

KUNST
1 • 1 9 5 8

SISUKORD

A. <i>Künnap</i> . Eesti maalist eile ja täna	2
K. <i>Teder</i> . Eduard Viiraltist ja tema loomingu- st	17
B. <i>Bernštein</i> . Jooni A. Johani žanrimaa- list	24
G. <i>Reindorff</i> . Mälestustekillukesi August Jansenist	31
E. <i>Einmann</i> . XXVIII Biennale kunstinäi- tus Veneetsias	35
H. <i>Kuma</i> . Mõtteid eesti nõukogude tarbe- kunstist	45
Juuli Suits Tarbekunstnik ja kriitik	56
Ernst Tiido 	59
1957. a. kunstikroonika	61
Varia	62
Резюме на русском языке	67
Esikaanel: E. Viiralt. Kunstnik K. Raua portree. Kuivnõel. 1939.	
Tagakaanel: R. Kaljo. Naisakt. Linool- lõige. 1957.	



KUNST · I · 1958



«EESTI NSV KUNST»



A. Hoidre, 1905. aasta. Tempera, 1957.

KUNST · 1 · 1958

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

Viimased aastad kulgevad eesti kujutava ja tarbekunsti hooga arenemise tähe all. Meie kunstnike sisuline süvenemine ning julged loomingulised otsingud on teenitult leidnud tunnustamist rahva poolt.

Seoses meie kunstielu jõudsa arenguga on tekkinud vajadus erialaste teoste järele, mis laialdasele lugejaskonnale tutvustaksid meie kunstnike loomingulist tegevust. Lahendamist nõuab ka rida kunstiteoreetilisi probleeme, mis pidevalt esile kerkivad kunstipraktikast.

Almanahh «Kunst» püüab lugejaskonda laialdaselt tutvustada eesti nõukogude, vennasvabariikide ja kaasaegse välismaa kunsti ning kunstipärandiga. Diskussiooniliste materjalide avaldamisega tähtsamates kujutava ja tarbekunsti praktika ning teooria küsimustes loodab almanahh kaasa aidata õigete seisukohtade väljaselgitamisele vaieldavates probleemides.

Almanahhist peab kujunema Eesti NSV Kunstnike Liidu häälekandja, mis kujutava kunsti ja arhitektuuri sünteesi küsimuste käsitlemisega loob tihedad sidemed ka Eesti NSV Arhitektide Liiduga. Almanahhi «Kunst» sooviks on koondada enda ümber kõige laiemad kunstnike, kunstiteadlaste ja kunstihuviliste hulgad aktiivseks koostööks, et luua tingimused selle peatseks ümberkujunemiseks regulaarselt ilmuvaks ajakirjaks.

EESTI MAALIST EILE JA TÄNA

Asta Künnap

Pilk tänapäeva eesti kunstile ütleb, et tema taga peab seisma teistsugune maailm kui see, mis kunagi sünnitas Viiralti painajalikud nägemused, Kummitsa keldritoapildid närbev-kahvatute lastega, Gori satiiri kuldsüdame balli «kangelastest». Teistsugune on nüüd kunst, sest ka meie maa nägu on põhjalikult muutunud sellest ajast, millal töötav rahvas võttis võimu enda kätte. Eesti küla on jõudnud unustada naabrimeeste piiritülid ja ärplemised põllupeenra pärast, minevikku on vajunud pildid vabrikuvärvade taga konutavatest töötatöolistest, intelligendi homme päev ei sõltu enam kultuurkapitali konjunktuurist. Selle asemele on astunud nõukogude ühiskond, humaansete ideaalide ja püüdlustega, ülla eesmärgiga muuta inimese elu paremaks ning helgemaks.

Minevikus pidi parem osa kunstist arenema võitluses valitsevate klasside egoistlike huvidega. Nõukogude kunsti arengutendentsid langevad objektiivselt kokku partei, rahva ja kogu riigi huvidega. Silmakirjalik kodanlik «loominguvabadus» on asendunud tõelise vabadusega — vabadusega luua oma südametunnistuse järgi, luua rahvale. Partei näeb kunsti arengu peajoont tema lahutamatus seoses rahvaga, rahva ideelise kasvatuses ülesandega. «Kirjanduse ja kunsti kõrgeimaks ühiskondlikuks missiooniks on innustada rahvast võitlusse uute edusammude eest kommunismi ehitamisel.»*

Nõukogude kord on eesti kunstnikele nende loomingu vabaduse materiaalselt kindlustanud. Kunstiteoste ostud, tellimused, loomingu lised komanderingud, toetused,

* N. Hruštšov. Kirjandus ja kunst olgu tihedalt seotud rahva eluga. Looming nr. 9, 1957, lk. 1295.

puhkekodud, kunstikogude kättesaadavus, ulatuslikud näitused on enesestmõistetavad nähtused meie elus. Need omandavad aga veel sügavama tähenduse võrdluses minevikuga, dokumentide valguses, mis peegeldavad «iseseisva» Eesti kultuuri finantsilist olenevust... rahva alkoholarvitusest.* Kultuurkapitali olemust ja tema vahekorda loova intelligentsiga ei ole keegi tabavamalt iseloomustanud kui O. Luts oma alternatiivis — kas kirjanik peab kultuurkapitali toetust ootama kohvikus või kõrtsis. Kunstiteoste ostudele saadi kulutada vaid minimaalseid summasid. Nii pidi kodanlik haridusministeerium tunnistama, et «... Teaduse ja kunsti osakonna eelarvesse ei ole saadud võtta kriisiaastaist saadik summasid kunstiteoste ja kultuurajalooliste esemete omandamiseks.»** Kui kunstiühing «Pallas» 1936. a. palus Sihtkapitali Valitsust võimaldada kujutava kunsti alal tegutsevaile isikuile vaba pääs kodumaa avalikkusesse kunstikogudesse, siis Vold. Pätsu resolutsiooni kohaselt leidis palve toetust «... ainult Haridusministeeriumis registreeritud kunstnikkude suhtes.»***

Sotsialistlik kord tõi põhjaliku muudatuse kunsti ja ühiskonna vahekorda. Sallitava olukorrast tõusis kunst riigi ja partei täht-

* Eesti Kultuurkapitali summad laekusid peamiselt piirituse- ja viinamüügi tuludest. Nii loome kodanliku Haridusministeeriumi Teaduse ja Kunsti Osakonna aruandest, et «1939/40. a. eelarve oli eelmise aasta eelarvest kr. 18 000. — võrra vähem. Vähenedmine oli tingitud peamiselt piirituse ja viinamüügi arvel.» ENSV ORKA, f. 1108, n. 5, s. ü. 839, l. 125.

** Haridusministeeriumi kirjast riigivanemale 1936. a. ENSV ORKA, f. 1108, n. 5, s. ü. 871, l. 7.

*** ENSV ORKA, f. 1108, n. 5, s. ü. 863, l. 21.

saimaks abiliseks rahva ideelisel kasvatamisel. Kaheksateistkümne nõukogude aasta jooksul on meil välja kujunenud tugev ja omapärane kunst, mis on leidnud tunnustust kogu Nõukogude Liidus. Et me võime juba rääkida sotsialistliku realismi kunsti eesti rahvuslikust koolkonnast, seda on tõestanud meie kunsti viimased ülevaatenäitused — 1955. a. näitus «15 aastat eesti nõukogude kunsti», 1956. a. Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi kujutava kunsti näitus Moskvas, 1957. a. Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40-ndale aastapäevale pühendatud juubelinäitused Moskvas ja Tallinnas. Sama kinnitab ka terve rida eesti kunstimeistrite personaalnäitusi ning meie kunstnike esinemisi välismaal (Prahas, Londonis, Berliinis).

Üldise tunnustuse on leidnud E. Einmanni, G. Reindorffi, A. Bachi, R. Sagritsa, R. Uutmaa, J. Võerahansu, E. Kitse, V. Loigu, E. Okase, R. Treumani, V. Karruse, V. Väli, A. Kaasiku, E. Roosi, J. Raudsepa, A. Pilari, A. Hoidre, F. Sannamehe, M. Saksa, R. Kaljo, P. Luhteini jt. meistrite looming. Parimaks tunnustuseks nõukogude kunstikoolile tuleb lugeda seda, et see on kasvanud andeka, ideeliselt ja professionaalselt küpse järelkasvu I. Kimmi, A. Viidalepa, K. Polli, L. Kokamäe, E. Kirsi, L. Tolli, O. Männi, R. Rannasti, A. Eskeli, A. Keerendi, A. Küti, V. Tolli, I. Tornii ja paljude teiste näol.

See ei tähenda, et kunsti areng meie nõukogude ühiskonnas toimuks kergelt ja vastuoludeta. Kunst, nagu elav organism, on kogu aeg liikumises, vastuolude ületamise protsessis, temas toimub pidev ainetevaheutus, sest et tekib ja areneb uus — sageli valuliselt. Iga saavutus on võitluse resultaat vanade harjumuste, kujutluste, vana maailmavaate igandite vastu. Viimastel aastatel on eesti nõukogude kunst arenenud teravneva ideoloogilise võitluse tingimustes. Välismaal on nõukogude kunsti saavutused ja sotsialistliku realismi meetod saanud ägedate rünnakute osaliseks. Nagu tabavalt märkis üks kirjandusteadlasi, on realismi probleemid muutunud sõna otseses mõttes poliitilisteks.* Isikukultuse kriitika sildi all on püütud maha teha nõukogude kirjanduse

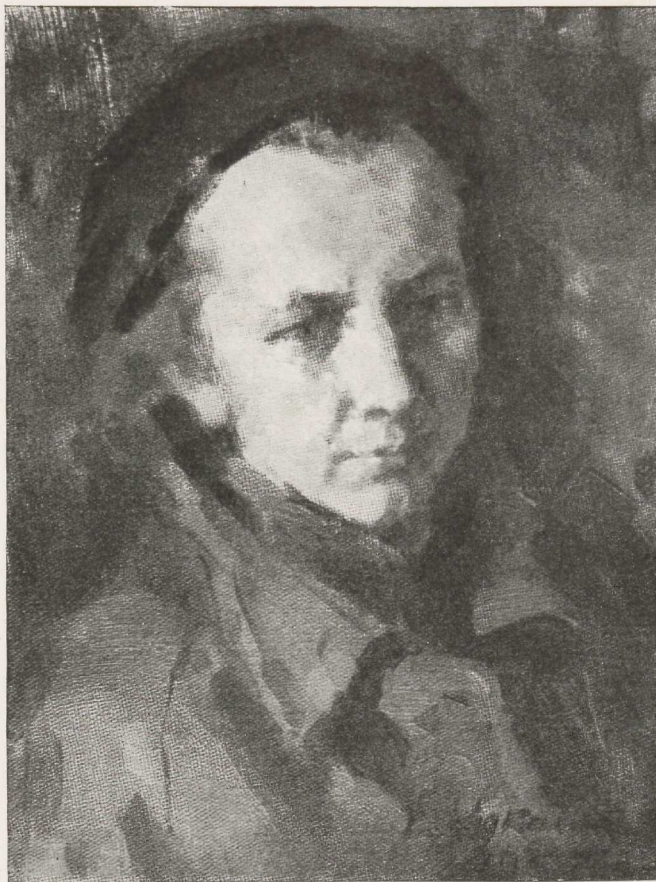
* «Вопросы литературы» должны стать боевым журналом. Лит. газ. 28. I 1958.

ja kunsti saavutusi, sotsialistliku realismi meetodit ning elustada kodanlikku «loominguvabaduse» loosungit, vastandades selle parteilise juhtimise printsiibile. Kuid iga tuulepuhang ei suuda ümber lükata seda, mida nõukogude rahvas on ehitanud paljude aastate tööga. Ka eesti nõukogude kunst on kasvanud juba küllalt tugevaks, et mitmesugustele moevooludele ja «reformitaotlustele» vastu seista oma ideelise sihikindluse, parteilisuse ja realismiga.

I

Üheks meie kultuurielu tähtsamaks sündmuseks oli 1956. aastal toimunud eesti kujutava kunsti näitus Moskvas. Kuna seal eesti nõukogude kunst asetseb kõrvuti minevikupärandiga, siis oli võimalik jälgida rahvusliku realistliku kunstitraditsiooni pidevat järgnevust, selle protsessi kindlat ajaloolist seaduspärasust. Teiseks oli meil võimalus Moskvas oma kunsti lähemalt võrrelda venenasrahvaste kunstiga. See aitas sügavamalt mõista oma rahvuslikku eripära, kriitiliselt hinnata meie kunsti saavutusi, tugevdada sõprussidemeid teiste sotsialistlike rahvuskultuuridega.

Meie kultuurisuhete ajaloost kerkib esile 1935. aasta, kui toimus eesti kunsti esimene näitus Moskvas. See oli veel «välismaa» näitus Nõukogude Liidu pealinnas. Peamiselt kaasaegset kunstiloomingut tutvustav, viis ta eesti kunstnikkonna isiklikku kokkupuutesse maa ning rahvaga, kelle elu ja kunsti vastu neil fašismi pealetungi aastail Eestis oli tekkinud siiras huvi ja poolehoid. Huvitav on märkida, et võrreldes teiste välisnäitustega, mida korraldas kodanlik vabariik, oli Moskva näituse ettevalmistuse ametlik osa ülimal määral jahe. Puudusid välissuhetes tavaks kujunenud diplomaatilised kummardused ja kärarikas reklaam. Kuid kunstnikkond suhtus üritusse soojalt ning edu külalislahkes Moskvas oli nii suur, et seda ei saanud märkimata jätta isegi kodanlik haridusministeerium oma ametlikus aruandes. «7. märtsil s. a. Moskvas avatud Eesti kunstinäitus sai seal haruldase menu osaliseks», märgitakse selles. «Huvi näituse vastu oli väga suur ja vene kunsti-



L. Kokamägi, Ilmi Variku portree. Õli. 1957

arvustajate tunnustavad otsused meie näituse kohta polnud mitte välise viisakuse avaldusteks.»*

Selle esimese otsese kokkupuute mõju eesti kunstile ootab veel üksikasjalist uurimist; võib oletada, et aastatel, mil toimus kodanliku ühiskonna terav lõhenemine ning progressiivse realistliku kunstisuuna järjest tugevam eraldumine kodanlike kunstivoolude konglomeraadist, andis Moskva näitus tugeva tõuke protsessidele, mis objektiivselt olid juba küpsemas eesti progressiivse intelligenti teadvuses, samuti kunstis.

Kuid püsiv loominguline side eesti ja teiste nõukogude rahvaste kunsti vahel sai tekkida alles pärast juunipööret. Suure Isamaasõja ajal 1943. aastal Jüriöö ülestõusu 600-ndale aastapäevale pühendatud näitus Moskvast tõestas, et eesti kunst oli ennast

juba täielikult sidunud sotsialismi ja nõukogude rahvastega. Eesti kunstnike Jaroslavli kollektiiv võttis aktiivselt osa rahva fašismivastasest võitlusest ning see vajutas ereda pitseri ka kunstiloomingule.

Dekaadinäitus 1956. aastal kujunes eesti kunsti kõige ulatuslikumaks ja sügavamaks tutvustamiseks Moskvast. Ta näitas, et võrreldes 1935. aastaga on eesti realistlik kunst edasi sammunud terve epohhi võrra, lubas veenduda selles, et meie nõukogude kunst on kõige väärtusliku seaduslikuks pärijaks ja edasiarendajaks, mis rahvas on loonud «kapitalistliku ühiskonna, mõisnike ühiskonna, tšinovnikute ühiskonna surve all».*

Pärandisse suhtumine on nõukogude kunstile, tema teooriale ja praktikale üheks tähtsamaks küsimuseks. Partei on alati rõhutanud realistlike kunstitraditsioonide tähtsust, võidelnud nihilistliku pärandisse suhtumise vastu ühelt poolt, vana kultuuri kriitikata omandamise vastu teiselt poolt.

50-ndate aastate alguses oli meil ülekaalus kahtlev suhtumine mineviku kunstisse üldse. Formalismi hirm takistas mitmete suurte meistrite loomingu lähemat tundmaõppimist (Kr. Raud, N. Triik, Ed. Viiralt jt.). Kui kunstniku pärand polnud vastuvõetav tervikuna, siis heideti see ka tervikuna kõrvale. Eelarvamusega suhtuti ka mitmesse XIX sajandi meistrisse (O. Hoffmann, E. Dücker jt.), kuid mitte realismi puudumise tõttu, vaid nende meeste «saksa vere» pärast. Mis puutub pärandisse üldse, kodanliku diktatuuri perioodi kunstisse aga eriti, siis selle hindamises on viimastel aastatel toimunud murrang. Seda, oma olemuselt äärmiselt vastuolulist, kahe kultuuri võitlust peegeldavat pärandit, on hakatud konkreetsemalt uurima, lähtudes seejuures hoolikast faktide kogumisest ja analüüsist. Ei saa jätta märkimata suurt tööd, mida mineviku kunsti-pärandi esialgsel läbitöötamisel ja vaatajale-uurijale kättesaadavaks tegemisel on ära teinud Tallinna ja Tartu kunstimuuseumid. Kultuuripärandi probleemi lahendamisel edasiviivat osa etendas samuti dekaadinäitus.

Rääkides traditsioonist ja selle kriitilisest omandamisest, tuleb silmas pidada eeskätt realistlikku pärandit, mida me säilitame ja

* ENSV ORKA, f. 1108, n. 5, s. ü. 791, 1. 108.

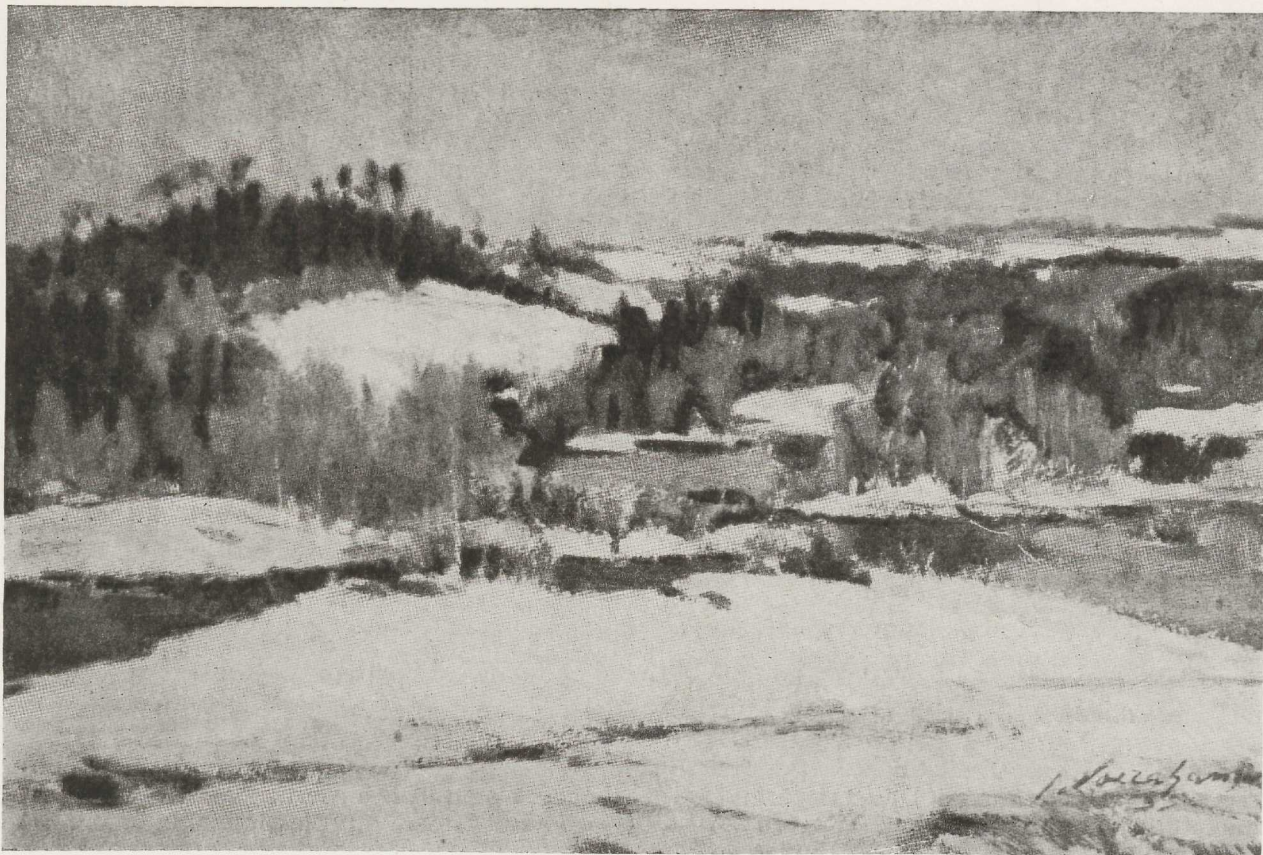
* V. I. Lenin. Teosed, kd., 31, lk. 256.

