

# Kunst

3 · 1966

## ŠISUKORD

J A A N J E N S E N

Meie kunstist ja tema kasvuraskustest . . . 1

Vene kunsti dekaad Eestis . . . . . 5

B O R I S B E R N S T E I N

Seoses vaidlustega realismi üle . . . . . 13

J Ü R I H A I N

Meie graafikute järelkasvust . . . . . 23

E H A R A T N I K

Karl Pärsimäe loomingust . . . . . 30

V I L L E M R A A M

Kaks Eduard Wiiralti loodud portreed

Karl Pärsimäest . . . . . 36

LEHEKÜLGI VÄLISKUNSTIST

M A R T E L L E R

Wäinö Aaltonen . . . . . 39

KUNSTIMULJEID MITMELT MAALT:

Kreeka — *Evi Pihlak*; Prantsusmaa — *Lehti Viiroja*, *Sigrid Uiga*;  
Austria — *Leo Gens* . . . . . 46

Esikaanel:

J. P A L M.

Kadakad. Litograafia. 1966.



KIRJASTUS «KUNST»

KUNST · 3 · 1966



KIRJASTUS «KUNST»



K. Pärsimägi. Kollased lilled sinisel foonil. Õil, 1935.



K. PÄRSIMÄGI

# Kunst

3 · 1966

KUJUTAVA JA  
TARBEEKUNSTI  
ALMANAHH

## MEIE KUNSTIST JA TEMA KASVURASKUSTEST

*Jaan Jensen*

ENSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees

Võttes vaatluse alla ajavahemiku, mis lahutab meie vabariigi kunstnike kollektiivi tema eelmisest XII kongressist, näeme, et see on olnud täis suuri sündmusi nii meie maa poliitilises, majanduslikus kui ka kunstielus. Eitades subjektiivset lähenemist küsimuste otsustamisel, on partei taastanud leninliku kollektiivse juhtimise printsiibi, on välja töötanud ja ellu rakendanud rea abinõusid meie majanduselu organisatsioonilise töö parandamiseks, mis on andnud juba märgatavaid tulemusi.

Partei XXIII kongressil pöörati poliitiliste ja majandusküsimuste kõrval küllaldaselt tähelepanu ka kultuuri- ja kunstiküsimustele. Ülimalt selgusega määratleti nii kunsti elu juhtimise, kunstisse parteilise suhtumise kui ka kunstiloomingu ülesanded ja põhisuunad. Loonud soodsa pinna igakülgse sotsialistliku kultuuri arenguks, ootab partei ja rahvas meie kunstnikelt senisest sügavamaid kunstiteoseid, mis vastaksid tänapäeva igakülgsele haritud ja are-

nenud vaataja vaimsetele nõuetele ning samaaegselt aitaksid neid tõsta uuele, kõrgemale tasemele.

Toimus meie vabariigi 25. aastapäevale pühendatud juubelinäitus kunstnike viimase viie aasta loomingust Tallinnas ja Balti liiduvabariikide ühine juubeli kunstinäitus Moskvas käesoleva aasta algul.

Pole kahtlust, et partei poliitilise õhkkonna selgimise, meie maa majanduslikud edusammud ja juubelinäituse-eelne elevus soodustasid ja stimuleerisid meie kunstnikke andma oma maksimumi. Ja meie kunstnikel oli, millega esineda juubelinäitusel.

Laskumata üksikasjalikku analüüsi, võime täheledada mitmeidki positiivseid jooni meie kunstnike viimase aja loomingus. On kadumas varem esinenud isikupäratu hallus meie kunstinäituste üldpildis, millest kerkisid esile vaid üksikud tipud. Elu passiivne vaatamine ja elutõe nimel selle veelgi passiivsem kujutamine asendub üha enam vaadatava ja nähtava aktiivse mõtestamisega ning selle isiku-

pärase «ümberrjutustamisega» kunstikeelde. Arenev elu, suurenenud nõuded ning pingeline konkurents ei võimalda kellelgi saavutatuga rahulduda, veelgi vähem passiivselt «oma tööd teha». Me võime täheldada paljude vanema põlvkonna meistrite üha süvenevat suhtumist teoste ainestikku, mille haara- vat tõlgendamist soodustavad kogemuste pagas ja üha täienev kunstimeisterlikkus. Need toovad meie kunsti järjest uusi ja värskeid jooni.

Meie tänapäeva kunsti üldpildis — nii maaliskas, graafikas, skulptuuris, tarbe- ja dekoratiivkunstis — on noorema põlvkonna kunstnikud saavutamas üha silmapaistvamat positsiooni. Tulevad nad ju meistrite rivisse tugeva ettevalmistusega, värske elu- taju, otsingulusti, energia ja ütlemissulgusega. See on elu arengu rõõmustav seaduspärasus. Siin seda konstateerida on aga hoopis lihtsam ja kergem, kui seda on noore tegelik arengutee õpipoisist meistriks — meistriks, kellel on midagi oma sõnadega öelda rahvale.

Käsitlaval ajavahemikul on vabariigis hoogustunud kunstipropaganda. Rohkem kui kunagi varem on korraldatud kunstinäitusi. Näitused jõuavad perioodiliselt nüüd juba kõige kaugematesse paikadesse vabariigis. Tihti kaasnevad nendega ka kunstnike kohtumised vaatajatega. Kunstinäituste arv ei saa lõputult kasvada. Seda rõõmustavam on aga märkida, et pidevalt on suurenenud näituste külastatavus. Sellest võib teha järelduse, et vabariigi kunsti suunavad organid on teinud tänuväärt tööd kunsti lähendamisel rahvale. Ajapikka muutub kunst — selle igakülgsele kujule — rahvale igapäevaseks vajaduseks, iseenesestmõistetavaks kaaslaseks. Sellest on kasvanud välja vaatajaskonna üha suurenev huvi kunstiprobleemide vastu üldse.

Tallinna Kunstihoone näitusesaalides, kunsti müügisalongis ja mujalgi oleme teadlikult kui ka oludest tingitult korraldanud väga mitmeilmelisi ülevaate-, grupi- ja personaalnäitusi. Oleme andnud eneseavaldamise võimalusi võrdselt nii vanematele väljakujunenud kunstnikele, noorema põlvkonna esindajatele kui ka äsja kunstinstituudi lõpetanud noortele, kes alles alustavad tiivasirutust ja valmistuvad astuma kunstnike perre. Loomulikult on nendel näitustel esitatu olnud paljuski ebaühtlane ja problemaatiline, seda nii sisulisest kui ka kunstimeisterlikkuse aspektist vaadatuna. On arusaadav, et eri põlvkondade esindajad näevad, mõistavad ja kujutavad meie elu ja elunähtusi erinevalt. Paljud näitused on olnud teatavaks eksperimendiks ja proovikiviks kunstnikele — mis peab nende loomingu vastu ja leiab poolehoidu või mis jääb paratamatult kõrvale. Administreerimise ja subjektiivse suunami-

sega seda selekteerida ei saa. Kõige õiglasemad ja ka karmimad kohtunikud on inimesed ise ja aeg. Juhtub nii, et me täna midagi kiidame, homme aga selle unustame — ja vastupidi; või millegi üle täna ägedalt vaidleme, homme aga tundub see kõigile enesestmõistetavana.

Ruumidest tingitult pidime vabariigi juubelinäituse korraldama mitmes paigas. Tööde valikul nendele näitustele püüdsime arusaadavatel põhjustel anda ruumi võimalikult paljudele kunstnikele. Nii ühel kui teisel põhjusel muutus meie kunsti üldpilt ebaühtlaselt kirjuks, kus ei domineerinud keegi ega midagi.

Moskvas toimunud Balti liiduvabariikide — Leedu NSV, Läti NSV ja Eesti NSV ühiseks juubelinäituseks ettevalmistamisel lähtusime teisest printsiibist — valikust autorite järgi. Ei taha salata, et see printsiip on sisemiselt kõige raskem ja paljusid eriarvamusi tekitav, kuid kokkuvõttes peab seda pidama õigustatuks. Muide, samast valikuprintsiibist lähtusid ka meie naabrid. Nii nägime oma kunsti nagu uues kvaliteedis. Olukorras, kus oli võimalikult välditud kõik juhuslik, kus me ei näinud oma kunsti üldse, vaid mitmepalgelisi meistreid, kelle looming on määrav meie tänapäeva kunstis. Tunduvalt toetas valiku põhimõtet lakooniline ja selge näituse ülesehitus ja kujundus. Sageli juhtub, et meie jooks- vas kunstielus pole alati distantsti oma kunsti õigeks hindamiseks, üksik tahk varjutab teinekord terviku nägemist. Tähendab, oli vaja sõita Moskvasse, et saada seda distantsti. Teiseks, oli väga kasulik esineda koos nii võimekate naabritega, kelle kunst paljuski on viimastel aegadel võitnud üldise tunnustuse. On alati parem midagi hinnata, kui on olemas võrdlemise võimalus, ja seda pakkus meie naabrite kunst rikkalikult.

Peatumata üldisel suurel tunnustusel, mis sai osaks meie kunstnike loominguks — see oleks siinkohal meelitatav, kuid «kahjuks» üldtuntud — vaatlaksin mõnda momenti selle õpetliku näituse passiva poolelt. Kui läheneda küsimusele väga lihtsus- tatult ja üldsõnaliselt, siis maaliskas, graafikas ja tarbekunstis me kannatasime raske võistluse naabritega auga välja, kui mitte ütelda rohkem. Suhteliselt tagasihoidlikum oli meie esinemine kui ka saavutatud tunnustus dekoratiivkunstis ja skulptuuris. Oleksime vähenõudlikud enese suhtes, kui otsiksime siin ainult objektiivseid põhjusi: mõnede meie suuremate skulptuuride puudumist sellelt näituse- l, mõningaid puudujääke skulptuuri eksponeerimisel jne. Poleks ka õiglane väita, et meil puudusid meisterlikud teosed nii portree- kui ka figuraal- skulptuuris. Kuid teiste kunstiliikidega võrreldes

on skulptuuris vahest vähem märgata otsivat vaimu. Kuigi teinekord meisterlikus vormis, esineb siin kõige sagedamini juba nähtud teemade ja üldtuntud kunstitõdede kordamist. Üksnes formaadi suurus ei määra veel skulptuuri ega ühegi teise kunstiteose väärtust, vaid see on leibnemas kätketud mõtte väiksusest või suuruselt ja selle kunstilise tõlgenduse meisterlikkusest. Siinkohal ei saa ka märkimata jätta üldtuntud tõde, et iga kunstiliik vajab oma arenguks soodsat kasvupinda. Eriti vajavad seda sellised rakendusliku kallakuga kunstiliigid nagu dekoratiiv- ja monumentaalkunst. Need pole kunstiliigid, mida viljeldakse vaid näituste tarbeks, nad vajavad oma sünniks kindlaid aadresse. Neid aadresse ja ülesandeid ei ole meil aga igal nimetatud kunstialal veel piisavalt. Paigaltammumist selles küsimuses tuleb liigitada juba meie organisatsioonilise töö passivasse.

Viimastel aastatel on meie vabariigis püstitatud mitmeid monumente ja mälestusmärke, veel rohkem on neid lähemate aastate plaanides. Vahel on tunne, et pigem jääb puudu skulptoritest nende ülesannete lahendamiseks, kui skulptoritelt tööst. Senistest monumentidest on mõned pärinud üldise tunnustuse, kuid on teostatud ka selliseid, mis on ehk rohkem huvitavad kui originaalsed ja tõeliselt sisukad.

Meie vabariigis on loodud küllaltki soodne pind kõigi kunstiliikide ja -žanride viljelemiseks, otsinguteks ning katsetusteks. Meie kunstnike loomingulised otsingud ja püüdlused on enamuses andnud väga positiivseid tulemusi — just viimastel aastatel on loodud arvukalt uusi, värskeid ja sisusügavaid kunstiteoseid, mille üle võime tõeliselt uhked olla. Ilma otsingute ja katsetusteta pole edasiminekut. Kuid kus toimuvad otsingud, seal esineb loomulikult ka ebaõnnestumisi. Kogu küsimus seisab selles, mille nimel otsitakse. Ainult kaasaegsuse nimel, andmata enesele aru selle küsimuse komplitseeritusest, unustades nõukogude kunstnike peamise ülesande, võidakse välja jõuda võõrastele rohumaadele, millele pole mingit seost meie ühiskonna ega tema ideaalidega. Kõik, mis tänapäeval kusagil luuakse, pole veel kaasaegne, seda nii sisulises kui ka vormilises mõttes.

Tänapäeva maailma filosoofias ja kunstiteaduses eksisteerib väga erinevaid seisukohti, teooriaid ja «teooriakesi». Teinekord on nad kirjutatud tarkade ja progressiivsete inimeste poolt, kes tõeliselt tahavad avardada meie elumõistmist ja leida sellele filosoofilist põhjendust. Meie kohus on õppida kõigest, mis on tõeliselt progressiivne, mis aitab meie ühiskonda edasi viia. Kuid kõik, mis kapitalistlikus maa-

ilmas tundub targa, vajaliku ja vastuvõetavana, pole veel vastuvõetav meile. Me ei saa hetkekski unustada kahe maailma — sotsialistliku ja imperialistliku — ideoloogiate lepitamatut vastuolu.

Maaailmas näib üks kõige võrgutavamaid ja vastupandamatuid nähtusi olevat mood. Selle nimel on inime võimeline end kõige kergemini narriks tegema. Ka rõivamoos valib hea maitsega inimene enesele individuaalse joone, püüab pääseda moe üldisest, nivelleerivast toimest. Moe küsimus kunstis on veelgi keerulisem. Ei kusagil mujal kui kunstis on isikupärane, kordumatu joon kunstniku kallimaid väärtusi. Me oleme kahjuks näinud, kuidas mõnigi ennast leidmas ja häid lootusi andev kunstnik on kaotanud või on kaotamas oma individuaalset nägu, alludes mõtlematult ajutise või küsitava väärtusega kunsti moejoonele.

Ausa ja andeka kunstniku poolehoidu ei saa pälvida ei külmal naturalism ega hingetu abstraksionism. Kumbki neist pole uus ega moodne. Kumbki neist pole võimeline edasi viima ei meie ühiskonda ega kunstnikku ennast. Need on kaks näivalt diametraalset kunstisuunda, kuid neid mõlemaid toidab külmal mõistuspärasus, hingetus või andetus, mis pole võimelised soojendama kedagi.

Meie kunstiteadlased teevad hinnatavat tööd, eriti kunstiajaloo ja -teaduse alal. Suur kollektiivne töö meie nõukogude perioodi kunstiajaloo kirjutamise osas on lõpetatud. Arvukalt ilmub meil monograafiaid, kunstialaseid uurimusi. Senisest rohkem aga ootaks meie kunstiteadlastelt aktiivsemat jooksvat kunstikriitikat, meie kunstielu kõige pakilistemate päevaprobleemide sügavalt teaduslikku käsitlemist.

Kahtlematult ei seisa meie kunstielu kitsaskohad ja arenguraskused väljaspool kunstiteadlaste nägemis- või huviorbiiti. Ent tundub, et mõned kunstiteadlased lähenevad väga reserveeritult nende probleemide käsitlemisele. Küllap siingi on kaaluv osa rahvatarkusel: kas sa ikka näed selgesti last pesuvees. Eksimise vältimiseks säilitataksegi siis kõik. Siinjuures ei saa unustada teistki elutarkust: igale, ja teinekord vägagi küsitavale katsetusele kaasaegsuse ning uue toetamise nimel võib õlale patsutamise saavutada küll momendi populaarsust, kuid mitte püsivat autoriteeti. Kellelt siis veel kui mitte kunstiteadlastelt ootame tõeliselt kaasaegse ja uue ning pseudonovaatorluse komplitseeritud küsimustes orienteerumist ja selle autoriteetset analüüsi.

Peatusin mõne lihtsa lausega väga keerulistel küsimustel. Sellised probleemid on kunstiajaloo alati eksisteerinud, eksisteerivad ja nad pole arvatavasti välditavad ka tulevikus. Alati on vana ja uue vahelises võitluses satunud äärmustesse: löödud üle,

alla ja mööda. Aeg muidugi asetab kõik oma õigele kohale — energia ja vaimse pinge kulu oleks muidugi väiksem, kui viltulöömisi tuleks ette vähem.

Vahetult pärast Moskvas lõppenud Balti liiduvabariikide ühist juubelinäitust toimus NLKP XXIII kongress. Sm. Brežnev oma ettekandes kongressile, peatudes kultuuriküsimustel, andis kõrge hinnangu meie loomingulisel alal töötajate — kirjanike ja kunstnike saavutustele. Olen veendunud, et osa sellest tunnustusest kuulub kahtlematult meie vabariigi kunstnike loomingule. Kuid ta rääkis ka loomingulistest ebaõnnestumistest, soovides, et neid tulevikus esineks vähem.

Vabariigi kunstnikud tulevad varsti kokku oma XIII kongressiks. Siis räägime muidugi pikemalt oma saavutustest, ja seda pole vähe. Kuid loomulikult ei saa siis mööda minna ka puudujääkide analüüsist oma töös.

On viimane aeg mobiliseerida kõik jõud uute suurte ülesannete täitmiseks. Järgmisel aastal tähistame maailmaajaloolist sündmust — Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva — suurte kunstinäitustega kõigis kunstiliikides. Ainult

paar aastat lahtub meid suure Lenini 100-ndast sünnipäevast.

Nendele näitustele ettevalmistamine on olnud, on ka täna ja homme meie kunstnike kõige austavam ülesanne. Nii üleliidulised kui ka vabariiklikud kunstiorganid on sõlminud paljude meie kunstnikega lepinguid uute kunstiteoste loomiseks. Lepinguid on sõlmitud küll kavandite alusel kui ka kunstnike usaldavaid nn. blankolepinguid. Erilist tähelepanu on osutatud seejuures just noortele kunstnikele lähedate töö- ja loominguvõimaluste rajamiseks. Oleks palju öeldud, et me oleme kõik teinud kõigi kunstiliikide soodsaks arenguks. Meie organisatsioonilises töös on veel küllaltki passiivsust ja puudujääke, kuid ühiste jõupingutustega võime ületada kõik raskused.

Moskvas toimunud juubelinäitus oli teatavasti valiknäitus. Sellel näitusel esindas meie vabariiki veidi üle saja kunstniku. Tahaks loota, et Suure Oktoobri juubelinäitusel esineks kogu meie üle kolmesajaliikmeline kunstnikepere, et kõik oleks valitud kõige paremate hulka.





Vene NFSV kunstnikud eesti kolleegidega kalurikolhoosis «Nord».

## VENE KUNSTI DEKAAD EESTIS

13.—22. maini viidi Eestis läbi Vene kunsti dekaad. Neil päevil toimus arvukalt kontserte, teatrietendusi, loomingulisi kohtumisi, tutvuti suure vennasrahva paremate saavutustega nii kujutava kunsti kui ka kino- ja fotokunsti alal.

Vene kunsti dekaadi üheks kesksemaks ürituseks kujunes Tallinna Kunstihoones ja ühingu «Teadus» keskplektooriumis eksponeeritud Vene NFSV kunstnike teoste näitus, kus esitati ligi 500 maali, skulptuuri ja graafilist lehte. Eesti kunstihuvilistele oli kahtlemata meeldejäävaks sündmuseks lähem tutvumine selliste vene kunsti suurmeisterite nagu M. Nesterovi, P. Korini, V. Muhhina, P. Kontšalovski, S. Gerassimovi, D. Šmarinovi, A. Plastovi jt. teostega. Tugeva mulje jättis P. Korini loodud elusuuruses portree Moskva Kunstiteatri näitlejast V. Katšalovist, J. Moissejenko suur lõuend «Maa», kus julge kompositsioonilise võttega on esile toodud pildi idee — inimese seos teda toitva maaga,

P. Kontšalovski temperamentselt maalitud «Autoportree» ja paljud teised. Vene maastikumaali traditsioonid on leidnud edasiarendamist S. Gerassimovi, K. Juoni, N. Romadini, G. Nisski, S. Tšaikovi, V. Stožarovi töödes.

Näituse skulptuuri väljapanekute hulgas domineeris portreeplastika, teostatuna enamasti pronksis või graniidis. Sisulise väljenduslikkuse ja hea materjalitunnetuse poolest paistsid silma L. Kerbeli, G. Neroda, V. Tsigali ja L. Lankineni loodud portreed mitmesuguste elualade esindajatest. Samuti köitis küllastajate tähelepanu V. Muhhina üldtuntud skulptuur «Tööline ja kolhoositar», mis on omandanud Nõukogudemaa sümboli tähenduse.

Arvukate teoste, teemade laiahaardelisuse ja tehnikate mitmekülgsusega jäid meelde graafika väljapanekud. Nendest tugevamate aktsentidena märkigem G. Zahharovi poeetilise kallakuga linoollõikeid, I. Golitsõni lakooniliselt antud Moskva vaateid,



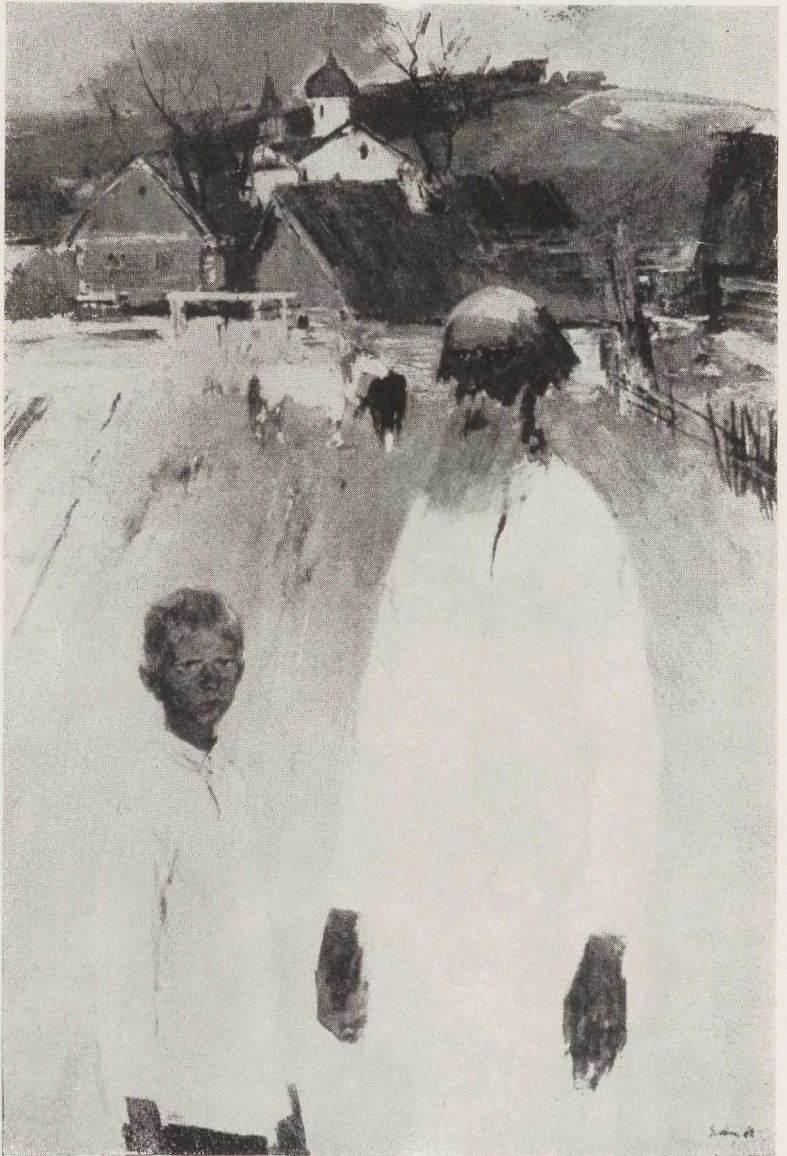
*Külalised eesti kolleegidega kalurikolhoosis «Nord».  
Esiplaanil P. Korin abikaasaga ja G. Reindorff.*

R. Fjodorovi linoollõikeid ja B. Jermolajevi žanripilte värvilises litos. Raamatugraafika osas paelusid V. Favorski illustratsioonid A. Puškini «Boris Godunovile», D. Smarinovi illustratsioonid M. Gorki teosele «Artamonovite ettevõtte», P. Staronossovi illustratsioonid «Põhja-Venemaa juttudele», F. Konstantinovi illustratsioonid A. Puškini «Jevgeni Oeginile».

