрастной состав ее участников: около половины — молодые художники, причем их работы во многом определили облик экспозиции. Это значит, что традицию тематической живописи принимают люди, способные её продолжать и развивать.

У каждой из трех национальных школ, которые были представлены на выставке, свой характер, — внутренне богатый, воплощенный в разных формах, исторически изменчивый. Это еще раз опровергло метафизически сконструированные «незыблемые законы национальной формы».

В области тематической живописи латышские художники добились наибольших успехов. Эстонский раздел по-своему богат и интересен, однако некоторым живописцам не хватает смелости в решении больших идейно-тематических задач. Ссылка на традицию в данном случае не состоятельна: во-первых, в эстонской демократической живописи тематические жанры занимали нема-

ловажное место, во-вторых, на протяжении двадцатилетней истории эстонского советского искусства складывается своя новая традиция. Слабее других выглядел раздел Литвы, однако и там были значительные произведения (А. Савицкаса, В. Гечаса, В. Яуевичюте и других).

Можно было встретить на выставке и произведения, написанные рукой, не знающей творческого огня, повторяющей привычные образы. Но гораздо важнее поразмыслить о тех картинах, в которых бьется пульс живого искания.

По таким картинам можно проследить динамику развития отдельных мастеров за последние годы: одни из них вполне определились, их рост проходит спокойно и органично, другие резко порвали со старой манерой и показали совершенно новые возможности своего таланта, третьи — молодые художники, которые сразу заявили о своем умении остро, свежо и оригинально откликнуться на проблемы современности.

В основном творческие поиски идут по таким направлениям. В смысле тематического содержания художники пытаются найти новые современные темы, открыть новые стороны в тех темах, что уже были предметом внимания, наконец, — оригинально и самостоятельно истолковывать темы давно открытые и широко известные. В смысле выражения идейно-эмоционального содержания одна тенденция сводится к тому, чтобы передать мысль и чувство с предельной силой, наполнить картину наибольшей экспрессией. Другая — ведет к видимой простоте и созерцательности, за которой скрыт многосторонний эмоциональный подтекст. Каждая из этих тенденций тяготеет к наиболее созвучным ей фор-



*V. Ohakas. Metsa transport.  
Õli. 1959.*



мам. Энергичное выражение чувств требует лаконичности, сложный эмоциональный подтекст — известной недосказанности. Одни сюжеты невозможно воплотить без использования многих регистров цветовой гаммы, для других необходимо почти аскетическое ограничение ее. Вместе с тем обеим тенденциям одинаково свойственно стремление сделать живопись живописью, то есть заставить картину говорить прежде всего зримо, пластически. Именно те произведения, где счастливо найденная или по-своему увиденная тема и истинное чувство органически сочетаются с сильной и выразительной формой, оказались на выставке лучшими. Если же равновесие нарушено, если поиски своеобразия превратились в фетиш, художник идет либо к пустоте, либо оказывается на ложном, вредном пути.

На выставке были и картины, авторы которых — природные монументалисты, и, делая «псевдостанковые» вещи, вынуждены насиловать свое дарование. Таким художникам необходимо возможно скорее предоставить иные стенды, нежели стенды выставочных залов.

Выставка вскрыла и отрицательные моменты. В ряде работ, например видимая объективность превращается в объективизм, случайность точки зрения приводит к случайному отбору фактов. В этих картинах лишенных идейного и эмоционального подтекста, нет ни четкой идейной позиции художника, ни ясной мысли, ни убедительно выраженного настроения его. Встречаются увлечения и иными приемами: чистой живописностью или нарочитым примитивизмом, деформацией или нарочитой историчной экспрессией. Такого рода явления требуют от нас своеобразной эстетической бдительности. Понятно, конеч-



*E. Iltner. Merevaigu otsijad. Oli. 1959.*

но, что движение вперед неизбежно сопряжено с ошибками и «издержками». Но важно не терять основных ориентиров и ясно видеть главную цель — поэтическое утверждение жизни и счастья, героики труда, борьбы за светлые идеалы человечества — всего, чем полна наша замечательная эпоха развернутого созидания коммунизма.

## ПОСЛЕ КОНФЕРЕНЦИИ И ВЫСТАВКИ

(высказывания художников)

Эвальд Окас считает выставку и конференцию удавшимися и необходимыми, так как творческий обмен мнениями активизирует и обогащает художников.

Из работ литовских авторов Э. Окас выделяет картину Савицкаса «Трагедия села Пирчюпис», у латышей — полотна Ильтнера, которые привлекают драматическим напряжением и эмоциональностью.