uurime, et rikastuda temas peituvu ilu ja elutarkusega ning kõrge professionaalse kultuuriga. Areneva nõukogude kunsti huvides on vajalik pärandis sisalduvate väärtuste võimalikult täielik ja loov kasutamine. Tänapäeval, kus me realismi üle ei otsusta enam «korralikult» väljamaalitud vormi järgi, on need võimalused tunduvalt avardunud: pole tarvis karta, et Köleri pärandit kasutades võiksime Johani ja Liimandi jätta realismi ukse taha. Kuid ei oleks õige silmi sulgeda teise äärmuse ees — katsete ees realismi mõistet avardada lõpmatuseni, laiendada seda ka ilmselt dekadentliku kallakuga töödele, «moodsatest» moevooludest haاراتud kunstnikele. Eriti viimastel aastatel võis märgata tendentsi vastandada vene peredvižnikute «vananenud, traditsionistlikule» pärandile Lääne-Euroopa langusvoolude «traditsioone» kui esteetiliselt väärtuslikke ja viljakaid. Sellejuures aga ei tahetud näha, et esimene traditsioon on elujõuline, edasiarenev, teine aga ummikusseviiv. XIX sajandi teise poole realistlik kunst — Eesti oludes Köleri, Hoffmanni, Dückeri pärand — andis elu Laikmaale, Kr. ja P. Rauale, Triigile, need omakorda — Viiraltile, Johanile, Liimandile, Kummitsale. Viimased ulatasid vahetult käe nõukogude kunstile. Teise traditsiooniga aga lõpeb kodanliku kunsti arenguliin. Millegipärast aga siis, kui juttu on realistidelt õppimisest, hoiatatakse igati andetu järeleaimamise teele sattumise eest, Matisse'i ja Marquet' puhul aga peetakse enesestmõistetavaks loovat omandamist. Kuid olgem otsekohesed — kas ei toimu sagedamini vastupidi! Muidugi, poleks õige eitada seda väärtuslikku, mida on andnud maalitehnika alal üksikute andekate eksperimenteerijate töö. See aga ei tähenda, et koos värvide dekoratiivsusega peaksime neilt üle võtma ideetuse, siirduma elutõe otsingult sinna, kus algab, väljendades progressiivse ameerika kriitiku S. Finkelsteini sõnadega — manipuleerimine maali materjalidega kui ainsate «reaalsete» esemetega.* Kuigi see tendents on nõukogude kunstile sügavalt võõras, ei vasta tema arenguseadustele, võivad «moehaigused» üksikutele kunstnikele mõju avaldada. Eeskätt väljendub see ühe-

* С. Финкелстайн. Реализм в искусстве. Москва, 1956, стр. 200.

külgses ja liialdatud dekoratiivsuse taotluses vahenditega, mille kuuluvus nii või teisiti seostub Lääne-Euroopa languskunstiga. Kunstnik, kelle loomusele on võõras näiteks suurte eredate pindade dünaamika, hakkab sellise eksperimendi tulemusena paratamatult kiratsema. Mõned noorematest maalijatest on aga vist enesele märkamatuks «kaas-aegse» vormi otsinguile ohvriks toonud inimkuju sügavuse ja sisukuse. Sellele mõttele juhivad mõned L. Muuga ja E. Allsalu viimased portreed.

Tagasi tulles kodanliku perioodi juurde, tuleb märkida, et nende meistrite loominguks, kes töötasid 20—30-ndate aastate ängistavates tingimustes, ei saa läheneda tänapäeva mõõdupuuga. Määravaks tuleb lugeda kunstniku loomingu põhisuunda, teda stimuleerinud ideid ja mõtteid, mitte aga ühekülgsest «kinni hakata» kujutusmaneerist, sest XX sajandi keerukates tingimustes riivasid mitmesuguste -ismide mõjud ka tõsisel kunstnikke, kes põhiliselt töötasid realistliku meetodi alusel. Paljudel juhtudel «maneer» oma ühekülgse tinglikkusega, millega kaasnes teatav professionaalne saamatus, oli omaaegsete tingimuste tulemuseks, seega rohkem kunstniku õnnetus kui tema süü. 30-ndateks aastateks olid mitmed sedalaadi «lastehaigused» läbi põetud. Realistlik suund tugevnes, eriti nende noorte kunstnike arvel, keda võib vaadelda juba uue ajastu kunsti — sotsialistliku realismi kunsti — vahetute ettevalmistajatena. Selliste noore generatsiooni maalikunstnike, nagu A. Johani, K. Liimandi, N. Kummitsa jt., loomingu toitepinnaseks sai tööraha elu. Nende teostes, eriti 30-ndate aastate lõpul, võib märgata languskunsti maneeride mõjudest vabanemise tendentsi, seda, mis praegu toimub kogu maailma progressiivses kunstis. Ei olnud juhuslik kõigi mainitud kunstnike sügav huvi Rembrandti, selle väikeste inimeste suurte tunnete poeedi loomingu vastu. Oli ületatud sügavate pettumuste ja kahtluste periood — järjest kaaluvama ajaloolise jõuna tõusis esile proletariaat, ühiskonnas küpses rahvarevolutsioon ning kunsti ette kerkisid selgemini kui kunagi varem elu jaatamise ülesanded. Johani, Liimand ja Kummits näitavad inimest sageli töö juures, ja nagu ette aimates uue, inimliku töö ajastu saabumist, asetavad nad töö akti enese



J. Võerahansu. Vana Saaluse järved talvel. Õli. 1955.

poetilisse valgusesse. Näiteks pesijad Johani teoses «Pesunaised», mässituna soekuldsetesse aurupilvedesse, otsekui kiirgavad enesest välja optimismi, rahva kõikevõitvat elujõudu.

Johani oli ka üks esimesi kunstnikke, kes tõi lõuendile rahvamassid. Juba 30-ndatel aastatel pani ta aluse paljufiguurilisele temaatilisele kompositsioonimaalile eesti kunstis. Vastandina nende kunstnikkude loomingule, kelle «inspiratsioon» kõige paremini õitses ateljee intiimses üksinduses, arenes Johani talent juba algusest peale rahva pulbitseva elu pinnal; väljaspool seda keskkonda poleks selle olemasolu üldse mõeldav olnud. Sellele vastas ka kunstniku meetodi omapära — püsimine muljete, vaatluste, natuuri vahetus läheduses kogu loomingulise protsessi vältel, ilma erilise kalduvuseta fantaasiasse. Elu õpetas ja aitas tal iseseisvalt lahendada tähtsaid

professionaalseid ja ideelis-kunstilisi probleeme, milleks toleaeagne kunstikool ei andnud küllaldaselt kogemusi. Eriti tuleb siin märkida A. Johani kujunemist virtuooslikuks joonistajaks, mis aitas oluliselt kaasa tema novaatorlikule, julgelt uusi teid rajavale tööle temaatilise kompositsiooni alal. Süžeeis-temaatilise pildi süünd 30-ndatel aastatel on vahetult seotud nende uute ülesannetega, mis rahvarevolutsiooni eelõhtul kerkisid eesti kunsti ette. A. Johani individuaalsed kunstnikuhuvid langesid kokku arengu objektiivsete seaduspärasustega. See võimaldaski tal, vaatamata oma lühikesele elueale, leida võti väravale, mis viib sotsialistliku kunsti teeale. Tema paljufiguurilised kompositsioonid, nagu «Kalurid rannal», «Rahvapidu» ja lõpetamata jäänud «Tööraha ülestõus 21. juunil 1940. aastal Tartus», ühes nende vahele põimuva rikkaliku portreelise ja olustiku-žanrilise loomin-

guga on nagu üksikuteks astmeteks sellel teel.

Selliste kunstnikkude puhul, nagu Johani, kelle demokraatlik programm otsekohelelt ja järjekindlalt astub esile tema lõuenditel, on pärandi küsimus kahtlemata kergemini lahendatav kui sügavalt vastuoluliste meistrite juures. Võib-olla just seetõttu ongi kõrvale jäänud ühe meie mineviku suurima portretisti N. Triigi pärand — gigantselt jõuline, humanistlik, kuid paiguti nagu muljutud sümbolismi ja ekspressionismi ladesustest. Tundub, et kahe kultuuri võitlust ei tohi alati mõista nii (kui kasutada I. Kramskoi piltlikku väljendust), nagu seisaks kaks roodu vaenulikke sõdureid teineteise vastas. Kokkupuude konkreetsete näidetega (kas või «Pallase» kunstikooli küsimus) laseb aimata, kuivõrd keerukalt avaldub kahe kultuuri dialektika ühiskonnas, mis on läbi põimunud mitut liiki vastuoludest, kus vastuolude pitsarit kannavad ka kunstnikud ja nende looming, sageli kuni üksiku teoseni välja.

II

20—30-ndate aastate otsingutest, millest nii mõnedki olid määratud lootusetule ummikussejooksmisele, tõi sotsialistlik kord eesti kunsti kindlale, avara perspektiiviga teele.

Loomulikult tuleb ka nõukogude kunstil palju otsida, kusjuures sageli on vältimatud vead ja eksimused. Kuid praegu, tagasi vaadates eesti nõukogude kunsti 18-aastasele arenguteele, näib, et kõik läbitud etapid, kuidas me neid tänapäeval ka ei hindaks, olid selles paratamatud ja vajalikud, nagu üksteisele järgnevad lülid ahelikus.

Suur sotsiaalne murrang 1940. aastal aetas eesti kunstnikkonna uute ja senitundmatute ülesannete ette: näidata rahva loova energia vabanemist, massi üksikosakese — tundmatu tööinimese — tõusmist isiksuseks, rahvahulkade muutumist neutraalsest massist eredate individuaalsuste koguks, milles üksikisik ja kollektiiv sulavad kokku harmooniliseks tervikuks. Kunstnikkond, eelkõige selle eesrindlikum osa, tundis kogu hingega, et on sündinud midagi suurt, mis vajab uut moodi lähenemist, uusi väljendus-

vahendeid. Maali endised kammerlikud vormid, mida oli toitnud kunstniku püüe luua enda jaoks, kas või mõtteski, maailm, mis on parem ja kaunim reaalsusest, ei rahuldanud enam. Paisu tagant lahti pääsenud elu surus kunstile peale terve, elulähedase maailmatunnetuse, milles realistlik asjalikkus ja selgus liituvad revolutsioonilise romantikaga. Võitlus selle uue realiseerimise eest aetas eesti kunsti ette terve ajaloolise programmi. 1940.—41. aasta vajutas meie kunstis esimesed monumentaalsuse jooned, mis väljendus eeskätt masside toomises lõuendile. Suur Isamaasõda lisas siia võitleva kodanikupäätose ja ideelise mehustumise karmid noodid; sõjajärgsete aastate pingutustes iga jalatäie maa taastamisel teritus vaatlusvõime, oskus näha uue sündi tavalises, igapäevases faktis; ning 50-ndate aastate ringis tehti esimesed sünteesikatsed kõike seda kokku võtta suurtes üldistavates maaliteostes. Selle pingetäie protsessi tulipunktis on peaaegu alati olnud figuraal-temaatiline kompositsioon — ajalooline, ajaloolis-revolutsiooniline, kaasajateemaline. Selles lõigus lahendati sotsialistliku realismi kõige põhilisemad ja raske-
mad ülesanded.

Eesti nõukogude maalikunsti edusammud üksikutes žanrides on olnud vahetus sõltuvuses traditsioonile toetumisest. Kõige kiiremini on arenenud portreekunst, sest selle juured ulatusid sügavale rahvusliku kunsti pärandi kihtidesse. Vastuolulisem oli maastikumaali areng, mis üheaegselt realistliku pärandi ümbertöötamisega toimus võitluses kadentliku kunsti mõjude ületamise eest. Veelgi raskem oli figuraal-temaatilise maali olukord, sest siin puudusid kaugemaleulatuvad rahvuslikud traditsioonid. Eesti klassikaline figuurimaal omas teistsugust iseloomu ning kuulus kas žanrimaali valdkonda (Hoffmanni ja Köleri teosed) või kandis akadeemistliku kompositsiooni ilmet (Köleri vastavalaadilised tööd). Arendatud süžeeaga paljufiguuriline temaatiline maal, nagu seda tunneme nõukogude kunstis, on tänapäeva sünnitus. Tegelikkus ise, kus rahvas etendab määratud osa elu peremehena, nihutab kunstis esiplaanile žanrid, kus masse on võimalik näidata «suures plaanis», kogu individuaalses rikkuses, iseloomude, meeolude, tunnete mitmekesisuses ühtsuses. Loomulik, et meie maalikunsti see osa on kõige enam

toetunud vene ja nõukogude maalikunsti traditsioonidele. See oli vajalik ja paratamatu, sest tühjale kohale ei saa ehitada uut. Eesti nõukogude kompositsioonimaali omaaegseid puudusi, nagu abstraktsust, mõistuslikkust, skemaatilisust, ei ole õige panna nende sidemete arvele, nagu mõnikord on püütud teha. See etapp meie kunsti arengus ei olnud kellegi poolt välja mõeldud, väljastpoolt peale pandud, vaid oli seotud teatava kindla arenguastmega inimeste teadvuses, mõtlemisviisis, tunnetamises, mis tegi alles esimesi samme ühiskondliku elu objektivsete seaduspärasuste mõistmisel. Ka kunsti loomingu rajanes sel perioodil rohkem kätteõpitud üldistel tõdedel kui sügavatel isiklikel kogemustel. Hea ja uus, mille eest kunstnikud oma loomingu võitlesid, ei saanud antud tingimustes veel kasvada tõelise kunstilise elamuseni, mida ei saagi väljendada teisiti kui ainult kujundilises vormis. Selline «ratsionaalne» mõtlemine, lähenemine nähtustele *a priori* ei olnud omane mitte ai-

nult kujutatavale kunstile, vaid ka kirjanduses ja muusikas võime leida midagi analoogilist, samuti kui teaduseski selle üldiselt õigete, kuid praktikas läbiproovimata tõdedega. Tol ajal kunstnikud vaatlesid ja tõlgitsid tegelikkuse nähtusi veel kõige üldisemates mõistetes, rohkem eetilistes kui esteetilistes kategooriates. Eesti nõukogude kunstnike õppimine vennasrahvastelt võis ainult kiirendada arengut. Et see õppimine kandis esialgu rohkem järeleaimavat kui loomingu- list iseloomu, oli paratamatu. Eesti nõukogude kunsti praeguse taseme juures aga asendub see ikka enam kõrgema vormiga — vastastikuse koostööga ja mõjutustega, omandades seega kahepoolse traditsioonide vahetuse iseloomu. Veel enam, sotsialistlike rahvuskultuuride vastastikuse rikastumise sfäär on tänapäeval laienenud kaugelt üle Nõukogude Liidu piiride. Õigustatult leiavad rahvademokraatia-maade kultuuritegelased, et sotsialistliku realismi meetodit ei tule lugeda ainult nõu-

R. Uutmaa. Traallaevad merel. Õli, 1957.



kogude kunsti meetodiks.* Nõukogude kultuuri saavutused on muutunud kogu sotsialistliku leeri ühisvaraks.

Eesti nõukogude temaatilise maali sünd ja areng on seotud selliste nimedega, nagu A. Johani, E. Okas, R. Treuman, V. Karrus, A. Viidalepp, I. Kimm, K. Polli, O. Raunam, P. Aavik, E. Kits jt. Iseloomulik on, et enamik neist kunstnikest on kujunenud nõukogude koori ühginustes. Suure Isamaasõja ajal tegid kõik eesti Jaroslavli kollektiivi maalijad läbi temaatilise kompositsiooni kasuliku ja õpetliku kooli. Kui mõnele kunstnikule oli see vaid episoodiks, siis teistele kujunes töö temaatilise maali alal kogu edaspidist loomingulist elu määravaks kutsumuseks.

Üks sellistest on E. Okas, kelle loominguline areng on lahutamatult seotud tööga rahva teema alal. Siin avab Okas nagu kaks erinevat külge: joonistustes (näiteks rindejoonistused Suure Isamaasõja ajast) on ta erk vaatleja ning jutustaja, kes elavalt, vahel kerge huumoriga annab edasi oma muljeid; maalikunstis aga kaldub Okas monumentaalse, heroilise kuju poole. Tema «1905. aasta» on tehtud nagu ühe hingetõmbega — kõik teose elemendid, alates kompositsioonist ja hele-tumeduse kontrastist ning lõpetades täis meeletlikku otsustavust edasiliiikuga talupojamassiga — on allutatud tõelisele tundele.

Rahvamassi kujutamine on üks sotsialistliku realismi põhiprobleeme. Ühtlasi on see üks raskematest ülesannetest sotsialistliku kunsti ees, sest see eeldab teistsugust lähene- mist kujutatavale kui see oli omane mineviku kunstile. «Massi, eriti sotsialistliku massi kujutamiseks meil etaloone ei ole»,** kirjutab oma kogemuste põhjal üks sotsialistliku realismi rajajaid kirjanduses A. Upit.

E. Okase looming oma järkjärguliste otsingutega rahva kuju suurema mitmekesise, psühholoogilise sügavuse, eepilise suuruse avamise poole on tõenduseks selle tee keerukusest. Pole lihtne ülesanne lahen-

dada suuri masse haaravat kompositsiooni, mis hõlmab nii peakangelasi kui ka episoodilisi kujusid. Psühholoogilise rikkuse otsimine võib kergesti muutuda joonte ja detailide kuhjamiseks, monumentaalsuse taotlus — üldsõnalisuseks. Kunstniku viimased kompositsioonimaalid «16. oktoober 1905. a.» ja «Meremeeste laul», millele eelnes tõsine analüütiline töö inimese, eeskätt

tema portreeelise läbitöötamise osas, näitavad uusi avanevaid võimalusi. Masside paigutus kasvab siin enesestmõistetavalt välja elulise motiivist. Emotsioonide edasiandmine on muutunud vabamaks, loomulikumaks, puhtdekoratiivne näitlikkus on asendumas sügavama realistliku põhjendatusega. «Meremeeste laulus» on monumentaalsust ja karmi hingestatust, eriti laulvate kalurite figuurides, mis raskepäraselt joonistuvad mere helendaval taustal. Laulmise motiivi sissetoomisega on Okas leidnud uudse tee rahva kujutamiseks, kes koos helidega avab oma mõtted ja unistused.

Figuraalkompositsiooni alal uusi suundi rajav on A. Viidalepa looming. Sellised teosed nagu «Fr. R. Kreutzwald üliõpilasena rahvaluulet kogumas», «Vähil», «Igapäevane leib» ja «Kandlemängija» näitavad kunstniku tõelist sisseelamist oma ülesandes. Need teosed on sündinud kunstniku teadvuses mitte loogiliste vormelitenä, vaid fantaasiapiltidena. Viidalepa loomingulise suuna omapäraks on romantikast läbi imbutatud sügav elamuslikkus, milles tundub seost rahvapärimusega, rahva kujutluste ja unistuste maailmaga.

Praegune nõukogude eesti temaatiline maal, võrreldes 50-ndate aastate alguse omaga, lubab kõnelda murrangu saabumisest. Selle olulisemaks tundemärgiks on see, et kunstilise loomingu protsess ei seisa, nagu sageli varem, teema formuleerimises ja sellele järgnevas kompositsioonilises «paigutamises», vaid saab alguse sügavalt loova inimese elukogemuste, mõtete, ideede ja unistuste varakambrist. Tulevast kuju kantakse sageli kaua hinges ning toidetakse südameverega, enne kui tal lastakse näha päeva- valgust lõuendil, kivis või plaadil.

Seaduseks on, et iga uus sünnib võitluses rutiiniga, vanade harjumuste ja kujutlustega. Ka selline uudne teos, nagu A. Viidalepa «Fr. R. Kreutzwald üliõpilasena rahvaluulet kogu-

* Н. В. Завадская. Обсуждение журнала «Вопросы философии» в Румынской Народной Республике. Вопросы философии, пг. 6, 1957, lk. 197.