Dekaadi külalistena saabusid kunstinäituse avamisele ja võtsid osa dekaadi üritustest NSVL rahvakunstnik, NSVL Kunstide Akadeemia tegevliige, Lenini ja riikliku preemia laureaat Pavel Korin abikaasaga, Vene NFSV rahvakunstnik Juri Neprintsev abikaasaga, Vene NFSV rahvakunstnik Jevgeni Ratšov abikaasaga, Vene NFSV rahvakunstnik B. Dehterev, Vene NFSV teeneline kunstnik Juri Titov, Vene NFSV Kultuuriministeeriumi Kujutava Kunsti Valitsuse esindaja Valeri Bõkovski. Külalised tutvusid Tallinna ja selle vaatamisväärsustega, ENSV Kunstnike Liidu, Tallinna ja Tartu Kunstimuuseumi

mide, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi ja Kunstitoodete Kombinaadi tööga, olid vastuvõtul Tallinna Raekojas, külastasid eesti kunstnike ateljeesid ja kodusid. Omalaadseks ja meeldivaks vahelduseks kujunes väljasõit kalurikolhoosi «Nord», kus koos kalurite ja eesti kolleegidega tehti paadiretk merele ning vastuvõtul kalurikolhoosi klubis loodi sõprusidemeid kalurite ning sinna sõitnud kunstirahvaga. Muljeterohke oli samuti kahepäevane ringsõit Lõuna-Eestis, kus tutvuti Tartu Etnograafiamuuseumi, Tõravere observatooriumi, Pühajärve kauni looduse, Viljandi lossi varemetega jm. Dekaaadi päevil toimunud kohtumistel ja vestlustel arutati väga paljusid loomingulisi probleeme, mis on ühised mõlema maa kunstnikele. Arutlustes koorunud tõed on aga vajalikud nii külalistele kui ka võõrustajatele ja jääb loota, et sellised loomingulised kohtumised veelgi tiheneksid ning et dekaadiaegne sõprusseeme kannaks edasist vilja.

*J. Moissejenko. Jessenin vanataadiga. Oli. 1964.*



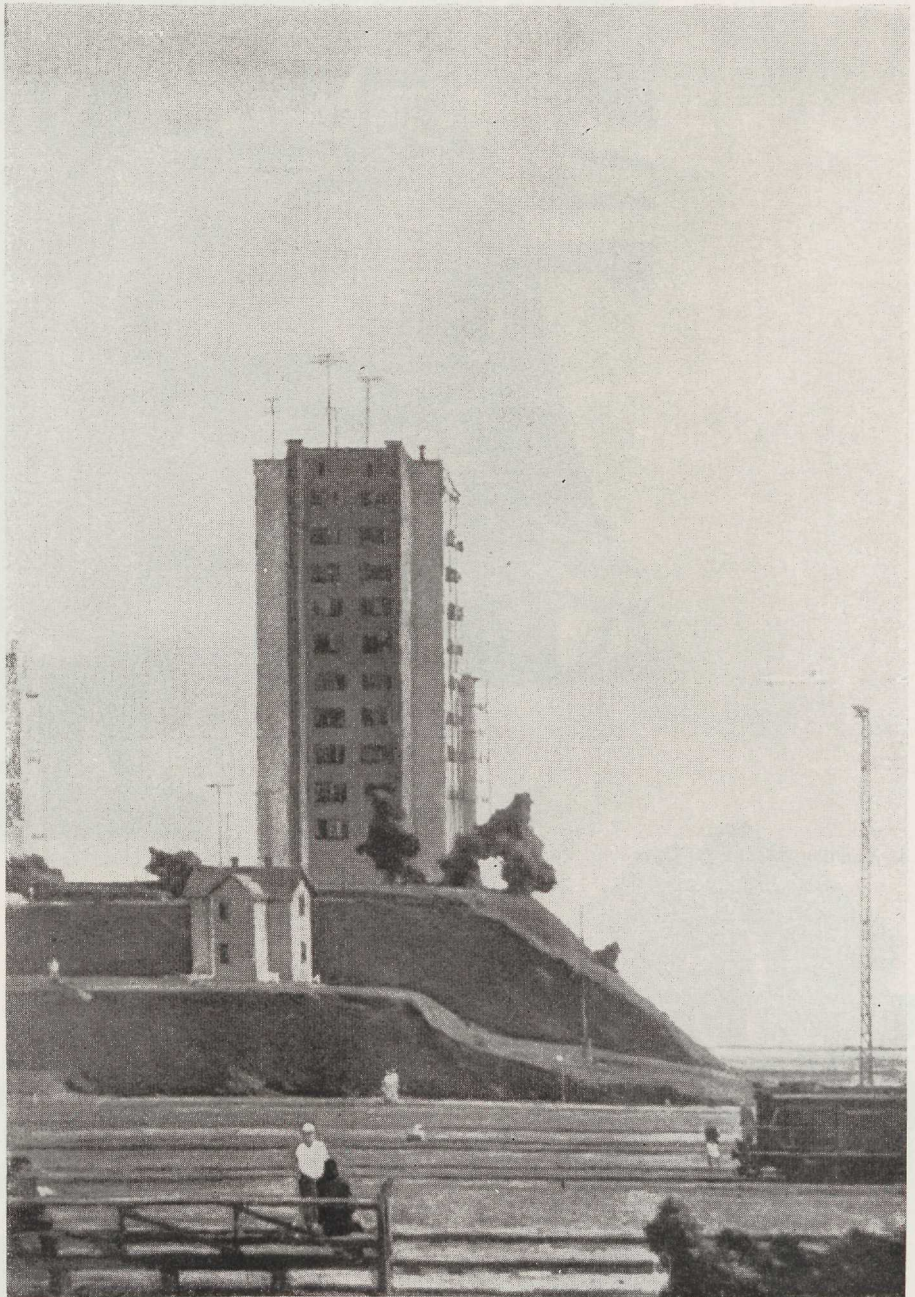
*P. Korin. V. Kaišalovi portree. Oli. 1940.*



*A. Plastov. Tanja. Oli.*



*M. Kasjanova. Hohloma. Oli. 1963.*

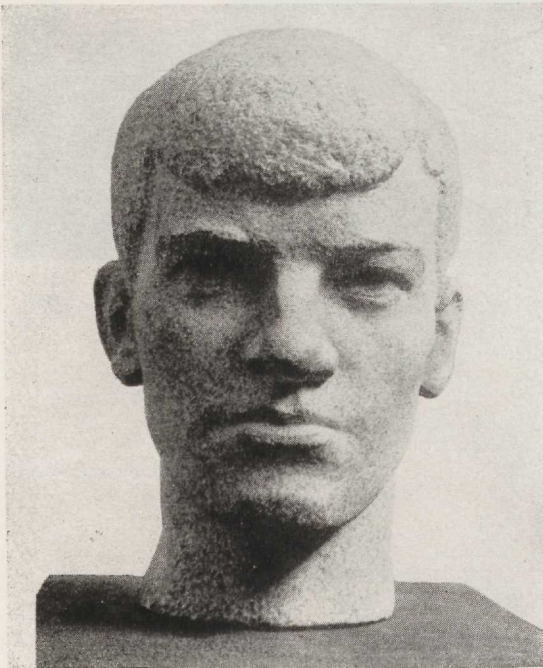


*G. Nisski. Varsti on Moskva. Õli. 1963.*

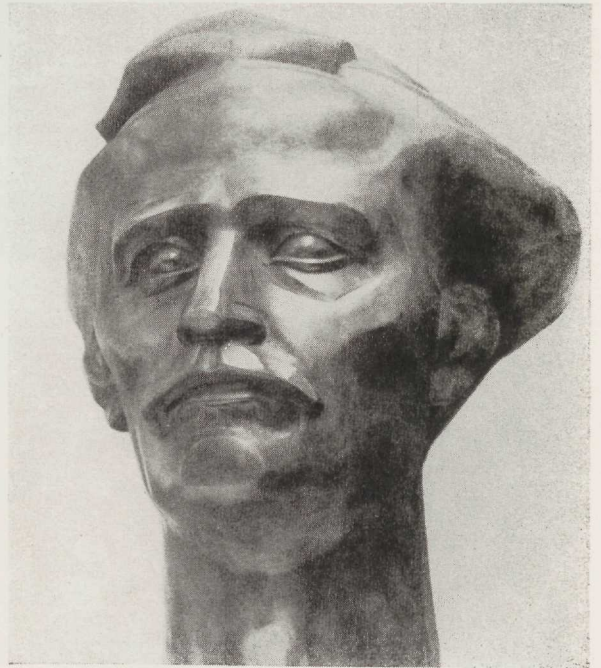


*V. Muuhina. Töölaine ja kolhoositar. Pronks. 1937.*

*G. Neroda. Tsanderi portree. Pronks. 1965.*



*A. Lankinen. Noor ehitaja. Graniit. 1964.*





R. Fjodorov. Tundra jahimehed. Linoollõige. 1963.

V. Favorski. Vinjett M. Prišvini teosele «Zen-šen».  
Ksülograafia.



V. Favorski. Vinjett M. Prišvini teosele «Zen-šen».  
Ksülograafia.





P. Staronossov. Illustratsioon muinasjuttudele. Ksülograafia.



P. Staronossov. Illustratsioon muinasjuttudele. Ksülograafia.



# SEoses VAIDLUSTEGA REALISMI ÜLE

Boris Bernštein

## I

Gustave Courbet lisas oma «Realismi deklaratsioonile» märkuse: «Minule omistati realisti nimetus nii, nagu 30-ndate aastate inimestele romantikute nimetus. Nimetused ei ole kunagi andnud õiget kujutlust asjadest; kui see oleks teisiti — muutuksid teosed üleaurusteks.» Courbet liialdas mõnevõrra. Kui mõistet ei annaks asjadest ligikaudugi õiget kujutlust, oleksid nad ise üleaurused. On vaid vaja kokku leppida nimetuste, sealhulgas ka nimetuse «realism», mida suur prantsuse maali ja ei peljanud kirjutada oma lipule, samatähendusliku sisu suhtes. Kokkuleppimine on vajalik seda enam, et viimasel ajal on see termin olnud mitmesuguste eksperimentide ohvriks — küll on teda painutatud, küll murtud, küll kokku surutud ja venitatud. Pole juhus, et üks uuemaid töid, mis on esile kutsunud suure ärevuse, kannab nimetust «Kallasteta realism».

On lihtne jälgida, kuidas avardusid realismi kaldad ja kuidas juhtus, et nad kadusid silmist. Courbet'le oli realism vaid loosung-sõna, parool, tema oma printsiipide määratlus. «Ma maalin ainult seda, mida näen... Ma ei jäljenda kedagi, ja kui tahate teada minu arvamust, siis olen courbet'ist — ja see ongi kõik!»<sup>1</sup> Ent varsti tuli kunstnikul kogeda samasuse «realism-courbet'ism» kummutamist oma sõbra ja mõttekaaslase Proudhoni poolt. Proudhoni arvates kuulusid uue voolu rajajate hulka Th. Rousseau, Daubigny, Millet, Corot, Barye jt. Realism lakkas olemast individuaalse stiili nimetus. Haaranud endasse mitmeid varem teisiti nimetatud või hoopis nimetuseta olnud nähtusi, mis oma olemuselt olid sugulaslikud, muutus realism peaaegu hoobilt XIX sajandi peamise loomingulise suuna määratluseks. Ning hiljem, laienenud üle XIX saj. piiride, koondas ta ühte rivvi Shakespear'e ja Balzaci, Rembrandti ja Fedotovi, Cervantesi, Tolstoi ja Gorki, Velázquezi ja Chardini... Vajadus selle mõiste järele oli tungiv — ning sõna oli leitud. «Realismi eks-

pansioon» purustas traditsioonilised kujutlused kunstiajaloo kui vahelduvate stiilide ajaloost, sundis hindama kunsti arengu dialektilist keerukust ja mitmeplaanilisust uut moodi. Stiili kategooriaga kõrvuti pidi tekkima ja tekkiski meetodi kategooria.

Ärgem loetlegem selle termini saatuse edaspidiseid etappe, et mitte korrata ammutuntut. Märkigem vaid ära, et realismi uute vormide kindlustumine XIX sajandi kunstis ja sellega kaasnev mõiste enda piiride avardumine oli loomulik, loogiline ja seaduspärane.

Arusaamatused algasid siis, kui realismi mõiste hakkas tarduma, omandades mingi dogmaatilise monumentaalsuse jooni. Just see aeg sünnitas kõige viljatumaid paradokse: raam muutus jäigaks, kuid ühtlasi ka ebamääraseks, ta kitsenes ja laienes üheaegselt. Ühest küljest redutseeris tendents sektantlikule ortodoksusele realismi muutumatute etaloonide viletsale summale. Teisest küljest laienes ta võim sellistele kunstiliikidele, millised varem tulid lahedalt toime teistsuguste terminitega (näit. arhitektuur). Kolmas külg oli aga kõige komplitseeritum. Selles nimelt väljendusidki «Kallasteta realismi» minu arvates eksliku kontseptsiooni algmed. Tõsi, ei tohi unustada, et realismi avardumine tulenes sageli õilsatest kavatsustest. Kuna oli deklareeritud, et realistlik meetod on kõige progressiivsem, et ta kõige täielikumalt vastab kunsti olemusele ja ülesannetele, tekkis vajadus tunnistada kogu mineviku väärtuslik kunst realistlikuks. Vastasel korral oleksid paljud kunstimälestised ja isegi terved eponiid osutunud paratamatult mitte täisväärtuslikeks. Neid sellest päästa oli võimalik ainult nende realistlikuks kuulutamise kaudu. Pealegi oli «avardav kontseptsioon» mõningal määral vastukaaluks dogmaatilisele kontseptsioonile, tolele «prokrusteslikule» kriteeriumide süsteemile, milline taandas realistliku kunsti vaid visuaalsele töepärasusele.

Need kaks erinevat vaatepunkti realismi küsimustes pörkasid avalikkuses kokku juba aastat 10 tagasi, kui Moskvas Gorki nim. Maailmakirjanduse Instituudis toimus laialdane diskussioon, millest võtsid osa juhtivad nõukogude kirjandusteadlased, kunsti-

<sup>1</sup> Tsiteeritud A. Tihhomirovi raamatu «Гюстав Курбе», М. 1965, lk. 92 järgi.

teadlased ja esteetikud.<sup>2</sup> Valitsevateks olid siin realismi mõiste kitsendamise ja range määratluse pool-dajate arvamused. Diskussiooni käigus väideti pea-miselt kirjanduslase materjali alusel, et realism tekkis alles renessansi ajal ja jõudis täielikule küp-susele XIX sajandil. Anname siinkohal üpris kokku-surutult ühe tol korral esitatud skeemi:

Antiikkunstis (täpsemalt: antiiktragöödias) on kangelane isiksusetä: ta kujutab endast vaid «saatuse funktsiooni», *moira* kuulekat tööriista. Tema tegutsemine ei sõltu tema isiklikest omadustest, vaid on täielikult allutatud jumaldunud välistele jõudu-dele. Vastupidi aga Shakespeare'i kangelane, kes on eelkõige tüpiseeritud isiksus, karakter, — tema tegutsemine ja käitumine, tema saatus on tingitud tema inimliku loomuse olemuslikest omadustest ja nende inimeste omadustest, kellega ta kokku puutub. Lõpuks — XIX sajandi kirjanduses ilmneb kolmas dimensioon — sotsiaalne; kangelane esineb üheaegselt kui kordumatu isiksus ja kui ühiskondliku elu ja võitluse jõujoonte ristumispunkt. Siin teostub realism täielikult.<sup>3</sup>

On kerge märgata, et see katse asju oma õigele kohale asetada pole vasturääkivustest vaba. Kogu konstruktsioon toetub vaid kirjanduse materjalile, ignoreerides teisi kunstiliike. Näiteks antiikkulptuur tunneb mitte üksnes ideaalseid, vaid ka teravalt individualiseeritud kujusid (eriti hellenistlik ja rooma skulptuur). Skeem, mis ei haara kõiki kunstiliike, ei oma üldesteetika-alast tähendust ja jääb paremal juhul vaid kirjandusteaduse-alaseks. Veelgi tähtsam on aga muu. Toodud arutluste lõpptulemu-sena jõuab autor järelduseni, et mitte ainult realism, vaid kogu kunst tervikuna saavutab alles XIX sajandil oma tõelise olemuse.<sup>4</sup> Selle järelduse absurdus on silmanähtav: Homeros on «halbem» Balzacist, Michelangelo looming vastab kunsti olemusele vähem kui Courbet' maalid, Rubljov on «vähemal määral kunstnik» kui Repin jne. Kunsti elav materjal tõstab mässu selle *a priori* püstitatud kontseptsiooni vastu, sest kontseptsioon ise lähtub väärist printsiibist. Püüe realismi raame piirata sat-tus konflikti lähteteesiga, mida võetakse aksiomina: «ainult realistlik kunst on tõeline kunst».

«Polegi kunsti, mis ei oleks realistlik...»<sup>5</sup> See on tsitaat autorilt, kes esindab diametraalselt vastu-pidist seisukohta — Roger Garaudy'lt. «Kallasteta realismi» autor, esitades küll maksimaalselt laiendatud termini käsituse, jääb siiski olemuselt truuks varem toodud postulaadile. S. Petrov (kuid mitte tema üks!) redutseerib tõelise kunsti realismile, Garaudy laiendab aga realismi kogu kunstipiirideni. Ent lähtepunkt on sama: realismi mõistet vaadel-

dakse kogu kunsti mõiste — või «hea» kunsti süno-nüümina. Esimesel juhul puruneb abstraktselt loo-giline konstruktsioon kokkupõrkes faktidega, teisel puhul printsiibi lahustumine kunstiookeanis satub vastuollu loogikaga. Sest milleks on vaja ühele sisule kaht terminit?

Tõsi küll, R. Garaudy täpsustas hiljem oma posit-siooni, märkides, et kallasteta realism ei tähenda printsiipideta realismi.<sup>6</sup> See on juba taandumise julgestamine. Kui on printsiibid, on ka piirid: seal kus teatavad printsiibid kaovad või asenduvad teis-tega, lõpeb realism. Nähtavasti on kõige tähtsam kokku leppida printsiipides, täpsemalt väljendades — kindlaks määrata kõnesolevate nähtuste kvalita-tiivne omapära. Teades, mis on meri ja mis manner, võime hõlpsalt mõista, kus asuvad kaldad.

## II

Veendumus, otsekui vastaks realistlik meetod kõige täielikumalt kunsti olemusele ja ülesandele, tugineb kunsti gnoseoloogilisel kontseptsioonil, mil-line on leidnud meie esteetikas üpris laialdase leviku. Kunsti vaadeldi kui tegelikkuse tunnetamise erilist vormi, mis eksisteerib kõrvuti teadusega. «...Tea-dusel ja kunstil on ühine tunnetamise objekt ja ees-märk. Kunst ja teadus tunnetavad mõlemad tege-likkust, kuid kunst tunnetab tegelikkust kujudes, kuna teadus tunnetab seda mõistetes.»<sup>7</sup> Järelikult seisneb erinevus vaid tunnetamise viisis, mitte ob-jektis.

Sellise kunsti arusaama küsitavust ja vasturääki-vust märgati juba ammu. Tõepoolest, kui teadusel ja kunstil on ühine objekt, sisu ja eesmärk, milleks on siis vaja dubleerida teadust, kes suurepäraselt tuleb toime oma ülesannetega? Tõsi küll, kunsti aistingulis-kujuline vorm on tohutult veenva ja «sütitava» jõuga, kuid on ta siis vajalik ainult selleks, et muidu ebamaitsvaid tõe tablette šokolaadiga katta? Lõpuks, on siis võimalik, et spetsiifilisel vormil ei oleks spetsiifilist sisu? Kunsti spetsiifikat saab õigesti

<sup>2</sup> Diskussiooni materjalid on avaldatud kogumikus «Проблемы реализма в мировой литературе». М. 1959; vt. ka žurnaal «Вопросы литературы» 1957, №№ 1–5, 9 ja 1958, №№ 1–5.

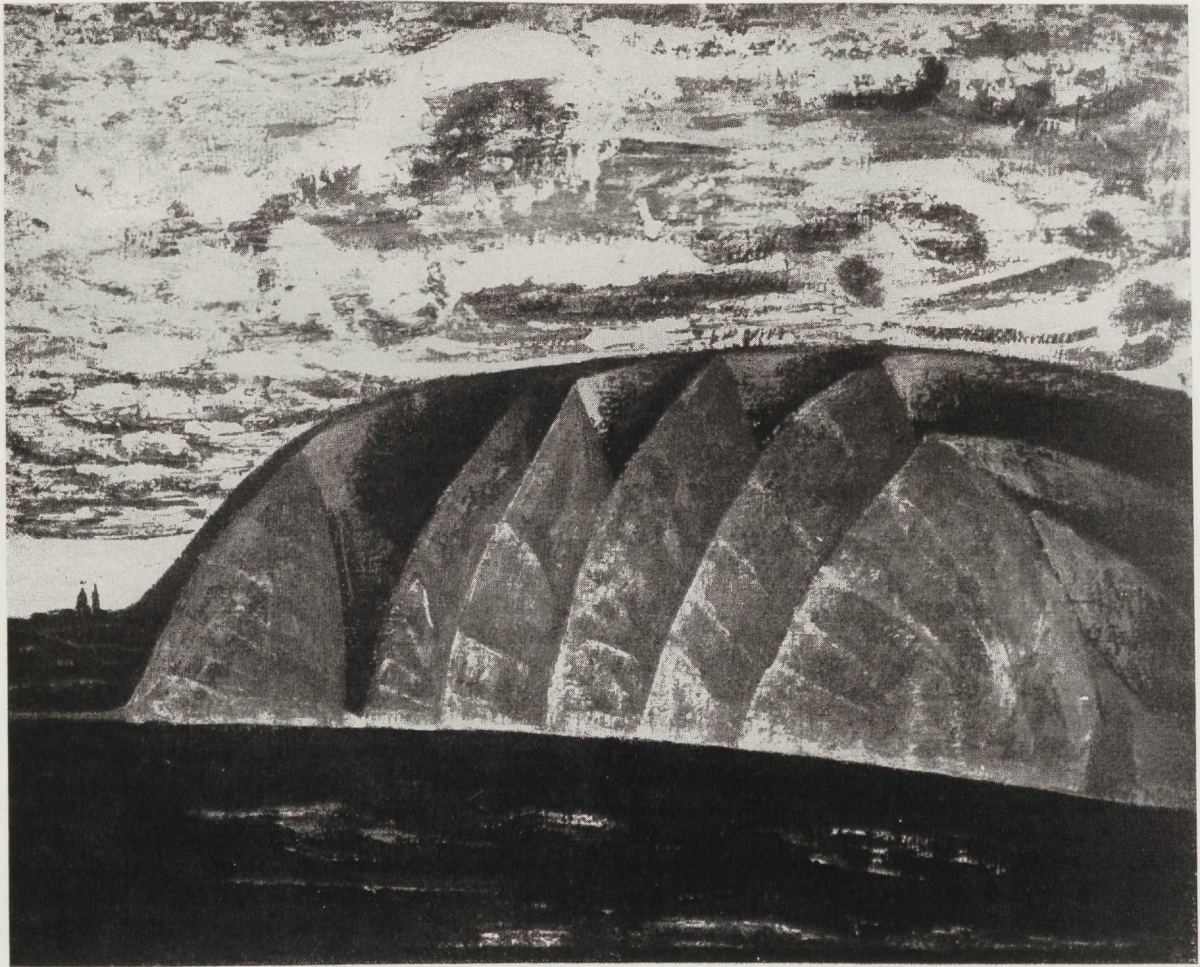
<sup>3</sup> Vt. S. Petrovi artikkel «Realismist kui kunsti meetodist». «Вопросы литературы» 1957, № 2.

<sup>4</sup> Vt. tsiteeritud artikkel lk. 48. Hiljuti sama autori poolt välja antud raamatus (С. М. Петров. Реализм. М. 1964.) on see mõte säilinud, ainult enam delikaatses formuleeringus (vt. lk. 274–275).

<sup>5</sup> Roger Garaudy. D'un réalisme sans rivages. Paris. 1963, lk. 243.

<sup>6</sup> «Иностранная литература» 1965, № 4, lk. 203.

<sup>7</sup> Г. Недошивин. Очерки теории искусства. М. 1953, lk. 14.



*N. Kormašov. Põhja-Dvina. Oli. 1965.*



L. Muuga. Kolhoositarid. Öli. 1965.

mõista vaid siis, kui õnnestub määratleda tema erilist sisu ja objekti, milliseid mingis teistsuguses vormis kehastada ja väljendada ei saa.