Э. Окас считает необходимым стимулировать развитие тематической картины в Эстонии и создание произведений монументального искусства.

Энн Пыльдроос сравнивает отделы литовского, латышского и эстонского искусства на выставке. Предпочтение он отдает эстонской

тематической картине, находя в ней большее соответствие между формой и содержанием. Но в творчестве художников нашей республики, отмечает он, чувствуется некоторая скованность, которая мешает проявлению их потенциальных возможностей. Латышские картины производят впечатление своей эффектностью, хотя иногда они и поверхностны. В них форма не всегда подкреплена содержанием.

Э. Пыльдроос высказывает мнение о непригодности в современной живописи приемов уже отжившего академизма. Неуместно также, считает он, заменять академизм каким-либо другим «измом» — например, лаконизмом, что могло бы легко превратиться в принудительный рецепт в искусстве.



Ильмар Кимм отмечает большое значение выставки и конференции. Они убедительно показали, говорит он, как широки возможности развития тематической картины. В этом смысле хороший пример подали латвийские художники, проявившие в своем творчестве активное отношение к жизни, смелость. В эстонском искусстве чувствуется еще отставание тематического жанра. Происходит это отчасти из-за недооценки его некоторыми художниками.

Обмен мнениями на конференции несомненно принес пользу. Но в основных докладах не были в достаточной мере затронуты некоторые кардинальные проблемы, которые художники

живо обсуждают в своей среде. Например, подход к теме, решение сюжетов настоящего и прошлого времени и другие. В последнее время много говорят о форме, но не всегда связывают ее с содержанием. У некоторых молодых художников встречается некритическое заимствование чужих приемов, что уводит их от самостоятельных поисков. Диктовать в искусстве одни или другие приемы, конечно, не следует, но разъяснять в критике, конкретном разборе произведений, что хорошо и что плохо, — надо.

И. Кимм коснулся также вопросов национальной формы, адреса создающихся произведений, развития монументальной живописи и других.

## ФИГУРА В ДЕКОРАТИВНОМ ОФОРМЛЕНИИ ИЗДЕЛИЙ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

*К. Курме*

Признавая полноправность фигурной композиции в качестве декоративного элемента в прикладном искусстве, автор статьи призывает художников шире и смелее пользоваться ею. Он отмечает, что в последние годы в основном уже изжито предубеждение против использования фигуры в декоративном оформлении изделий прикладного искусства, но кое-где, особенно в теоретических статьях, оно еще проявляется. Корни этого явления, по мнению автора, уходят к началу 1950-х годов, когда наблюдалась тенденция игнорировать специфику отдельных видов искусства. Разбирая допущенные тогда ошибки в понимании сущности декоративного оформления, автор отмечает, что пренебрежительное отношение к особенностям отдельных видов искусства привело к резкому диссонансу между предметом прикладного искусства и его декоративными компонентами. Это оставило на произведениях того времени известную печать шаблонности, сухости, однообразия. Одной из основных ошибок была трактовка фигурной композиции исключительно как компонента содержания, непонимание ее декоративной роли, что привело к недооценке ритма, цвета и формы при использовании фигуры для декоративного оформления изделий. Стилизация фигур рассматривалась как чистейшее проявление формализма.

Постановления партии и правительства по идеологическим вопросам и принятые на их основе художественными организациями решения помогли преодолеть ошибки в области искусства. Изменилось представление и о роли и месте фигуры в декоративном оформлении. Худож-

ники-прикладники все смелее прибегают к стилизации фигур, исчезает академичная строгость композиции, возрастает роль цвета, учитывается специфика материала и т. п. Получает распространение новый элемент — юмор. В уникальные изделия — подарки вносятся торжественность, задушевность и теплота.

Проблематичен еще вопрос о стилизации фигур и степени их условности. Остановившись на этом, автор указывает, что условность бывает вызвана отнюдь не ограниченностью художественных средств, а их спецификой. В то же время в отдельных более крупных произведениях можно успешно пользоваться и естественными формами без особой их стилизации.

Касаясь вопросов тематики, автор пишет, что в период культа личности художники-прикладники старались — порой независимо от содержания предмета — во что бы то ни стало включить в композицию фигуры или эмблемы, символизирующие определенные политические идеи. Теперь же иногда впадают в другую крайность, считая, например, неуместным использовать в прикладном искусстве производственную или другую аналогичную тематику. Автор предостерегает от крайностей, считая необходимым принцип: все хорошо на своем месте.