** А. Упит. Литературно-критические статьи. Рига, 1955., lk. 231.



E. Okas. Meremeeste laul. Õli. 1957.

mas», sai omal ajal etteheidete osaliseks just oma tugevate külgede arvel. Teosele, mis kujutab kirjanikku-valgustajat uusaasta õöl talupoja poolhäämaras suitsutares, kus kõik on läbi imbutunud rahvapärimuse romantilisest hingusest, heideti ette dokumentaalse tõepärasuse puudumist. Õnneks hakkab nüüd juba juurduma arusaamine, et «kunstilisus ilma «väljamõeldiseta» ei ole võimalik, ei eksisteeri».* Ning temaatiline maal, mis põhiliselt rajanebki väljamõeldisel, kujuneb seda haaravamaks, sügavamaks, mida elavamalt ja vabamalt joonistuvad kunstniku kujutluses tulevase teose kangelased, nende välimus, iseloomud ja tegevuskeskkond. Praegu võib E. Okase, A. Viidalepa, V. Loigu, A. Hoidre, R. Treumani, N. Kormašovi jt. kunstnike figuraalkompositsioonide põhjal väita, et temaatiline maal on meie kunsti üheks tähtsamaks alaks, millel on sama palju avaldusvorme, kuipalju on andekaid mõtteid, mis on kantud armastusest oma rahva vastu,

* М. Горький. О литературе. Москва, 1935, стр. 18.

püüdest valgustada elunähtusi kaasaja eesrindlikelt positsioonidelt.

Jõudsasti on arenemas eesti nõukogude portreemaal, mille taga seisab tugev rahvuslik koolkond J. Köleri, A. Laikmaa, P. Raua, N. Triigi, A. Johani, K. Liimandi, A. Miikmaa jt. loomingu näol. Portreelise kujutamise ülesanne viis nõukogude eesti kunstnikud tihedasse kontakti töötajatega, võimaldas konkreetsete tähelepanekute najal jälgida nõukogude inimese uute iseloomujoonte kujunemist. Meenutagem siinjuures meie maalikunstis tähtsat osa etendanud V. Loigu «Vana bolševiku I. Melikovi portreed», R. Treumani «Sepp J. Vaaraku portreed», I. Kimmi «Kirurg Raudami portreed», V. Väli portreesid jt.

Siin pole võimalik detailselt analüüsida üksikuid etappe, millised on läbinud eesti nõukogude portreekunst, samm-sammult edasi liikudes inimese vaimse maailma keerukais labürintides. Tulemuseks on psühholoogilise portree väljakujunemine. Üksnes viimaste aastate väljapanekud pakuvad meile küllaldaselt näiteid: V. Loigu «Auto-

portree», A. Viidalepa «E. Sõrmuse portree», R. Treumani «Skulptor F. Sannamehe portree», V. Väli «A. Janseni portree». Meie portreekunstile annab kindla ilme nõukogude ajal kunstialase hariduse omandanud I. Kimmi ja L. Kokamäe looming. Saanud tugeva joonistus- ja maalikooli, oli neil võimalus kiiremini edasi liikuda kui mitmelgi teisel vanematest kolleegidest.

Eesti realistlikule portreekunstile on üldse omane tõsidus ja lugupidamine inimese vastu. Nõukogude perioodil on sellele lisandunud kunstniku aktiivne kaasaelamine oma kangelase saatusel; portrees võib alati tajuda autori suhtumist inimesse, mis soojendab kuju ja kiirgab temast välja.

I. Kimmi ja L. Kokamäe portreerimismetodit iseloomustab soojus, hingestatus ja delikaatsus kuju tõlgendamisel. See on aidanud I. Kimmil luua suure revolutsionääri V. Kingissepa realistliku kuju. Viktor Kingissepp tõuseb Kimmi käsitluses esile väga tugeva inimesena, kuid mitte välise esinduslikkuse tõttu, vaid tänu sisemisele põlemisele ning moraalsele jõule, mida annab inimesele sügav veendumus oma eesmärkide õigsuses.

Elavatena vaatavad meile vastu inimesed Kokamäe meisterlikkudest portree-etüüdidest. Sarnasus, mille tabamiseks kunstnikul on eksimatu silm, on siin edasi antud niivõrd peenelt ja elavalt, et see kasvab üle karak-

V. Loik. Kalasadamas. Õli. 1956.



teerseks («Kunstnik I. Bržesskaja portree»). Sellistes töödes, nagu «Abikaasa portree» ja «Lydia Koidula» on lahendatud nõudlikuma iseloomuga ülesandeid. Kuid kujud ise on muutunud kuidagi kinnisemaks, endassesuletumaks ning ei kiirga enam välja sellist vahetut värskust, individuaalsete joonte ja joonekeste pillavat rikkust, nagu varasemad väikevormis teosed.

Eri kohal seisavad E. Kitse portreed, milledest eriti mõtterikkad on «Autoportree» ja «Noor viuldaja». Kui Kitse varasemates töödes efektne värvi- ja valgusemäng kujunes nagu omaette eesmärgiks, siis need teosed annavad tunnistust kunstniku võimest näha võrratult enam. Nii ühe kui ka teise kuju põhipaatose loob inimese tohutu tahe, isegi jonnakus raskuste ületamisel ning ustavus oma kutsumusele — kunstile.

Portreemaali areng on viimasel ajal kulgenud peamiselt lüürilises liinis. See on ka mõistetav: see suund tekkis üheaegselt skemaatilisusest vabanemisega ja inimese rikka sisemaailma järkjärgulise avastamisega meie kunstis. Huvi lüürika vastu on terve ja väärtuslik, sest see õpetab tähelepanelikumalt suhtuma inimesse, tema elamuste- ja tunnetemaailma, otsima nähtustele sügavamaid põhjendusi ja motiveeringuid. Lüüriline eneseavaldus võib olla suurte, oluliste ideede ja mõtete kehastamise vormiks. Kuid see ei tähenda, et lüürikaga lõpeksid tunnetamise piirid. Me vajame ka heroilisi kujusid ning tänapäeva nõukogude tegelikkus, rahvaste kangelaslik võitlus rahu eest tõukavad paratamatult selle juurde. Meie portreekunsti praegune tase peaks juba võimaldama luua kunstiliselt põhjendatud heroilisi kujusid, mis on vabad skemaatilisusest ja võltspaatosest. Sinnapoole kaldub E. Okas, kuigi tema portreeaalane tegevus on seotud peamiselt tööga süzeelis-temaatilise kompositsiooni alal. «Sepp J. Vaaraku portreega» alustatud traditsioone peaks juba kõrgemal meisterlikkuse astmel jätkama R. Treuman. Omapärase romantilise kuju väljaarenemisele võib viia A. Viidalepa «E. Sõrmuse portreega» alustatud tee. Terava karakteriseerimisoskusega paistavad silma L. Kits-Mägi portreed. Töölisportree edasiarendamisele andis hea tõuke I. Bržesskaja oma «Stahhaanovlase Ando Meidre portreega». Viljakaks võib kujuneda suund, mis

on avanemas Kaljo Polli loomingus. Joonistades välja inimeses eredalt isikupärast, silumata selle «konarusi», oskab kunstnik meid selle kaudu nagu iseenesest juhtida üldise, olulise juurde. Oma töös «Palamuse MTJ sepp K. Lain» lõi Polli meie kunsti ühe parimaid töölikujusid. V. Loigu iga uue portree ilmumine näitusele on meelde jäävaks sündmuseks, sest kunstnik oskab nähtavaks teha inimhinge kõige peenemaid avaldusi.

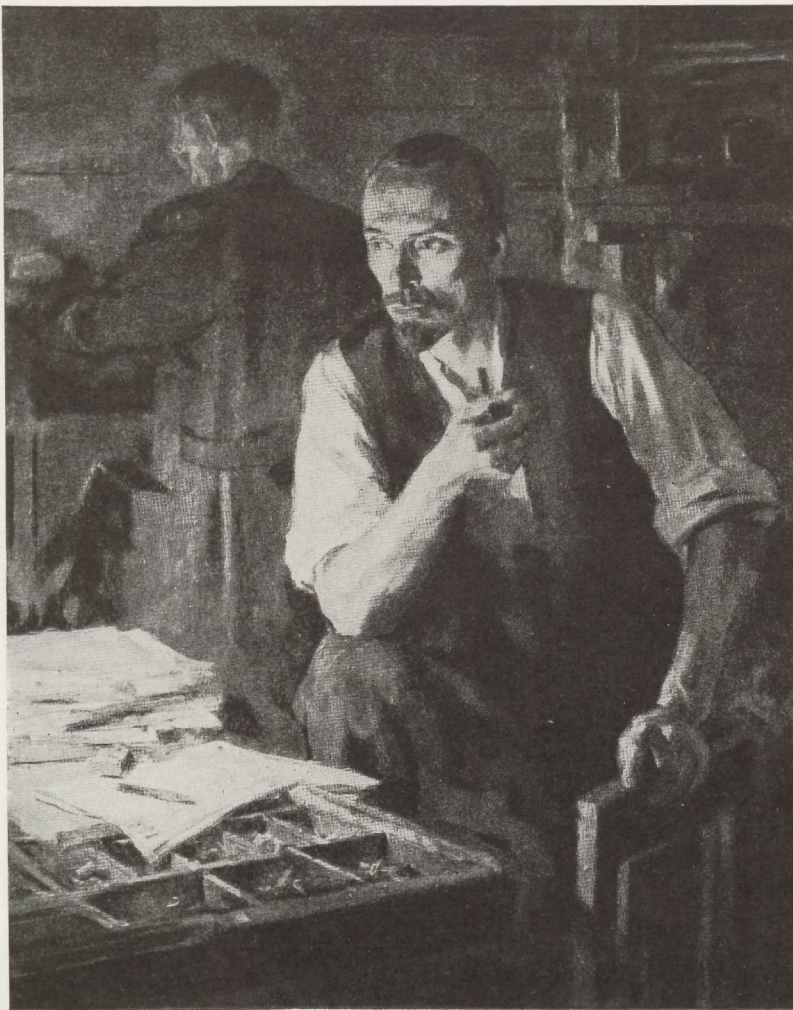
Eesti nõukogude portreežanri tugevus ei tähenda, et selle areng kulgeks vastuoludeta. Nagu märgitud, võib mõnikord näha vormilise väljendusrikkuse otsinguid, mis toimuvad inimkuju sisulise sügavuse arvel. Tõeline portretist tunneb instinktiivselt, et pannes kogu oma püüdlikkuse mingisse eraldi võetud «probleemi», võib ta kaotada kõige kallima, mis tal on kunstis — inimese.

Portreežanr tervikuna valmistub ette suureks ning tõsiseks tööks ajastul, kus «tulevad üha täiuslikumalt esile nõukogude inimese, kommunismiehitaja suurepäraseid vaimuomadused ning parimad iseloomujooned ja moraalne pale».*

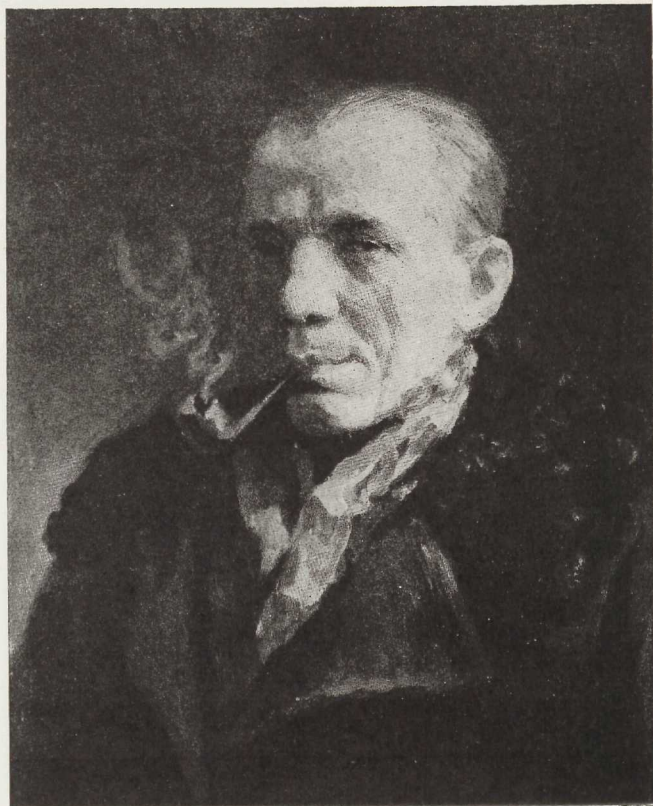
Mitte vähem parteiline kui inimest vahetult kujutavad žanrid pole ka maastikumaal. On võimatu mitte näha seda suurt entusiasmi ja armastust oma kodumaa vastu, mis tiivustab maastikumaalijate R. Sagritsa, E. Kitse, J. Võerahansu, L. Mikko, R. Uutmaa, A. Alase, A. Vardi jt. tööd. Eri peatüki moodustab vanameistrite A. Janseni, A. Jegorovi, R. Nymani looming, mis säilitab meie nõukogude epohhi jaoks elavaina klassikalise maastikumaali eesrindlikud traditsioonid. Viimasel ajal hakkab ennast tugevamalt avaldama noorte, ilmselt maastikumaalijateks kujunevate kunstnike kaader.

Maastikumaale vaadeldes ja analüüsides tahaks ikka sagedamini kasutada mõisteid — isikupära, loominguline individuaalsus. Veel hiljuti murti pead ja vaieldi selle üle, kuidas kiiremini saavutada individuaalsust. Elu näitab aga, et kunstniku individuaalsus sünnib töös — ta tuleb selle juurde, kes väsimatult otsib tõe looduses ja ühiskonnas ning areneb edasi realistina. Kunstniku isikupära aluspõhi on kahtlematult sünni-

* N. Hruštšov. Kirjandus ja kunst olgu tihedasti seotud rahva eluga. Looming, nr. 9, 1957, lk. 1300.



I. Kimm. Viktor Kingissepp. Õli. 1957.



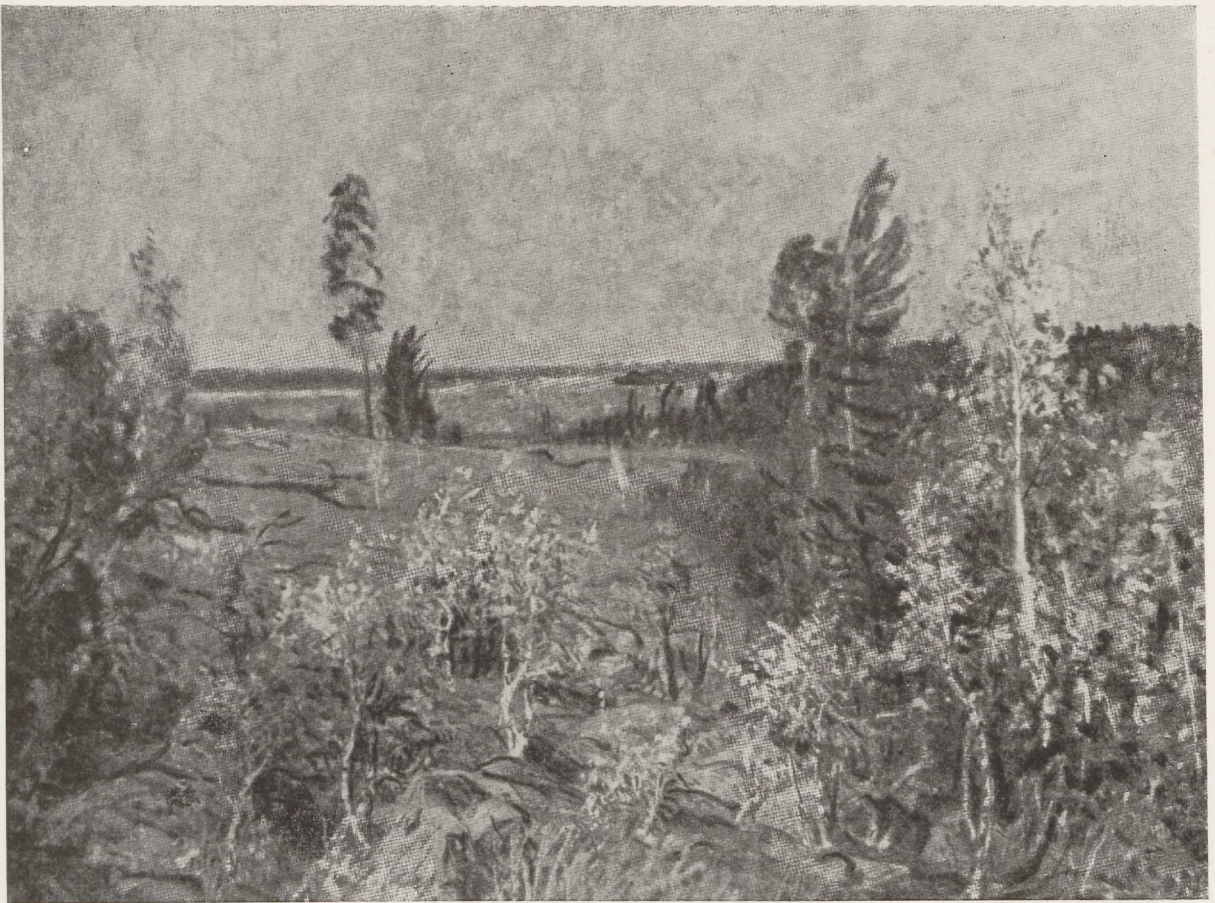
R. Treuman. Skulptor F. Sannamehe portree.
Õli. 1955.



E. Kits. Väike viiuldaja. Õli. 1956.

K. Polli. Palamuse MTJ sepp A. Lain. Õli. 1957.





E. Kits. Kaljusaar Äänisjärvel. Õli. 1955.

J. Võerahansu. Saaremaa maastik metshanedega. Õli. 1957.



pärane, olenedes inimese loomusest, temperamendist, tüübist. Kuid need eeltingimused pole midagi igaveseks valmisantut, muutu matut, vaid on arenevad ühes isiksusega tema ühiskondliku tegevuse protsessis. Individuaalsust ei saa välja mõtelda, kuid seda võib ja tuleb teadlikult arendada. Suurt tähtsust omab siin kunstniku eesrindlik maailmavaade, mis annab tema loomingulistele otsingutele teadlikkuse ja suunakindluse. Olla individuaalne kunstis — seisab mitte «maneeeri» väljamõtlemises, vaid selles, et pideva tööga rajada kunstilise eneseavalduse võimalus. Enesestmõistetavalt on igal kunstnikul isiklikult kogutud, pidevalt täienduvad tagavarad tähelepanekuid, mõt teid, tundeid, teadmisi — üldse kõike seda, mida me mõistame inimloomuse rikkuse all. Noorel kunstnikul, kelle käsutu ses pole veel neid rikkusi, on õigem energia peajõud suunata igakülgele tööle enese kallal, mitte aga kitsaltmõistetud stiili- ja individuaalsuse otsinguile. Mitte vähem tähtis pole professionaalse tehnika täiuslik valdamine. Kui rikkad ja huvitavad ei oleks ka kunstniku mõtted — ilma tehnika vahendu seta ei suuda ta neid kellelegi edasi anda.

Seistes meie küpsete maastikumeistrite tööde ees, meenub tahtmatult see küllaltki okkiline kunstnikutee, mis neil tuli läbida, astudes ühe epohhi kunstist teise, kõrgema epohhi kunsti.

R. Sagritsa töödes peegeldub selle oma pärase peisažisti järjekindel areng. Nii õrna kevadet kui ka küpse sügise värviküllust kujutades jääb Sagritsa terve, elurõõmus lüürika ikka «kahe jalaga» maa peal seisvaks. Kunstnik reageerib erksa tundlikkusega loodusemeeleolude muutumisele, haarates oma paleti ja pintsliga looduse kiiresti muutuva ilu järele («Tuuline päev», «Enne vihma»). Sagrits on tugevam intiimses väikevormis, mis annab võimaluse kogu tähelepanu koondada vahetute elamuste edasiandmisele. Hõredamaks jäävad mõnikord suuremad, üldistamisele püüdvad kompositsioonid. Kuid on teoseid, nagu näiteks «Tärkav oras», milles nii üks kui teine külg on esitatud võrdse jõuga. See näitab, et kunstniku analüütiline, väga lokaalne loodusetaju ei ole vastuolus suuri masse ja avarusi ühendava pilt-kompositsiooni põhimõttega. Meremaal «Rahu kaitsel» on jõu-

line ja terviklik teos, mis on ette valmistatud Sagritsa paljude aastate tööga mariini alal.

Omapärast ning sügavat maastikumaalijat omame E. Kitse näol, kelle areng alates 30-ndatest aastatest kuni tänapäevani on olnud murranguline. Aastate möödudes on elurõõmsast lillede ja näitlejate maalijast kujunenud sügavalt dramaatiline kunstnik. Vaataja, alistudes «Kemi kärestikus» väljenduvate tunnete ja elamuste võimsusele, ei mõtle, millise kannatusrikka sisemise kasvuprotsessi on pidanud teose autor ise enne läbi tegema. Tundub, et Karjala-Soome karm ja suurejooneline loodus andis Kitse talendile eriliselt kauni ja võimsa lennu. Sellele järgnev Saaremaa tsükkel on muutunud ehk veelgi peenemaks elamuste maalilise edasiandmise poolest, kuid selles on midagi raskemeelset — paiguti kõlavad sisemise rahutuse ja üksinduse noodid.