Kunsti erilise objekti otsingud meie esteetikas algasid juba mõni aeg tagasi. Mõningad õpetlased väitsid, et kunsti objektiks on «elava inimkarakteritõde».<sup>8</sup> Teised arvasid, et kunsti objektiks on tegelikkuse esteetilised omadused, milliseid määratletakse kui inimese olemuse esemeliselt arendatud rikkust, lähtudes Marxi tuntud ütlusest. Siinkohal ärgem süvenegem nende kahe formuleeringu üsna tuntavatesse erinevustesse, märkigem vaid ära, et nad mõlemad sisaldavad nii või teisiti momente inimese elust ja tegevusest. Siiski näib, et kõige vilja-

kam oleks sisse tuua inimliku suhtumise moment. Terve rida tänapäeva nõukogude esteetikuid on jõudnud järeldusele, et kunsti sisuks ei ole tegelikkus ise oma objektiivses, inimesest sõltumatus olemises, vaid inimese ja inimsoo suhe tegelikkusse. Teiste sõnadega — inimese suhtumine teda ümbritsevasse reaalsusse ja vastupidi, reaalsus tema suhtumises inimesse.

Siit kulgebki veelahe kunsti ja teaduse vahel. Teadus avastab objektiivset tõde, mis ei sõltu inimese tundmustest, ideaalidest, soovidest ja hinnangutest.

<sup>8</sup> А. Буров. Эстетическая сущность искусства. М. 1956. lk. 122.



O. Terri. Vive. Oli. 1963.

$(a + b)^2 - a^2 + 2ab + b^2$ . On see ilus või mitte? Soovitav või mittesoovitav? Hea või halb? Meeldib see meile või ei? Viljatud küsimused! Ei hea ega halb, — see on nii, ja kõik! Teadus avastab tuumalagunemise nähtusi, ahelreaktsiooni võimalusi, selle teostamisviise. Kuidas avastust kasutatakse — see on juba ühiskondlike suhete, poliitika, moraali asi. Einstein, kes lõi oma teooria, ilma milleta oleks võimatu olnud aatomipommi valmistada — on õpetlane. Einstein, kes protesteerib aatomipommi kasutamise vastu, ei esine sellel momendil õpetlase funktsioonis. Teadus teenib inimesi? Jah. Kuid ärgem unustagem, et see pole õpetlase teaduslik, vaid moraalne kohus-

tus. Põhimõtteliselt on peaaegu iga avastust võimalik kasutada nii heaks kui ka kurjaks. Teadlase suhtumine (on silmas peetud tõelisi teadlasi) ei oma mingit tähendust tolele teadusele, mida ta uurib ja formuleerib. Tõde, mille teadus avastab, peab vastama vaid ühele nõudele: ta peab peegeldama õigesti objektiiivsete protsesside ja nähtuste olemust. Nende hindamine on väljaspool teaduse sfääri.

Kunst aga ei tunne «hinnanguvaba», matemaatiliselt neutraalset peegeldamist. Reaalsus eksisteerib tema jaoks vaid niipalju, kuipalju ta on suhetes inimesega, kunsti sfääri ulatuvad vaid need reaalsuse tahud, millised on pööratud inimese poole. Mitte

juhuslikult pole kunstnikud kunagi pretendeerinud mingite teadusalaste seaduspärasuste avastamisele (loodan, igapäevale on arusaadav, et Leonardo uuris anatoomiat nagu anatoom, kuid kasutas seda maalis teiste, kunstiliste eesmärkide saavutamiseks, et Borodin ei tegelnud keemiaga kui helilooja jne.), ja kui nad oleksidki seda teinud, siis vaevalt oleks neil õnnestunud luua midagi rohkemat, kui õpiku illustratsiooni.

Tänapäeva esteetika kasutab kunsti defineerimisel edukalt teaduselt laenatud terminit «modelleerimine». Kuid teadus kasutab mudeleid objektiivsete protsesside reprodutseerimisel. Kunstis aga modelleeritakse tingimata süsteemi «objektiivne reaalsus — inimese vaimne olemus», siin reprodutseeritakse nii tegelikkust kui ka tema intellektuaalset ja emotsionaalset hinnangut, nii objekti kui ka sellesse suhtumist. Teaduse sisu on objektiivne, kunsti sisu aga objektiivne-subjektiivne. See mõte pole uus. Eitades kunsti subjektiivset alget, ei saaks rääkida tema parteilisusest, ideelisusest, tendentslikkusest, emotsionaalsusest, rahvalikkusest, rahvuslikust omapärasest jne. Tähtis on aga mõista, et kunst pole mehaaniline summa («tunnetus + hinnang»), vaid objektiivse ja subjektiivse algme dialektiline ühtsus, mis tingib tema sisu, tema kujulise loomuse, tema asendamatus. Nimelt asendamatus! Sest ükski teine vaimse tegevuse vorm ei haara kogu maailma tema suhetes inimesega, ei esine kui reaalse ja ihaldatava, oleva ja kuidas peaks olema, seemise ja välise, objekti ja selle ideaali seisukohalt tõlgitsemise süntees.

Teaduse ja kunsti sfääri eraldamine väldib paljusid eksimusi. Saab silmanähtavaks ükskõik misuguste spekulatsioonide pinnatus sellest, et on võimalik kunsti asendada teadusega; «füüsika või lüürika» probleem muutub sama vähe aktuaalseks, nagu «parema või vasaku jala» probleem. (Märgime sulgudes, et «lüürika» pooldajate vastuväited osutuvad mõnikord harukordselt abituteks, — näiteks: «Ka kosmosse võtame kaasa sirelioksa!» Sirelioks on siin muidugi ülearune; kosmos ise muutub, vastavalt sellele, kuivõrd inimene teda tundma õpib, mitte üksi teadusliku vaid ka kunstilise tajumise objektiks.) Kogu see diskussioon oli objektita, ja kui ma teda meenutasin, siis sellepärast, et teatav osa teaduslik-tehnilisest intelligentsist, desorienteeritult kunsti gnoseoloogilisest kontseptsioonist, mõtiskleb ikka veel teaduse üleolekust kunstist.

Üpris huvitav on tänapäeval üsna levinud idee, nagu peaks (või olekski juba) XX sajandi teadusalane revolutsioon avaldama mõju kaasaja kunstilisele mõtlemisele. Kas vastab tõele, et tänapäeva loo-

dusteaduse poolt esitatud maailmapilt, mis ei lange kokku meie aistingulise tajuga, peaks kunstis kehasutama mingite uute vahendite abil?

See idee moodustab rea uute kunstivoolude programmis olulise punkti, ja peab lisama, kõige nõrgema punkti. Näiteks W. Heisenberg kinnitas: «Pole mingit alust uskuda, et maailmapilt, mille annavad kaasaegsed loodusteadlased, mõjuks või isegi võiks mõjuda vahetult tänapäeva kunsti arengule.»<sup>9</sup> Üks sajandi suuremaid füüsikuid teadis, mida ta rääkis, ja temaga tuleb nõustuda paljudel põhjustel.

Kõigepealt, teadlased ise arvavad (ja tõestavad vägagi veenvalt), et tänapäeva teaduses pole toimunud mingit revolutsiooni. Viimaste sajandite teaduse areng — määral, mille ta allub kvantitatiivsele mõõtmisele — allub kindlale kasvamise seadusele ja see seadus on maksev ka meie päevil.<sup>10</sup>

Võib-olla uusimate avastuste resultaadid purustasid aastasade jooksul kujunenud arusaama maailmast, löid kuristiku aistingulise tajumise ja mõistuse poolt tunnetatud tegelikkuse vahel? Sellest kõneles kord poeet järgmiselt:

*«Tähtede sfääris ja planeetide välimuses  
Pihustub kogu maailm aatomiteks.  
Alused on kõikuma löönud ja nüüd  
On kõik meile muutunud suhteliseks!»*

Siin, nagu näib, on küllaldase selgusega väljendatud silmanähtavate ja püsivate kujutluste purunemisest vapustatud inimese tundmus. See inimene elas XVII sajandil ja poeem «Maailma anatoomia», kust tsiteeritud read on võetud, on kirjutatud aastal 1611!<sup>11</sup> Siin ongi üks paljudest tõestustest, et suuri madki teaduslikud avastused, pühkides minema endised vaated, ei selgitanud silmanähtavat, vaid sattusid sellega hoopis vastuollu. Selles mõttes ei ole printsiipiaalset erinevust Demokritose aatomite, maa kerakujulisuse, heliotsentrilise süsteemi, elektroni üheaegse korpuskulaarsuse ja lainelise loomuse vahel. Meile seisneb erinevus vaid selles, et varem avastatud seaduspärasused on meile omaseks saanud, uued aga mitte.

Kuid kunst? Tollel 1611. aastal õppis noor Velázquez Herrera-vanema juures. Poussin alles ootas oma elu esimest kohtumist professionaalse kunstnikuga. Jacques Callot teostas Roomas veel mitte küllaldase meisterlikkusega oma esimesi gravüüre ja imelaps Bernini üllatas oma fenomenaalset talendiku-

<sup>9</sup> «Искусство» 1962, № 2, lk. 71.

<sup>10</sup> Lähemalt sellest kirjutab nõukogude füüsik-teoreetik E. Feinberg artiklis «Tavaline ja ebatavaline». «Новый мир» 1965, № 8.

<sup>11</sup> Katkend on tsiteeritud E. Feinbergi äsjamainitud artikli järgi, kus, muide, leidub terve rida analoogilisi näiteid.



*E. Kiis. Kujutav kunst. Osa kolmikmaalist. Oli. 1961/1962.*

sega Rooma prelaate-metseene. Rubens, kes juba mõningad aastad tagasi oli naasnud Antwerpeni, arendas oma ateljees hiilgavat tegevust. Viieaastane Rembrandt jalutas viisakalt Leydeni tänavail, kuid võib-olla sibas ka paljajalu oma isa veski ümbruses... Need inimesed, kellele sai osaks määrata sajandi kunstilised koordinaadid, — kuidas reageerisid nemad «maailma purustamisele», «aluste vapustamisele», ängistava relatiivsuse tunde tekkimisele («Kõik muutus meile suhteliseks»)?

Esimesel pilguheitel tundub, et nad üldse ei reageerinud. Kuid see pole õige. Nad reageerisid, reetmata kunstispetsiifikat, inimliku maailma suhtumise kontseptsiooni kaudu. On piisav võrrelda renessansi tasakaalukat ja harmoonilist maailma rahutu, sageli isegi disharmoonilise XVII sajandi kunstimaailmaga. Kujutlus inimese suhtumisest teda ümbritsevasse

miljõesse muutus üllatavalt. Veel hiljuti oli valitsenud selge ja range, kõigis oma osades hästi kokku sobitatud maailma struktuuri süsteem, mille krooniks ja tsentrumiks oli inimene. Ja nüüd see süsteem hakkas liikuma, muutus keerukaks, lagunes: tema suurepärase loogika varises kokku kollisioonide ja vasturääkivuste rünnaku all — ning ajuti näis, nagu poleks inimesel enam võimu maailma ega ka iseenda üle. Isegi «pussäänlik» ratsionalistlik kord on erinev renessansi omast — see on süsteem, mis peaaegu vägivaldselt organiseerib korratut eluvoolu.

Muidugi oli see nihe tollaegse Euroopa vastuululise ja lõpmatult keeruliseks muutunud sotsiaalse struktuuri peegelduseks, kuid teataval määral ka maailma struktuuri teistsuguse kontseptsiooni peegelduseks. Ühtlasi ei püüdnud ükski mainitustest (ja



P. Ulas. Suur kammelfas. Linoöl- ja vineerilõige, 1963.

ka mittemainitud) kunstnikest omamoodi illustreerida nendele kaasaegseid teaduslikke avastusi. Juba Tintoretto julges kujutada inimfiguuri pea alaspidi, kuid mitte selleks, et näidata, kuidas mõisted «all» ja «ülal» olid muutunud suhteliseks tänu maa kerakujulisuse tõestamisele.

Kas on õige, et tänapäeva kunstnik, kujutades naise profiili kahe silmaga, ületab vaataja positsiooni determineerituse ajas ja ruumis, vastavalt relatiivsuse teooriale? Keegi pole senini tõestanud, et profiil ükskõik millises teoses, täna ja igavesest ajast igaveseni, peaks olema ühe silmaga; ta võib ka kümneaga olla. Kuid kujutleda, et niimoodi interpreteeritakse või rakendatakse teaduslikku teooriat, on kas naiivsus või edvistamine. Teooria ammentatakse matemaatilise valemiga, silmade arv

on aga tingitud kunstilisest vajadusest, vajadusest väljendada teatavat suhtumist objekti.

Oleks absurdne arvata, et kõik eelnenud sajandite kunstnikud oluksid nõmedad ja obskurandid — nende hulgas oli üpris haritud inimesi. Juba kunsti loomus nõuab maailma mõtestamist teises, hindavas aspektis, vastavalt inimese maailmatajule ja vaimsele elule. Reaalsuse teadusliku kontseptsioonita ei saa interpreteerida. Ja kui on just vaja tänapäeva kunstis sellelaadseid püüdeid seletada, siis tuleb nähtavasti rääkida järgnevast. Need püüded pole välja kutsutud mitte teaduses toimunud revolutsiooni poolt, sest kogu teaduse ajalugu on tulvil revolutsioone, vaid teaduse rolli ja koha tohtu kasvu poolt ühiskondlikus elus. Hüljakem meelitav spekulatsioon: teaduse näilik «sissetung» kunsti võib olla





A. Keerend. Vana linn. Linoollõige. 1966.

kas imestuse, imetluse, suurepärase teaduslik-tehniliste saavutuste kaasaega kuuluvuse tunde reaktsioon, või vapustatuse ja hämmelduse reaktsioon — mitte rohkem.

Kunsti spetsiifika ei piirdu ainult tema erinimisega teadusest. Ma peatusin probleemi sellel küljel vaid seepärast, et kunsti samastamine teadusega, tema tunnetusliku funktsiooni absolutiseerimine on aluseks paljudele realismi teooriatele — nii «kitsendavatele» kui ka «laiendavatele».

Ülaltoodud arusaam kunsti sisu spetsiifikast hakkab nõukogude esteetikas üha rohkem poolehoidu võitma.<sup>12</sup> Siiski leidub veel inimesi, kes ei saa kuulda sõna «subjektiivne», ilma, et neile meenuks subjek-

tiivne idealism. Seepärast tuleb veel kord meelde tuletada mõningaid lihtsaid tõdesid.

Marxi «Teesid Feuerbachist» algab hästituntud lausega: «Varajasema materialismi, kaasa arvatud ka Feuerbachi oma, peamine puudus seisneb selles, et eset, tegelikkust, aistingulisust võetakse vaid objekti vormis, või kontemplatsiooni vormis, mitte aga kui inimlikku meelelist tegevust, praktikat, mitte subjektiivselt.»<sup>13</sup> Marx ei kartnud nimetada kogu inimsoo tegevust tervikuna subjektiivseks, — sest siin on ju jutt liigilisest inimlikust subjektiivsusest. Kas julgeb keegi selle põhjal väita, et Marx oleks inimliku tegevuse ja praktika objektiivset seaduspärasust eitunud?

Kõneldes subjektiivsusest algmest kunstis, peame silmas kogu tema dialektilist keerukust ja üleminekute rikkust. Subjektiivne esineb kõige erinevates vahekordades, nii inimese liigilise subjektiivsusena

<sup>12</sup> Vt. näiteks M. Kagani raamatut «Лекции по эстетике», ч. II. Ленинград, 1964; kogumik «Проблемы ценности в философии». М.-Л. 1966 и др.

<sup>13</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах. Т. II. М. 1948. Кк. 383.

kõige selle suhtes, mis pole inimene, kui ka klasside ja sotsiaalsete gruppide subjektiivsusena, ja kui individuaalne subjektiivsus. Meie ei lahku hetkekski materialismi pinnalt, niikaua kui me jaatame subjektiivse sotsiaalset determineeritust.

Reaalse ja ideaalse süntees, tegelikkuse ümberkujundamine vastavalt ideaalile või ka nende kõrvutamine, subjektiivse ja objektiivse põimumine moodustavad inimsoo kogu kunstilise kogemuse elava hinge — Altamira seinte piisonitest ja sokust Suusa vaasil kuni Renato Guttuso Rocconi ja Picasso «Guernica'ni». Ütelda, et see on dialektiline vastuolo, tähendab tunnistada, et see on lõpmatult muutuv. Teda moodustavad vastupidisused ei ole mingis sajandist sõltuvas proportsioonis, ei kujuta endast püsivat, liikumatut süsteemi. Suhete variandid on ammendamatud: siin on võimalikud kõige erinevamad variandid, nüansid ja üleminekud, mis on tingitud ennekõike kunsti suhtes välistest sotsiaalsest põhjustest, kuid ka kunsti arengu seesmisest loogikast ja mitmesuguste kunstiliikide spetsiifilisest iseärasusest.

Vaevalt on võimalik vältendada objektiivse ja subjektiivse dialektikat mõõdetavates kvantitatiivsetes näitajates. Ent kõige üldisemalt on ta redutseeritav omamoodi tööskeemile. Kunstiajaloo, erinevates stiilides, vooludes jne. kohtame reeglina mainitute ühe algme prevaleerimist. Kas subjektiivne, ideaalne allutab reaalse, või tegelikkus, «nagu ta on», astub esiplaanile ja omandab domineeriva tähenduse. Selles pidevas pulseerimises, mis on paljude sotsiaalsete ja sellele järgnevalt inimeste vaimse olemuse tegurite produkt, näib peituvat võti realismi probleemide avamiseks.

Realismi mõiste ei ole identne kunsti mõistega. Kunsti spetsiifika ei seisne puhtas tunnetamises, vaid tunnetamise ja hinnangu ühtsuses, kujutamise, väljendamisega ja ümberkujundamisega ühtsuses. Realism on see juhus, kui tegelikkuse mõistmise moment muutub domineerivaks ja ideaalne allub reaalsele.

(Järgneb)

## MEIE GRAAFIKUTE JÄRELKASVUST

Jüri Hain

Tundub, et meie vabagraafika taset võib pidada rahuldavaks. Vabagraafika vallas aktiivselt tegutsevad kunstnikke on rohkem kui kunagi varem, nende poolt loodavate tööde temaatika on avardunud ja tehniline teostus laitmatu. Meie graafikakunstis on toimunud tähtis murrang — kadumas on looduse meeleolude võimalikult täpse edasiandmise taotlus, loodusega ühtesulamise püüe. Selle asemele on tõusnud kunstnike tahe ise vaatajaile rohkem öelda, s. t. on kasvanud kunstniku mõttemaailma osa tema loomingus.

Olulisemaks puuduseks meie graafikas praegusel momendil on paljude kunstnike pidev töötamine n.-ö. «kindla peale» — varieeritakse ainult teemat, süžeed, kuid vormivõtted jäävad tööst töösse peaaegu samaks. Selle nimel, et millegi uuega rikastada oma loomingut, peab kunstnik loobuma mõnedest hästi kätteõpitud tehnilistest võtetest ja edu toonud kompositsiooniskeemidest, tegema rohkem ja julgemaid eksperimente. Kuid sageli võtavad kunstnikud ajutise loomingulise tagasimineku kartuses endalt võimaluse luua tõeliselt uut kvaliteeti ja satuvad enesekordusesse. Kui aastat seitse tagasi meie kunstnikeperre astusid, õigemini — murdsid sisse E. Tihemets, P. Ulas, H. Eelma, H. Laretei, siis nad mitte ainult ei rikastanud meie graafika üldpilti huvitavate töödega, vaid virgutasid oma jõulise esinemisega astuma ka aastatelt vanemaid ning väljakujunenud meistriteks loetud graafikuid julgemate loominguliste katsetuste teele. Momendil on nendeks noorteks, kes võiksid tuua uusi tuuli meie nagu liiga vaikseks rahunenud graafikasse, Jüri Palm, Henno Arrak, Renaldo Veeber ja Jüri Arrak. Mis annab meile põhjust seda loota?

\*

Jüri Palm (sünd. 1937. a.) lõpetas Kunstiinstituudi 1963. aastal plakativina, kuid oli äratanud oma vabagraafikaga tähelepanu juba mõned aastad varem, eksponeerides 1961. aastal graafilised lehed «Paar» ja «Streik», mis näitasid, et tegemist on andeka noorkunstnikuga. Tööd ei leidnud küll kaugeltki mitte üldist heakskiitu ja töid kaasa ette-

heiteid kunstiteose vormile vähese tähelepanu pööramise pärast. See süüdistus oli küll alusetu, sest vormilõtvust pole ei neis J. Palmi töödes ega ka tema hilisemas loomingus. Küll aga on tema loomingulaadile omane tähelepanu pööramine ainult suurele vormile. Jõuline lahendus ja detaile hüljav vorm oli tingitud ka kasutatava tehnika — puulõike — spetsiifikast. Selles meie graafikute poolt vähetarvitatavas tehnikas lõi J. Palm 1963. aastal huvitava vaatenurga all nähtud «Lehmad» ja 1964. aastal rahuliku, peaaegu piduliku meeleoluga «Kala püüdmas».

J. Palm on nooremate graafikute hulgast ainus, kes on jõudu proovinud meil nii populaarse graafilise sarja loomisega, küll selle mahult kõige väiksemas vormis — kolmiklehe näol, mis aga kunstnikult nõuab suuremat mõttekontsentratsiooni kui paljuleheline sari. Kolmiklehe «Mahtra sõda» (linoollõige, 1965) lahendus on õnnestunud — äärmistes osades «Kehv põld» ja «Mõisas teol» valitseb rahulik, peaaegu nukker meeleolu. Neile kontrastina mõjub keskmine osa — «Mahtra mehed» — suurema musta pinna massi tõttu jõulisemana, ekspres-iivsemana.

Huvitavad on ka kunstniku viimase aja sõejoonistused, eriti meelde jääv neist on «Istuv poiss» (süsi, sous, 1966).

J. Palm püüab tõsiselt süveneda ka kunstiteoreetilistesse probleemidesse. 1965.—1966. aastal toimunud arutlustes meie raamatugraafika probleemide üle esines ta huvitavate mõtetega raamatuillustratsiooni printsiipide kohta. Vaadeldes illustratsiooni mitte kirjandusliku teose süžee ümberjutustusena, vaid iseseisva kunstiteosena, mis on seotud teose kirjandusliku koega peenete assotsiativsete niitude ja tagasipeegelduvate seoste abil, jõudis ta järeldusele, et kunstnik peab looma improvisatsioone antud kirjanduslikul teemal. Nähtavasti neist mõtetest lähtudes on loodud improvisatsioon W. Goldingi romaanile «Kärbestel jumal» (värviline lito, 1966). Tundub, et niisugused improvisatsioonid sobivad hästi kunstniku mõtte- ja loomislaadiga ning loodetavasti ei jää nimetatud töö viimaseks sellelaadiseks teoseks.

\*



*J. Palm. Kala püüdmas. Puulõige. 1964.*



*J. Palm. Kehv põld. Linoollõige. 1965.*

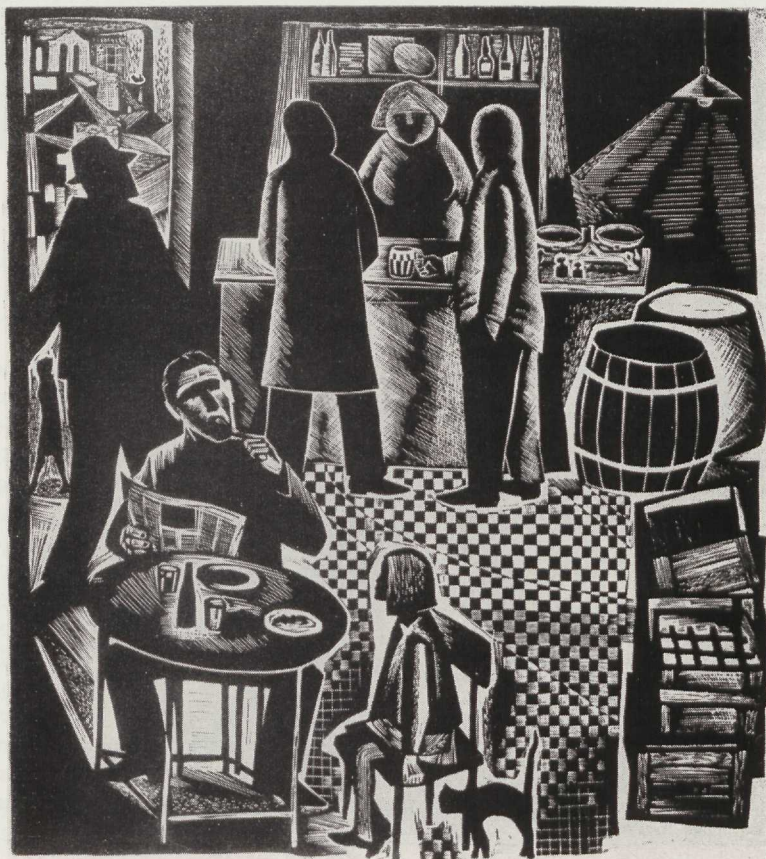
Henno Arrak (sünd. 1930. a.) lõpetas kunstiõpingud 1963. aastal. Diplomitööna valmisid tal illustratsioonid R. Sirge romaanile «Maa ja rahvas». Nende ja järgnevate töödega kujunes ta üheks arvestatavaks jõuks illustraatorina ja eksliibriste loojana.