В заключение статьи говорится, что фигурную композицию в прикладном искусстве надо рассматривать как неотделимую часть художественного изделия в целом. Она призвана полнее и глубже раскрывать идейно-смысловую сущность произведения, усиливая при этом его художественно-декоративное воздействие.



## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ВОЛЬДЕМАРА ВЯЛИ

В. Рейнхольм

Автор статьи дает краткий обзор жизни художника В. Вяли и его обучения в частных мастерских и художественной школе «Паллас», где уже в 1943 году на выставке работ, выпускников он зарекомендовал себя одаренным портретистом.

Источником творческого вдохновения художника часто бывала близкая ему с детства деревенская среда («Старик из Кулламаа» и другие). Кроме того, кисти Вольдемара Вяли принадле-

жат портреты многих эстонских деятелей искусства и культуры («Портрет А. Янсена», 1955, «Портрет Х. Эллера», 1955 и другие). Творческий темперамент художника ярко проявился в произведениях последнего времени («Портрет Кириллуса Креэка», «Вийве из деревни Атла» и другие). Вольдемар Вяли известен и как пейзажист. Особенно примечательны энергично написанные им пейзажи, созданные в последние годы.

## ВОСПОМИНАНИЯ О ВСТРЕЧАХ С ПАУЛЕМ И КРИСТЬЯНОМ РАУДАМИ

Г. Рейндорф

Эта статья — задумчиво написанные воспоминания о встречах автора с известными эстонскими художниками — братьями-близнецами Паулем Раудом (1865—1930) и Кристьяном Раудом (1865—1943). Художник Г. Рейндорф рассказывает о различиях в характерах братьев Раудов, об их творческих устремлениях.



*Kr. Raud. Mets. Pliats, tušš, gvašš. 1900.*

*P. Raud. Jalgrajal. Õli. 1897.*



## НИКОЛАЙ КУММИТС КАК МАСТЕР БЫТОВОГО ЖАНРА

*Л. Алексыс*

Художественные произведения бытового жанра, пейзажи, реже — портреты созданы Николаем Куммитсом (1897—1944) в основном в 1930-х годах. Этот период в истории эстонского искусства знаменателен появлением ряда молодых талантливых, демократически настроенных художников, известным поворотом искусства в сторону реализма и народности, началом возрождения традиций тематической композиции.

Уже в восемнадцати работах, с которыми Н. Куммитс выступил после окончания в 1929 году художественной школы «Паллас», раскрылся его творческий облик художника-демократа. На творчестве Куммитса лежит печать горькой действительности, побудившей его запечатлеть в художественных образах зимние пейзажи и картины природы при лунном свете, проникнутые глубокой тоской, убогие интерьеры рабочих жилищ, придавленных тяжестью жизни и нищетой людей. Именно в бытовой живописи наиболее ярко раскрывается идейная направленность художника, его внутренний мир. Еще во время занятий в «Палласе» складывается характерная для Куммитса лаконичная, порой лапидарная трактовка формы. Композиции художника отличаются простотой. В его произведениях демократичен не столько сюжет, сколько заложенная в них идея. Цветовая гамма картин Н. Куммитса с преобладающими в них теплыми коричневатыми и синева-серыми тонами напоминает работы старых мастеров. Кроме того, ему присущ большой интерес к проблемам светотени.

Творческий путь Николая Куммитса в 1944 году оборвала смерть.

В заключение автор статьи отмечает, что искренность, идейная направленность и народность творчества Н. Куммитса завоевали ему прочное место в эстонском искусстве.



*N. Kummits. Ema. Sangviin. 1936.*

## ПОРТАЛЫ ЦЕРКВИ ДОМИНИКАНСКОГО МОНАСТЫРЯ В ТАЛЛИНЕ

*Э. Тооль*

В Таллине сохранилось довольно много средневековых порталов. Они занимают видное место в истории развития в Эстонии каменной скульптуры. Особенно интересны западные порталы доминиканской монастырской церкви св. Катаринь, скульптурные украшения которых

наглядно отражают дуализм средневековой культуры, борьбу двух миропониманий — народного, жизненного, с одной стороны, и религиозно-мистического с другой.

Основная миссия доминиканцев состояла в обращении «язычников» — эстонцев в христиан-



ство, отсюда и обилие дидактической символики на порталах крупнейшей в городе проповеднической церкви.

Оба портала сделаны из местного плитняка, имеют стрельчатую арку и обильно украшенные импосты. Орнаментика этих так называемых перспективных порталов содержит фантастические изображения растительного и животного мира. Главный портал украшен трилистниками, виноградными лозами, дубовыми ветками с жолудями, изображениями собаки, льва, драконов и голубей. На портале бокового нефа, помимо виноградных листьев, трилистников и стреленных розеток, есть маски страшилищ ада и чрезвычайно тонко сделанные пальметты романского образца.