Väärtuslike saavutustega on nõukogude eesti maastikumaali rikastanud R. Uutmaa, J. Võerahansu, L. Mikko. Uutmaa «Õine meri», Võerahansu «Võru järved», Mikko «Lõuna-Eesti maastik» on tänapäevaselt kõlavaks üldistuseks meie kodumaast. Maastikužanr on sellisel määral arenenud, et ta ei vaja idee esiletoomist puhtväliselt, stafaazi kaudu. Idee kasvab ise välja autori maailma suhtumisest ja elamusest, mille temas tekitab nähtud loodusemotiiv. Võrreldes Uutmaa, Võerahansu ja Mikko viimaste aastate loomingu paremiku nende 30-ndate aastate töödega, näeme, millised võimalused on avanud sotsialistliku realismi meetod maastikumaalile. Kunstilise silmapiiri avar dumine elu nägemisel, vabaks muutunud tehnika, teemade ja motiivide rikastumine — kõik see on loonud eeldused tõeliselt rahvaliku maastikužanri tekkimiseks. Murrangu juurest, mis on toimunud peisažistide maailmavaates ja meetodis, ei ole enam teed tagasi — on võimalik vaid edasi minna.

Tõsiseks etteheiteks meie maastikumaalijatele on see, et nad peaaegu ei pööra tähelepanu industriaalmaastikule. Kuid ometi on see ala, mis võimaldab kõige täielikumalt näidata nõukogude inimeste mõistuse ja tahte suurt ümberkujundavat jõudu. Olemasolevad vähesed näited (A. Pilari akva-



R. Segrīts. Natūrmort õuntega. Õli. 1954.

rellid) kinnitavad, et meie kunsti tänapäeva taseme juures annab industriaalteema võimaluse tõeliselt emotsionaalsete teoste loomiseks, millel pole enam vähimatki ühist omal ajal halva kuulsuse omandanud «torudemaali» stiiliga.

Eesti nõukogude kunst on praegu tugevas arenguprotsessis. See areng toimub nii laiuti kui ka sügavuti — uute teemade, uute elunähtuste avastamises üheaegselt nende sügavama, kunstiliselt jõulisema käsitlusega. Maalijatel hakkab kujunema oma

pidev vaatluste-, teemade- ja mõtetering, mis räägib loominguliste huvide sügavusest ja püsivusest, ilma milleta ei ole võimalik luua midagi suurt kunstis.

Ometi — kõigile saavutustele vaatamata — on meie kunst veel võlgu rahva ees, sest ümbritsevas elus, nõukogude inimestes on palju tõeliselt kaunist, mis vääriks suure kunsti kogu rikkust; piiramatud on võimalused luua kujusid, milles rahvas võib ära tunda ennast, oma võitlust ja töökangelaskkust.

EDUARD VIIRALTIST JA TEMA LOOMINGUST

Kristjan Teder

Eduard Viiralti kui inimese ja tema loomingu paremaks mõistmiseks on vaja tutvuda olustikuga, kus ta töötas. Selleks ehk aitavad mõningal määral kaasa üksikud mälestuskildud üle viieteistkümne aasta kestnud ajavahemikust, millal puutusin temaga võrdlemisi sageli kokku. Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis korraldatud Ed. Viiralti valiknäitust vaadeldes tuli neist kaugest aastaist meelde nii ühte kui teist.

Kui Eduard Viiralt astus kunstikooli «Pallas» selle avamisel 1919. a. sügisel, oli ta juba päris hea joonistaja. «Pallases» hakkas ta A. Starkopfi juures õppima skulptuuri ja sellega paralleelselt joonistamist-graafikat A. Vabbe juhendamisel. Graafilistest tehnikatest katsetas ta algul peamiselt linoollõikega. Juba esimese õppeaasta jooksul andis Ed. Viiralt mõned päris kunstipärased lehed, nagu «Autoportree», «Linna tänav» jt.

Eduard Viiralt oli oma vanematelt saanud hea, otse pedantselt korrektse kasvatusena. Sellest tulenenud range enesedistsipliin jäi teravalt Ed. Viiralti karakterisse ja avaldas ta loomingule erilist mõju, mida ka hilisem boheemlaslik eluviis ei suutnud kuigi suu-

rel määral painutada. Kunstikooli stuudiumi algul tabas Ed. Viiralti vanemaid majanduslik laostumine, mistõttu nad ei saanud kunstikooli astunud poega toetada ja jäid juba varsti temalt endi abistamist ootama. Nii-sugune olukord viis Eduardi suurtesse raskustesse, mida eriti süvendas tema vaikne, väga kinnine iseloom, mis tal mingil määral ei soodustanud enese eest hoolitsemist. Hiljuti asutatud kunstikool siples majanduslikes raskustes, sest kodanlikud valitsusringkonnad ei saanud kuidagi aru, et peaks toetama ka kunsti ja kunstikooli. Sellest olukorrast päästis Viiralti kunstnike-õpetajate väga soe ja inimlikult tähelepanelik osavõtt õpilaste raskustest. Isiklikke tutvusi rakendades hankisid õppejõud Viiraltile väikesi tellimusi graafilistele lehtedele, mille eest saadud tagasihoidlik tasu võimaldas tal edasi õppida.

Kunstikool «Pallase» iseloomustamiseks olgu mainitud, et seal valitses õpetajate ja õpilaste vahel väga sõbralik vahekord. Tihti töötasid õppejõud koos õpilastega. Eriti oli see iseloomulik kunstikooli esimestel tegevusaastatel.

1922. aasta algul kutsuti Saksamaalt uueks õppejõuks suure eruditsiooniga entusiast, graafik-skulptor Georg Kind. Viimane suutis lühikese aja jooksul vaimustada õpilasi, eriti graafikahuvilisi, erakordselt pingsale tööle, ja viis neid mitmesuguste tehnikatega katsetamisele, nagu lito, ofort, kuivnõel, puulõige. Neil aladel sammus esirinnas Eduard Viiralt, kellel oli juba välja kujunemas oma isikupärane kunstnikupale.

«Pallase» juhtkonna taotlused hankida haridusministeeriumilt Viiraltile toetusstipendiumi ei õnnestunud. 1922. aasta sügisel panid kunstikooli õppejõud ise raha kokku ja saatsid Ed. Viiralti Dresdeni, et võimaldada tal tutvumist maailma kunstipärandiga Saksamaa kunstikogudes ja täiendada end Dresdeni kunstiakadeemias.

Dresdenis õppis Ed. Viiralt peamiselt skulptuuri — tema kauaseks unistuseks oli saada skulptoriks. Saamata jäänud stipendiumi tõttu oli Viiralt Saksamaal suurtes raskustes. G. Kindi abil õnnestus tal saada tööd trükikojas graafiliste trükiste alal. Tol ajal oli Dresdenis ülalpidamist teenida väga

raske. 1923. a. halvenes Saksamaa majanduslik olukord järsult. Algas raskemaid majanduskriise Saksamaa ajaloos — hirmuäratav inflatsiooniaeg. Nendes tingimustes leevendasid Viiralti olukorda «Pallase» sõprade poolt kombineeritud juhuslikud toetused.

1923. a. varakevadel sõitis grupp «Pallase» õpilasi koos kujur A. Starkopfiga Saksamaale, eelkõige Dresdeni. Nüüd avanes võimalus lähemalt tutvuda Ed. Viiralti selle perioodi eluga. Hommikupoolikul õppis ta prof. Werneri juures skulptuuri, selle järel tegi trükikojas leivaraha saamiseks graafilisi äratõmbeid, õhtupoolikul käisime kunstiakadeemias koos joonistamas. Viiralti «tööplaani» kuulus ka meie tutvustamine Dresdeni linna ja selle kunstivaradega (ta oli Dresdenis siis juba «oma inimene»).

Dresdenis algas ka Ed. Viiralti «suur armastus» — see kestis läbi kogu ta elu — loomaaed. Vahete-vahel viis ta ka meid sinna oma lemmikuid vaatama.

Sügisel 1923. a. sõitis Viiralt kodumaale, et järgmisel kevadel lõpetada kunstikool. Lõpetamise eel valminud kunstnik Konrad

E. Viiralt, Marrakechi maastik. Ofort. 1938.



Mägi portree jääbki ta viimaseks tööks skulptuuri alal.

Kunstikooli lõpetamise eel ja järel tegutses Viiralt väga pingsalt raamatuillustratsiooni alal. See oli raske töö, eriti kui arvestada, et ta igale illustratsioonile tegi joonistuste näol hulga eeltöid.

Igal vabal hetkel, mis raamatute illustreerimisest üle jäi, katsetas Viiralt väga mitmesuguste graafiliste tehnikatega. Peale mitme huvitava monotüüpia on 1925. aastast säilinud kaks head litot. Üks neist — «Püha õhtusöömaaeg» on figuuriderikas, hästi läbi mõeldud suureformaadiline kompositsioon. Dresdeni-aegne ekspressiivne, lihtsustatud joon on siin asendunud peene, tundelise joonega, mis võimaldab hästi kasutada detaile, tabavalt iseloomustada ja vormida figure. Teine — August Alle portree — annab väga elavalt edasi Allele iseloomuliku sarkastilise ilmege terava vaate.

1925. aasta sügisel sõitis Viiralt kultuurkapitali stipendiaadina Pariisi, kuid stipendiumi korrapäratu kättesaamine asetaskunsti Pariisis väga raskesse olukorda. Viiralt kui tundmatu kunstniku teosed ei äratanud kunstiga üleküllastunud Pariisis tähelepanu, mistõttu neid oli raske realiseerida. Et kuidagi endal elu sees hoida, joonistas ta äärmiselt viletsa tasu eest väikestele meeäridele siidrätikute ornameente ja nukude nägusid. Viiralti esimene Pariisi-periood kuulus tema elu süngemate aegade hulka. Tihti nälgis ta sõna otseses mõttes ja töötas talvekuudel kütmata ruumis. Seda rasket olukorda süvendasid veelgi ta sõbrad, kes aitasid vähese, harva saadud raha otsekohe ära kulutada.

Kuid Viiralt oli harukordselt tugev. Ka raskemal, süngemal momentidel ei unustanud ta endale seatud ülesannet — treeningut joonistamises. Pliiatsi ja paberi puudust ta vist ei tundnud kogu elu, seevastu aga tabas teda vahel ebaõnn, et lõppesid žetoonid (akadeemia templiga plekist «pääsmed», millega sai minna Grande Chaumière'i joonistama. See oli odav maks, millega tasuti akadeemias ruumi ja modelli kasutamise eest). Žetoonide puudumine oli halb eriti talvekuudel, sest siis oli just oluline pääseda külmast, kütmata toast akadeemia soojadesse ruumidesse. Sellisel vaesel ajal käis ta kas jala loomaaias joonistamas, või otsis mõnd juhuslikku

modelli. Range töödistsipliin oli suureks abiks sünge olukorra leevendamisel.

Ed. Viiralt iseloomustavaks jooneks oli alatine abivalmidus — ka niisugustel momentidel, kus tal enesel oli «kitsas käes». Kord, kui olin rahata ja žetoonita, läksin Viiralt poolt läbi tagamõttega, et tema žetooniga, nagu tihti, ühiselt Grande Chaumière'i minna. Viiraltil oli parajasti käsil mingi kiire töö ja ta ei lasknud end häirida, mis oli tema juures tavaline. Minule vargsi paar pilku heitnud, töötas ta vaikides mõned minutid. Siis libises tal käsi tasku, kust tuli välja 10-frangine rahapaber, mille ta lükkas minu ette ja lausus vaikselt, kuid resoluutselt: «Mul täna näkkas. Võta.» Keeldusin, samuti vaikides, sest teadsin, et see oli tal suurte raskustega saadud. Siis läks ta käsi kuue välistasku (mis teatud määral tuletas meelde Joosep Tootsi taskut täis igasuguseid pliiatseid, grafiiti, peenraha, žetooni, sigarette ja vahel isegi koniotsi), ning siis liikkas ta paar žetooni minu ette, öeldes: «Ma täna ei saa tulla». Mina ei saanud sel külaskäigul sõnagi lausuda, isegi tavaline «nägemiseni» jäi ära. Ka ise raha laenata tahtes ei raatsinud Viiralt sõnu kulutada, vaid joonistas paberilehekesele ilusa šriftiga soovitava summa ja alla tagasimaksu tähtaja. Laenu tagasimaksimisel oli ta otse pedantselt täpne.

Lisan veel ühe pildi Viiralti tööpäeva selgitamiseks. 1927. a. hilissuvel elas ta mõned kuud Fontenay-aux-Roses'is (väikelinn Pariisi lähedal, mis tegelikult on Pariisiga ühte kasvanud), et selle vaikuses paremini töötada ja ka välja puhata suurlinna närvesöövast karest. Tihti käis ta seal Pariisis, et teha trükikojas prooviäratõmbeid. Ühel sellisel käigul meelitas ta mind enda poole kaasa, seletades, et seal on nii maalilised kohad, et tarvitseb vaid istuda maha ja panna lõuendile. Olin seal siis nädalapäevad tema külaliseks. See oli vaikne, väikekodanlik linnake. Peaaegu Viiralti korteri vastas algas vana, unustusse jäänud, metsistunud park, mis talle väga meeldis. Seal on pärit «Pariisi maastik» ja «Maastik naisfiguuridega». Ta elas seal üks, ilma oma «ämma-moorita», nagu hüüdsime ta alatist toakaaslast Einsildi. Enese arvates olin ma hommikul varakult üleval — enne kella 7, kuid minu ärgates oli Viiralt juba joonistustlaua taga ja töötas. Mõnikord, kui olin jäänud kauaks

magama, tarvitas ta minu äratamiseks väga mõjuvat abinõu: tuba täitus isuäratavast kohviaroomist ja mu magamisdiivani ees taburetil asetsses kohvitass ühes soojade võisaiadega. Raha oli vähe ja me sõime kodus. Kulinaarkunstis Viiralt ei olnud eriti osav, kuid oskas valmistada suurepäraselt kohvi. Välja arvatud kohvi- ja lõuna-pooltunnid, töötas Viiralt kogu päeva pidevalt kuni keskööni. Sel ajal viimistles ta oma viievärvilist vasegravüüri «Natüürmort», ühtlasi valmisid seal «Naised silindritega», samuti «Suplejad» ja «Haaremis».

1926. a. suvel tegi Viiralt reisi Itaaliasse (Kultuurkapitali stipendium oli lõpuks päralt jäänud). Ta peatus seal paljudes linnades, tutvudes nende rikkaliku kunstipärandiga. Kõige rohkem oli Viiralt vaimustatud välja-kaevatud freskodesest Pompejis. Ta oli seal teinud neist isegi mitmeid joonistusi.

*

Pariis kujutas neil aegadel endast maailma ajaloos suurimat kunsti ja kunstnike laata. Ametliku statistika andmeil oli 1926. aastal Pariisis umbes 60 000 kujutatavat kunstnikku. Enamik neist olid kas rohkem või vähem tuntud nimed, kokku voolanud kõigist maailma kaartest. Näiteks kui 1928. aasta kevadel korraldati Pariisis elunevate jaapani ja hiina kunstnike tööde näitus, siis esines näituse kataloogis ümmarguselt 1200 nime, kuid võib arvata, et näituse «ukse taha» jääjaid ei olnud mitte vähem. Peale kolme suure salongi, kus igal aastal korraldati suuri, 1000 kuni 3000 kunstniku osavõtuga näitusi, olid aasta läbi iga kahe nädala tagant avatud rohkem kui sajas erakunstigaleriis vahelduvad kunstinäitused, kuhu võisid pääseda samuti ainult tunnustatud või tähelepanu äratanud kunstnike teosed.

Selles suures kunstipaabelis võisid kunstnikud tähelepanu äratada ainult oma isikupärase, teistest erineva stiili, maneeri, võtte või tehnika väljaarendamisega. Kunstivooludest olid tol ajal esindatud kõik. Abstraktne kunst oli juba kaotanud uudsuse ja tõmbejõu. Tähelepanu äratas see veel ainult mõne üksiku suurmeistri, nagu Braque ja Picasso esinemiste puhul. Viiralt korrektnel, realistlik käsitluslaad ei äratanud

seal huvi. Ka tehnikate mitmekülgsus ja nende eeskujulik kasutamine ei vaimustanud pariislasi.

See ongi põhjuseks, miks Eduard Viiralt oma Pariisi-perioodi algaastail pööras palju tähelepanu värvilisele graafikale, eriti aga monotüüpiale kui kõige maalilisemale graafilisele tehnikale. Terava kriisini jõudis see harrastus 1927. aasta hilissuvel, kui kunstnik sai ühelt galeriioomanikult tellimuse graveerida viievärvilises vasesügavtrükis (s. o. viiele plaadile) — pealegi suures formaadis, üht õlimaali-natüürmorti. Viiralt higistas sõna tõsisel mõttes 3—4 kuud selle kallal. Galeriioomaniku poolt oli see eksperiment antud suunava tagamõttega — ta lootis saada Viiraltist oma galeriile üht selle tugisambaist (igal galeriil oli oma kunstnike ring, kelle loomingut see galerii peamiselt esitas), ning selleks tahtis ta kunstnikku suunata maalilise graafika viljelemisele, millega tol ajal Pariisis oleks kergemini võinud läbi lüüa.

Vaatamata sellele, et see eksperiment Viiraltil õnnestus, oli ta sellest nii tüdinunud, et loobus kategooriliselt sellesuunalistest katsetest. Kompromiss maali ja graafika vahel tal sellel perioodil ei õnnestunud, kuid see jääb talle südamelähedaseks. Alles surmaeelsel aastal saavutab ta selles suunas täieliku võidu, küll mitte värvides, vaid mustvalges.

1927. aasta algul hakkas Viiralt olukord Pariisis vähehaaval paranema. Ta sai mõned tellimused, ka kodumaalt tuli mõni rahasaadetis. Sama aasta kevadel korraldas ta ühes väikeses galeriis oma esimese näituse. Ka sügisel suures Sügissalongis esinemine kulges vaikselt. Nende esinemiste, peamiselt aga «Montparnasse'i» tutvuste kaudu õnnestus Viiraltil hankida mõned tellimused (ka paari raamatu illustreerimiseks) ja ära müüa mõni leht. Tihti aga olid need tellimused säärase erinõuetega, mis olid Viiraltile vastuvõtmatud, mistõttu ta paljudest loobus. Kui olukord juhtus halvem olema, soostus ta vahel neid täitma, sest erinõuetega tellimuste eest tasuti paremini. Tavaliselt olid need tellijad «Montparnasse'il» liikuvad Ameerika rahajõhmmid, keda huvitasid peamiselt erootilise sisuga joonised. Sääraseist üht suuremat «pärlit» näitas Viiralt enne selle üleandmist 1927. aasta suvel. See oli luksusaantega (mitte Viiraltilt) mapp, kus oli 10 või 12



E. Viiralt. Kaameli pea. Kuivnõel, akvatinta. 1948.

suureformaadilist kuivnõela tehnikas joonistust, mis kujutasid sõna otseses mõttes piiramatu ja ohjeldamatut fantastikat. Hiljem valminud «Kabaree» ja mõned teised lehed, millede järgi Viiraltit tavaliselt süüdistatakse «libedale» teele kaldumises, olid selle mapi lehtedega võrreldes kui lapse naiivsed joonistused.

Niisuguste tellimuste täitmine oli üheks põhjuseks, miks meil mõned leiavad vajaliku olevat ette heita Viiraltile kaldumist erootikasse. Teiseks põhjuseks oli Viiralti olemus — ta omas ürgjõulise, väga vitaalse karakteri, mis oli kammitsetud äärmiselt kinnise, vaikiva, tegutsemiseks saamatu laadiga. Sellistes äärmuslikes vastuoludes oli tal tarvidus oma saamatust tasakaalustada joonistamise või fantaasia abil. Sellega liitus kunstnikku 1933. aastani köitnud boheemlaslik elulaad, milles ta oli ka ehtsalt viiraltlik — seltskonnas lõbutsemisest osa võttes jääb ta vaatlejaks, tähelepanelikuks vaikivaks uurijaks. Sellelaadsete olukordade analüüsijana kujutaski ta «Seltskonda» (1928), «Kabareed» (1928—1931), «Põrgut» (1930), näidates päikesepaistelt ööhämarusse langenud seltskonda.