Tema vabagraafikale iseloomulikuks jooneks on puugravüüri tehnilisest arsenalist pärit võtete — eelkõige tihedate paralleeljoonte kasutamine linool- ja plastikaatlõikes, püüid artistliku ja peene vormikäsitluse poole. Kui tavaliselt näeme linoollõikes suuremaid musti pindu, siis H. Arraku töödes on valitsevaks kõigi pindade hoolikas läbitöötamine. Mõnedes tema varasemates laiema avalikkuse ette jõudnud graafilistes lehtedes mõjub segavalt töö üksikute elementide stilisatsiooni erinev aste (näiteks lehes «Teekäija tüdruk», linoollõige, 1963). Viimase aja tööd on seevastu palju terviklikumad ja tundub, et kunstnik pöörab senisest rohkem tähelepanu ka kompositsioonile. Selles suhtes paistab eriti

silma «Ema lapsega» (plastikaatlõige, 1966), kus H. Arrak on lihtsa kompositsiooni ja peenekoelise pinnatöötluse abil loonud meeldiva töö. 1966. aasta suvel toimunud näitusel «Eesti maastik» esmakordselt eksponeeritud graafilises lehes «Saaremaa põllud» (plastikaatlõige, 1966) on näha aga püüdu senisest lihtsamate vormivõtete kasutamise poole.

✽

Renaldo Veeber (sünd. 1937. a.) sai kunstnikudiplomi 1964. aastal skulptuuri erialal. Juba esimene graafiline leht «Kalurid» näitas kunstniku head joonistusoskust ja tugevat vormitunnet. R. Veeberi oskus tugevate kuivnõelajoontega inimkeha vormida on kasvanud tööst töösse. Haripunkti on ta seni saavutanud lehtedes «Mees, kel käsi taskus» (kuivnõel, 1965), «Kalur» (kuivnõel, 1965), ja «Tema mõtted» (kuivnõel, 1966). Need tööd, nagu enamik R. Veeberi loomingut üldse, on suureformaadilised,



H. Arrak. Hommik. Linoollõige, 1964.



H. Arrak. Saaremaa põllud.  
Plastikaatlõige. 1966.



R. Veeber. Loomaaed. Ofort. 1966.

kuid paeluvad oma loomuliku ja mõjuva heletumeda jaotusega, mis viitab sellele, et ükski töö pole kunstlikult selliste mõõtmeteni paisutatud (mida vahel meie graafikas võib märgata), vaid on loodud suurena. Kõigil ülalnimetatud kolmel graafilisel lehel on kujutatud jõulist mehefiguuri, kuid vaatajale pakub iga töö midagi hoopis erinevat. Kuid kuna ka teistel R. Veeberi töödel esineb sageli ülijõulisi meestefiguure (näiteks «Ost» e. «Soome sepa juures», kuivnõel, 1965; «Mahtra mehed», kuivnõel, 1966 jt.), siis on kerkinud küsimus, kas kunstnik ennast kordama ei hakka. Sellisteks kartusteks pole küll põhjust, sest kuigi noore kunstniku loomingut iseloomustab erakordselt jõuline ja monumentaalne käsitluslaad, on ta looming kaugel ühekülgsusest. Sünye, ekspressiivse kallakuga «Rand» (linoollõige, 1965), kangastuslik «Kalev»



R. Veeber. *Setu naised*. Ofort. 1966.

(lito, 1965), groteskne «Naer» (kuivnõel, 1966) märgivad R. Veeberi loomingu võimalikke arengusuundi. Uusi jooni tema loomingus tutvustab ofort «Setu naised» (1966).

\*

Jüri Arrak (sünd. 1936. a.) on H. Arrakust, J. Palmist ja R. Veeberist palju vähem tuntud. Selle peamiseks põhjuseks on asjaolu, et ta on alles lõpetamas Kunstiinstituuti (muuseas — metallehistöö erialal) ja seetõttu pole omanud osavõtuõigust suuremate näitustest. Ajakirja «Noorus» lugejatele ja Kunstiinstituudi ÜTÜ näituste külastajatele on tema looming tuttav juba aastaid. J. Arraku esimeseks tõsisemaks esinemiseks avalikkuse ees võib pidada osavõttu ajakirja «Noorus» kunstinäitusest, kus olid eksponeeritud «Lehed reisimapist 1963». Seal esitatud sõejoonised olid silmapaistvad eelkõige seetõttu, et lihtsad esemed — pudelid, tükk leiba, paar saapaid omandasid J. Arraku poolt kujutatuna kuidagi suure

ja erilise tähenduse. Mõningaid vaatajaid viis see segadusse ja kunstnikule said osaks mitmed põhjendamatud süüdistused. Ka praegu võime lugeda J. Arraku loomingu tähtsamaks jooneks seda, et tema omapärasel lahenduses omandavad lihtsad motiivid tavalisest erineva sisu. Seejuures leiab kunstnik sageli mõne tabava detaili, mis tekitab vaatajas isesuguseid, vahel isegi kummalisi assotsiatsioone. On üsna loomulik, et J. Arraku looming pole arenenud nii sihipäraselt ja on üldpildilt kirevam kui temast mitu aastat varem kunstiõpingud lõpetanud noortel graafikutel. Väljapanek 1966. aasta kevadel toimunud foto ja kujutava kunsti näitusel tõestas, et sellest hoolimata omab J. Arrak arvestatava koha noorte graafikute ridades.

Kahtlemata on kõik need neli noort kunstnikku andekad ja väga töökad. Sellela poleks ka võimalik olnud, et illustraator, plakatist, skulptor ja metallmeister vahetult peale Kunstiinstituudi lõpetamist, või isegi veel õpingute ajal, suudaksid luua oma-ilmelisi, sisukaid vabagraafilisi töid.



*J. Arrak. Kolm inimest. Linoollõige. 1964.*

*J. Arrak. Paviljon. Linoollõige. 1966.*



*J. Palm. Paar. Puulõige. 1961.*

*J. Palm. Hüüdja. Linoollõige. 1964.*

*J. Palm. Improvisatsioon W. Goldingi romaanile «Kärbeste jumal». Värviline lito. 1966.*

*R. Veeber. Perekond. Ofort, kuivnõel. 1965.*

*R. Veeber. Kalur. Kuivnõel. 1965.*

*R. Veeber. Vaheaeg. Lito. 1965.*

*H. Arrak. Vana Saaremaa. Linoollõige. 1962.*

*H. Arrak. Ohtu Vöhandu jõel. Linoollõige. 1964.*

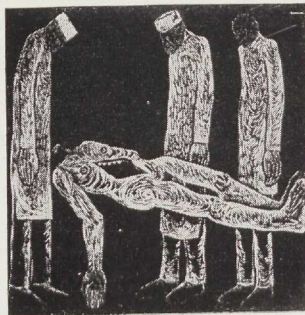
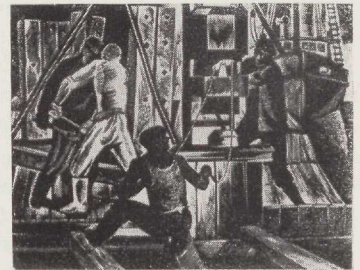
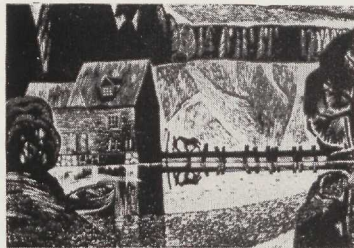
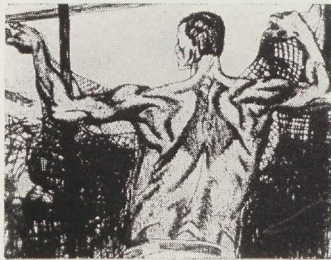
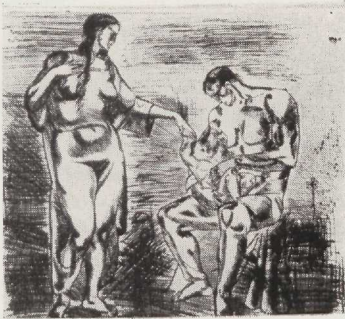
*H. Arrak. Sillaehitajad. Linoollõige. 1965.*

*J. Arrak. Aednikud. Linoollõige. 1964.*

*J. Arrak. Arstid. Linoollõige. 1964.*

*J. Arrak. Muusika. Linoollõige. 1964.*







K. Pärsimägi. Petseri kloostri motiiv.  
Õli. 1934.

## KARL PÄRSIMÄE LOOMINGUST

*Eha Ratnik*

Karl Pärsimägi astus 1919. a. sügisel seitsmeteistkümneaastase noormehena vastavatud kunstikooli «Pallas» maali õppima. See oli Oktoobrirevolutsiooni hingusest kantud uue ja senitundmatu otsimise aeg, vana ja traditsioonilise eitamise aeg. «Pallasesse» oli koondunud erksavaimulisi andekaid noori. Karl Pärsimägi oli nende hulgas üks omapärasemaid. Ta oli maavillasesse riietatud punapõskne sõbralik Võrumaa nooruk, keda kaasõpilased hüüdsid «Pojaks». Hoolimata oma isa, Antsla lähedal asuva Sika talu peremehe, veskite ehitaja ja muidu meistri-mehe küllap õigest seisukohast: «kunst ei toida», oli Karl hakanud ometi kunsti õppima. Ta oli jõudnud tutvuda esimeste kunstisaladustega juba revolutsiooni päevil. Tol ajal elas ta ülikoolis õppiva õe juures, kus paralleelselt õpingutega reaalkoolis võttis osa stuudio tööst Konrad Mäe ateljees. «Pallas» õppides sai ta kunstile pühendada peamiselt talutööst vabaks jäänud talved.

Laiemas avalikkuses pelglik, oli K. Pärsimägi kitsamas ringis küllalt elav. Seal koorus tagasihoidliku, mõneti isegi lihtsameelseks peetud nooruki sirgjoonelise mõtteviisi kõrval esile pingeline, erutuv tundlikkus. K. Pärsimäe karakter nagu sõlmuks kahest liinist — ühelt poolt range tehniku-konstruktori vaist, mis ahvatles teda aeg-ajalt kodupõldudel masinaid täiendama, raadiot nuputama, mis andis oma osa ka tema kunstile, eeskätt kompositsioonile, teiselt poolt vastuvõtlik tundlikkus, mis püüdis loodule anda ilu, ta tundis harrast rõõmu värvidest, muusikast — õppis Karl Pärsimägi ju hiljem ka laulu. Pärsimäe karakteri omapärane dualism annab ta loomingule tugeva isikupära, kuid on vaieldamatult ka üheks toiteallikaks kunstniku väsimatuile otsingutele uue järele.

Andega kaasnes suur tööind. Pärast stuudiotööd koolis jätkas K. Pärsimägi peaaegu alati maalimist kodus. Nagu mäletavad kaasõpilased, jättis ta kodu-

teele isegi kitli selga. Ei olnud üks kord, kus nad tulid hommikul, et värske pilguga vaadata «Poja» eelmisel päeval valminud tööd, ja leidsid oma hämmelduseks eest täiesti uue teose — K. Pärsimägi oli vahepeal töö üle maalinud. Prof. A. Vardi iseloomustab K. Pärsimäge kui suurt heitlejat, alati dilemma ees seisvat inimest. Igapäevases tööpraktikas avaldus see rahutu arutlus ja otsivus K. Pärsimäe sagedases lühikeses ütluses: «Kui saaks kätte nipi!» Mida mõtles ta «nipi» all? Küllap oma kunstitöde ja selle väljendamise meisterlikkust. Vaevalt huvitus ta mingist nipikast šabloonest maalimisvõttest. Selleks oli kunst K. Pärsimäe jaoks liiga tõsine, oli see, mis pidi suutma väljendada osakest temast.

Karl Pärsimägi ei otsi oma teostes vastuseid ühiskondlikele küsimustele. Tema tööde ainevald hõlmab peamiselt üksikinimest ja loodusmotiive, mida ta kujutab arvukates portreedes, figuurimaalides, linnavaadetes, interjöörides, maastikes ja natüürmortides. Motiivi ei maali K. Pärsimägi kunagi täpselt kopeerides. Ta otsib esmajoones kompositsioonilist struktuuri, selle selgust ja lihtsust, liikumise rütmi ja värvide kooskõlasid kontrastides ja toonmaalis. Tabanud teda huvitanu sageli üsna kiiresti, kaotas edasitöötamine tema jaoks mõnigi kord paeluvuse. Sellest tingituna on K. Pärsimäe maalide kujundiline keel vahel mõnevõrra etüüdlik, kuid alati pärsimäelikult lõpetatud. Tunnetuslik külg on aga vahetu ja eriti tihe väikeseformaadilistes töödes.

Karl Pärsimäe loomingulisse teesse sõlmusid otsimisest sõlmed, hargnesid etapid.

K. Pärsimäe esimene tõsine kokkupuude kunstiga viis teda õpetaja Konrad Mäe mõju alla. See määras suures laastus K. Pärsimäe esimese «Pallase» õppeperioodi, s. o. aastate 1919—1926 püüdluste ilme ja andis järellainetusena end tunda ka 20-ndate aastate teise poole loomingus. Küllalt napi materjali tõttu on siin raske midagi kindlamat väita. Pärsimäge, nagu paljusid teisi noori kunstijungreid sidus K. Mäega esimese kokkupuute võlu kunstiga. Eriti paelus teda K. Mäe kunsti jõuline värvikus. Nagu teised, nii taotles ka Karl Pärsimägi sel ajal oma töödes mägilikult kontrastset, pisut raskepärast koloriiti ja laigulist värvkatet. K. Pärsimäe kunstnikuna tuuri põhitunnusele jääb aga võõraks K. Mäe kunsti ekspressiivsus. Mägilikust laadist mõjustatud töödest võiks märkida «Natüürmorti lillepottidega», «Tütartlast erkpunases pluusis», «Naise portreed sinisel foonil» jt.

K. Mägi mõjusse tuleb esimene mõra 1923. a. Sel aastal loob K. Pärsimägi erksavärvilised naivistlikus-fantastilises laadis akvarellkompositsioonid,

mille eeskujusid võib otsida P. Klee ja vahest ka M. Chagalli töödest, millega ta tutvus Saksamaa-ekskursioonil sama aasta suvel.

Järgmisel 1924. a., õppides K. Mäe raskeneva haiguse tõttu mõnda aega N. Triigi juhendamisel, loob K. Pärsimägi isa ja ema akvarellportreed, kus on tavalisest rõhutatum realistlik joonistus ja vormiplastika — kogu «Pallase», eriti aga N. Triigi õppemeetodi range nõue. Alates 1925. aastast, kui K. Pärsimäe õpetajaks saab A. Vabbe, hakkab innuka kunstiõpilase kogemustepauna lisanduma uusi tödesid ja mõjusid, millele aga selle aja kindlalt dateeritud tööde puudumise tõttu on raskem konkreetselt osutada.

Pärast «Pallasest» lahkumist 1926. a. kevadel, kooli lõpetamise eel, näib Pärsimäe loomingusse tulevat mitte eriti viljakas periood.

Selgemini koorub välja 20-ndate—30-ndate aastate vahetuse tööde ilme. Kogu eesti maalikunstis valitseb sel ajal üldiselt hele koloriit — kas reaktioonina aastakümne alguse tumedale gammale või mõjustatud V. Ormissoni mitmetest heledatest impressionistlikest, kubistide kahvatutest maalidest, või muul põhjusel — nii näeb ka K. Pärsimäe töödes aja maitse vastukajana heledat gammat. Sellest kõnelevad helehallikad nüansirikkas koloriidis «liikuvaga» faktuuriga maalid nagu «Natüürmort nukuga», «Autoportree kübaraga», «Vuntsidega mehe portree» jt.

K. Pärsimäe suurema isikupäraga laad hakkab arenema 30-ndate aastate algul. Eriti tulemusrikkaks kujunevad aastad 1932—1936, millal K. Pärsimägi õpib taas «Pallases» andeka kunstipedagoogi A. Vabbe juhendamisel. «Pallase» teistest perioodist paar esimest aastat — 1932—1933 moodustavad nagu oma-moodi sõlmpunkti, kus varasemate sugemetega põimuvad uue algmed. Nii esineb veel pinnakattes 20-ndate aastate maalile omast lapilisust, nagu näiteks mitmes Tartu vaates, koloriidilisi seoseid varasemaga jm. Selle kõrval on kujunemas aga ka uus käsitus — lapidaarsem, dekoratiivsem, staatilisem, lokaaltoonidel rajanev (Lõuna-Eesti maastikud, pargimotiivid). See laad areneb täiesti välja 1934.—1936. a. loomingus. Nimetada võiks eeskätt kirkaid küllastunud punase-rohelise kontrastiga Petseri motiive, erguvärvilisi «Kollaseid lilli sinisel foonil», «Interjööri soemüüri», «Natüürmorti roosa päeva-varjuga» jt. Laiad rahulikud pintsli tõmbed vormivad neil selge struktuuriga kontrastsetes lokaaltoonides suuri pindu. K. Pärsimäe tööde arhitektooniliselt range kompositsioon seostub siin kõlavate värviakordidega üheks dekoratiivseks, isikupäraselt tunnetatud tervikuks. Ruumimõju, mis neist töödest



K. Pärsimägi. Võru motiiv paadiga. Oli.  
Umbes 1935.

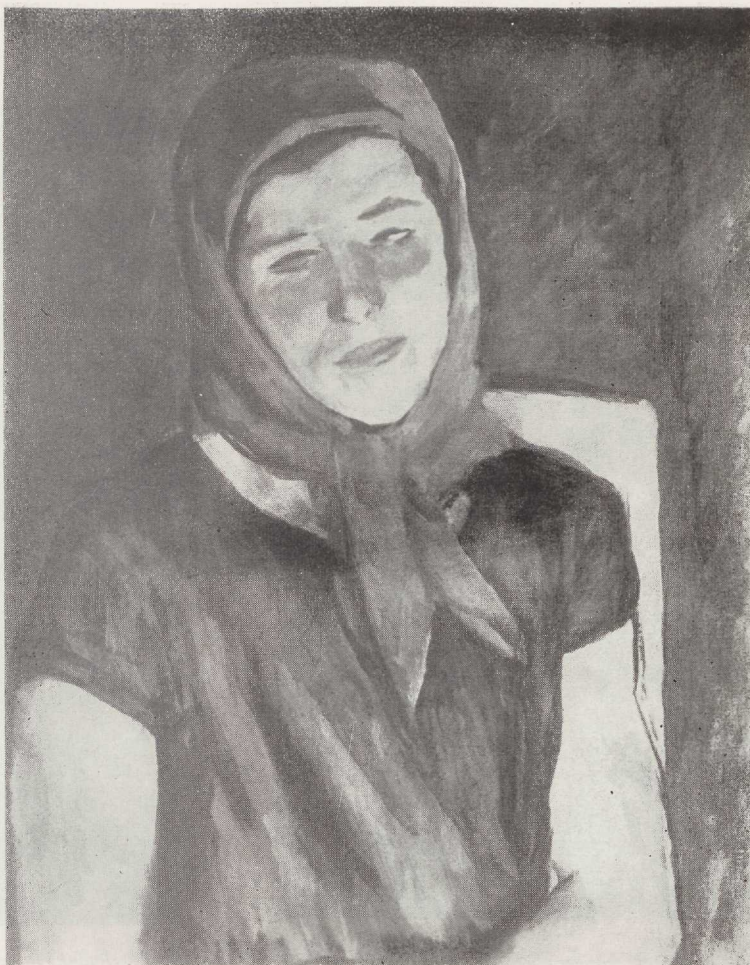
pole täiesti välja lülitatud, rajaneb rohkem perspektiivile kui hele-tumedusele. Üldlaadilt, eriti oma värvijõult ja kõlalt on see omamoodi fovistlikuks perioodiks. Tõenäoliselt just selle aja tööd andsid kaasaegsetele põhjust K. Pärsimäe nimetamiseks Tartu Matisse'iks. Viljeldes puhaste segamata värvidega pinnamaali, omandab K. Pärsimägi nagu eri koha meie selle aja kunstis, kus enamus noori, eriti pallaslasi jälgib K. Liimandi lopsakat sulavat pahtlismaali.

Omaette uueks sõlmpunktiks, uueks lüliks K. Pärsimäe otsingutes kujuneb «Pallase» lõpetamise aasta 1936 ja sellele järgnenud viimane kodumaal töötamise aasta — 1937. Nii näeb 1936. a. arvukate õnnestunud dekoratiivsete tööde kõrval mitmeid suureformaadilisi töid, natüürmorte ja portreid («Natüürmort õuntega», «Daam rohelises rohelisel» jt.), kus võib märgata selle laadi tühjaksammutamist või tühimust sellest. Maali seesmise pinge asemel valit-

seb neis kompositsiooni ja koloriidilise seose väline loogika. Samal ajal tuleb K. Pärsimäe loomingusse uusi jooni — poeetilisi meeleolusid, millest mitmed põimuvad kirjanduslike teemadega, nagu M. Raua «Kirves ja kuu» ja A. Sanga «Üks noormees õitsis õnne». Teostes «Tütarlaps ja kuu», «Tütarlaps aknal», «Risti all» jt. on tavalisest rohkem esile kerkinud inimliku hingeelu soojus ja elamus. Seda toetab ka kergelt kontuure hajutav, nagu impressiooni fikseeriv maalimisviis, kus figuur sulab fooniga üheks meeleolukaks tervikuks.

Otsingutesse tuleb uus lüli 1936/1937. a. talvel. Siis loob kunstnik arvukaid väikeseformadilisi lumiseid Võru vaateid, kus pastoosne faktuur hajutab kujundilise selguse ja annab enamasti heledale nüansseeritud valkjaspuruunile koloriidile tugeva väljendusliku jõu. Just selle aja tööde värvigammas tõuseb eriti esile valge, millel K. Pärsimäe värvipaletis on märkimisvääriv koht. Eelmistele on lähe-

K. Pärsimägi. Naine sinise pearätiga.  
Oli. 1937.



dane ka 1937. a. pärinev sinakashall «Kabel», kus kunstniku pintslitehnika, nüüd juba impressionistlikult säpsiv, annab kuju valguse ja atmosfääri liikumisele. Huvipakkuv on ka hallikas toonirikas «Natüürmort gladioolidega». On võimalik, et sellest ajast pärinevad ka mitmed *grisaille*-maalid. Kuid pole ka võimatu, et nad on loodud Pariisis, kus K. Pärsimägi loob rea raskepäraseid hallikaid Pariisi motiive.

1937. a. otsingute mitmekesisust märgivad ka teosed nagu «Naine sinise pearätiga», «Isa portree», «Natüürmort» jt., kus nüansseeritud pruunika või raskepärase pruuni-sinise kontrastse koloriidi kõrval äratav tähelepanu tavalisest rõhutatum plastiline vormikõne ja hele-tumeduse osatähtsuse kasv. Siit nagu saab alguse see kahesuunalisus, mis iseloomustab Karl Pärsimäe loomingut Pariisi-perioodil.