## ТВОРЧЕСТВО ФРАНСА МАЗЕРЕЕЛЯ

*С. Цвейг*

Статья написана более двадцати лет тому назад Стефаном Цвейгом для готовившейся в то время библиографии графических работ своеобразного бельгийского художника Ф. Мазерееля. Из-за начавшейся второй мировой войны издание библиографии было отложено.

Для настоящего альманаха статья переведена на эстонский язык с немецкого издания «Frans Masereel Verlag der Kunst. Dresden, 1959».

На русском языке эта статья напечатана в составленной Н. Буниной книге «Мазереель», Сборник статей о творчестве. Издание «Иностранной литературы», Москва, 1959.



*F. Masereel. Inimese saatus. Puugravüür. 1918.*

## ТЕХНИКА ГЛУБОКОЙ ПЕЧАТИ И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

*О. Кангиласки*

Автор статьи рассказывает о развитии техники глубокой печати, процессе ее обработки, а также о специфике и возможностях художественной выразительности каждого из ее способов. Сравнивая художественные возможности различных видов глубокой и высокой печати, автор отмечает, что у первой они значительно многообразнее, чем у второй.

Рассматривая глубокую печать, автор оста-

навливается на гравюре на меди, офорте, «сухой игле», мягком лаке, меццо-тинто, акватинте. В заключение статьи автор высказывает мысль о том, что график должен относиться к работе творчески, не ограничиваясь лишь накопленным опытом. Ценность любой гравюры в ее эмоциональной силе, а не в том, насколько она соответствует традиционным правилам выполнения.



## КРИСТЬЯН ТЕДЕР.

2 апреля 1960 года в городе Тарту преждевременно скончался художник-живописец Кристьян Яковович Тедер.

Родился он в 1901 году в семье сельского учителя. Получив среднее образование, учился около пяти лет в Высшем художественном училище «Паллас» в Тарту. Для дальнейшего совершенствования ездил дважды за границу — в Герма-

нию и Францию. Вернувшись в 1928 году на родину, поселился окончательно в Тарту.

С 1927 года время от времени показывал свои работы на выставках. С особенной выразительностью изображал яркую красочность цветущей природы. В музеях и частных собраниях сохранились написанные им пейзажи и портреты.

\*

В разделе «Разное» художник-прикладник М. Патуне рассматривает состояние производства художественных изделий из кожи, останавливаясь особенно подробно на причинах того, что в продаже все еще

появляются безвкусные изделия, не отвечающие требованиям эстетики.

В конце раздела приводятся юбилейные даты художников, заметки искусствоведа В. Рейнхольма о творческих экскур-

сиях эстонских художников и обзор Е. Пихлак о совещании по вопросам тематической живописи.

Альманах заканчивается хроникой художественной жизни за 1959 год.

КУНСТ, 2 («ИСКУССТВО») АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 1960

На эстонском и русском языках

Оформление Х. Керсна

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. Soonpää, I. Torn, L. Viiroja (koostaja).

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

Ladumisele antud 21. V 1960. Trükkimisele antud 20. VIII 1960. Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 10,5+2 kleebist. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 8,92. Arvutuspoognaid 8,53. Trükiarv 5000. MB-06453. Tellimise nr. 3996.

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

Hind rbl. 7.70 (1961. a. — 77 kop.)



## СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

<i>А. Алас</i> — Прибалтийская ГРЭС — фронтиспис	
<i>В. Гечас</i> — На базаре . . . . .	2
<i>Г. Митревиц</i> — Партизаны . . . . .	3
<i>Б. Берзинь</i> — В баню . . . . .	5
<i>И. Кимм</i> — Кузнецы . . . . .	6
<i>В. Лойк</i> — Таллинская гавань зимой . . . . .	9
<i>Н. Кормашов</i> — Весна в Таллине . . . . .	10
<i>Л. Микко</i> — Мытье овец . . . . .	13
<i>Л. Мууга</i> — Первый шаг . . . . .	14
<i>Э. Пильдроос</i> — У газетного киоска . . . . .	17
<i>Р. Сомвиль</i> (Бельгия) — Ваза . . . . .	18
<i>Б. Томберг</i> — Шкаф . . . . .	19
<i>М. Ряяк</i> — Кувшин . . . . .	20
<i>Э. Кюльв</i> — Альбом «ГТО» . . . . .	20
<i>Л. Эри</i> — Жители Муху . . . . .	21
<i>Э. Резметс</i> — Керамическое панно . . . . .	22
<i>А. Пилар</i> — На строительстве Прибалтийской ГРЭС . . . . .	23
<i>А. Пихельга</i> — Берег Ладоги . . . . .	24
<i>Н. Кормашов</i> — Улица в Гурзуфе . . . . .	24
<i>Э. Лепп</i> — На карельских скалах . . . . .	25
<i>В. Тыниссон</i> — Тисса . . . . .	25
<i>Х. Пудерсель</i> — Сааремааский пейзаж . . . . .	26
<i>В. Толли</i> — Сааремааская толока . . . . .	26
<i>Л. Макарова</i> — Пейзаж . . . . .	27
<i>К. Нагель</i> — Латвийский пейзаж . . . . .	27
<i>Э. Тихеметс</i> — Девочка и старуха Пергема . . . . .	28
<i>В. Каррус</i> — Гавань . . . . .	28
<i>А. Варди</i> — Мотив р. Эмайги, II . . . . .	29
<i>И. Уйга</i> — Вид на Хобусемяги . . . . .	29
<i>В. Вяли</i> — Портрет Хильды Юпрус . . . . .	31
<i>В. Вяли</i> — Портрет народного художника Х. Эллера . . . . .	32
<i>П. Рауд</i> — Старик с острова Муху . . . . .	34
<i>П. Рауд</i> — Автопортрет . . . . .	35
<i>Кр. Рауд</i> — Крестьянская изба . . . . .	36
<i>Х. Халлисте</i> — Портрет Кр. Рауда . . . . .	37
<i>Н. Куммитс</i> — При отблеске печи . . . . .	39
<i>Н. Куммитс</i> — Семья . . . . .	40
<i>Н. Куммитс</i> — Интерьер . . . . .	42
<i>Н. Куммитс</i> — Интерьер крестьянской избы . . . . .	43
Западные порталы доминиканской церкви св. Катарины в Таллине . . . . .	46
Деталь левого imposta главного портала . . . . .	47
Деталь левого imposta главного портала . . . . .	48
Деталь правого imposta главного портала . . . . .	48
Деталь правого imposta главного портала . . . . .	49
Деталь imposta портала Сокового нефа . . . . .	49
Рисунки с портала главного и бокового нефа. Образцы скульптурных украшений портала бокового нефа доминиканской церкви в Таллине . . . . .	51
<i>Ф. Мазереель</i> — Судьба человека . . . . .	55
<i>Ф. Мазереель</i> — Судьба человека . . . . .	55
<i>Ф. Мазереель</i> — Иллюстрации к «Легенде об Уленшигеле» Ш. де Костера . . . . .	57
<i>Ф. Мазереель</i> — Прощание . . . . .	59
<i>С. Трей</i> — Таллин зимой . . . . .	60
<i>А. Вах</i> — Голова мальчика . . . . .	60
<i>О. Соанс</i> — Старый сарай . . . . .	63
<i>О. Кангиласки</i> — Зимний пейзаж . . . . .	64
<i>Л. Кокамьяги</i> — Портрет мальчика . . . . .	64/65
<i>А. Мильдеберг</i> — Портрет писателя Пауля Руммо . . . . .	65
<i>В. Толли</i> — Сааремааские рыбаки . . . . .	66
<i>К. Тедер</i> — Сирень . . . . .	68
<i>Э. Резметс</i> — Книга почетных посетителей . . . . .	70
<i>Адамсон-Эрик</i> — Альбом . . . . .	70
<i>Х. Ларетей</i> — Иллюстрация к драме В. Шекспира «Гамлет» . . . . .	73
<i>Х. Ээльма</i> — Иллюстрация к роману А. Таммсааре «Правда и право» . . . . .	73
<i>П. Улас</i> — Лист из серии «С крестом и мечом» . . . . .	73
<i>В. Охакас</i> — Транспорт леса . . . . .	78
<i>Э. Ильтнер</i> — Искатели янтаря . . . . .	79
<i>П. Рауд</i> — По пешей тропе . . . . .	81
<i>Кр. Рауд</i> — Лес . . . . .	81
<i>Н. Куммитс</i> — Мать . . . . .	82
<i>Ф. Мазереель</i> — Судьба человека . . . . .	83

На первой странице обложки:  
И. Линнат — Лист из серии «Рыбаки».

На последней странице обложки:  
Э. Окас — Газовый завод.



Rbl. 7.70

1961. a. — 77 kop.