Vaadeldgem lähemalt tema kuulsat «Kabareed». See ei ole mingisugune joobnud inimesi kujutav fantastiline jonnistus, vaid väga tähelepanelik analüüs sellest, kuidas plaadil väljendada «rafineeritud tagahoovi». Kui meenutame Oskar Lutsu «Tagahoovi» V. Kingissepa nim. Akadeemilise Draamateatri lavastuses, siis leiame selles palju ühist ka Viiralti «Kabareega», ainult selle vahega, et Viiralt on oma «tagahoovi» kujutanud suurlinna rafineeritumas olukorras.

Kui juba kõrvutasime Lutsu ja Viiralti «tagahoove», siis märkigem Viiralti üht puudujääki. Luts kirjeldab suure soojuse ja sümpaatiaga oma «Villa Hortensiat», Viiralt aga vaikib sellest, kuigi just temal oleks olnud eesõigus seda teha. Peaaegu kogu Viiralti kunstnikuelu kulges taolises «Villa Hortensias». Ligi 12 aastat elas tema juures Pariisis paadunud seikleja, põhjaläinud õnneotsija Einsild, kes oli äärmiselt kinnise, alati vaikiva, seltskonnas kohmaka Viiralti «suuvoodriks». Ta oli vahendajaks kunstniku ja tellija vahel, müüs mõne töö ja laristas rahad. Ta kasutas kinnise, üksildase Viiralti nõrkust omada läheduses elavat inimest.

Vaikne ja kinnine Viiralt oli suur juurdleja, mõtleja, analüüsija. Ta terav pilk tabas teiste saladusi, teiste tundeid. Seda sisetunete väljalugemist püüdis ta ka kujutada, meile selgeks teha. Juba «Püha õhtusööma-aja» iga figuur jutustab oma legendi. Kujutatava näoilmes ei olnud Viiralt siin veel kuigi kindel ja võttis abiks miimika ning žesti. «Maalija» (kuivnõel, 1931) ilme on juba hoopis jutustavam, kuid ta aitas seda veel omalt poolt desifreerida. Ilmekuselt on märgatavalt selgemad ta jõuline, eksromptsett valminud «Jutlustaja» (lito, 1932), «Suitsetaja» (monotüüpia, 1932), «Absindijooja» (puulõige, 1933), «Kaardimängija» (külmnõel, 1934), neegripead jne. Neid Viiralt enam ei desifreeri, erakordselt ilmekad näod võimaldavad ise vaadelda nende sisemaailma, lugeda nende mõtteid.

Samasugust suhtumist leiame ta piltides lastest — Viiralt üksnes ei joonistanud neid, vaid kirjeldas ning jutustas suure helluse ja sümpaatiaga laste heaolust, laste tundeavaldusist, ta tegi seda lastele omase lihtsameelusega.

Sarnaseks eelnevaile kujunes Viiralti kiindumus loomadesse. Dresdeni pericodil näitas ta ainult põgusalt üht looma. Ka Pariisis joonistas ta üksikut looma, täpselt tabatuna, detailselt, ühtki nüansi kahe silma vahele jätmata («Lamav tiiger», vernis mou, 1937). Siitpeale aga ei joonistanud ta enam teatud looma, vaid andis oma lemmiklooma karakterportree. Ta katsus oma Põhja-Aafrika reisil armsaks saanud kaamelit edasi anda mitmes laadis, mitmes tehnikas, otsides lihtsamat võtet ja tehnikat selle looma kirjeldamiseks. Selle saavutas ta 1948. aastal kuivnõel-akvatinta tehnikas valminud suurepärase «Kaameli peas» (kümme aastat katsetusi, juurdlemist!). See ei ole enam üksik kaameli pea, vaid ühe ülla indiviidi karakterportree, kes stoilise, üleoleva ilmega sisendab vaatlejasse oma üleolekut õudusest, monotoonsest kõrbeloodusest, milles ta aastatuhandete jooksul võitjaks on jäänud, nagu kõrbe sügavuste foonil kerkivad püramiidid ja üksik palm.

1937. aastal süvenes Viiralti loominguline kriis. Järjekindla töö ja katsetustega oli ta selleks ajaks jõudnud täiuslikkuseni. Ühegi detaili, ühegi nüansi edasiandmine kõigis võimalikes tehnikais ei teinud talle enam

raskusi. Mõni kuu enne Maroko-reisi kirjutas Viiralt: «Töö ei lähe...». Senise detailide-rikka viimistletud töölaadi vastu oli ta kaotanud huvi. Ta hakkas otsima paremat väljendusvormi, milles ilma detailide ballastita võimalduks selgemini edasi anda kõige olulisemat. Tüüpilisteks näideteks neist otsinguist on ta Maroko-perioodi tööd. Kõrvutagem sealset töist ta kaht maastikku: «Vaade Atlase mägedele» ja «Marrakechi maastik» (ofordid, 1938). Esimene neist paistab silma veel joonistuse ja detailide täiuslikkusega, mis teda oli kormama hakanud, kuid teine — äärmiselt tagasihoidliku joonistusega, kus maastik, esemed ja figuurid on vaevu markeritud. Siin on Viiralt kõige olulisema «puudutamise» kõik edasi andnud, ja nii täiuslikult, et meil ei jää ükski maastiku ega figuuride detail kahe silma vahele, olgugi, et neid ei ole.

*

1939. aasta sügisel, pärast neljateistkümmet Pariisis veedetud pingerikast ja väsitavat aastat jõudis Viiralt kodumaale. Ta lootis siin välja puhata ja siia tööle jääda.

Nõukogude võimu kehtestamise järel Eestis võttis Viiralt aktiivselt osa kunstnikkonna organiseerimisest, jätkates intensiivset loomingulist tööd.

Peatselt algav sõda ja selle järel saksa okupatsioon ei võimaldanud tal aga rahulikult töösse süveneda.

Kaua aega võõrsil olnud kunstnik ei kodenud võõras okupatsiooniolustikus oma kodumaal, ning algas taas võimaluse otsimine väljapääsemiseks. Nii lahkus Viiralt kodumaalt, kuhu ta enam kunagi ei leidnud võimalust tagasi pöörduda. Ta suri Pariisis 8. jaanuaril 1954. a.

Mis oli aluseks, et Viiraltist sai kuulsus, keda kõrgelt hinnatakse nii meil kui ka kogu maailmas. Osa kunstikriitikutest asetavad ta selliste geenuste hulka, milliseid aastatuhandete jooksul leidub ainult üksikuid. Vastatakse tavaliselt: andekas inimene. See ei ole siiski kõige olulisem. Meil Eestis



E. Viiralt. Poeet kõneleb kividele. Ofort. 1948.

on olnud mitmeid väga andekaid kunstnikke, aga sellest ei ole piisanud suure edu ja tunnustuse saavutamiseks.

Viiralti vastuvaidlematult suur andekus ja erakordne fantaasia olid ta suurte loominguliste saavutuste üheks aluseks, kuid peamiseks põhjuseks loen tema erakordselt suurt, väsimatut töödistsipliini, mis ei tundnud ühtki takistust. Ei nälg, suur viletsus, vahel külm tööruum, kus sõrmed kangestusid, ega ka tema elu esimesel perioodil rohke alkoholi tarvitamine ei suutnud takistada teda järjekindlalt töötamast. Selles oli temal eesti kunsti ajaloo ainult üks õnnelik võistleja — Jaan Koort, kes peale suure andekuse omas ka erakordset töödistsipliini, tööindu.

JOONI A. JOHANI ŽANRIMAALIST

Boris Bernštein

Me oleme alles võlgased A. Johani ees. Kui tutvud näitusel selle suure kunstniku jõulise kunstiloominguga, siis tundub, et seda ei ole veel täie tõsidusega ning igakülgsest hinnatud. Oma elu ja kangelasteoga on Johani pälvinud palju häid ning üllaid sõnu, mida tema kohta sageli on öeldud. Kuid mitte vähem sügavat uurimist ei pälvi tema loomingu erakordselt huvitav ning mitmepalgeline probleemistik. Johani looming on täis pinget, pidevaid otsinguid ja probleemirikkust ning iga probleem, mis esineb ta teostes, on aktuaalne.

Need märkused puudutavad paljudest küsimustest, mis on seoses Johani loominguga, küll ainult üht, kuid tundub, et just niisugust, mis teatud ulatuses määritleb tema kui kunstniku omapära.

A. Johani katsus oma jõudu paljudes žanrides, kuid üks nende hulgas oli tema hinge-laadi ja loomingu kontsentreerituimaks väljendajaks ning määras selle silmapaistva koha, mis õigustatult kuulub Johanile eesti kunstis. Kujutleme, et kunstnik oleks oma huvideringi piiranud portree, natüürmordi või maastikuga. Ta oleks jäänud meile suurepäraseks joonistajaks, temperamentseks ning mitmekülgseks maalijaks. Kahe- ja kolmekümnendail aastail, millal eesti kunstis püüti realismi vältida, oleks tema tähtsus realistliku portree ja maastiku traditsioonide väärrika esindajana jäänud küll kõikumatuks, kuid sel oleks olnud ainult üksiknähtuse tähtsus paljude samasuguste hulgas. Ta kunstil oleks puudunud see tuumik, mis tegi selle erakordseks, iseseisvaks ning omapäraseks. Selliseks tuumikuks olid Johani žanrimaalid ja -jconistused.

Just seepärast, et need teosed olid Johani loomingu tuumaks, osutub vääraks arvamine, nagu oleks ta võinud «läbi ajada» ilma olustikulise žanrita. Kui ta poleks just sündinud žanristiks, siis isegi tema portreed ja maastikud oleksid teiselaadseiks kujunenud. Olustikuline žanr oli kammertooneks, mis häälestas kogu ta kunsti. Paljud Johani portreed püüdlevald ilmselt olustikuliste piltide poole («Kunstniku isa», 1940. a., «Autoportree», 1938. a., «T. Mugasto portree», 1938. a.), kuid mõned neist («Tüdruk peegli ees», 1936. a.) paiknevad kummagi žanri piiiril. Midagi säärast toimub ka maastikumaa-lis. «Emajõe kalda kindlustamine» kuulub «segaliiki»; paljudes teistes Johani maastikes on tunduvalt rohkem žanrielemente, kui neid pealiskaudsele silmale paistab.

Just seepärast näib meile žanriprobleem olevat Johani loomingus tsentraalne. Süžee-line pilt kaasaja teemal — kõige avaram elu peegel — oli pool-unustuses neil aastail, kui Johani astus kunsti areenile. Koos oma mõttekaaslastega (K. Liimand, N. Kummits) elustas ta olustikulise žanri.

Siin ei saa varjata kunstniku-demokraadi tohutut teenet, kes palavalt uskus realistliku kunstniku suurde ühiskondlikku tähtsusse ja püüdis täita oma kunsti elu kõigi mahla-dega.

Johani loomingus ellu ärganud olustiku-line žanr oli kõige vähemal määral mine-vikku kordav. J. Köleri, O. Hoffmanni, ven-dade Kr. ja P. Raua traditsioone arendati edasi ning rikastati; eesti žanrimaali aja-lukku kirjutati uus, täiesti originaalne ja omapärane lehekülg, mis sisemiselt oli tuge-vasti seotud eelkäijatega, kuid samal ajal neist erinev.

Selleks et seda kõike teha, ei piisanud üksnes veendumusest, et žanrimaal on hädavajalik ja tähtis. Johani oli žanristi talenti ja selle talendi laad oli omapärane. Vaevast on võimalik vääriliselt hinnata ta žanrilist loomingut, tungimata selle omapära saladustesse. Johani näituse kataloogi eesõnas, tundub meile, tehakse kunstnikule etteheiteid, nagu oleksid tal veel «puudunud küllaldased kogemused elava süžeeaga paljufiguuriliste kompositsioonide maalimiseks» (Andrus Johani, 1906—1941, Kataloog. Tartu, 1956, lk. 13.). Tõepoolest, Johani ei olnud kaval-targalt põimuvate intriigide meister, ta pildid on dramaturgiliselt lihtsad. Neis ei ole erutavaid kokkupõrkeid, teravaid konflikte, keerukalt mitmeplaanelisi psühholoogilisi sõlmi. Süžeed, mis ta valis, olid lihtsad, ja kui püüda neid ümber jutustada, siis jätkuks mõnest sõnast: naised triigivad, pesunaised naljatlevad, mustlaspoiss ja -tüdruk või tänava-atleedid löbustavad rahvast, ema kummardub hälli kohale ja purjus isa tukub lava ääres, naised panevad

kartuleid, kalurid puhkavad jõekaldal jne. Seejuures tuleb arvestada seda, et Johani hukkus traagiliselt keset oma loomingulist teed, et kõik tema teosed kuuluvad ikkagi noore kunstniku loomingu hulka. On raske aimata, kuidas oleks tulevikus arenenud tema anne. Kuid kas võib ta kompositsioonide lihtsust pidada veaks? Kas on siin tõesti tegemist kogemuste puudumisega või hoopis vastupidisega: kunstniku kindlailmelise, juba teravalt formeerunud loomingulise printsiibiga?

A. Johani žanrilise omapära saladus näib hõlpsamini mõistetav olevat, kui vaadelda neid töid, mis on täiesti «faabulata», mis üldse ei pretendeeri žanrilisusele. Näiteks võime võtta maastiku «Pariisi vaade» (1937. a.), milles ühelt poolt liikumine majade käänakuist murtud uulitsaavaruse sügavusse ning teiselt poolt erivärviliste ehituste, vitriinide, afišside maalilised suhted moodustavad teose peamotiivi. Esineb maastikus ka seda, mida taotsetakse nimetada «stafaažiks» — need on väikesed figuu-

A. Johani. Pariisi vaade. Õli. 1937.



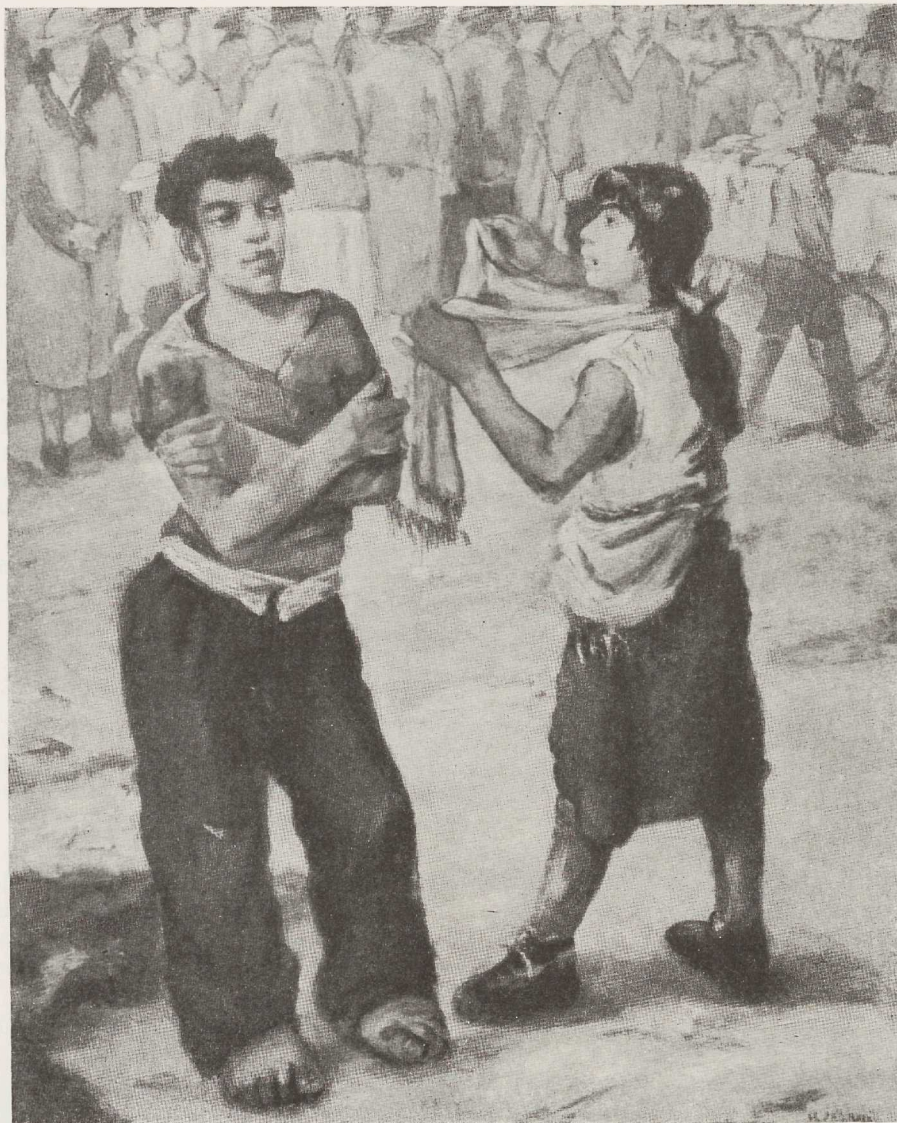
rikesed. Nad elustavad pilti laikudena, annavad taanduvale kaugusele rütmilise liigendatuse. Kuid mitte ainult seda. Iga figuurike, vaevu märgistatud paari pintslipuutega, kehastab küllaldaselt määral teatud iseloomu või vähemalt selle iseloomulikke tunnuseid. Näiteks: kesk uulitsat liigub paar, kelles kaheldamatult tunneme väikekodanlasi; mööda kõnniteed astub tüse vaimulik; pisut eemal boheemlaslik figuur kõvakübaras ja värvilise salliga kaelas; elatanud daam seisab maja sissekäigu ees — ta proportsioonid, poos ja figuuri kallak tunnistavad ilmselt seda, kuivõrd raske on tal paistetanud jalgu liigutada. Kaugemal läheb aeglaselt vana küürus tööline; vitriini ees peatub naine; lapsed mängivad. Jutustades inimestest, kes elutsevad Pariisi tänavakeses, ei tahtnud Johani ütelda midagi erilist, kuid ometi jutustab ta neist väga palju. Jutustab — ilma süžee ta, ainuüksi nähtavate, plastiliste karakterjoonte abil.

Vaatleme kunstniku teisi maastikke — täielikult «peisaažlikke», neid, kus on kõrvale jäetud igasuguse süzeelise sisu võimalus. Kui seal esineb inimfiguur, siis ta elab, loob teatava kujutluse kindlalt määritletud inimesest, kindlast soost ja tüübist. Teisiti inimest maalida ja joonistada Johani nähtavasti ei võinud. Ta joonistajasilm nägi kõikjal teravat plastilist vormi. Ta maalijasilm — mille oskus ja võime oli arenenud aja jooksul, kogemustega — õppis tajuma tugevate dekoratiivsete värvisuhete ilu ja vaevumärgatavaid tonaalseid üleminekuid. Ta žanristisilm haaras juba algusest peale iga kohatava ilmest karakterseid tunnuseid. Kui see voorus küllalt selgesti esineb ta maastikes, siis žanrilistes etüüdides ja lõpetatud teostes kontsentreerub see erilise jõuga. Johani ei olnud Giotto või quattrocentistide laadis jutustaja, ei olnud ei Hogarth ega Fedotov, vaid oli vaatleja. Mitte konfliktides või ristlevas tegevuses ei avanenud talle inimese olemus, vaid ta luges nende karaktereid välimuse ja harjumuste vahenditu ning süvendatud vaatluse abil. Seepärast pühendas Johani niisugust tähelepanu etüüdidele ja eskiisidele, millede kaudu ta võis tundma õppida kujusid, kes olid määratud esinema kompositsioonis. Ta uuris sageli mitte ainult näo või figuuri üldisi väljenduslikke võimalusi, vaid ka

nende «kõnelevamaid» detaile: käsi, paljaid jalgu jne. Arusaadav, et samaaegselt toimus «luuretegevus» kompositsiooni kui terviku leidmiseks, milleks ta täpsustas mahulis-ruumilisi suhteid ja värvide vahekordi.