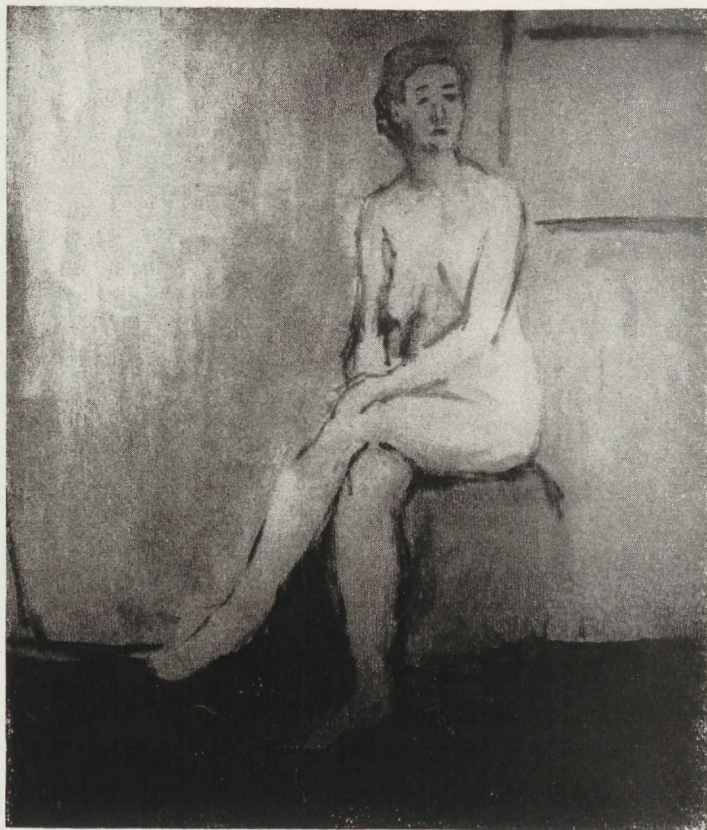
Karl Pärsimägi siirdub Pariisi 1937. a. novembris. Pariis kujuneb temale nagu uueks endaotsimise

perioodiks. Selles etendab oma osa elu-olustikuline miljö. Ilma stipendiumita, omaste toetusel, mis Pariisi kalli elu juures jäi napiks, ei kujunenud elu talle Pariisis kergeks.

Oma kokkupuudetest K. Pärsimäega meenutab J. Muks: «K. Pärsimägi elas ladina linnaosas Montparnasse'il hotellis. Viletsate hotellide üüritoad olid ühed kõige odavamad elamispaigad, kus elasid vahel töölisedki terve oma elu. Muu oli aga hoopis kallid. K. Pärsimägi käis väga kehvalt riides. Kandis üht kodukootud villast ülikonda. Ka kindad olid ühdsamad — valged mustade lappidega. Sõi viletsalt, mistõttu näonahk oli peaaegu hall. Parema elujärje eest oli raske võidelda. Juhuslikku tööd oli ime saada — töötuid prantslasi oli isegi palju. Elatus peamiselt kodustelt saadud rahadest.» Seda tõendavad ka arvukad kirjad sugulastele, eriti õemehele Oskar Koogile. Igapäevaste eluraskuste kõrval oli küllalt tegemist ka maalimisvahendite muretsemisega.



K. Pärsimägi. Natüürmort roosa päevavarjuga. Oli. 1936.



K. Pärsimägi. Istuv naisakt. Oli. 1937.—1940.

Lõuend ja papp olid küllalt kallid, seetõttu eelistas K. Pärsimägi Pariisis eriti väikest formaati, ajuti isegi pisikesi sardiinikarbi vineerist kaasi. Kallid olid ka värvid.

K. Pärsimägi töötas pikemat aega La Grande Chaumière'i vabaakadeemias. Kuna siin sai kasutada ainult modelli ilma korrektuurita, oli see hinna poolest vastuvõetav. Kuid K. Pärsimäel ei jätkunud vahel sedagi raha. Ühes 1938. a. kirjas kirjutab ta Oskar Koogile: «Praegu töötan akadeemias hommikust õhtuni. Seal olen ahjukütjaks ja ateljeekoristajaks. Selle tasuks võin töötada igal pool kus aga lusti on. Selle eest tuleks muidu, kui kogu päev töötada, maksta 16 fr. päevas ehk 450 fr. kuus. Praegu on seal koristustööd ainult üks tund 8—9 hommikul. Aga edaspidi arvan, et seal ka rohkem tööd ja tasu tuleb.»

Pariisi avar kunstielu oma näituste ja muuseu-

midega pakkus arvutuid eeskujusid. Suurmeistrite kunst kujunes aga otsijavaimuga K. Pärsimäele omamoodi kunstitõdede lätteks. Nagu J. Muksi mälestustest selgus, oli K. Pärsimägi Matisse'i ja Deraini kunsti austaja, aga ta jagas ka Cézanne'i, Millet', Rembrandti ja mitme teise vanameistri kunstile tunnustust ja imetlust. «K. Pärsimägi käis sageli muuseumides vanameistreid kopeerimas», meenutas J. Muks, «ta tegi seda omamoodi, pärsimäeliku tõlgendusega.» Selline vastandlike eeskujude järgimine süvendas juba kodumaal alanud otsimisi, pillutas loomingu jõude, aga ka avardas ja mitmekesisistas tema kunsti arusaamasid.

Pariisi-perioodi looming kujunebki küllalt ebastabiilseks. Siin võib eraldada kaht peamist liini. Ühelt poolt näeb taas värvikat pinnamaali. Kuid kodumaised tugevad intensiivsed kontrastid on kadunud. Neid asendavad õrnemad, kuidagi valgusküllasemad

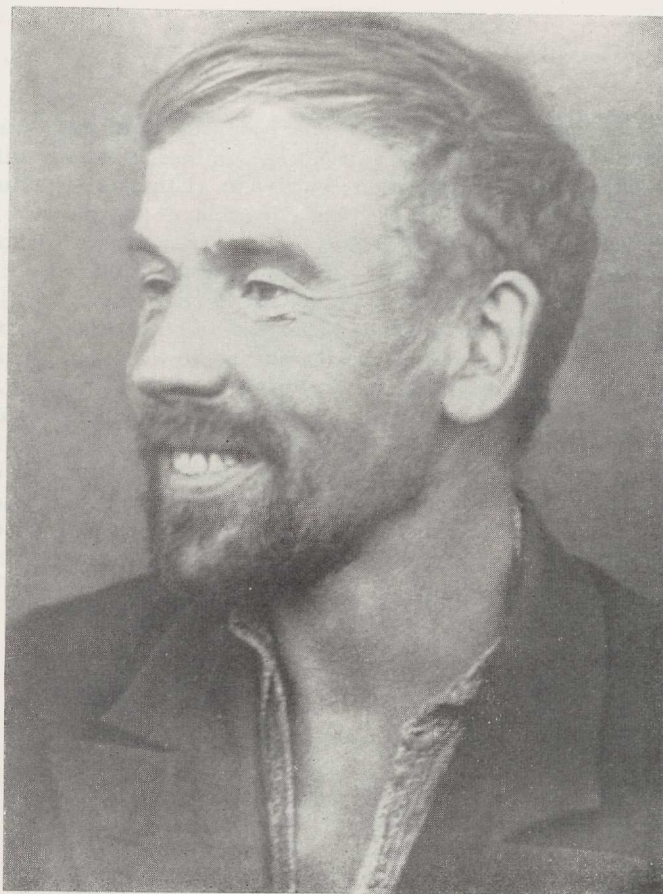
ja valitumad kooskõlad. Kodumaa jõulisus on maad andnud maailma kunstipealinna rafineeritusele. Seda suunda märgib rida töid, nagu «Istuv akt», «Nõjatuv akt», «Ateljee», ka «Neegritar», mis on laiemalt tuntud postkaardi järgi jt. Teise suuna, mille algmed ulatuvad samuti kodumaa-aega, toitepinnaks kujunes Pariisis vanameistrite hele-tumeduse, valguse-varju maal. Selles laadis on loodud esmajoones mitmed Pariisi linnavaated. Need on monokroomsemad, mõned õige tumedas sünges gammas. Märgatavamad neis on P. Cézanne'i loomingu eeskujud, millega K. Pärsimägi tutvus 1939. a. Cézanne'i 100. juubelinäitusel. Huvi hele-tumeduse probleemi vastu reedavad selgemini mitmed koopiad.

Kui kaua K. Pärsimägi sai Pariisis töötada, ei ole täiesti selge. Nagu hiljem saadud Punase Risti dokumentidest selgub, oli K. Pärsimägi 1941. a. juba

vang, kes saadeti Drancy koonduslaagrisse. Sealt viidi ta 1942. a. juunis Poolamaale Oswięcimis koonduslaagrisse, kus hukkus sama aasta 27. juulil.

Karl Pärsimäel on eesti kunstipärandis kindel koht. Paistes oma aja kunstipildis silma erandliku isikupäraga ja julgusega, peeti teda moodsaks maalijaks. Vaadeldes praegu K. Pärsimäe töid, mõjuvad nad oma värvikusega, kõrge maalikultuuriga ja oma vahetu otsekoheusega. Tänapäeva vaatajale võib K. Pärsimäe teostes vajaka jääda sisulise külje rõhutamisest ja tunde aktiivsusest, ekspressiivsusest, mis on omane vähemalt osaliselt meie aja kunstile. Kuid ta leiab K. Pärsimäe töödes palju diskreetsust, tagasihoidlikkust, siirast iluelamust ja elurõõmu, teda köidab väsimatu töökus ja edasipüüdmine uue poole.

*K. Pärsimägi 40-ndate aastate algul.*



## KAKS EDUARD WIIRALTI PORTREED KARL PÄRSIMÄEST

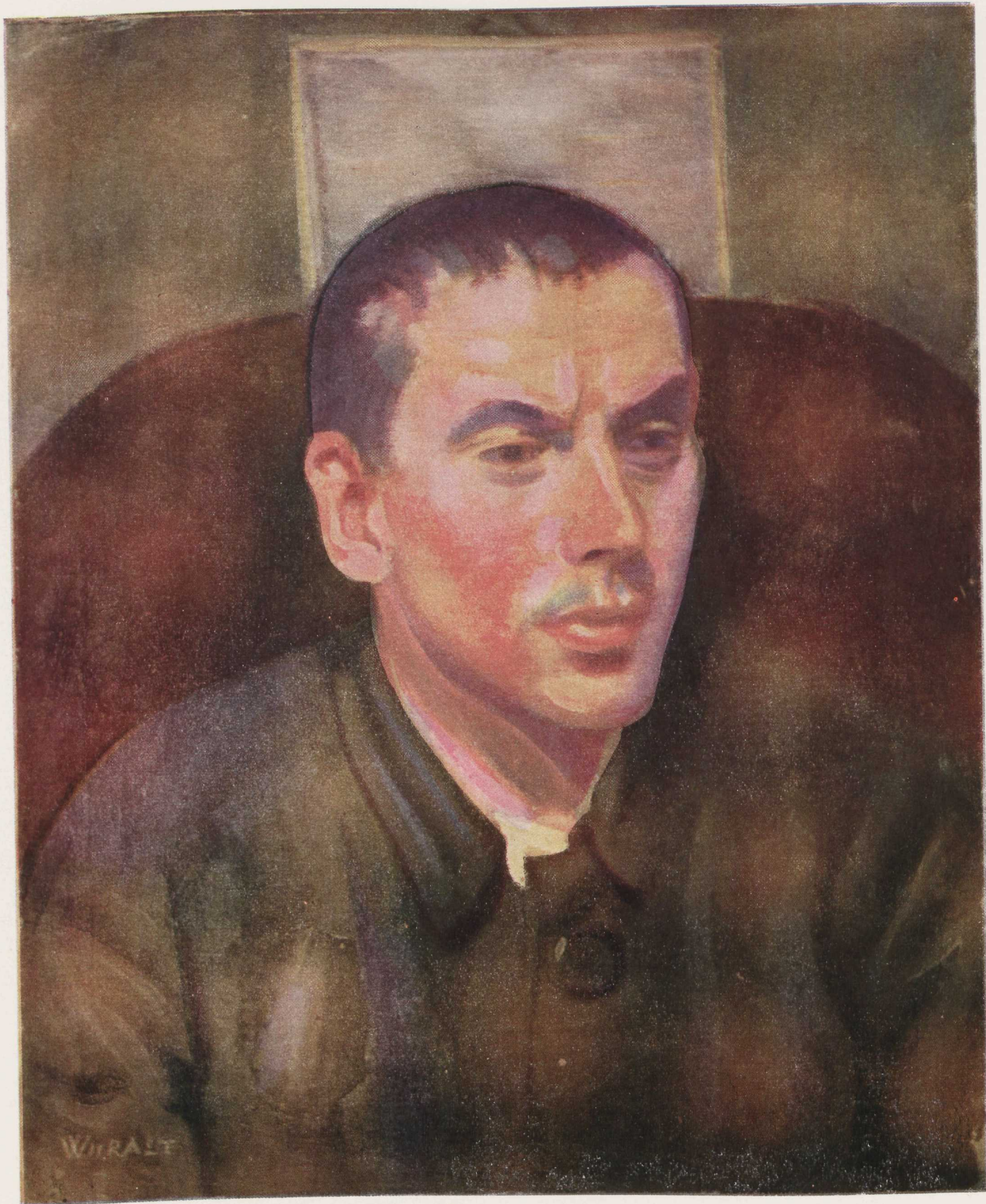
*Villem Raam*

Karl Pärsimäe teoste näitus Tartu Riiklikus Kunstimuseumis äratas 25-aastasest unustuseunest eesti kujutava kunsti ühe omapärasema ning tundeerkama maalija. Andmed Karl Pärsimäe elust, õpinguist ja traagilisest surmast fašistlikus koonduslaagris on äärmiselt kasinad. Isegi tolle tagasihoidliku inimese välimusest pole paljudel kunstihuvilistel konkreetsemat kujutlust. Alfred Rõude kunstikogus säilivad temast kaks juhuslikku, tehniliselt saamatut ülesvõtet (üks 20-ndate aastate, teine 40-ndate aastate algusest) ja kaks kunstikooliaegset portreed, mille autoriks on Eduard Wiiralt. Mõle-

mad portreed on tähelepandavad dokumendid mitte ainult E. Wiiralti kunstilise pärandi uurijaile, vaid ka Karl Pärsimäe kunstnikuisiksuse ning eluloo käsitlejaile.

Karl Pärsimägi astus vastavatud kunstikooli «Pallas» 1919. a. sügisel. Samal aastal siirdus Tallinna Riigi Kunsttööstuskoolist Tartusse E. Wiiralt, et jätkata õpinguid samuti «Pallases». Hoolimata mõlema kunstiõpilase mitmeti erinevast temperamendist, arenguteest ja ka nelja-aastasest vanusevahest, sidus neid ühisel kooliteel nähtavasti mingi vastastikune sümpaatia. Või äratas siis alles poisiohtu ning täie-





*E. Witralt. Karl Pärsimäe portree. Oli. 1921.*





E. Wiiralt. Karl Pärsimäe portree.  
Lito. 1925.

likku pikkusesse välja kasvamata K. Pärsimäe kuju teiste märksa vanemate õpilaste hulgas oma erakordse noorusega E. Wiiralti tähelepanu. Tollele võimalusele viitab muide F. Randel, kes noil aastail «Pallase» õpilasena elas mõnda aega (1919–1922) E. Wiiraltiga ühes korteris (A. Grenzsteini eksotiilise arhitektuuriga majas Toome jalamil, mille E. Wiiralt olevat ristinud «Roosade hobuste võõrastemajaks»). Ilma mainitud põhjusteta oleks raske mõista kahe portree loomist E. Wiiralti poolt ühest ning samast isikust, ja pealegi veel mõneaastase vaheajaga.

Esimene kõne all olevatest portreedest ning ajaliselt vaieldamatult vanem valmis õlivärvitehnikas.

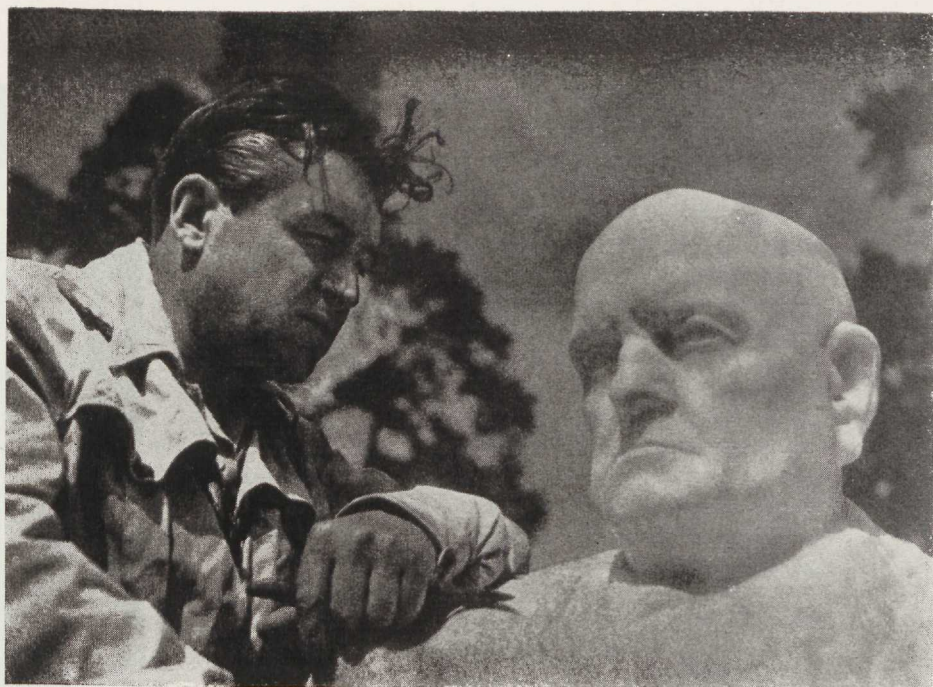
Suuruselt  $59 \times 48,5$  sm lõuend on dateerimata ja signeeritud E. Wiiralti poolt alles 1930-ndate aastate lõpul (A. Rõude andmeil). Seni on portree vähe tuntud ega olnud esitatud isegi suurel ülevaatenäitusel, mis korraldati E. Wiiralti loomingust 1958. a. Tallinna Riiklikus Kunstmuuseumis. Muide, mainitud näitusel polnud esitatud ühtegi Wiiralti õlimaali (vt. H. L ä t i, Eduard Wiiralti kataloog. Tallinn, 1958). Teine vaadeldavatest portreedest on teostatud litona (plaadi suurus  $35,7 \times 28,9$  sm) ja on kunstniku poolt signeeritud ning kannab aastaarvu 1925. Lito-portree sai üldisemalt tuttavaks juba mainitud 1958. a. ülevaatenäitusel (vt. kataloogis nr. 240).

Kasutades käesolevat võimalust mõlema portree esmakordseks reprodutseerimiseks, kerkib paratamatult küsimus: millal valmis õlitehnikas portree, mis on E. Wiiralti kui graafiku ulatuslikus loomingus mitmeti unikaalne? E. Wiiralt õppis ning töötas «Pallases», kus ta K. Pärsimäega pidevamalt kontaktis oli, kahe lühema perioodi vältel: 1919—1922 ja 1924—1925 (viimasel aastal õpetajana). Järelikult valmis lito-portree Wiiraltil pärast «Pallase» lõpetamist ja iseloomustab koos samal 1925. aastal tehtud August Alle portreega Wiiralti portreekunsti esimest loominguküpset perioodi. K. Pärsimägi on litol iseloomustatud silmapaistva meisterlikkusega ja terava psühholoogilise tabavusega (vt. kallutatud peapööret, väljenduslikult kõrgendatud laupa ja eriti silmi!). Viiraltliku detailikujutamise rõõmuga edasi antud üksikasjad on seotud ühtseks, pingutamatusa mõjuvaks tervikuks. Suurel neljaaugulisel kuuenõobil on pehmete kraeotsade vahel isegi niit näha. Kuivõrd mitmeti meenutab see kõik hilisemate aastate virtuooslikku Wiiraltit! Karl Pärsimägi on siin kahekümne kolme aastane.

Heites nüüd võrdleva pilgu õliportreele, mis tugevate pallaslike pintslitõmmetega on maalitud pruunikasrohelises, tõsiselt mõjuvas üldtoonis, märkame ka siin selgelt läbimõeldud üldkompositsiooni, kindlat vormikäsitust ning teadlikku püüdu karakteri selgepiiriliseks tabamiseks. Võrdlemisi tihedalt läbi maalitud töö (eriti punakasmustjate toonidega näo osas) on kaugel etüüdlikkusest. Kuid hoolimata maalilis leiduvatest väärtustest, milles pole raske ära tunda viiraltlikku põhiolemust, mõjub portree kuidagi õpilaslikult. Kompositsioonis on midagi otsitut ja nagu üleliigset. Tooli pehme seljatugi, mis oma kõrgusega reedab portreeteritava poisiohtu

lühikest kasvu, kordab mehaaniliselt õlajoont, kuna heledatooniline pilt seinal on paigutatud täpselt pea kohale — kunstijüngri sümbolne oreool. Kõik on komponeeritud mõttekalt, mis kaudselt lubab aimata Wiiralti hilisemat loomismenetlust, kuid ometi puudub siin see üleolev vabadus ning musitseeriv iseenesestmõistetavus, mis on omane litoportreele. Ilmselt eraldab mõlemat tööd mitmeaastane vahemaa täis pingsaid otsinguid ning neid ajendanud esimene välismaareis. Kuid Pärsimägi ise? Tal on juba nüüd seljas sama pehme kraega ning suurte nõopidega kuub, mida näeme 1925. a. litoportreel. Tol ajal kanti ühte lihtsat kuube palju aastaid, eriti «Pallases», kus jõukaid poisse palju ei tuntud. Ta ilme on range, kuidagi kinnine ning varaküpselt mõtlik, juuksed sõdurlikult lühikesed. Sarnasus 1920-ndate algult pärineva fotoga on ilmne, kuigi Pärsimägi on seal lõbusatujuliselt naerata. 1925. aasta litoportreel on ta oma olemuselt palju vabam, iseloomult kujunenum ning küpsem, mida ei saaks panna ainult portreeterija suurema vilumuse ning nägemissügavuse arvele. K. Pärsimägi tuli «Pallasesse» õppima vahetult pärast osavõttu traagilisest kodusõjast. Selle raske vari näib hõljuvat ka vaadeldava portree kohal. Kuid ometi pole kujutatu nüüd ka enam seitsmeteistkümnendaastane poisiohtu nooruk, kellena 1919. a. «Pallasesse» astus. Põgusat arutelu summeerides on põhjust väita: E. Wiiralti õliportree K. Pärsimäest valmis paar aastat pärast kunstikooli astumist, tõenäoliselt 1921. a. sügissemestril. Seda oletust kinnitab oma mälestuste põhjal ka kunstnik F. Randel. Õli-maalitehnikat kasutas E. Wiiralt nähtavasti esimeste õppeaastate üldprogrammis ettenähtud ülesannete huvides.

Wäinö Aaltonen Jean Sibeliuse  
portreega. 1935.



## LEHEKÜLGI VÄLISKUNSTIST

### WÄINÖ AALTONEN

(8. III 1894 — 30. V 1966)

*Mart Eller*

Wäinö Aaltonen on suurkuju soome kunstis. Teda nimetatakse moodsaks klassikuks, kes suutis oma loomingu ühendada kaasaegse skulptuuri taotlused soomepärase kunstikäsitlusega. Ta on realist, kelle teosed kõnelevad põhjalikust loodusetundmisest, ja romantik oma mõttelaadilt ning püüdel iluideaali poole.

Soome skulptuurile iseloomulikke ranget tasakaalukust, omailmelist poeetilist ja tugevat vormitunnet on võimalik tagasi viia üsna kaugesse minevikku. Soome kunstiajaloolane Onni Okkonen on leidnud sugulust neoliitilise hirvepea ja Wäinö Aaltose loomingu vahel. Kuid ometi on soome pidevalt jälgitav uuem skulptuuriajalugu märksa noorem. Ta sai alguse möödunud sajandi keskel Soome

asunud rootsi kujuri C. E. Sjöstrandi töödest, kellele peagi liitusid tema klassitsismi ja romantismi eeskujud järgivad õpilased W. Runeberg ja J. Takanen. Realismi töid soome skulptuuri V. Vallgren ja rahvuslikku joont rõhutavad E. Vikström ning E. Halonen. Skulptorite ring laienes sajandi algul, tööd alustasid A. Sailo, F. Nylund, J. Haapasalo, V. Jansson ja mitmed teised. Wäinö Aaltose kujunemise mõistmiseks on eriti vajalik rõhutada, et sajandi teisel aastakümnel toimus soome kunstis murrang vabama eneseavalduse ja sügavama omapära suunas. Kuid selles polnud juhtivateks mitte skulptorid, vaid maalijad eesotsas T. K. Sallisega ja tema ümber koondunud Novembrirühmaga. Sinna kuulus lühemat aega ka Wäinö Aaltonen, kes läks

aga hiljem iseseisvat teed ja tõusis uuendusliikumise keskseks kujuks skulptuuris tänu oma ande erijoontele, oskusele luua sünteesi soome plastika senisest arengust ja seda edasi viia.

Wäinö Aaltose tööde soomelikkus, ustavus rahvatraditsioonile, tema võime haarata kunsti arengus ilmnevad uut, tõendavad, et skulptori loomingu põhiheli tekkimisel on olnud oma osa ka neil oludel, mille keskel ta sündis ja kasvas. Kujur pärineb Turu ümbruses elanud põlisest talupojasoost, kust on võrsunud teisi kunstnikke — skulptorid Aarre Aaltonen ja Yrjö Liipola. Wäinö Aaltonen sündis 8. märtsil 1894. aastal Kärinaises, kust tema vanemad peagi kolisid Turu linna külje all asuvasse Hirvensalosse. Seal seisis hiljem ka skulptori esimene ateljee. Tulevasest kujurist pidi algul saama ametilt rätsepast isa järglane. Kuid üha kasvav tung kunsti poole leidis kodustelt mõistmist ja viis poisi 1910. aastal Turu Kunstiühingu joonistuskooli. Siin õppis ta V. Westerholmi ja A. Haartmani juhtimisel maali ning lõpetas 1915. aastal kooli ühe parima õpilasena.

Skulptuuri aga ei olnud võimalik joonistuskoolis õppida ja nii on Wäinö Aaltonen kujurina autodidakt. Õpetajad said talle anda vaid moraalset julgustust iseseisvaks töötamiseks ja head nõu looduse tähelepanelikuks tundmaõppimiseks. Praktilisi kogemusi kujuritööks omandas ta Aarre Aaltost abistades skulptuuride materjali viimisel ja ka Hirvensalo kiviraiduritega koos töötades. Sellest ajast pärineb Wäinö Aaltose armastus graniidi kui skulptuurimaterjali vastu ja tahe alati ise oma tööd kiviriidada.

Tugev isikupärane anne oli Wäinö Aaltose stiili kujunemisel määrava tähtsusega. Tema kunsti oma ilme selgus juba varakult. Kuid kujuri loomingut ei saa mõista väljaspool aega ja ruumi. Temagi stiilile võib leida mitmesuguseid eeskujusid. Ta kuulub sellesse kaasaegse skulptuuri arengusuunda, mis on seotud eelkõige A. Rodini, A. Bourdelle'i ja A. Maillole nimega, olgugi et nimetatud prantsuse kujurite otseseid mõjusid on tema töödes ehk raske tabada. Selle suuna Wäinö Aaltosele lähedasteks esindajateks tema naabermaades on rootslaste C. Milles ja meie J. Koort, kes igati oma isikupärasel kombel rajas rahvuslikus skulptuuris uusi, realismile truus jäävaid traditsioone. Oluline on rõhutada, et Wäinö Aaltost on vaimustanud klassikaline kreeka skulptuur, ta püüdis põhjalikult tundma õppida itaalia renessansi suurmeisterid Donatello ja Michelangelo ning huvitus egiptuse ja arhailisest kreeka plastikast. Meie sajandi kunstivooludest oli lühikest aega kujurile teatav mõju kubismil, kuid üldiselt



W. Aaltonen. Tütarlapse pea. Marmor. 1916.—1917.

suhtus ta eitavalt mitmesugustesse äärmuslikesse katsetustesse.

Kõike seda õppis Wäinö Aaltonen aga üksikasjalisemalt tundma alles kahekümnendate aastate keskel, mil tema isikupära oli juba põhiliselt välja kujunenud. 1923. aastal külastas ta esmakordselt Itaaliat, 1925. aastal Prantsusmaad ja Inglismaad, 1926. aastal Skandinaaviamaid ja 1927. aastal Saksamaad.

Wäinö Aaltose esimesed skulptuurid valmisid juba 1914. aastal joonistuskoolis õppimise ajal. 1916. aastal esines ta esmakordselt näitusel, mis korraldati Turu Kunstiühingu 25. aastapäeva puhul. Noor skulptor äratas kohe tähelepanu. Ta erines teistest kujuritest omapärase tugeva vormitundega, materjali kasutamise oskusega, romantilise püüdega soomeliku iluideaali poole.

Esimest aastakümnet skulptori loomingus on nimetatud graniidikunsti ärkamisajaks Soomes. Kuigi graniiti olid enne Wäino Aaltost oma töödes kasutanud ka E. Vikström ja E. Halonen, loob alles tema suure tehnilise meisterlikkusega ja materjali eripära sügava tajumisega uue stiili, mis kätkeb endas vormi plastilist täiust, rütmipuhtust ja selgestituntavat elulisust. Graniidi kõrval on skulptor osanud avastada ka marmori ja pronksi kunstilisi võimalusi. Juba esimestes töödes hakkas ilmet võtma Wäino Aaltose loomingu ideaalkuju: meesfiguuride jõud ja väarikus, rahulik iseteadvus, naiste unelev enesesesüvenemine ja looduslähedus. Skulptori ideaaliotsingud ei vii fantaasiavalda, vaid nad põhinevad tähelepanelikul loodusevaatlusel, püüdel jõuda üle argipäevasuse ulatuva sünteesini.

1917. aastal marmorisse raiutud «Tütarlapse pea» kiirgab endast nagu mingit sisemist valgust, naeratavat pehmust. See on lüüriline, omas mõttemaailmas elav, eeleegilise tundega loodud soome neiu kuju. Meisterlik marmorikäsitus on andnud talle isesu-

W. Aaltonen. Istuv naine. Punane graniit. 1923.—1925.

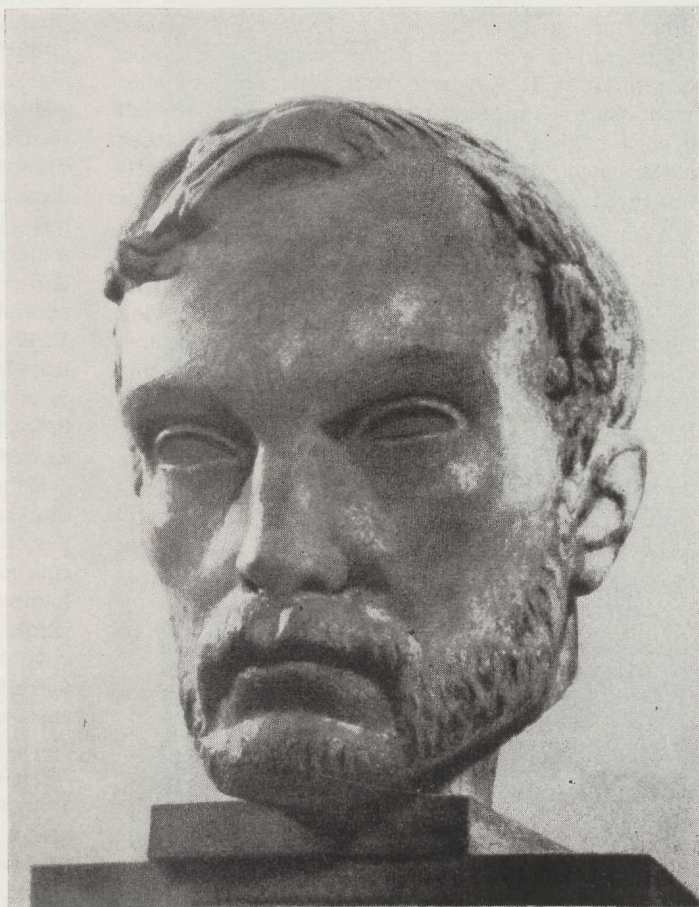


guse väreleva varjundirikkuse. Samasugune puhtus ja ilu iseloomustavad 1916. aastal loodud pronksist «Põlvitavat tütarlast». Nende skulptuuridega sai alguse kujurit pidevalt köitnud «Soome neiu» teema, mis on andnud tema loomingu võib-olla kõige kauni-  
mad teosed. Wäino Aaltose graniidistiilile iseloomulik staatilisus ja puhas plastiline vorm hakkas sündima umbes samal ajal loodud väikeses humoristlikus «Graniitpoisis» (1917—20) ja ranges Savonlinna mälestussamba põlvitavas meesfiguuris (1918—21). Kujuri varasemate tööde hulka kuulub ka mitmeid portreid — nagu kindlavormiline kunstniku õpetaja V. Westerholm (marmor, 1918, graniit, 1925), traagilise alatooniga luuletaja A. Hellakoski (pronks, 1919) ja kirjanik M. Jotuni hingestatud marmorpea (1919). Selgi alal näitas skulptor end kohe küpse meistrina modelli seesmise olemuse tabamisel.

Kahekümnendate aastate esimene pool on omaette selgepiiriliseks ajaks, võib öelda üheks kõrgperioodiks kujuri loomingus. Tal valmib nüüd terve rida naisfiguure — suplejaid, veeskahlajaid, juuksekammijaid, kelles on romantikat ja salapärasust, järeleandlikku pehmust, kuid ka vitaalsust ja tugevust. Need meisterliku materjalikäsitlusega sujuvavormilised, kauni siluetimõjuga skulptuurid on nooruse ja elurõõmu kehatuseks, omapärase poeesia ja lüürika väljendajateks: «Istuv naine» (graniit, 1923—25), «Vees seisev naine» (graniit, 1923—26), «Väike vees kahlaja» (marmor, 1917—22) ja mitmed teised. Figuuridele liituvad tütarlaste pead: «Neiu punasest graniidist» (1923), «Neiu mustast graniidist» (1924), «Muusa» (graniit, 1925—29), mis on samade ideaalide väljendajateks. Kõik nad kõnelevad Wäino Aaltosest, kui oma stiili leidnud küpsest meistrist, kes valitseb täie kindlusega mitmesuguseid skulptuurimaterjale, oskab võita nende vastupanu ja kõnelda plastika ilmeka keeles.

Umbes kahekümnendate aastate keskel algas Wäino Aaltose loomingus uus etapp. 1927. aastal asus skulptor elama Helsingisse. Siinses ruumikas Kuloosaare ateljees hakkasid nüüd valmima suured monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri valdkonda kuuluvad teosed. Need töid endaga mõistetavalt kaasa uusi jooni skulptori loomingusse. Tema pronksfiguuride käsituslaad muutub aktiivsemaks ja jõulisemaks, vormikujundus täpsemalt loodust jälgivaks.

Juba 1924. aastal oli kujur kavandanud soome suurjooksja Paavo Nurmi figuuri, mis järgmisel aastal valati pronksi ja on nüüd üles seatud nii Helsingi Olümpiastaadioni juures kui ka Turus Runebergi pargis. See oli esimene skulptuur, mis mitmetel näitustel tegi Wäino Aaltose tuntuks ka väljaspool kodumaad. Ta on siin suurepäraselt suutnud



W. Aaltonen. Aleksis Kivi pea. Pronks. 1932.—1934.

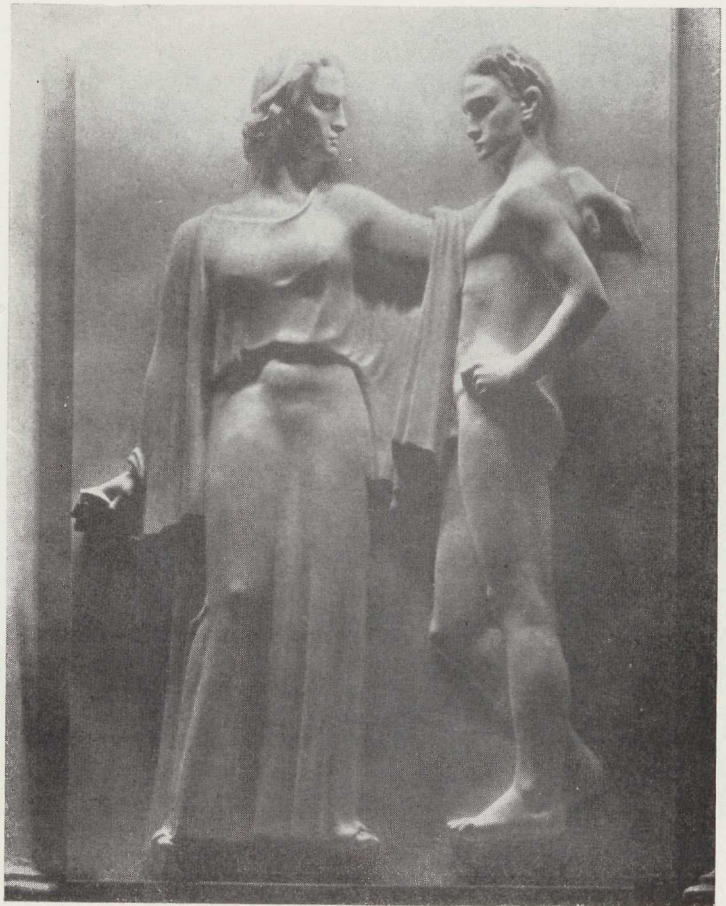
tabada hoogsat liikumist ja jooksja sammu kergust. Vaevalt on kaasaja skulptuuris võimalik leida Paa-vo Nurmit ületavat sportlasekuju. Samas Runebergi pargis asub veel teinegi Wäinö Aaltose tuntud teos — graniitfiguur soome neiust nn. «Turu Lilja» (1924—28).

Mitmel korral on Wäinö Aaltonen oma loominguuga pöördunud Aleksis Kivi teoste ainestiku poole, teda on huvitanud kirjaniku isiksus. Kujuri monumentilooming saigi alguse 1926. aastal korraldatud A. Kivi mälestussamba võistlusest Tamperele. Tema kolm kavandit said sel võistlusel esikoha. 1927. aastal püstitatud pronksist monument kujutab muusat, kes äratav poeedi. Tähelepanu väärivad ka teostamata jäänud kavandid. Üks neist — kubismi mõjudest tunnistav mehe pea, mis sümboliseerib oma südame laulu kuulavat poeeti — leidis hiljem

skulptori loomingu kohal nime all «Muusika» (kullatud puu, 1926). Teiseks kavandiks oli kirjaniku portreepea. Siit jätkus suur eeltöö 1937. aastal valminud ja 1939. aastal Helsingisse Rahvusteatri ette püstitatud monumentaalse, üle nelja meetri kõrguse istuva figuuriga A. Kivi mälestussamba loomiseks. Peaaegu puuduva ikonograafilise materjali juures õnnestus skulptoril luua kirjaniku väga veenev portree: sügavasse mõtteisse vajunud, lihtne ja tagasihoidlik, täis nukrust ja poeesiat. Figuuri parima lahenduse leidmiseks tegi kujur terve hulga eskiise, milledes ta jõudis kubistlikelt kavanditelt realismile. Monumentil on veel kirjaniku teoste aineil loodud reljeefid: «Mu südame laul», «Kiik» ja «Põgenemine Impivaarast».

Teiseks suureks tellimuseks, mille kallal Wäinö Aaltonen neil aastail töötas, oli nelja monumentaalse





W. Aaltonen. Vabaduse jumalanna kroonib noorust võidupärjaga. Reljeef. Marmor. 1938.—1940.

skulptuuri loomine Häme sillale Turus (1927—28). Kolm pronksist meesfiguuri — «Jahimees», «Maksukoguja» ja «Kaupmees» ning «Soome neiu» on soome minevikuteemalised. Paremini on neist õnnestunud julgust ja elujõudu sümboliseeriv «Jahimees» ning kujuri poeetiliste ideaalkujude seeriast jätkav «Soome neiu». Ülejäänud kahte ei jõudnud skulptor tellija kiirustamise tõttu päris lõpuni viimistleda.

Kodumaa ja töö teema on tähtsal kohal Wäinö Aaltose kolmekümnendate aastate loominguks. 1930. aastal võitis ta konkursi uue Eduskunna hoone istungitesaali kaunistamiseks skulptuuridega. Siia loodud viit skulptuuri ühendab deviis: «Töö ja tulevik». Sümbolse mõttega skulptuurid kannavad järgmisi nimetusi: «Teerajaja», «Vaimne töö», «Tulevik», «Usk» ja «Saagikorjaja» (kullatud kips, 1930—32).

Neist on keskne naisfiguur «Tulevik» — last kätel hoidev ema — üks Wäinö Aaltose poeetilisemaid ja helgemaid teoseid, mis võlub oma vormikõne sujuvuse ja puhtusega. See on nagu uus variatsioon soome neiu teemale. Ema ja last on skulptor kujutanud mitmes teiseski teoses — 1934. aastal valmis pronksist habras naisfiguur — «Kalevala» Marjatta —, kes sirutab kätel ette oma lapse ja tõstab talle pilgu täis hardumust ja õnne. Selles skulptuuris on leitud sugulust vararenessansi madonnadega.

Wäinö Aaltose klassikalise antiikkunsti innustus on kõige selgemini tuntav Helsingi ülikooli 300. aastapäevaks loodud monumentaalses marmorreljeefis «Vabaduse jumalanna kroonib noorust võidupärjaga» (1940), mis seati üles ülikooli aulasse. Klassikalised eeskujud ei avaldu siin kopeerimises, vaid reljeefi selges ja harmoonilises ülesehituses, idee



W. Aaltonen. Luuletaja. Pronks 1943.

ülevuses ja puhtuses. Sellest märksa erinev on teine reljeefmälestusmärk, mis 1938. aastal püstitati Soome uusasukatele Delaware'is Ameerika Ühendriikides. «Kodust lahkumine» ja «Töö võõrsil» on monumendi graniitreljeefide teemad, mis on kivvi raiutud terava- ja nurgelisevormilises stiilis kui varasemad kujuri tööd.

Kolmekümnendatel aastatel lõi Wäinö Aaltonen ka mitmeid silmapaistvaid portreid. Impressionistliku liikuvusega on jäädvustatud dramaatiline pingemaalija J. Ruokokoski näos (pronks, 1937), temale on lähedane pingeline riiginõunik J. R. Danielson-Kalmari portree (marmor, 1930). Monumentaalne rahu ja kindlus iseloomustab suurde marmorirahnu raiutud helilooja Jean Sibeliuse büsti (1935).

Monumentaalskulptuur on Wäinö Aaltose töös püsinud tähtsal kohal ka sõjajärgsetel aastatel. Ta on loonud mitmeid teoseid Põhjamaade Ühispangale Helsingis, mille hulgast «Kahvatu neitsi» (pronks, 1950) A. Kivi «Seitsme venna» motiividel oli pika-

ajaliste otsingute tulemus — esialgselt traagilise alatooniga tütarlapsefiguurist on nüüd saanud valgusele ootusrikkalt käsi vastu sirutav neiu. Jätkus graniitskulptuuride loomine. 1948. aastal võitis kujur koos arhitektist poja Mattiga Tarbijate Kooperatiivi 50. aastapäeva tähistamiseks püstitatava mälestusmärgi konkursi. Ühistööd sümboliseerivate reljeefidega monument avati Tampere 1950. aastal. Ka paljudes sõjas langenutele pühendatud mälestussammastes kasutab skulptor monumentaalset graniitreljeefi, kus areneb edasi Delaware'i monumendi jõuline stiil: Kauhajoe mälestussammas (1953) jt. Kujuri ideaaliotsingud jätkuvad aga Karjala naise kujus, mis on loodud Lappenranna mälestussamba jaoks (1950—51). Wäinö Aaltose viimaste aastate üheks tuntumaks teoseks on saanud 1952. aastal Lahtisse püstitatud rahu sümboliseeriv monumentaalne graniitfiguur. 1953. aastal anti kujurile selle eest ülemaailmse Rahunõukogu kuldmedal.

Väga õnnestunud ja omapäraseks tööks on Turu



W. Aaltonen. Sõprus sõlmitakse.  
Pronks. 1952.

linna poolt Göteborgile sõpruse märgiks kingitud ja mõlemasse linna püstitatud noormehe ja tütarlapse ratsafiguuridega monument «Sõprus sõlmitakse» (1948—52). Wäinö Aaltonen on viimastel aastatel loonud veel kirjanik J. Lehtose portreega mälestus-samba Savonlinnas, skulptuurigrupi «Geenius juhü noorust» Turu ülikoolile, mitmeid portreid — kirjanik Väino Linna (pronks, 1955), Soome presidentide monumentaalfigure Eduskunna juurde jm.

Kuigi Wäino Aaltose loomingus valitsevad suured monumentaalsed ja dekoratiivsed teosed, on ta siiski tundnud huvi ka pisiplastika vastu. Teda on köitnud keraamika mitmekesised võimalused ja värvieksperimendid: reljeef «Õnnelikud». Skulptor on loonud mitmeid medaleid: A. Kivi mälestusmedal (pronks, 1929), professor J. J. Tikase medal (pronks, 1929) ja E. Järnefelti medal (pronks, 1937). Viimasest on eriti meelde jääv klassikaliselt selge tütarlapse profiil, mis sümboliseerib sõnu: «Vaid tõde on püsiv.»

Wäinö Aaltonen ei jätnud unarusse ka Turu joo-nistuskoolis õpitud maalimist. Ta on pidevalt tege- lund selle alaga ja mitmeid skulptuuris kasutatud teemasid on kujur enne arendanud maalijana — näiteks «Marjatta». Võrreldes skulptori plastika- teoste realistliku põhilaadiga on tema maalides roh- kem formaalseid otsinguid, ta on siin enam innus- tunud olnud kubismist ja futurismist, kuid ka mit- mesugustest koloriidiprobleemidest: «Lugev tütar- laps» (1924—46), isa portree (1923), sõejoonistus maa- likunstnik Helene Schjerfbeckist (1943) jt.

Suur soome kujur pidas skulptorile kõige tähtsa- maks osata tunda ja mõelda plastiliste kujundite keeles. Ta ütles, et vaid harva võib leida kunstnikku, kelle loomingus vormi plastiline täius on ühendatud isikupärase käsituslaadiga, oskusega näha ja mõtes- tada tegelikkust. Me võime öelda, et üheks selli- seks meistriks on Wäinö Aaltonen ise, kaasaja üks silmapaistvamaid skulptoreid, kelle loomingulise tee surm 30. mail 1966. aastal katkestas.

## K R E E K A

*Evi Pihlak*

Puutudes kokku mõne raamatute järgi tuttava paiga või kunstiteosega, tekib enne seda kerge põnevus — kuidas kunstiajalugu ja tegelikkus omavahel sobivad. Sealjuures kerkib Kreekaga seoses kunstiajaloo vaimustavate kirjelduste suhtes esile mõningane kahtlus. On arusaadav, et Winckelmannid ja Schliemannid võisid asjast vaimustusse sattuda, see polnud raske ajal, millal kogu Euroopa elas klassitsismi tähe all ja pidas antiikset vormitäiust ja harmooniatunnet ilumõiste ületamatuks tipuks. Hoopis küsitavamaks jääb asi meie päevil, millal esteetilised ideaalid on liikunud hoopis teise suunda, ja kus sambad meenutavad arhitektuuriliste liialduste perioodi ning mõne skulptuuri võrdlus Belvederi Apolloniga tundub ilmse halvustusena.

Kuid Kreekamaa pinnale astudes ei jää eelnevateks mõtisklusteks kaua aega. Juba Pireuse sadamasse sisse sõites on selgelt näha, kuidas eemalt valendava linna keskel kõrgub Akropolise mägi oma hambuliste templi siluettidega. Positsioon on tal tõesti valitsevalt majesteetlik. Pealinna kuue-, seitsmekorruselised moodsad hooned piiravad alandlikult vaid ta jalomit, ükski neist ei söanda teda varjutada, ainult lennukid lähedal asuvalt aerodroomilt võtavad julguse Parthenonile meenutada XX sajandi olemasolu.