Tähelepanu köidab kunstniku ettevalmistavate joonistuste ja visandite eripärasus. Näib, nagu peaks süzeelise pildi jaoks eraldi kujutatud personaaž, väljaspool pildi teiste kangelaste omavaheliste suhete süsteemi, loovutama oma sisulise väljendusjõu kujule juba tõelisel maalil. Johanil nad aga võistlevad üksteisega, ning vahel juhtub, et ettevalmistav joonistus on isegi väljendusrikkam kui ta maaliline teisik (näit. joonistused mustlaspoisist ja mustlastüdrukust tuntud maali jaoks 1933. a.). See oli võimalik kahel põhjusel. Kõigepealt olgu mainitud siin veelkordselt Johanile omane karakteri nägemise teravus. Sellele lisandub ta maalide sisemise süzeelise konstruktsiooni omapärasus. Personaaž Johani žanrimaalides on sageli isegi laiaili paisatud, mitte tõmmatud üldisse süzeelisse seosesse. Selliste kompositsioonide, nagu «Triikijad», «Ema», «Rannal», «Kingsepääd», «Rahvapidu» jt. süzeelist ülesehitust võib võrrelda meloodia polüfoonilise liikumisega muusikas: kujud eksisteerivad paralleelselt, kuid ei ristleva tegevuses. Säärases, suhteliselt keeruka dramaturgiaga maalil nagu «Ema» piirdub Johani sellega, et asetab ema ning lapse vastamisi purjus isaga, jättes nad seejuures omavahel kokku viimata. Kuid kas oleks raske olnud — elava süzeelise jahil olles — sellest tegelaskonfliktist ehitada efektne ning südantlõhestav melodraama? Teadlikult jätab Johani aga igaaühe neist omaette (ühe pildi raamides), teatud kindlasse olukorda ja meeleolusse, ning vaatlejale on jäetud vabadus neid võrrelda, teha järeldusi, mõtiskleda. Ja milise mõttevarjundite rikkuse võib vaatleja avada selles vastastikku asetuses, mis ta mõtet ning kujutlust ergutab hoopis teisiti kui otseründav, sirgjooneline lahendus, mis sageli oma üheplaanilisusega tapab elava, loova suhtumise.

Johani maalid ei kõnele sündmustest, vaid inimestest. Kõige sündmusterikkam Johani maal «Tööraha ülestõus 21. juunil 1940. a. Tartus» jäi lõpetamata. Säilinud materjal sunnib oletama, et ta ka siin kavatses truuks jääda oma põhimõttele: sündmus võib olla



A. Johani. Mustlaspoiss
ja -tüdruk. Oli, 1933.

reprodutseeritud ainult inimkujudesse, karakteritesse valatuna, inimeseta ja väljaspool inimest ei saa seda kunstis edasi anda.

Kõigest hoolimata olid ja jäävad elava süžeeta pildid Johani täisväärtuslikeks žanrilisteks teosteks. Vältides teadlikult või tahtmata oma žanride dramatiseerimist, lõi Johani maalilis-plastiliselt eredaid, mahlakaid, otseselt elus nähtud karaktereid, mis olid nii vähe sarnased paljudel süžee-pildidel kujutatud, ratsionaalse arvestuse kuivast savist väljavoolitud kangelastele.

Nii annab Johani meile tähtsa ja võib-olla tänapäevaks eriti hädavajaliku õppetunni. Kaitstes süžeelise maali vajalikkust, kriitikud — poleemilises hasardis, kunstnikud

aga kriitikute ja isikliku muretuse mõjul — hakkasid unustama, mis on maalil tööpoolest peamine ja mis on seal teisejärguline: kas süžee inimese jaoks või inimene süžee jaoks.

Ühiskondliku elu sündmuste poole pöördudes meenusime me rangelt õiget teesi: inimlik on alati ühiskondlik. Kuid seejuures ununes vahete-vahel see, mida kunstnik ei või unustada: ühiskondlik — see on alati inimlik. Nii juhtus, et vahend muutus sageli eesmärgiks, süžee rõhus ja surus välja karakterid, jäädes pildi piiramatuks valitsejaks. Isegi kirjanduses — kus süžeelisus etendab ometi määratult suuremat osa — võib esineda kõige teravmeelsemate süžeeliste kombinatsioonidega, kavalalt põimitud



A. Johani. *Pesutrikijad*. Õli. 1932.

intriigidega teoseid, mis siiski jäävad kolmanda või neljanda liigi kirjandusteosteks. Tõeliselt suurte kirjanike teostes süžee on karakteri avamise instrumendiks. Paigutage ümber elemendid, muutke inimlikud kujud süžee agentideks, ja otsekohe ilmuvad viljatud figuurid, mida oleme harjunud nimetama skeemideks. Kangelane kaotab kolmanda mõõtme, muutub pinnaliseks, ta pole enam sugugi huvitav ja veenev. Nagu kuu, millest me näeme ainult valgustatud poolt, nii eksisteerib süžeed teenindavast tegelaskonnast ainult süžeelisele tegevusele pühendatud osa. Teised piirjooned kaovad pimedusse. Pole raske meenutada pilte, kus tegelased, olles varem välja mõeldud süžee orjadeks, olid sunnitud kuulama ja vaatama, aplodeerima või naeratama — ja ei midagi muud.

Kui me ütleme: sündmuste mõte ja mõtisklused elust kehastuvad karakterites, karakterid aga avanevad süžeelise tegevuse kaudu, siis konstateerime kirjanduse ja dramaturgia üldist seaduspärasust. See seaduspärasus on kehtiv ka maalikunsti, kuid

ainult väga olulise parandusega, sest siin kehastub kõik üksnes silmaga nähtavas väliskujus. Romaani autor võib peale kangelase tegevuse ja välimuse selgitada ka seda, mis toimub kangelase hinges. Näitlejat me näeme, kuid ta plastiliselt tajutav väline kuju ei ole iseloomu kehastamisel ainsaks vahendiks. Halba grimmi või ebaõnnestunud väliseid tunnuseid võib korvata hea näitlemine. Hääleta ja liikumatu kangelane pildil aga räägib ainult seda, mida temast on näha ja ei midagi rohkemat. Seepärast kujuneb maalikunsti süžee kõrval uus vahend, mille osatähtsus on erakordselt suur: vormi, värvi jms. jõul kujundatav, ainult silmaga tajutav inimese vahenditult plastiline karakteristika. Ta võib eksisteerida ühtesulanult rohkem või vähem arenenud tegevusega, kuid võib esineda ka iseseisvalt. Kujutava kunsti spetsiifiline jõud (kuivõrd on juttu inimese kujutamisest) seisneb just selles vahenditus karakteristikas.

Toosama oligi Johani ande tugevaimaks küljeks.

*

Võib näida, et käesoleva kirjutise autor kutsub žanrilisest maalist otseselt välja tõrjuma süžeelist olemust või seda siis vähemalt piirama. See pole tõsi. Ennekõike ei tahaks, et üks või teine tähelepanek või järeldus tõuseks üldise seaduse kõikumatuks astmele või oleks aktsepteeritav direktiivse ettekirjutisena. On juba küllalt kogemusi kiirustavast ning hoolimatust «absoluutsete» teoreetiliste seaduste formuleerimisest, millel paremal juhul oli üksnes osaline tähtsus, kuid mis üldiselt piirasid elavaid loominguotsinguid. On tarvis tulevikus olla ettevaatlikum. Täpselt samuti nagu Johanit on vääralt süüdistatud ta kaemusliku vaatluse ja suhtelise süžee pärast, nii oleks ekslik kuulutada ka tema poolt rakendatud meetodit ainuõigeks, mis on žanrilise pildi kujundamise võimalikest moodustest ainult üks. Ta on vastuvõetav teatud juhtumel, teatud temaatika puhul, teatud eesmärkide taotlemisel ega osutu kaugeleki universaalseks. Meile näib ta just Johani puhul olevat ainuvõimalik, sest «ta ei olnud omavoliliselt valitud», ei olnud välja mõeldud; ta oli Johanile dikteeritud kõige lähemast temaatikast, kunstniku poolt püstitatud eesmärki-

dest, ta maalide emotsionaalsest laadist. Teiste sõnadega: Johani žanriliste maalide ülesehituslik omapärasus on tingitud ta loominguliste püüdluste eriseloost ja kunstilisest temperamendist üldse.

Et selles veenduda, on vajalik süveneda veel ühte ta kompositsioonide märkimisväärsesse omapärasusse. Johani rangelt läbimõeldud, viimistletud kompositsioonilised lahendused torkavad silma kunstlikkuse puudumisega, ülesehituse sundimatusega. Pildi kangelane nagu ei teaks mitte midagi vaatlejast, kes teda silmitseb. Nende käitumises ei ole manglemise või poosi elemente, vaid nad elavad täielikult «oma» maailmas. Johani rõhutab seda personaazi paigutamisega. «Rannal», «Kingsepä», «Pesunaised», «Pime moosekant» ja paljud teised kompositsioonid sisaldavad seljaga vaatleja poole pöördunud figuuride näol väga olulise komponendi. Ruumilise liikumise suhtes nad esindavad lüli, mis reaalse ruumi seob illusoorse maailmaga, nad tõmbavad vaatleja pilgu sügavusse ja sunnivad teda põhjani läbi katsuma pildi ruumilist tervikut. Süžeelis-psühholoogilises mõttes on need seljad piiriks, mis kõigi kangelaste side-

med ja suhted suleb pildi enda raamidesse. Sellest tingituna tugevneb lakkamatult tunne tegelaste käitumise loomulikkusest. Väline argipäevalisus, toimingute tavalisus annab kõigele erilise vastuvaieldamatu usaldatavuse.

Kuid Johani eesmärk ei olnud mitte ainult selles, et veenda vaatlejat kõige kujutatatu tõelisuses, vaid küsimus seisab kindla esteetilise ideaali rõhutamises.

A. Johani oli väga rahvalik kunstnik, nägi ilu lihtsas, argipäevases. See polnud kapriis ega maneer, vaid oli välja kasvanud kunstniku biograafiast, ta veendumustest ja tervest rahvalikust meelelaadist. Ta maalis tavalisi inimesi ja maalis neid lihtsalt. Talle oli võõras banaalne või rafineeritud ilu, ta isegi vältis seda. Elu kibedus, karmus, mure näivad mõnedes töodes olevat nagu alla kriipsutatud — nii figuurides kui ka miljöös. Pöördudes rahva alamkihtide raske elu poole, ei olnud tol ajal mitte kerge vältida omalaadset kannatustest joobumust, mis, muide, oli omane ekspressionistidele. Johani ei laskunud selleni. 1934. aastal loodud kõrtsistseenides («Laudkond», «Kõrtsis»), tõsi küll, on kuulda, pigemini küll näha meele-

A. Johani. Rannal. Õli. 1938.



heite kõlatut karjet; kõike valitseb hukku-
mise rusuv paratamatus, — kuid see oli möö-
duvaks episoodiks. Inetuse poetiseerimine,
kannatuste ülistamine selleks, et pöörata
pahempidi «vanu» esteetilisi ideaale, oli
Johanile sama võõras kui ilu labane, kulu-
nud mõistmine. Seepärast ei olnud ta vaade-
tes maailmale (samuti ta piltides) tahtlikku
ettekavatsetust; ta vaatab kõigele ilma eel-
nevalt väljavalitud esteetiliste prillideta.
Tänu sellele näeb ta oma kangelaste elu
mitmekülgset. Ta töölised, kalurid, talu-
pojad pole ainult väsinud, näljased, kerja-
vad inimesed; neis peitub jõudu, optimismi,
eluumastust, mis muudab need väsimatud
töötajad natsiooni õiteks, ta purustamatu
vaimse tervise kandjaks. Johani ei otsi
erandlikke, üle rahvahulga tõusvaid kange-
lasi. Erinevate väärtuste keerukat läbipõii-
mumist tahab ta edasi anda samasuguses
rikkalikus ning vahenditus seoses, nagu see
elus endas esineb. Rahva olemuslikke jõude

ja väärtusi näeb ta igaühes: jõulises triikijas,
vanas kingsepas, naeratlevas pesunaises,
hälli üle kummardunud emas. Selleks olid
talle vajalikud sündmused, talle oli tähtis
näidata oma kangelasi lihtsalt ning õigla-
selt. Seepärast oligi ta pilk suunatud otseselt
tüüpidele ja karakteritele. Nii osutuvad
Johani kunstiloomingus objekt ning esteeti-
line ideaal lahutamatult seotuks ta maailma-
tajumisega.

Kui käesolevates märkustes on pühenda-
tud rohkem tähelepanu žanrilise pildi üles-
ehituslikule küsimusele, siis on see olnud
dikteeritud soovist selgitada konkreetsemalt
mõnd olulist erijoont suures kunstilises näh-
tuses, mille nimeks on — Johani. See on
seda enam hädavajalik, et Johani kunst pole
ainult kaunis mälestus, pole ainult suure-
pärase näide kodanikutundest, demokraat-
likkusest ja mehiseist sihikindlusest, vaid on
meisterlikkuse kooliks, millest täna pole veel
hilja võtta kasulikke õppetunde.



MÄLESTUSTEKILLUKESI AUGUST JANSENIST

Günther Reindorff

Viibides kaheküm-
nendate aastate paiku
Rocmas, tutvus August
Jansen lauljanna Helmi
Eineriga, kes pöördus
tema poole küsimuse-
ga: «Kas teie olete
Helmi Press-Janseni
abikaasa?» «Ei,» oli
Janseni lühike vastus,
«Helmi Jansen on minu
abikaasa.»

Selles vastuses kajas-
tus August Janseni ise-
loomu põhijoon — ha-
rukordselt tugev isik-
susetunne seoses kõr-
geltarenenud isetead-
vusega.

Janseni laialttuntud
autoportrees 1924. aast-
tast tuleb see tema ise-
loomu põhijoon erilise
plastilisusega esile. Sel-
lest portree-kompositsioonist
vaatab meile vastu oma
võimetes teadlik mees, täis
sise- ja enesekindlust.

Janseni ellusuhtumine ja
selle väljendamine kunstis
polnud sel perioodil vaba
teatud dekoratiivsest heroiseerimisest.
Ka mainitud autoportrees
näeme Jansenit efektses,
teatud viisil sangarlikus
hoiakus. Muide oli ka
jalutuskepil, milline etendab
portree kompositsioonis
tähtsat osa, huvitav ajalugu.

Veebruarirevolutsiooni
päeval 1917. aastal Petrogradis
väljus põlevast Kaasani
politseijaoskonnast sõdur-
revolutsionäär, ulatades
möödaminevale Janseni
trofeena mainitud jalutuskepi
sõnadega: «Võta, seltsimees!»
See «pristavi kepp», mis oli
ühtlasi ilus kau-



A. Jansen. Autoportree. Õli. 1924.

kaasia sarvetöö tera-
sist vardaga südami-
kus, sai August Janseni
lahutamatuks saatjaks
kuni 1941. aastani, mil
see revolutsioonija
mälestus hävis sõja ajal
tulekahju läbi tema
ateljees Kadriorus.

Peab tunnistama, et
Jansen ei näe mitte
ainult ennast läbi «võ-
luprisma». Ka enamuse
portreeritute juures
tuleb ilmsiks see monu-
mentaalne proportsio-
neerimine: Kääriku,
Kristjan Raua, Helmi
Janseni, prof. Raudsepa
abikaasa ja isegi oma
tütre väga hingestatud
portrees 1934. aastast.

August Jansen päris
oma mitmekülgsest an-
dekalt isalt Jaan Jansenilt
dekoratiivse vaistu, esi-
nemise ja näitleja ürgse
instinkti ning omaduse
näha ümbritsevat elu
pidulikult rüüsi ja see-
juures elujaatavalt,
üliljulgelt aktsentueeritult.

See näitlejainstinkt ja
sügav esinemiskirg
purskus Jansenil õige
tihti välja, olgu eks-
prompt sõprade ringis
sünnipäeva-kohvila-
uas või rohkem etteval-
mistatult, kaalutult
ballisaalides.

Seal ilmus siis ootamatult
hämmastunud publiku
sekka väärikalt sammudes
kas admiral Nelson, suursu-
gune hispaania aristokraat,
toreadoor või isegi elutarga
näoilmega kardinal, kutsudes
välja vaimustuse tormi.

Isegi veel 1956. aasta suvel, elades haigena maal Põllkülas, tuli Jansen suurele sõprade grupile, kes veoautoga tema majakese juurde sõitsid, vastu hispaania grandina, valge laia pitskraega, valgetes kinnastatud kätes hiiglasuur kimp punaseid pojenge.

Tagasi vaadates tundub, et Jansen juba aastakümneid on olnud ja jäänud selleks, kellena meie teda tunneme.

Kas polnud August Jansen juba 1924. aastal ennast kunstnikuna lõplikul kujul leidnud? Ja kas mitte just selles autoportrees pole ta oma kunsti *credo*'t ühiskonnale manifesteerida tahtnud? Põhimõtteliselt on ta oma veendumustele truuks jäänud viimse teoseni («Põllküla maastik», 1956. a.).

Janseni varasematest töödest köidab tähelepanu tema sügavalt realistlik M. Seppois portree 1910. aastast. Selles meisterlikus teoses, kui autor poleks meile teada, võiks teises miljöös eeldada autorina Arhipovit või veelgi suurema staažiga maalijat-realisti. Mainitud portrees peituvad silmapaistvad maalilised kvaliteedid olid pandiks, et Jansen sellel sügavalt realistlikul teel oleks väga kõrgele küündinud.

Selles kui ka teistes portreedes (tütre portree, 1934. a.) avalduvad Janseni võimed peenelt tajuda psühholoogilisi nüansse. See aga ei haaranud teda küllaldaselt ega rahuldanud lõplikult. Psühholoogilis-intiimne laad oli Janseni temperamendile siiski võõras ja see ei saanud teda köita.

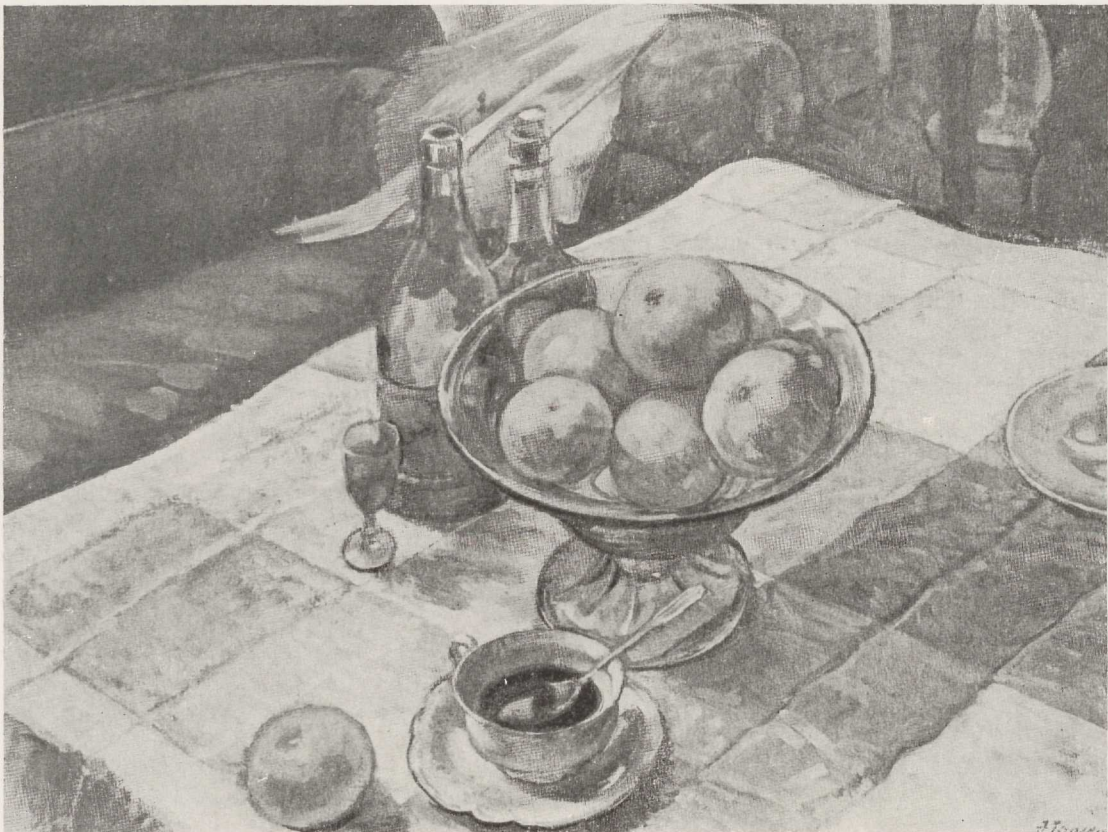
Jansen otsis elevuslikku pidulikkust ja ta oli sügavamalt haaratud vaatepildi ebatavalisusest kui selle intiimsest kiirgusest ja vaevutajutavast hingestatusest.

Jansen kõneles vahel armastusega oma kahest Peterburi akadeemia professorist-õppejõust — Kardovskist ja Zionglinskist. Esimene neist oli vormimeister-joonistaja, teine aga tulihingeline maalija.

Ka Jansen pakkus mõnikord üle oma oranžide-punaste värvitoonidega, kontrasteerides neid omakorda veel julgemate külmade värvilaikudega, mille tõttu ta siis vahest astus üle ka sisemisest tõest. Ta jäi aga alati truuks oma julgetele veendumustele, arenes lõpuks markantse, omapärase individuaalsuseni.

August Jansenil on alati olnud eesmärgiks kehastada tõelisi reaalseid nähtusi väljas-

A. Jansen, Natüürmort apelsinidega. Õli. 1951.



pool argipäevaseid tingimusi, luues vahel isegi rõkkavat pidulikkust. Ja selles on ta eesti kunstnike seas ainsaks olnud ja täiesti August Janseniks ka lõpuni jäänud.

Vahel on kitsas sõprade ringis Janseni ateljees olnud juttu ühest või teisest pisivi-perusest tema uues teoses, mis oleks olnud ühe või paari pintsli tõmbega kõrvaldatav. Kuid pole siiski teada ainsatki juhust, kus Jansen oleks heatahtliku nõuande omaks võtnud ja selle järgi ka talitanud.

*

Mul on olnud korduvalt juhust veeta varakevaditi täiesti üksinda Janseni suvilas mõned ööd-päevad, et Põllküla jões, mis otse maja ees voolab, uuel õngitsemisesoonil esimest spinninguõnne leida.

Oma Põllküla majakese uksevõtme üleandmine kohvikus sündis laia žestiga, mis mulle assotsiatiivselt manas esile Velázquezi «Breda», ja seda saatis resigneeritud ütlus: «Mina olen oma õngitsemiskirest juba üle saanud.»

Jansen ise oli omal ajal kirglik õngitseja, kes «oma jõest» on mõndagi aukartustäratavat välja tõmmanud. Ta ei langenud iialgi oma osast välja, ka siis mitte, kui oma mineviku õngeõnnest rääkis:

«Olid ajad, kus mina vahel suure kalaga kodu poole sammusin — õlale asetatud kepi küljes rippuv hiigelhaug sabapidi maad mööda lohisemas.» Ja seda August Janseni pikkuse juures!

Siin, tühja Põllküla maja üksilduses ühel hommikul ärgates, kui varakevadine maastik oli veel paksu lumekatte all, kasutasin juhust kord kõigi tubadega tutvumiseks.

Ma avastasin sel hommikul alumisel korrusel ja verandal terve rea Janseni tundmatuks jäänud maale: koloristlikult peenelt harmoneeritud gobelääni stiilis pannoo tütardega, abikaasa ilmeka portree, suure julgelt maalitud natüürmordi kõrvitsaga ning mitu huvitavat etüüdi.

Valguserohkel verandal seisid pikad kastid noorte tomati- ja punapiprataimedega. Jansen oli punapiprakultuuri pioneeriks, tänu kellele leidis see «imetaim» pistikute kaudu laialdast levikut tema sõprade seas.

See tärkav uus habras elu selles üksildases majas moodustas üllatava kontrasti lume all uinuva eelkevade maastikuga akna taga.

Teisele korrusele viiva kõrge trepiastmetiku servale oli asetatud Janseni pikk õngeritv. Selle ridvaga oli ta suuteline õhtutundidel ainult temale teadaolevast voolunire kohast üht ahvenat teise järel kuivale toimetama, mis, nagu mul ise on olnud juhust veenduda, sündis harukordse osavusega. Heaperemeheliku ütlusega «õhtusöögiks jätkub» oli Jansen suuteline oma kirge taltsutama ja kõige paremal kalavõtmise ajal kodu poole minema hakkama.

Tänu tugevatele värske lume peegeldustele peitsid maja ülemised toad endas isearalisi üllatusi, tõstes maksimaalselt esile maalide julgeid kontraste.

Esimeses väikeses kambris võttis mind vastu omapärane eesti päikeselblond näitsikupea. See oli arvatavasti Itaalia reisil Veneziano või Ghirlandajo poolt inspireeritud, aga vaatamata autori põhjamaisele temperamendile oli see nähtud võrratult julgemana ja vitaalsemana. Siin olid Janseni itaalia-mälestused omapäraselt põimunud meie kodumaa tegelikkusega, luues eesti neuu apoteoosi.

Järgmises väikeses mansardtoas peatas mind Janseni «tuliseim» teos, mis mind otse pimestava päikesekiirgusena hämmastas. Raske on nüüd, nii palju aastaid hiljem, leida selle töö loomise põhjustajat. August Jansen, olles oma iseloomu poolest aktiivne võitlejanatuur, kellele sentimentaalsus oli võõras, võis küll tahta oma kontseptsiooni kaudu «Koitu ja Hämarikku» välja päästa sellest ülisentimentaalsest nõiarangist, millesse see meie eesti kultuuripärandi omapärane ja ainulaadne ainestik oli sattunud.

Teatud piinlikkusega astusin ilma pemehe loata viimasesse ruumi — Janseni ateljeesse.

See mahajäetud, talveunes viibiv ruum oli tulvil Janseni isikupärasust ning tema andekuse ja mitmekesiste oskuste-võimete kajastust.

Siin olid maalid, skulptuurid, keraamilised vaasid, dekoratiivsed friisid, maalitehnoloogilise laboratooriumi nurk ja tislertööta nurgake omavalmistatud liistude ning raamidega jne.



A. Jansen. Maastik paadiga. Õli.

Kõige rohkem aukartustäratav oli Janseni loomulikus suuruses saarepuust voolitud autoportree, viimistletud üllatava professionaalse oskusega.

Iseäranis meeldejäädvalt ja just omapärase lähenemisega haaras Janseni autoportree peeglis. See on tegelikult natüürmort, kus väga keerulise konfiguratsiooniga veidrast peegliraamist vaatab meile vastu August Jansen.

Ateljeest lahkudes jäi tunne, et selles ruumis on töötanud ja loonud mitmekesiste võimetega kunstnik ja väga omapärane inimene, isiksus, kes oli varustatud suure tahtejõu, osalt jonnakuse, suure julguse ja raudgematu usuga endasse.

*

August Jansen pole olnud vastuoludeta. Janseni pikas loomingulise elu perioodis on mitmed kunstnikud osutunud kiviks tema vikatile, mis omalt poolt on olnud tugevaks

teguriks edasipüüdmisele ja enda maksmapanemisele.

Äkilisus nii heas kui ka ebameeldivas olukorras oli Janseni juures tihti ettetulev. On meeles kord August Janseniga kahekesi tänaval käies tema ootamatu reageerimine vastutulevate inimeste, eriti naiste suhtes: «Vaat, missugused silmad, missugune vitaalsus, milline temperament!» hüüdis ta sel korral vaimustatult. See oli Jansenile iseloomulik.

Kui lasta vaimusilma ees defileerida Janseni portreesid, siis paneme tähele, et enamikes neist on omistatud erakordne tähtsus portreeteritavate silmadele, väga tihti on neid kujutatud ebaproportsionaalselt suurtena. Seda näeme isegi mõnede autoportreede juures, iseäranis tugevalt maalil tütrest 1932. a., abikaasa, kolleegide ja tuttavate portreedel.

See omadus ei baseeru mitte mõnel teadlikul ilustamisel või meeldidathtmisel, vaid on puhtpsühholoogiliselt põhjendatud. See-

juures peab tähendama, et enamiku portreede puhul eelistab Jansen lähedasi *en face* asendeid ja frontaalseid poose, mis on silmade osatähtsuse näitamiseks kõige soodsamad.

Raske on kujutada Janseni maalil raamatut lugevat või magavat tütarlast, kelle silmad oleksid täielikult laugudega kaetud. Niisama kujutlematud oleksid Jansenile tüüpilised maastikud, kus poleks elurõõmsat, hõiskavat, fastsineerivat elujaatavust, meid soojendavat päikest.

Ei saa vaikides mööda minna August Janseni folkloristlikel ja mütoloogilistel teemadel loodud teostest, milles tema iseloom just kõige plastilisemalt esile tuleb. Siin, selles valdkonnas tundis Jansen ennast piiramatuna, tõkestamatuna. Siin andis ta oma fantaasiale vaba lennu, siin tuli ilmsiks tema romantiiline, hoogne temperament. Sellesse žanri kuuluvad «Koit ja Hämariik», «Kalevi kosjasõit», «Eesti kuningate sõttaminek», «Karujaht» jne. Nendes on August Jansen olnud vaba kõikidest «traditsioonilistest eelarvamus-
mustest» ja ajaloolistest piiritlestest.

Praktilises elus oli Jansen tüüpiline *self-mademan*, kes pani käed külge, kui majas või aias midagi korrast ära oli. Ta kaevas peenraid ja pookis puid, tõrvas lotja, ehitas, rinnuli vees olles, oma ujumissilda. Ehitas maal ise oma «keraamikavabriku» ning põletas oma keraamikat, kruntis ise oma lõuendid ja raamis peaaegu eranditult kõik oma teosed endavalmistatud raamidesse. Jansen kirjutas artikleid ja luuletas oma sõpradele tähtpäevadeks oode. Olles mõistlikkuse piirides karsklane — uskus ta punapiprasse nii seepidiselt kui väliselt. Ta armastas juttu vesta, oma seisukohtade eest kirglikult võidelda ning oli tuntud noorsoo kaitsjana ja nende «pattude» mõistjana.

August Jansen jääb meie mälestusse julge, järeleandmatu isiksusena, kes juba 13-aastase vabrikutöölisena võitles oma tuleviku eest. Ja tänu oma sitkele jonnakusele, endale truusjäämisele saavutas ta oma poisiea unistuse — saada kunstnikuks, et jäädvustada oma kodumaa ilu ja elu omapära.

Selle eest on meie ühiskond temale tänulik.

XXVIII BIENNALE KUNSTINÄITUS VENEETSIAS

Eduard Einmann

Oled just äsja tutvunud maailma ainulaadse kanalitelinna Veneetsia kauni arhitektuuriga, kus gootika, renessanss ja barokk on ühinenud bütsantsi ja oriendiga — kõik see loob silmale omapäraselt võluva kogumulje, jutustades mineviku andekate ehitajate sajandite kestel loodud suurepärasest tööst. Mõtted rändavad veel ikka selle kord kuulsa kaupmeestlinna rikkalikes kunstikogudes, oled ikka veel haaratud otse üliinimlikust kunstijõust, mis hoovab renessansiajastu kunstihiiqlaste surematust loomingust. Siin, Veneetsias, nägid aga ka midagi muud, mis kujunes kõigele sellele teravaks kontrastiks.

Käesolevas kirjutises püüaksime anda lühikese ülevaate eelviimasest rahvusvahelisest kunstinäitusest, milliseid korraldatakse traditsiooniliselt iga kahe aasta tagant.

1956. a. XXVIII Biennalel Veneetsias esines üle kolmekümne maa, nende hulgas rohkem kui kahekümneaastase vaheaja järel ka Nõukogude Liit. Rahvademokraatia maadest esinesid siin Tšehhoslovakkia, Poola, Rumeenia, ning Hiina rahvavabariigi vanim kunstnik Chi Bai-Shih.

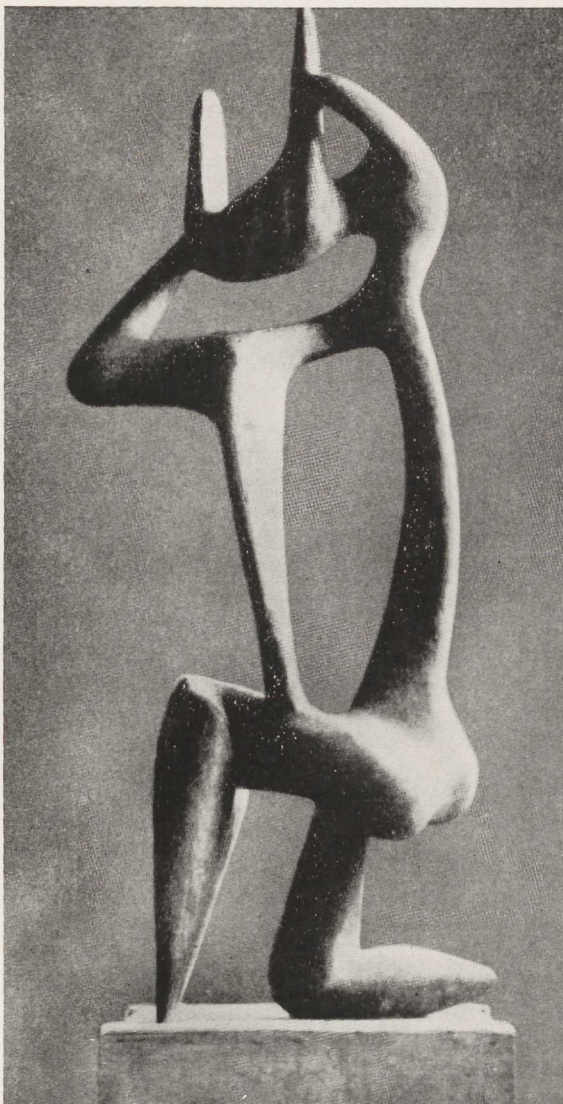
Suurde peapaviljoni olid koondatud itaalia kunstnike teosed ning terve rea teiste riikide väljapanekud. Enamik näitusest osavõtvaist maadest omas aga eripaviljone, mis

olid laiali pillutatud võrdlemisi suurel territooriumil.

Asuksime siis vaatlema näitust, kus suurem osa maailma maadest esines kaasaegse kunstiga.

Uhest paviljonist teise liikudes — Venetsia vanameistrite teosed veel värskest meeles — avanes hoopis teine maailm. Jah, tõesti, kui kahekümnnes sajand võib uhke olla oma suurtele saavutustele tehnika ja teaduse valdkonnas, siis tahtmatult kerkib küsimus: aga kunst? Milleni on jõudnud meie sajandi kunstimeistrid? Vaadeldes sellel näitusel kapitalistlike maade kunsti, tekkis tunne, et sellise kunsti loojate ajud on sattunud tõesti mõne värskelte leiutatud mehhanismi hammasrataste alla. Ei tahaks uskuda, et terve, nor-

A. Ramseyer. Põgenemine. Pronks. 1955.



maalselt arenenud aju võiks juhtida inimest, kes kunsti nime all produtseerib niisuguseid jaburdusi.

Esimesena külastasime Šveitsi paviljoni. Otse paviljoni sissekäigu kõrval jäi silm peatuma mingisugusele seadeldisele, mis koosnes paarist taldrikukujulisest metallplaadist, kõveraks painutatud raudvarbadest ja metallmunadest, kusjuures üks taldrikuist pidevalt keerles. Et oleme harjunud hoopis teistsuguste kunstimõistetega, siis ei tulnud algul mõttessegi, et see ese võiks kuuluda näituse ekspositsiooni hulka skulptuurina. Kuid siirdunud paviljoni siseruumidesse, veendusime, et siin kogu väljapanek koosneski selletaolistest teostest. Juba näituse kataloogi pealkirigi «Sculptura non figurativa» väljendas selgesti siin esitatud tööde ise-loomu.

Nagu Šveitsi paviljonis, nii nägime samasuguseid skulptuure külluses ka teistes paviljonides. Neid leidsime nii Austria, Lääne-Saksamaa, Prantsusmaa, Inglismaa, Hollandi, Türgi kui ka paljude teiste maade väljapanekuis. Vahe oli ainult selles, et mõnikord oli püütud materjali, millest need kombinatsioonid olid kokku seatud, viisakamalt töödelda. Näiteks Austria paviljonis ühel skulptuuril, mis koosnes mitmes suuruses rattakujutistest ja ümmargustest puuklotsidest, olid rattad eeskujulikult siledaks poleeritud. Või jälle teine seadeldis, mille suurema kontrastsuse saavutamiseks oli postament kokku laotud päris harilikest telliskividest, sellele asetatud süstlakujuline graniit oli aga peenelt poleeritud. Sageli oli aga lepitud päris lihtsaga: nii mõneski paviljonis nägime skulptuure, mis olid moodustatud roostetanud rauatükkidest ning traadijuppidest, kokku klopsitud juhuslikult leitud utiilist. Kahtlematult kõige selle kokkujootmine ja -sulatamine nõuab autorilt küllaltki palju oskust, vilumust!

Nagu skulptuuris, nii valitses taoline abstraktne kaos ka enamikes maaliväljapanekuis. Maalis oli väga levinud niisugune võte, kus valge lõuend oli üleni kaetud peente mitmevärviliste või sageli ka ainult mustade rist-rästi joonte võrguga, või siis katsid lõuendit diagonaalselt vibreeruvad narmendavad joonteribad, nagu seda nägime Türgi paviljonis. Lääne-Saksamaa paviljonis oli ühes ruumis välja pandud kümme konda

lõuendit, ja need kõik olid kaetud mitmevärviliste — lillade, kollaste, roosade, siniste jne. laikudega.

Niisuguseid joonte ja laikudega kaetud lõuendeid nägime paljudes paviljonides. Rahvalike kunstitraditsioonide hävitamisel on abstraksionism teinud oma laastavat tööd küllalt põhjalikult. Isegi Jaapani paviljoni väljapanekuid vaadeldes võis veenduda, et ka selle maa omapäraseist rahvuslikest kunstitraditsioonidest ei ole midagi järele jäänud. Ka siin valitses samasugune veiderdus nagu mujalgi.

Kui kodanliku moodsa kunsti jüngrid ja nende teoreetikud heidavad nõukogude kunstile ette, nagu oleks meie kunst pool sajandit oma arenemises maha jäänud, siis tuleks seda tohutut «edumaad», mida nende kunst on saavutanud, kinnitada tõesti väarikate näidetega. Kuid eks kõnele väljapanekud Iraani paviljonis ise enese eest. Üks kujutava kunsti eksponaat ripub laest alla. Puust raamile on risti ja põiki nöör peale tõmmatud. Nööri külge on kinnitatud paar puupulka, tennisepalli ja papiribasid. Kas see teos kuulub maali, skulptuuri või graafika valdkonda, seda oli tõesti raske öelda, sest selgitav pealkiri puudus. Või teine näide samast paviljonist. Mustale vineertahvlile on suurte roostetanud naeltega kinnitatud tükk keerdutõmbunud traati ja paar papitükki, üks punane ja teine kollane. Et ma oma «iganenud» arusaamisega pean maaliks seda, kus on olemas värvitunnuseid, siis arvestasin ka selle teose maali valdkonda.

Jah, tõesti, niisuguseid teoseid vaadeldes veendud, millise mõõtmatu «edumaaga» on oma arengus meist ees kapitalistliku maailma moodne kunst. Nagu näete, isegi iraani kunstnikud on jõudnud vabaneda mineviku kunstipärandi «takistavaist» kütkeist. Mis väärtust omavad niisugusele moodsa kunsti loojale vanad pärsia kunstimälestused Persepolisest, kuulsad pärsia vaibad, keraamika, suurepärased miniatuurid jne. Jah, eespool mainitud «šedöövrite» autoreil pole siit midugi mitte midagi õppida.

Näitusel leidis veel külluses meile minevikust tuttavaid futuristlikke ja kubistlikke teoseid. Palju nägime maale, kus kõik oli segi paisatud — nii majad, inimesed, igasugused esemed, mis details säilitasid veel

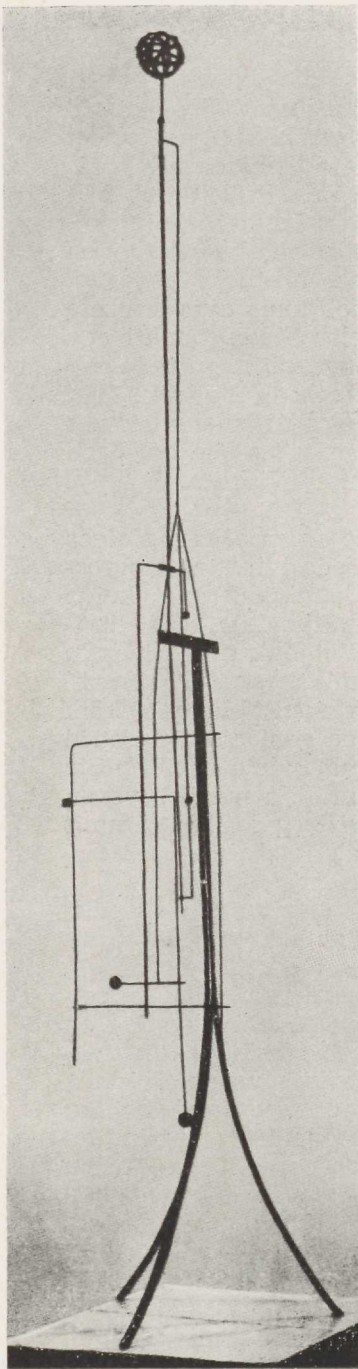
oma vormi, kuid tervikuna moodustasid ainult ühe suure virr-varri. Niisugust kunsti nägime Ameerika Ühendriikide paviljonis Conzalezilt, Albrightilt jt. Need teosed manasid tõesti silme ette vaimuhaige ajutegevuse teataval haiguse faasil, kus haige on suuteline veel nägema üksikuid esemeid, kuid kõik nähtu seguneb tema ajus esemete virr-varriks. Hullumeelsuse kõrgpunkti aga kujutab juba niisugune maal, nagu seda esitab samas paviljonis Jackson Pollock. Siin on kõik loodusvormid kokku sulanud üheks vormituks keerlevaks massiks. See on tõesti märatseva, hullumeelsuses viskleva inimaju peegelpilt.