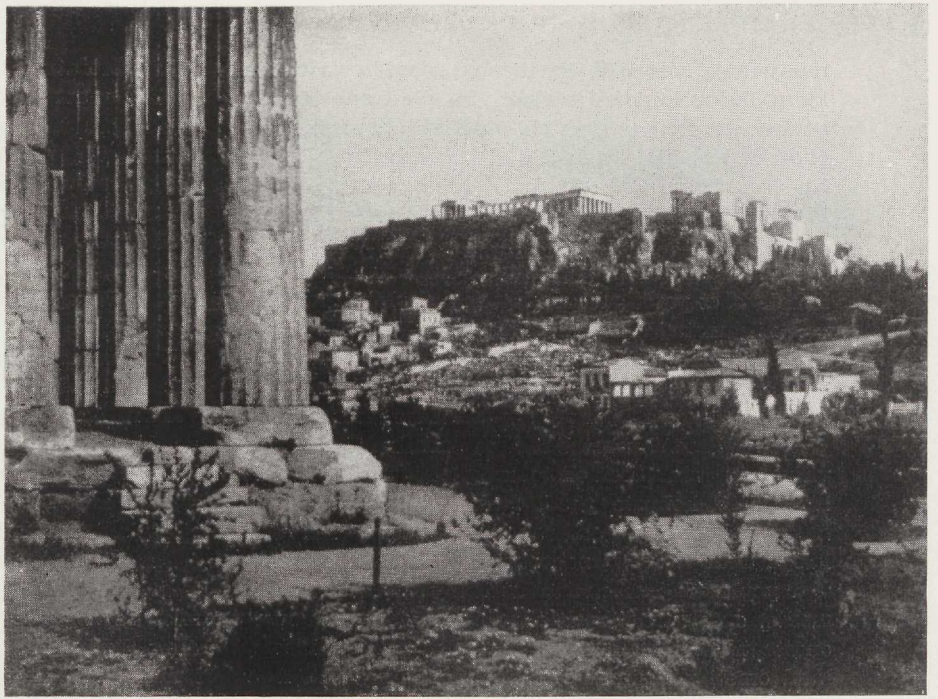
Oma valitseva positsiooni paneb Akropolis vastuvaidlematult maksma Ateenas viibimise igal hetkel ja eriti muidugi siis, kui hakkad looklevat teed pidi üles minema Propüleede poole. Juba ebatasane kivitee, kus iga üksik rahn on pika aja jooksul lihvitud tuhandete jalgade, tuulte ja vihma poolt, annab paigale väerika tähendusrikkuse. Tuleb astuda pika sammuga ja hoiduda komistamise eest — teed ei ole turistide jaoks kaasaegselt mugavaks tehtud. Akropolise jalam on säärane kaljune, nagu ta on, ning ainult turistide pärast ta end muutma pole hakanud.

Järsku seisadki Propüleede sammaste vahel vastamisi Parthenoniga, just säärase nurga all, nagu ta

igas kunstiajaloo raamatus esineb. On otsustav hetk — kas ta siis ikka on nii suurepärane nagu räägitakse või... Esimesel pilgul ei oska midagi otsustada. Ainult üks saab selgeks, et kirju hulk turiste ja sinistes kleitides kreeka koolitüdrukute kätsev grupp hajuvad tema kõrval märkamatuks. Samuti ununevad nagu iseendast kõik magedalt ülistavad kirjutused ja mõne emotsionaalse turisti vaimustav hüüe: milline harmoonia! — libiseb täiesti kõrvust mööda. Parthenon on nii tõsine, rahulik ja lihtne, et miski ei näi tema mõju segada suutvat. Ta ei ole ei üllatavalt suur ega ootamatult väike, aga ennast maksma oskab ta panna.

Samal ajal tundub, et see polegi arhitektuuri mulje, mis Akropolise esimesel külastamisel domineerib. See on segu avaruse tajust, läbipaistvast valgusest, kivimaterjali omapärasest faktuurist ja peenelt gradeeritud värvivahekordadest, mis taeva siniselt, pinnase kahvatult hallilt lähevad üle sammaste liivakarva soojade toonideni, jõudes kohati välja kuni roosaka varjundini. Kõikjal on vaid kivi, puhas selge kivi. Elavatele taimedele pole siin palju ruumi. Ainult moonid torkavad kivide vahel siinseal oma erkpunaseid õietutte, mida siis turistid märkmikulehtede vahel kuivatada püüavad. Kuid Ateena õlipuu küljest Erechtheioni kõrval juba keegi naljalt lehti murdma ei lähe, selle peale annaks mõni rohketest valvuritest viisakalt märku, et seda pole soovitatav teha. Sama märguanne järgneb, kui püüate maast mõnd kivikildu suveniirina käekotti poetada. Ja ometi peagu igaüks toob Akropoliselt kaasa mõne kivikese. Küllap vastab tõe kuuldus, et sinna igal öösel kottidega kiviprahti laiail puistatakse, sest muidu oleks mägi vist juba ammu minema kantud.

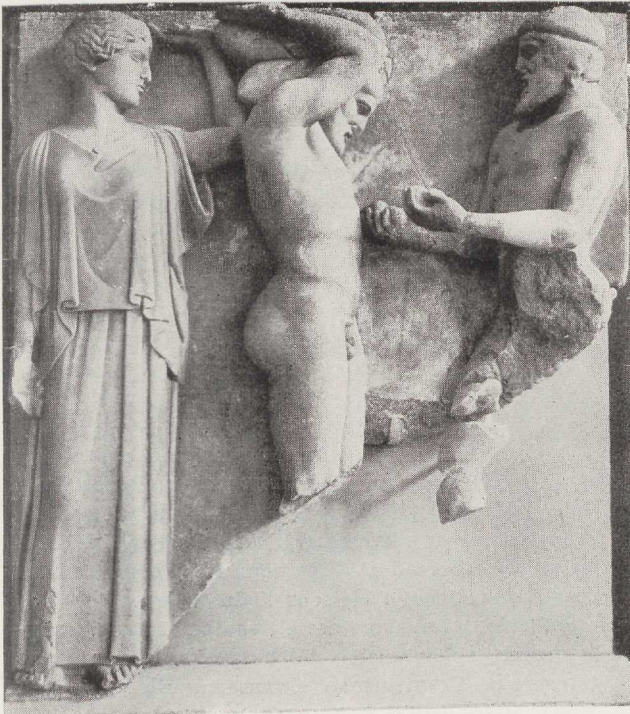
Akropolisel viibides muutub järsku mõistmatuks, miks küll kivi on alati nimetatud külmaks ja jäigaks. Siin on kõik nii värvis, valguses kui ka temperatuuris sõna otseses mõttes lausa soojusest hõõgav. Et kivi on elav ja soe saab veelgi selgemaks



*Ateena. Akropolis.  
Alates 448. e. m. a.*

*Koore staatua. Detail. VI saj. keskpaik e. m. a.*

*Herakles, Atlas ja nümf. Metoobi reljeef Zeusi templilt Olümpias.  
Umbes 460. e. m. a.*



muuseumis, mis asub Parthenoni idaviilu vastas ja kuhu üksiku küpressi kõrvalt viib alla trepp. Nimelt on muuseum pinna sisse ehitatud, et ta oma olemasoluga Akropolise vana üldpilti kuidagi ei riivaks. Ka enne muuseumi minekut tekivad oma väikesed kahtlused. On ju kõigile teada, et egoistlik lord Elgin Parthenoni viilugrupid ja üht-teist muud vedas ära Londonisse. Nii tekibki muuseumi minnes kerge kahetsus, et paremad palad kreeka skulptuurist jäävad nägemata. Võib vaid loota, et «Sandaali siduv Nike» templi balustraadilt natukene seda kaotust suudab korvata ning muidugi ka viimasel ajal järjest rohkem moodi minev arhailine skulptuur.

Ekspositsiooni juhatabki sisse arhaika. Typhoniga viilugrupp sinihabemeliste meestenägudega, «Vasikakandja» hobuste pead, suures saalis poolringis seisvad koored — sihvakad tüdrukud, kes ühe käega andi ulatades naeratavad. Vastu keha liibuvad peplosed, kus on säilinud üksikuid värvifragmente, on skemaatiliselt tinglike voltidega, liigutus on staatiline, peagu kohmakas vorm suur ja lihtne, kuid ometi nii tundlik, et kivi näib hingavat. Aga peamine on naeratus oma ülespidi suunurkade ja laialt avatud silmadega. Säärase ilmega ei naerata ükski inimene. Meie kunstikriitika keelde tõlgituna on see stiliseeritud ja äärmiselt tinglik ning lakooniline, kunstniku julge üldistus. Ja tegelikult on need koored looduslähedasemad, temaga vahetumalt seotud kui ükskõik milline teine kunstiteos hilisemast ajast. See on mingi ürgne, peagu müstiline olemisrõõm, mis neist naiskujudest vastu kiirgab. Vaatajast saab selle malbe ja peaaegu maa-

## PRANTSUSMAA

*Lehti Viiroja*

Sajandi algkümneil ja veel hiljemgi oli Pariis meie kunstirahvale omamoodi Mekaks. Temaga seostus osaliselt uute esteetiliste ideaalide süünd, seostus osake meie tollaegsest kultuuri- ja kunstiajaloo. See kõik tundub loomulikuna, selle mõttega oleme harjunud. Oleme harjunud ka mõttega, et Wiiraltil oli võimatu end lahti rebida Pariisist, vaatamata kojuigatsusele, mida reedavad ta elu lõpuperioodi

gilise naeratuse täielik vang. Ta ei suuda koorede saalist enam kuidagi edasi minna, on nõus ainult nende ees istuma ja kasvõi kõik muu vaatamata jätma. Täpselt loodusevorme jälgiva V sajandi kõrgklassika ja sellele järgnenud kaunis stiil tunduvad järsku mõistusparaselt külmadena. Kõik on seal suursuguselt täiuslik, aga seda värelevat elavat hingust enam ei ole. Kohtumine «Sandaali siduva Nikega» ei kujune enam mingiks suursündmuseks.

Uuesti tunnend end maa küljest nagu lahti kerki- vat Arheoloogia muuseumis sammuvate kuuroste või nn. Apollonite ees. Kes oleks võinud arvata, et need reproduktsioonide peal puuslikena paistvad kohmakad noormehed just säärased on, et nende suured seljad ja rippuvad lokid võivad puudutada vaataja tundeskaala kõige õrnemaid keeli.

See, mis vaataja kainest mõistusest ja pilgust alles jääb veel peale arhailise naeratusega kokkupuutumist, sattub peagi uude ohtu Kreeka looduse mõju all. Käinud ära mägises Delfis ja Epidauruses, on igaüks küps kõnelemiseks ainult ülivõrretes, Jah, oskasid need kreeklased ikka oma templetele ja teatritele paiku valida! Saab järsku väga selgeks, miks Kreekamaa on sedavõrd köitnud romantikasse kalduvaid poeete. Peale meresõitu saartele oled isegi valmis kinnitama, et kohtasid Hüdra saare läheduses tõelisi sireene, et kõik Homerose-aegsed imeelud kad asuvad seal tänapäevani ja allveelaevad ei suuda nende mütoloogilise maailma vastu mitte midagi. Kuid jäägu edaspidine juba reisiraamatuid kirjutavate poetide jaoks.

tööd — «Rahutus» ja «Poeet kõneleb kividele». Paljude põhjuste kõrval peitub vist killuke sellest Prantsusmaa-armastusest kirjanik F. Tuglase «Mällestustes» esiletoodus — Prantsusmaad olevat ammu peetud kunstirahva «teiseks kodumaaks».

Sellisele ettevalmistusele vaatamata sai alles kohapeal sügavamalt mõistetavaks, mida võib tähendada Prantsusmaa sinnasattunuile...



*Concorde'i väljak Madeleine'i kirikuga taamal.*

Oleme Prantsusmaal üksteist päeva, neist kaheksa Pariisis. On soojad, päikeselised juunipäevad. Päike annab erilise sära linnapiltidele kui ka loodusele, mida näeme umbes 600-kilomeetrilisel ringsõidul. Ei tea, kas alljärgnev maksab meie marsruudis nähtu või kogu Prantsusmaa kohta — kuid jääb tunne, et see maa on täis ammendamatu ilu, dekoratiivsust, maitset ja inimlikku soojust. Sellega näib põimuvat mingi sõnul defineerimatu, miski sügavam, mida võiks ehk nimetada Prantsusmaa-vaimuks ning mille mõjuvus vaatajasse on ootamatult tugev. See miski näib andvat kõigele ta kordumatuuse, prantsuspärasuse, teatava tasakaalukuse ja sisemise tõsiduse.

Seda tajub juba esimesel kokkupuutel rohelusse uppuva Pariisiga, tema tänavakohvikute varikatuste värvikusega, tänavaiile toodud fruktide, juurvilja ja kõige erinevamate kaupade müügilaudadega, autodelaviiniga, lausa uskumatu õigusega jalgratturil ja jalakäijal nende vahel laveerida. Seda tajub puudest varjatud Seine'i kaldail, neist lahutamatu bukunistide ja siin-seal kai ääres embavate või suudlevate noortega... Seda tajub kokkupuuteis pariislaste endiga, neile omase sisemise sarmi, välise lihtsuse, silmapaistvalt meeldiva rühiga... Veel selgemalt tõuseb see esile kokkupuuteis kunstiga — arhi-

tektuuriliste mälestusmärkide, linnade üldpildi, kujutava kunstiga.

Muide, selle kõigega ette pisutki tuttav olemata, oleks võimatu seda vähestki, mis iseendis kaasa tõime, mälus jäädvustada — liiga kiiresti ja ootamatult laveerime erinevate sajandite, erinevate ideaalide vahel... Louvre'i loss, Tuileries'd, Concorde'i väljak, Täheväljak oma kuulsa triumfikaa-rega, Eiffeli torn, Invaliidide kuppelkirik... Siis Luxembourg'i loss ja aed, Panthéon, Vosges' väljak renessanss-arhitektuuriga ja abstraktse skulptuuriga väljaku keskel. Ja mingi üleminekuta viib buss meid keskaega, ühele Seine'i saartest, peatudes Notre-Dame'i ees... Üsna pea oleme juba linna teisel küljel, Montmartre'i künkal, Sacré-Coeur'i juures, kust avaneb vaade Pariisile ning sealt, läbinud kunstnike ateljeedest tihedalt palistatud tänavakesed, jõuame väikest väljakut enda alla võtva «vabaõhuatlejeeni». Töö, eksponeerimine, kohvik, isegi kitarr ja laul... Kõik on siin üksteisega seostuv.

Selle kõige vahele kiiluvad külaskäigud kunstikoolidesse, ateljeedesse, muuseumidesse.

Muide, kui arhitektuuri suhtes jääb vahe seni kujutletust ja tõelisusest suureks, siis kujutava kunsti suhtes on see pisut väiksem. Kuid ikkagi ei



Rouen'i katedraali fassaad. XVI saj.

lange ta ühte kujutlustega, mis on tekkinud ühest või teisest kunstnikust varem nähtud originaalide alusel. Eriti kaugeks osutub ettekujutus meestest, kelle töid originaalis peaaegu üldse pole nähtud. Seda alates vararenessansi meistritest kuni abstraksionistideni. Ka viimaste, eriti ekspressionistliku suunaga abstraksionistide tööde hulgas on maale, mis paeluvad väljendusjõu ja psüühilise mõjuvusega, mida iseloomustab suurepärase värvimeel, rütmiline, pinna organiseerimise oskus — ja erakordne maitse. Viimane omadus on üldse omane prantsuse kunstile.

Pidevas uue avastamise ja enda seniste arvamuste korrigeerimise protsessis võrdled paratamatult kõike ka mujal nähtuga. Neid, kelle töid originaalis esmakordselt näeb, ei jõua loetleda. Kuid samas esineb isegi prantsuse kunstnikke, kelle šedöövreid meie muuseumides on arvukamalt kui siin — näiteks Matisse ja Gauguin... Pole midagi öelda, õigus on neil, kes juba ammu on hinnanud vene kunstmetseenide head maitset. Samas kohtub siin paljude sajandi alguse vene kunstnikega, keda meie muuseumides pole õnnestunud näha...

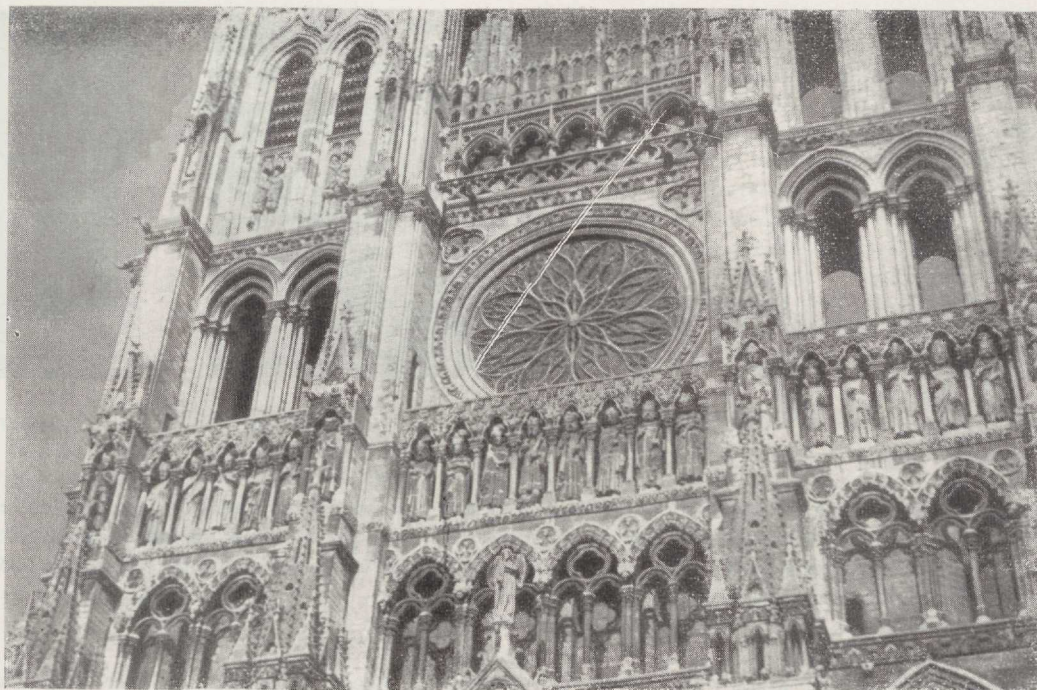
Sellest kõigest toibumata alustame sõitu Fontainebleau'sse. Läbime kuulsad Fontainebleau' metsad, peatume Barbizon'is, et vaadelda üht prantsuse maastikumaali inimlikult sooja peatüki sünnipaika... Ja siis algab ringsõit põhipeatustega — Versailles'is, Chartres'is, Rouen'is, Amiens'is... Siis uuesti Pariisi, seekord ka õine, neoontuledest valgustatud... Ja ikkagi on see kõik vaid väike osa nähtust, kuigi nähtu ise on vaid killuke kogu tõelisest Prantsusmaast.

\*

Kui küsitaks, mis jättis kõige sügavama mulje, tuleks vastata — gootika, külaskäigud muuseumides ja kunstnike ateljeedes. Gootikast — esmajoones Notre-Dame'i interjööri, Sainte-Chapelle, Chartres, Amiens. Esimesest on tohutult kirjutatud. On üllatav, et sellele vaatamata jättis ta nii rabava mulje.

Omades kaugeid sidemeid romaaniga, on ta loetletuist hämaram, mõjult pisut müstiline. Võib-olla tugevdab seda tunnet ta hilisematest «kaaslastest» tihedamalt asetsev sammastik, mis mõjub valgust varjutava, võimsa, ülespürgiva ürgse laanena — pisut saladuslikult, kuid ka pidulikult-tõsiselt, oma üleolekut peale suruvalt... Võib-olla tugevdavad seda tunnet vaikselt kostvad orelihelid. Tundub, nagu tuleks neid kõikjalt, sammastest, müüridelt, võlvistikust... Arhitektuuri, summutatud valguse ja muusika mõju haarab lõplikult, juhtides meid muinasjuttude, sõnastamata igatsuste ja arvutute legendide maailma. Tekivad assotsiatsioonid ammu möödunud aegadest, nende aegade inimese kujuteldavast tunde, igatsuste ja tõdede ilmast. Samas haarab sind imetus ümbritseva kui ka selle kõige kunagiste loojate vastu. See kasvab iga hetkega võimsamaks, allutades, läbi raputades sind täielikult. Kust õpiti sellist ilu loomise ja arhitektuurilise mõjuvuse suurt saladust, kust võeti nii täiuslik maitse ja proportsioonitunne? Kuidas osati koondata nii palju kunsti ühteainsasse objekti, kasutada nii palju erinevaid töökäsi ja saavutada seal-





*Osa Amiens'i katedraali jassaadist. XIII–XIV saj.*

juures nii täiuslikult terviklik üldilme? See vist küll tuhandeid kordi üleskerkinud küsimus ründab ka meid.

Gootikaga kohtume sel sõidul korduvalt. Välja arvatud Reims'i katedraal, külastame kõiki suuremaid ja võimsamaid katedraale Prantsusmaal. Prantslased armastavad kunsti ja oskavad seda ka eksponeerida. See maksab ka äsja vaatluse all olnu kohta. Öö saabudes saavad katedraalid uue varjundi neile suunatud valgustuse mõjul. Seda ka väikelinnades. Nii istume öise Amiens'i katedraali juures, tundide kaupa imetledes ta otse nagu sugereerivat võlu ja võimsust...

Mis tähendab selliste objektide juures peatusaeg pool või isegi tund, kui kogu üldmulje saamise kõrval on neis sageli võimalik tutvuda kahe tuhande või enamgi üksikskulptuuriga, arvukate vitraažidega, rääkimata interjööridesse paigutatud erinevaist ajastuist pärinevaist kunstiväärtustest ja rääkimata tollest legendaarsest, mütoloogilisest või ka ajaloolisest taustast, millega nii objekt tervikuna kui ka iga üksik detail, figuur jm. on nii või teisiti seotud. Oma olemuselt on need katedraalid kolos-

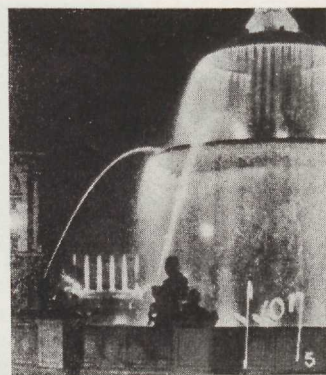
saalsed kunsti- ja kultuurimuuseumid, kuigi neid sageli sellistena näha ei taheta.

Proportsioonitunne, täiuslikkus, maitse ja ilu — see ründab ka järgmiste sajandite arhitektuuri — esinedes täiesti erinevates vormides ja detailides kord Invaliidide kuppelkiriku ja Panthéoni majas, teetlikus rahus, kord hoopis väikelinnade ja külade arhitektuuris, milles möödunud sajand vaheldub kogu kaasaja arhitektuuriga, kaasa arvatud viimaste aastate oma. Eriti võluvad on väikelinnad ja asulad. Tundub, nagu liiguksid keset hiigellava. Nii-võrd dekoratiivsena mõjub iga majake, kõrvuti teistega see dekoratiivsus tugevneb. Enamikus moodustavad hooned kauni terviku loodusega, puude roheluse ja roosipuhmaste õite värvirikkusega. Kor-rastatus, hooldatus. Õnneks mitte saksalikult pedantne. Kõik on vabam ja maalilisem ja sisemiselt soojem.

Soojust ja mõistmist, seda on siin palju. Eriti hõõgub seda kohtumistest prantsuse kunstirahvaga, selle hulgas kunstnike Goetzi, Jacko ja Survage'iga. Kuid neist on eraldi juttu...

Prantsusmaa üllatab meid pidevalt ja üllatuseks

J. Fr. Chalgrin. Tähe triumfikaar Pariisis.  
1837.  
Concorde'i väljak õösel.



kujuneb ka sõit Pere Lachaise'sse, kuulsuste kalmistule Pariisis. Meid, kaht eestlast, ei meelitanud siia niivõrd traditsiooniliselt külastatav Kommunaaride sein, kuivõrd soov kohtuda Wiiraltiga. Kalmistul domineerivate kirstu meenutavate hauakivide keskel leiame lamedapinnalise ca  $200 \times 80$  sm suuruse, ning 30 sm kõrguse kalmu. Lihvitud pindadega kivist kalmude keskel väheseid lihvimata pinnaga kalme. Pealmine pind lainjas nagu äsja kergelt vibreerinud veeväli. Selles kaks riskülikut — üks tekstiga, teine igihaljaste taimedega. Ülemisel Wiiralti signatuur — kerges reljeefis, tumestatud tähepinnaga ning selle all sünni ja surma daatum. Põhjamaalase kalm keset lõunamaalaste omi. Kui sügavalt pidid Wiiralti sõbrad tajuma ta maad ja

ta enda mentaliteeti, et lasta talle rajada puhkepaik, milles juba esimesel pilgul tajud põhjamaist kargust, karmi lihtsust ja Wiiraltit...

\*

Need on killud veel settimata muljete virr-varrist, kus sajandeilt uus põimub vanaga, kus arhitektuuri suurteoste kõrval on kindel koht sadadel kunstiteostel Louvre'st, Orangerie'st, Impressionistide muuseumist, Moodsa kunsti- ja Rodin'i ning Cluny muuseumist, Gromaire'i jt. näitustelt... Need on killud kokkupuuteist tõelise, sügava ja inimliku iluga.

## KUNSTNIKE ATELJEEDES PARIISIS

*Sigrid Uiga*

Pariis, Prantsusmaa — milline külgetõmbejõud on neil kunstiinimestele.

Ettekujutuse tõttu, mis on tekkinud loetu, piltidelt nähtu ja kuuldu põhjal, tunned, nagu kohtuksid Prantsusmaaga kui ammuse hea tuttavaga. Järjest avastad aga temas uusi meeldivaid jooni ning väärtusi. Samas oled kindel, et ta ei valmista sulle kunagi pettumusi, et teda tuleb mõista ja mõnelgi juhul paljugi andestada.

Oli meeldiv kogeda, et juba esimesed kokkupuuted prantslastega kinnitasid väidet, et nende näol on tegemist sõbralike, lahkete ja taktitundeliste inimestega. Hilisematel kohtumistel kogesime südamlikkustki.

Unustamatult sügava elamuse jätsid meile kohtumised prantsuse kunstnikega. Esimesena külastasime prof. Goetzi vabaakadeemiat, mis asus Montparnasse'il ühes vanas majas. Maaliliselt õuelt viis

maja välisküljel paiknev katusega kaetud tamme- puust trepp teisele korrusele, kust pääses edasi järgneval korrusel asuvasse ateljeesse. See oli avar kõrge ruum laevalgustusega, raudahjuga nurgas. Ukse vastasseina poolitas horisontaalselt balustraadiga galerii. Seinakate oli hõõveldamata laudadest, millel rippusid õpilaste lõpetatud ja pooleliolevad joonised ja maalid. Kõik see lõi korrapealt sügavalt tõsise töömeeleolu.

Tutvunud natuurist realistlikult maalitud õpetöödega — aktid, portreed, natüürmordid — võis rõõmuga nentida, et iga autor oli kindlalt omapärane ja nende püüdlused küllalt selgelt väljaloetavad.

Töodes esines peaaegu illusoorse ruumilisuse taotlusi ja vastupidi — püüid säilitada pinnalisus. Mõnel juhul oli peaprobleemiks erinevate materjalide edasiandmine. Ühed lahendasid ülesande toonmaalis, teised komplementaarvärvide vastandamise põhimõttel. Kõiki töid ühendavateks joonteks olid hea maitse ja kõrge maalikultuur.

Nagu prof. Goetziga vestlusest selgus, peeti tingimatuks nõudeks tugevat natuurist maalimise oskust. Alles siis võis asuda abstraktsete kompositsioonide loomisele. Viimaseid näidati kui töid, mis peegeldavad õpilase võimeid teataval arenguetapil.

Eriti meelde jäävad olid kaks abstraktset kompositsiooni erinevatelt autoritelt, mis kinnitasid oletust, et kunstniku tundemaailm ja karakter peegelduvad väga ilmekalt ka abstraktses kujutamise viisis. Mõlemad kompositsioonid — kaunid koloriidilt, erinevad maalimistehnikalt ja täiuslikud kompositsioonilt — andsid sügava elamuse neis kätketud erinevate meeleoludega. Autorid suutsid oma kunstilaseid tõekspidamisi väga veenvalt kaitsta. Küsimusele, mis on elu, anti vastuseks — elu on liikumine, liikumine aga kujutatuna — abstraktsioon. Selle ateljee liikmete seisukohtadest kunstiküsimustes jäi mulje, et abstraktset kujutamise viisi eelistatakse siin teistele, kuna ta nende tõekspidamiste alusel andvat kunstnikule kõige avaramad võimalused enese väljendamiseks ja olevat ka teaduslikult

*«Vabaõhu-ateljees» Montmartre'il.*





põhjendatav. Op-kunsti ja pop-kunsti seostati tarbe-kunsti probleemidega. Ka järgneval kohtumisel kujutava kunsti kooli õpilaste ja õppejõududega kaitsti kirglikult abstraktset kujutamisi, kuid tunnistati ka realistliku kujutamisi elujõulisust. Selles võis veenduda graafik Jacko töödega tutvumisel tema korter-ateljees. Nõukogude Liidu kunstnikegrupi võõrustaja osutus meeldivaks, tagasihoidlikuks inimeseks. Tema ofordid, maastiku- ja linnavaated, õunapuud ning kastanid kinnitasid taas veendumust, et realistlikus käsitlusviisis on piiramatud võimalused eneseväljendamiseks. Õrnad, haprad, valgusest värelevad, siirast loodusetunnetusest kantud graafilised lehed jätsid tugeva elamuse. Meelde jäävad olid ka võrratud vaated ateljeest Pariisi katustele, võrdlemisi ligidal asuval Notre-Dame'i siluutile ühest aknast ning Seine'i röhelisse vette teisest.

Omapäraseks nähtuseks võib pidada Montmartre'i linnaosas asuvat «vabaõhu-ateljeed». Siia, väikesele puudest täidetud väljakule on koondunud arvukalt kunstnikke, kes teevad stoilises rahu oma tööd uudishimulike turistide filmiaparatuuride surina saatel. Iga kunstnik koos oma töödega on endale reklaamiks ja leidub inimesi, kes lasevad end portreerida. Puude najale ja molbertitele asetatud tööd on väga eriilmelised, domineerivad erineva tasemega

## A U S T R I A

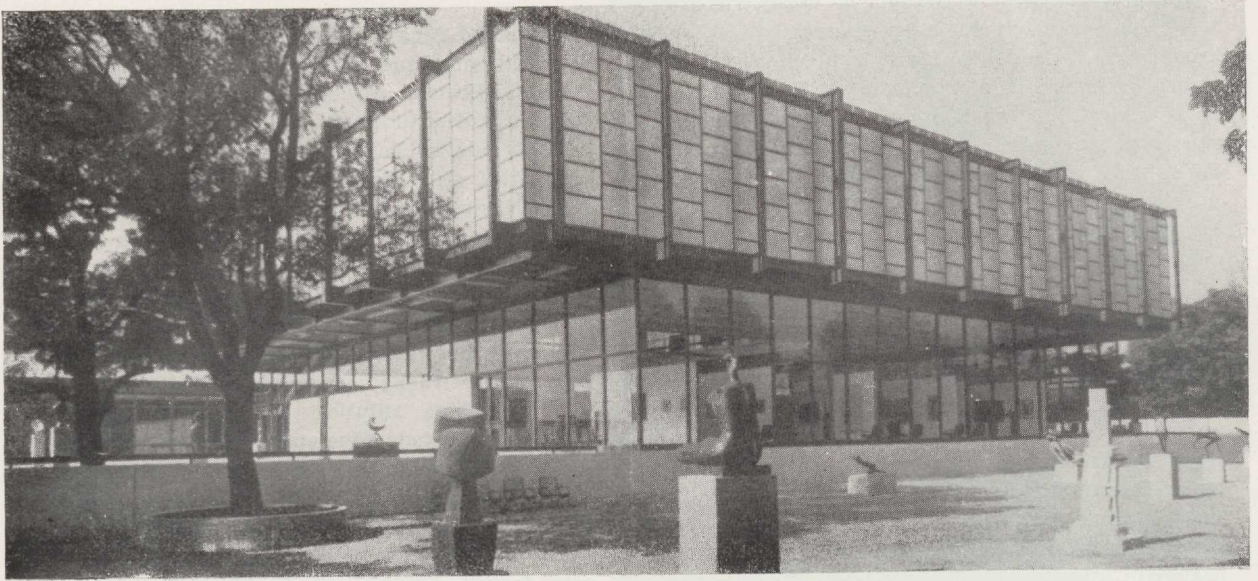
*Leo Gens*

Austria ei kuulu tänapäeva juhtivate kunstimaade hulka. Erakordset huvi seevastu pakuvad need tohutud kunstiaarded, mida koondasid Habsburgid Viini, omaaegse hiiglasliku impeeriumi pealinna. Kunstiajaloo Muuseumis on eksponeeritud Jan van Eycki, P. Bruegheli, Tiziani, Tintoretto, Vélazquezi, Rembrandti ja teiste renessansiajastu ja XVII sajandi suurmeistrite teoseid, Belvederes austria kunstnikud, Hofburgis XIX sajandi suurte realistide ja impressionistide teosed, nägusalt moodsas XX sajandi kunsti muuseumis saame pildi tänapäeva kunsti arengust Kandinskyst Dubuffet'ni. Suurepäraseid arhitektuuriansambleid nägime Salzburgis, Innsbruckis, Grezis ja teistes Austria linnades.

linnavaated ning kummalised väikeseformaadilisele lõuendile maalitud karikatuurses laadis laste nukuliku kujutused. Poisid — kujutatud tihti veinipudeliga käes, tüdrukud — pikkade peenete prantsuse saiadega. Teine samavõrd huvitav koht on «Kunstide sild» (Pont des Arts) mis ühendab Seine'i vastaskaldad Louvre'i muuseumi kohal jalakäijatele. Silla betoonsillutisele kaitsevõre äärde on maalitud värviliste kriitidega portreid, abstraktseid kompositsioone ning kujutatud fragmente kuulsate meistrite tööd (Picasso, Delacroix maali «Vabadus viib võitlejad barrikaadidele» keskosa jt.). Autoriteks osutusid noormehed ja neid, kes istusid koos oma värvikarpidega sillutisel ja töötasid häirimatult, püüdmata äratada tähelepanu. Ilmselt respekteeeriti küllaldaselt nende tööd, sest üldiselt välditi joonistuste astumist.

Muidugi ei saa teha nende tähelepanekute põhjal mingeid üldistusi ega otsustusi prantsuse kaasaegsete kunstisüundade ja 40.000 Pariisis tegutseva kunstniku loomingu kohta. Nädal aega Pariisis viibimist ei võimalda põhjalikult tutvuda kaasaegse kunstieluga. Suurem osa Pariisis veedetud ajast kulus linna arhitektuuriga ja muuseumidega tutvumiseks, millistest saadud muljed ja mõtted ei mahu aga selle kirjutise raamidesse.

Ometi huvitas meie turistide gruppi, nõukogude kunstnikke ja kunstiteadlasi, esmajoonel kaasaegne Austria kunst. Tänu progressiivsete Austria kultuuritegelaste lahkele kaasabile oli meil võimalik tutvuda paljude austria kunstnikega, külastada nende ateljeesid, kunstigaleriisid. Nõukogude kunstihuviliste ettekujutuse järgi domineerivad kodanlike maade kunstis äärmuslikud kunstivoolud, nagu abstraksionism, sürrealism jt. Nende voolude esindajatega oli meil võimalus kohtuda, nendega vaielda, kohati isegi ägedalt. Kuid ekslik oleks arvata, et selline kunst domineerib kunstisalongides ja kunstikauplustes. Ainult kõige esinduslikumates müügisalongides võib leida uusimate moekarjete — pop-



*Viini XX sajandi kunstimuseum.*



*F. Wortuba. Figuralne reljef. Detail. Pronks. 1958.*

ja op-kunsti näiteid. Siin pakuvad elegantsed, esinduslikud müüjad vanemapoolsetele ameerika daamidele viimast moekarjet. Enamikes kunstikauplustes aga näeme sentimentaalseid suhkurmagusaid neidude peakesi, pikantseid poolakte, romantilisi maastikke lumiste mägedega tagaplaanil ja siniste-siniste järvedega mürkrohelistes orgudes. Õigus on prantsuse esteetikul R. Garaudy'l, et juhtival kohal kodanlikus maailmas on nn. «kunst massidele», mis mürgitab inimesi ideelageda, tegelikkust idealiseeriva ebakunstiga. Seda kunsti maha vaikida oleks suur viga. Meie armastame õigusega, sageli vihaste sõnadega, häbimärgistada halva maitse retsidiive meie kunstis, olustikus. Sellist maitselagedust aga, nagu oli näha Austrias kunstikaupluste vitriinidel, meie vabariigi kaubandusvõrgus küll ammu ei leia.

Tahaks peatuda nende kunstnike loomingul, kellega meil oli võimalus tutvuda Viinis ja Salzburgis.

Kõige suurema populaarsuse on väljaspool Austriat võitnud nn. Viini fantastilise realismi koolkond. Selle asutajaks on kunstnik ja kirjanik J. Gütersloh. Tema õpilased, selle rühmituse esindajad on aga W. Hutter, R. Hausner, E. Fuchs jt. Viini fantastilise realismi koolkond on euroopa sürrealismi omapäraseks haruks. Selle koolkonna esindajad ei rõhuta niivõrd sürrealismile iseloomulikke patoloogilisi, antihumanistlikke jooni, kuivõrd arendavad välja sürrealismile omast fantaasiarikkust. Nende tööd meenutavad muinasjuttu, unenägu, milles täpselt nähtud detailid põimuvad omapäraselt meelevaldses seoses. Vormikõne on äärmiselt täpne, otse filigraanne, ja ei saa eitada fantastilise realismi koolkonna esindajate üksikute tööde tugevat emotsionaalset mõju.

Hoopis vähe veenis nende kunstnike looming, kes olid koondunud «Galerie im Griechenbeisel» ümber.

*Jugoslaavia mälestusmärk Mauthauseni kontsentratsioonilaagri ees.*



Siin nägime op-kunsti esindaja H. Painitzi maale, mis kujutavad erinevates rütmilistes kombinatsioonides ja suurustes lõikuvaid värvilisi rõngaid. Need tööd kuuluvad pigem dekoratiivkunsti, kui kujutava kunsti valdkonda. Ka väljaspool Austriat on tuntud A. Frohner, iseenesest väga sümpaatne ja kultuurne inimene, kelle looming aga on täiesti vastuvõtmatu. A. Frohner väidab, et ei ole olemas materjale, milledest ei saaks luua kunstiteost ja tema arvates on põhk samaväärne kullaga. Nägime Frohneri ateljees madratsit, mille roostetanud vedrud moodustasid omapärase ornamendi, katkisi toole, masinaosi — kõik need olid tema «skulptuuride» toormaterjaliks. Meie ei saanud lahti tundest, et siin on tegemist puhtakujulise šarlataansusega, vaatamata sellele, et autor siiralt uskus oma kunsti novaatorlusse.

Salzburgis tutvusime rea tublide realistide teostega. Meeldis maalikunstnik W. Kaufmann, kes oma reisdelt Ameerikasse ja Aafrikasse oli kaasa toonud ilusaid žanrilisi akvarelle ja joonistusi. Tugevate professionaalsete võimetega on skulptor M. Rieder, arvukate jõuliste portreede ja nägusate pargiskulptuuride looja.

Viinis oli meil võimalus viibida ühe kaasaja silmapaistva skulptori, Austrias elava itaallase V. Bertoni töödega. Bertoni loominguline diapason on erakordselt avar, ta on loonud portreid, aktiplastikat, reljeefe, kaasaja arhitektuuriga suurepäraselt harmoneeruvaid lihtsamapinnalisi abstraktseid skulptuure terasest, alumiiniumist, pronksist, puust, kivist jne. Bertoni töid iseloomustab mingi hingestatunud musikaalsus, võiks öelda absoluutne rütmiline, materjali dekoratiivsete omaduste suurepärase tundmine. Bertoni ateljees veedetud tunnid kuuluvad Austria-reisi meeldejäävamate elamuste hulka.

Unustamatult haarava mulje jättis Mauthauseni kontsentratsioonilaagri külastamine. Siia, laagri väravate ette on aja jooksul tekkinud omapärane skulptuurimonumentide ansambel. Iga riik, kelle kodanikud langesid surmalaagris fašistlike timukate

ohvriks, püstitas oma kaasmaalastele väärrika monumendi. Siin leiame Nõukogude Liidu, Prantsusmaa, Poola, Saksa Demokraatliku Vabariigi ja teiste maade poolt püstitatud monumente. Eriti tugeva mulje jätsid Ungari ja Jugoslaavia mälestusmärgid. Esimene neist kujutab gruppi vange ülestõstetud kätega. Kõrvuti asuvate meeste käed moodustavad kompositsioonis omapärase ristuva rütmi, mida aktsentueerivad ähvardavalt kokkusurutud rusikad. Erakordselt mõjuv on Jugoslaavia monument. Hele da kivimüüri taustal näeme ämblikuvõrku meenutavat pronksist ornamentaalset reljeefi. Tähelepanelikult vaadates hakkavad sellest ornamendist välja kasvama haprad, nagu murtud inimeste figuurid, kramplikult tardunud sõrmed on nagu igaveseks kleepunud okastraadi külge. Taas jälle on vaataja ees abstraktne ornament, mis paari hetke pärast muutub uuesti kurnatud vangide viirastuslikeks figuurideks.

Õpetlik oli näha Austrias, kuivõrd aktiivselt on olustikku tunginud kunstide süntees. Pääaegu kõigi uute ühiskondlike hoonete seintel nägime figuraalseid või ornamentaalseid pannoosid mosaiik-, sgrafiito- või emailtehnikas, samuti metallist reljeefe. Interjöörides oli rohkesti näha seinamaalinguid fresko- või sgrafiitotehnikas. Haljasaladel võis kohata peamiselt pronksist skulptuure, mida võis näha ka elamurajoonide sisekvartalites. Väärrib märkimist, et püüe juurutada kunsti olustikku, arendada kunstide sünteesi on tihedalt seotud demokraatlike jõudude võitlusega kunsti rahvalikkuse eest, töölisklassi esindajate initsiatiiviga. Seda kinnitavad rohkearvulised kunstiteosed elamurajoonides, mida linnavalitsus püstitab tööliste.

Liiga lühiajaline oli meie tutvus Austria kunstiga, et anda mingit üldistavat hinnangut selle maa kunstile. Ilmne on aga see, et realistlikul kunstil on Austrias oma kindel koht ja näib, et ka head arenguperspektiivid.





## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Яан Ензен</i>		<i>Виллем Раам</i>	
О нашем искусстве и трудностях его роста . . . . .	1	Два портрета Карла Пярсияги работы Эдуарда Вийральта . . . . .	36
Декада русского искусства в Эстонии . . . . .	5	<i>Март Эллер</i>	
<i>Борис Бернштейн</i>		Вяйно Аалтонен . . . . .	39
К спорам о реализме . . . . .	13	Впечатления об искусстве зарубежных стран: Греция — <i>Эви Пихлак</i> ; Франция — <i>Лехти Вийроя</i> , <i>Сигрид Уйга</i> ; Австрия — <i>Лев Генс</i>	46
<i>Юри Хайн</i>		На обложке	
О молодом поколении наших графиков . . . . .	23	<i>Ю. Пальм</i> . Можжевелники. Литография. 1966.	
<i>Эха Ратник</i>			
О творчестве Карла Пярсияги . . . . .	30		

---

### КУНСТ 3 («ИСКУССТВО») АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 1966

На эстонском языке  
 Оформление Л. Круусмаа  
 Издательство «Кунст» при Художественном Фонде  
 Эстонской ССР. Таллин, ул. Пикк, 6.

Toimetaja M. Alas  
 Kunstiline toimetaja A. Koemets  
 Tehniline toimetaja K. Kuusik  
 Korrektor V. Ansip

Hind rbl. 1.05

Toimetuse kolleegium: E. Allsalu, B. Bernštein, L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Raunam, J. Seilenthal, O. Soans, I. Solomõkova, ja V. Tiik.

Ladumisele antud 23. VIII 1966. Trükkimisele antud 22. X 1966. Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku (Ukraina NSV) kriidipaber 54 × 84, 1/8. Trükipoognaid 7,5 + 2 kleebist ja 1 lisa. Tingtrükipoognaid 10,08. Arvutuspoognaid 8,98. Trükiarv 2000. MB-09361. Tellimise nr. 6175. Hans Heidemanni nim. trükikoda, Tartu, Ulikooli 17/19. II

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

Художники Русской Федерации с эстонскими коллегами в гостях у рыбаков колхоза «Норд» . . . . .	5
Гости и эстонские коллеги в рыболовецком колхозе «Норд» . . . . .	6
П. Корин. Портрет В. Качалова . . . . .	7
И. Моисеенко. Осени с дедом . . . . .	7
А. Пластов. Таня . . . . .	8
М. Касьянова. Хохлома . . . . .	8
Г. Нисский. Скоро Москва . . . . .	9
В. Мухина. Рабочий и колхозница . . . . .	10
А. Ланкин. Молодой строитель . . . . .	10
Г. Нерода. Портрет Цандера . . . . .	10
Р. Федоров. Охотники тундры . . . . .	11
В. Фаворский. Виньетка к произведению М. Пришвина «Жень-шень» . . . . .	11
В. Фаворский. Виньетка к произведению В. Пришвина «Жень-шень» . . . . .	11
П. Старонос. Иллюстрации к северо-русским сказкам . . . . .	12
П. Старонос. Иллюстрации к сказкам . . . . .	12
Н. Кормашов. Северная Двина . . . . .	15
Л. Мууга. Колхозницы . . . . .	16
О. Терри. Виве . . . . .	17
Э. Китс. Изобразительное искусство. Часть триптиха . . . . .	19
П. Улас. Большая камбала . . . . .	20
А. Кеэренд. Старый город . . . . .	21
Ю. Пальм. На рыбалке . . . . .	24
Ю. Пальм. Скучное поле . . . . .	24
Х. Аррак. Утро . . . . .	25
Х. Аррак. Поля острова Сааремаа . . . . .	26
Р. Веебер. Зоологический сад . . . . .	26
Р. Веебер. Женщины едут . . . . .	27
Ю. Аррак. Трое людей . . . . .	28
Ю. Аррак. Павильон . . . . .	28
Ю. Пальм. Пара . . . . .	29
Ю. Пальм. Зовущий . . . . .	29
Ю. Пальм. Импровизация к роману В. Гольдинга «Божество мух» . . . . .	29
Р. Веебер. Семья . . . . .	29
Р. Веебер. Рыбак . . . . .	29
Р. Веебер. Перерыв . . . . .	29
Х. Аррак. Старый Сааремаа . . . . .	29
Х. Аррак. Вечер на реке Выханду . . . . .	29
Х. Аррак. Мостостроители . . . . .	29
Ю. Аррак. Садовники . . . . .	29
Ю. Аррак. Врачи . . . . .	29
Ю. Аррак. Музыка . . . . .	29
К. Пярсияги. Мотив Печорского монастыря . . . . .	30
К. Пярсияги. Вырусский мотив с лодкой . . . . .	32
К. Пярсияги. Женщина в синем платке . . . . .	33
К. Пярсияги. Натюрморт с розовым зонтиком . . . . .	34
К. Пярсияги. Обнаженная женская фигура . . . . .	34
К. Пярсияги в начале 40-х годов . . . . .	36
Э. Вийральт. Портрет Карла Пярсияги . . . . .	37
В. Аалтонен у портрета Ж. Сибеллуса . . . . .	39
В. Аалтонен. Голова девушки . . . . .	40
В. Аалтонен. Сидящая женщина . . . . .	41
В. Аалтонен. Голова Алексиса Киви . . . . .	42
В. Аалтонен. Богиня Свободы венчает Молодость победным венком. Рельеф . . . . .	43
В. Аалтонен. Поэт . . . . .	44
В. Аалтонен. Памятный значок «Дружба». Турку — Гётеборг . . . . .	45
Афины. Акрополь . . . . .	47
Геркул. Атлас и нимфа. Рельеф метопы с храма Зевса в Олимпии . . . . .	47
Статуя Кору. Деталь . . . . .	47
Площадь Согласия, в отдалении церковь Мадлен . . . . .	49
Фасад собора в Руане . . . . .	50
Часть фасада собора в Амьене . . . . .	51
Ж. Фр. Шальгрэн. Триумфальная арка в Париже . . . . .	52
Площадь Согласия ночью . . . . .	52
Ателье на улице Монмартр . . . . .	53
Ателье на улице Монмартр . . . . .	54
Площадь в Париже . . . . .	54
Художественный музей XX века в Вене . . . . .	56
Ф. Вортруба. Фигурный рельеф. Деталь . . . . .	56
Югославский памятник перед концлагерем в Маутхаузене . . . . .	57

## Цветные:

- К. Пярсияги. Желтые цветы на синем фоне.  
Э. Вийральт. Портрет Карла Пярсияги.

Rbl. 1.05.

~~Ar 966~~  
~~Kunst~~