Kui eesrindlik kunst on maailma ajaloos alati olnud ühiskonda edasiviivate, progressiivsete ideede kandja, inimkonna kõige paremate püüdluste väljendaja, siis abstraktne kunst sülgab täie jõhkruks kõigile neile inimsoo poolt kalliks peetud ideaalidele. Kunstnik-abstraksionist hülgab kõik need iluprintsiibid, mida geniaalsed meistrid maailma kunstis aastatuhandete kestel välja on arendanud. Koloriidi ilu maalil, vormi harmoonia skulptuuris, graafika kaunis joonte rütm — kõik selle viskab uue «kõrge kunsti» looja, abstraksionist, üle parda.

Abstraksionismi ja teiste taoliste äärmuslike kunstivoolude kohta võib ütelda tervikuna ainult seda, et nad esindavad kunsti, mis on jõudnud oma äärmise languse seisundisse, meeletikkude kaootikasse. See on kunst, mis ei näe enam edasiminekut, tuleviku eesmärke, vaid paratamatult roiskub, kõduneb. Tegelikult on see kapitalistliku korra peegelpilt, kus peegeldub oma aja äraelanud ühiskondlik kord, mis läheneb oma paratamatule lõpule.

Kuigi valdav enamus näituse ekspositsioonist kuulus abstraksionismile ja teistele formalistlikele vooludele, võib siiski rahuldustundega märkida, et väljapanekute hulgas leidis ka hoopis teistsuguseid teoseid. Sageli jäi silm peatuma niisugusele maali-, skulptuuri- või graafikateosele, milles elas edasi veel ilutunne, kus kunstnik oli elu, loodust kujutanud sooja südamega, suure poeetilise tundega.

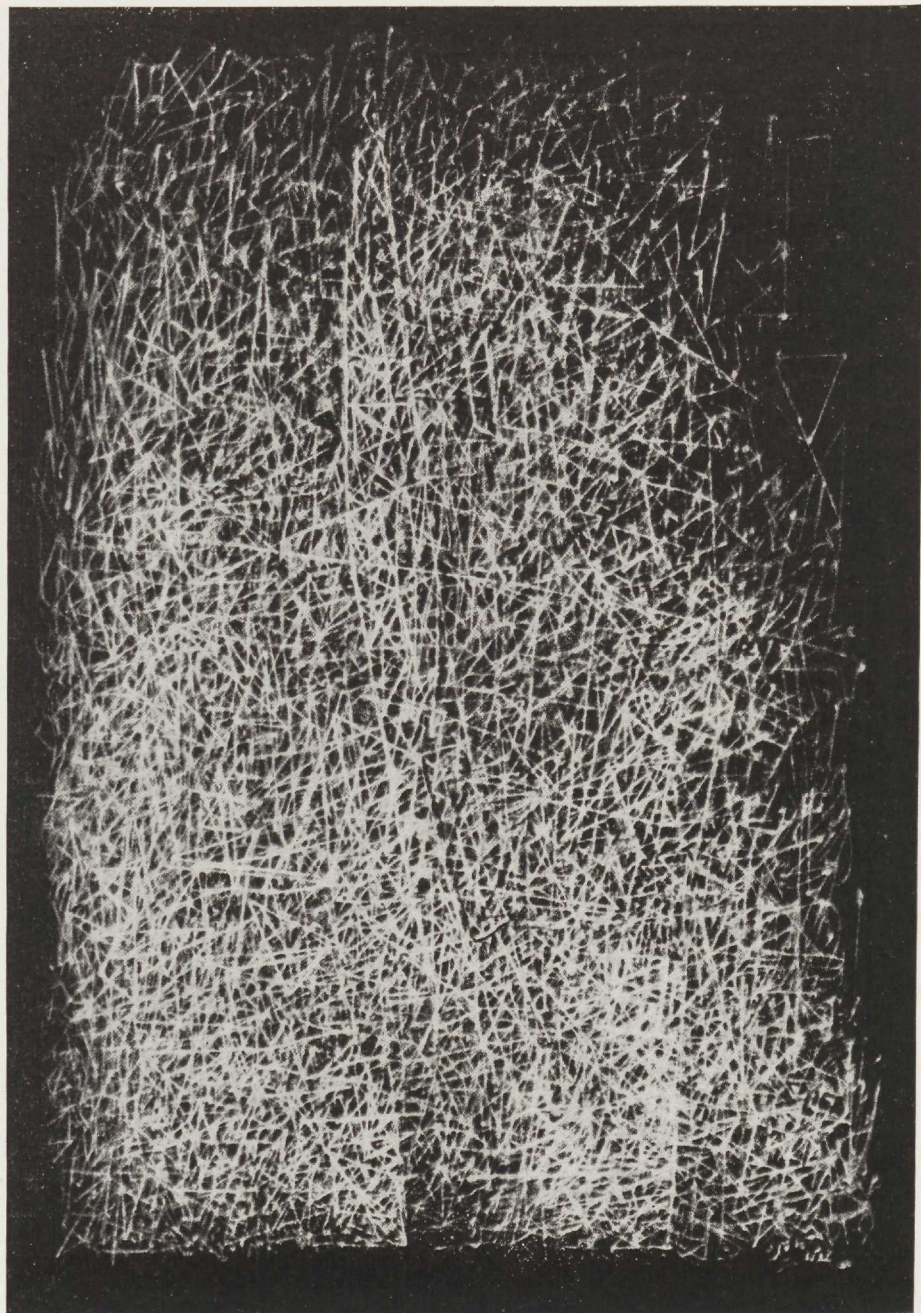
Nii näiteks leidsime itaalia kunsti väljapanekutes formalistlike veiderduste kõrval ka palju head, loominguliselt haaravat. Jõuliselt ja julgelt, elava värvimeelega on



W. Linck. Kompositsioon.
Raud. 1952.

maalitud Renato Guttuso «Plaaž». Selles kõlab kunstniku eluline, temperamentne loominguiline karakter. Teise meeldejääva itaalia maali Carena töödes tajusime teatud määral ühelt poolt vana renessansiajastu traditsioonide edasiarendamist, teiselt poolt aga Cézanne'i ja Picasso mõju. Eriti meeldejääv oli tema «Magav inimene» ning veel

M. Tobey. Linna kuma. Tempera. 1944.





X. Conzalez. Linn. Õli, 1949—1955.

mitu peene koloriidiga maalitud natüürmorti. Kunstnik Treccani maalil on kujutatud talupoegi punase lipuga. Pildi ideeks on itaalia talupoegade võitlus maa eest. Väga palju kaunist koloriiditunnet leidsime ühe itaalia vanema põlve kunstniku Arturo Tosi maalides. Terve rida suurepäraseid maastikke ja natüürmorte näitasid teda kui suurt värvimeistrit. Eriti võlusid tema natüürmort meloniga, mis otse hõõgus värvisoojusest, ning tumedale foonile maalitud valged roosid. Selle suurepärase maalija töödes ei näe kusagil tuima, surnud värvi — kõikjal kõlab koloriidi kaunis muusika.

Palju head leidsime ka itaalia skulptuuri väljapanekuis. Äärmiselt tugeva vormitundega, lihtsalt ja jõuliselt olid modelleeritud Messina figuraalskulptuurid ja portreed. Ei mingit vägivaldset vormimoonutust, vaid

siin kõlas suur siirus ja sügav kunstiline kultuur loodusvormide ilu edasiandmisel. Tugeva mõju jättis Mazzacurati «Mahalastud partisan». Selles langenu figuuris on skulptor suure jõulisusega jäädvustanud itaalia rahva kangelaslikku võitlust oma vabaduse eest, loonud rahva poolt toodud ohvreid sümboliseeriva kuju.

Tõesti, nagu mõnituseks mainitud teostele oli samas kõrval Consagra «skulptuur» — mitmesuguses suures pronksplaatidest ja teistest metallitükkidest kokkuklopsitud seadeldis, mis meenutas rohkem utiliikogumikku kui kunstiteost. Aga just niisugune «teos» oli tunnustatud Einaudi preemia vääriliseks, nagu seda tõendas seadeldise külge kinnitatud plakat. Eks ole see veel suuremaks irvituseks ausalt töötavaile, andekaile itaalia kunstnikele.

Palju head pakkus be'gia maaliija Ric Wouters. Suure tundlikkuse ja värvirikku-
sega mõjusid tema pastell- ja õlitehnikas
teostatud naiseportreed. Kunstniku töödes
on tunda impressionistide parimate tradit-
sioonide edasielamist.

Kunstiliselt palju huvitavat leidsime
samuti hispaania väljapanekutest maali kui
ka skulptuuri osas, mis kõnelesid autorite
andekusest ja tugevast individuaalsest oma-
pärasest. Väga sügava mulje jätsid Vaquero
Palaciose maastikud. Need olid küll realismist
kaugel, kuid neis väljenduv kunstniku suur
sisemine tunnetus andis neile tugeva eks-
pressiivsuse. Näiteks üks maal. Suured kivid
mere ääres. Kivide tumedad lillakaspruunid
siluetid taeva kollasel taustal mõjusid emot-
sionaalselt nii tugevasti, et nad tundusid
lausa elavate olenditena.

Ameerika Ühendriikide paviljonis leidis
abstraktsete, vormitute masside ja joonte-
rägastiku kõrval ka maale, mis nii sisult kui
vormilt olid huvitavad. Nii jäi meelde
Jack Levine'i maal «Gangsteri matus», mis
kujutab gangsterit kirstus, mille ümber on
grupp leinajaid — kõhukaid rahamehi —
kolleege soliidseis frakkides. Küllaltki ise-
loomustav pilt tänapäeva Ameerikast!
Huvitav oli ka Edward Hopperi maal, mis
kujutab majalõiku ja tükikest tänavat.
Kompositsioonilt mõjus see küll fragmen-
dina, kuid oli maalitud väga meisterlikult,
pastaosselt, küpses koloriidis.

Prantsuse paviljonis Buffet', Villoni ja
teiste modernistide kõrval paistis oma
arvukate töödega väga tugeva kujuna silma
Segonzac. Tema maalide hea loodustunne ja
kaunis koloriit rohekate, lillakate ja pruun-

R. Guttuso. Plaaz. Õli.



jate tooninüanssidega jätsid väga hea mulje.

Omapärase kunstnikuna jäi meelde ka Venetsueela maalija Poleo. Tema maalid, nii mitmefiguurilised kompositsioonid kui ka portreed, on loodud väga huvitavas laadis. Maalitud peaaegu ainult siluettidena, ilma vormita, mõjusid figuurid siiski modelleerituina. Koloriidilt on need tagasihoidlikud ja sümpaatsed.

Huvitavad olid ka Egiptuse paviljoni väljapanekud, eriti skulptuuri osas, kus oli tunda palju Vana-Egiptuse kunstipärandi mõju. Meelde jäid skulptor Mouktari poolt loodud figuurid, milles on palju lihtsust, head rütmitunnet.

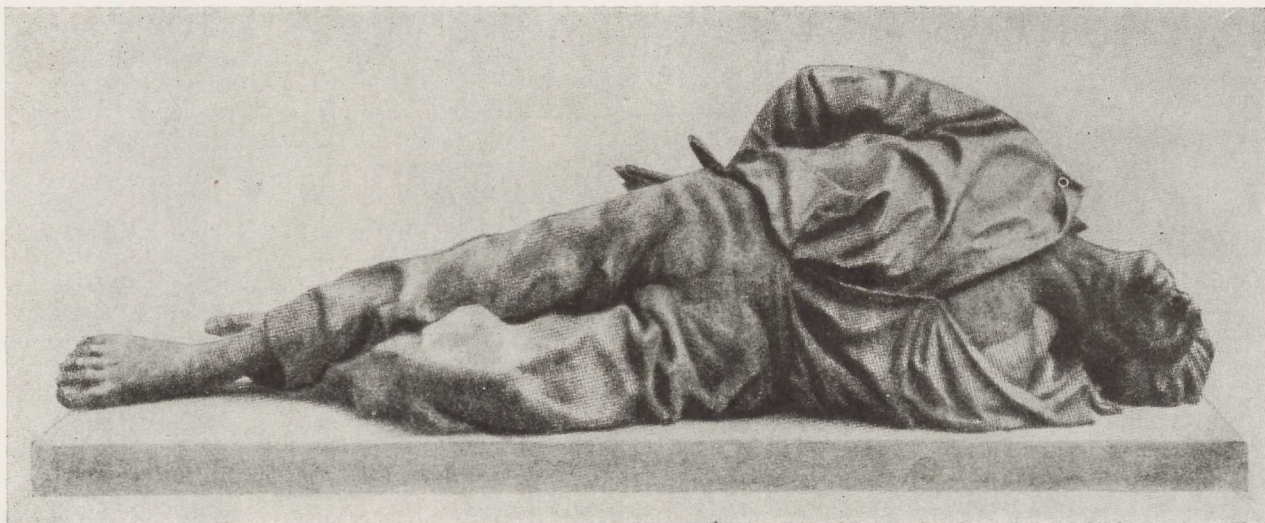
Rahvuslike kunstitraditsioonide edasielamist, ehk küll tugevate modernistlike mõjutustega, nägime India, Tseiloni ning Vietnami väljapanekuis. Eriti Tseiloni väljapanekuist ilmnis, et kaasaegsed Tseiloni kunstnikud jätkavad oma töös veel küllalt tõhusalt omal ajal India miniatuurmaali meistrite poolt loodud traditsioone.

Näitusel oli eripaviljon ka Soomel, kus oli esitatud ainult üks kunstnik — üks vana-maid soome naismaalijaid Schjerfbeck terve rea portreedega. Nendes võlus kunstniku lihtne lakooniline maalimislaad. Eriti meeldiv oli tema akvarell «Tütarlaps».

Rahvademokraatia maadest äratas eriti tähelepanu Rumeenia paviljon, kus väljapanekuid iseloomustas realistlikule elutunnetusele baseeruv terve, elujõuline kunstisuund. Eriti paistis silma Cornelio Baba, maalija, kelle töid iseloomustab tugev realistlik veenvus. Jõulise ja laia, lopsaka pintslilöögiga saavutab kunstnik väga tugeva plastilisuse tunde. Koloriit on tumedavõitu, rahulik, soe. Tema väljapanekuist märgiksime esmajoones kompositsiooni «Perekond», samuti akadeemik Sadoveanu portreed ning väga ilmekat, suure, sulava üldvormiga «Naise portreed». Teisena tuleks nimetada Alexandro Ciurencut, kelle maalides ei ole küll seda vormikindlust, mis on omane Babale, kuid kes äratab tähelepanu teatavasse deko-

E. Treccani. Melissa maa. Õli. 1955.





M. Mazzacurati. Mahalastud partisan. Pronks. 1955.

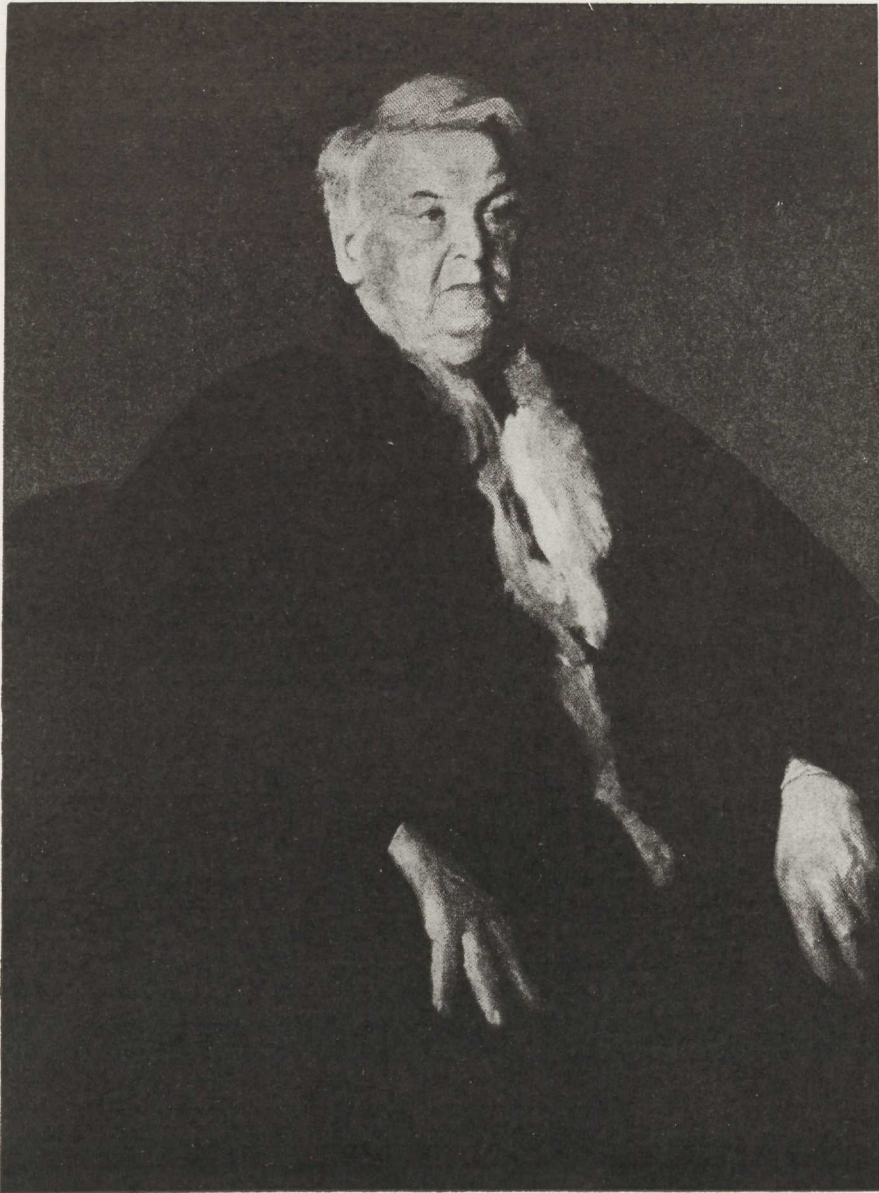
ratiivsusesse kalduva, kuid väga elava koloriidiga.

Silmapaistev oli ka Rumeenia skulptuur. Märkida tuleks siin kaht tugevat meistrit: Cornelio Medread ja Jan Irimescut. Esimeselt oli suurepäraselt modelleeritud «Helilooja Cudin», «Mehe pea» ja veel rida teisi väga ilmekaid portreeskulptuure ning suure lihtsa vormiga naisfigure. Väga elava modelleeringuga ilmekaid portreid esitas ka teine skulptor Jan Irimescu. Märkiksime tema «Pioneeride portreed» ja «Maalikunstnik Luchiani portreed».

Teistest rahvademokraatia maadest tuleks veel mainida Tšehhoslovakkia navilioni.

Joganson, S. Gerassimovi, Kontšalovski, Sarjani, Jablonskaja, Pimenovi, Niski jt. töid. Skulptuuri tutvustasid Šadr, Konjonkov, Muhhina, Lebedeva, Tomski, Kiba'nikov jt., graafikat Favorski, G. Vereiski, Šmarinov, Kukurõniksid jt.

Nõukogude väljapanekute üldine realistlik laad oli muidugi suureks kontrastiks näituse ekspositsiooni enamikule, kus domineeris antirealistlik abstraksionism. Võrreldes nõukogude väljapanekuid artikli esimeses osas kirjeldatud kunstiga oli erinevus muidugi väga suur. Kuid võib rahuldustundega kinnitada, et vaatamata kodanlike



C. Baba. Kirjanik Sadoveanu portree. Öli.



J. Irimescu, Pioneeri pea. Pronks, 1955.

kogude kunsti paljurahvuslikkuse printsiibist, mistõttu nii mitmegi liiduvabariigi kunst oli näitusel esitamata. Võib loota, et tulevikus niisuguste näituste korraldamisel üleliidulised kunstiorganid ei korda enam seda viga.

Veneetsia Biennalel oli itaallaste poolt välja pandud ka tarbekunsti. Siin oli vaasikesi, pisiesemeid metallist, keraamikast, mosaiiki jms. Kõige rohkem aga äratasid tähelepanu kuulsa Murano klaasitööstuse tooted. Esitatud klaasesemed pakkusid tõsist huvi. Siin leidis mitmesuguste vormidega väiksemaid vaase, karahvine, pudelikesi, taldrikuid, vaagnakesi jne. Olgugi et vormiotsinguil oldi mõnikord satunud äärmusse, liigsesse primitiivsusse, võlus neis just oivaline materjali kasutamine. Väga huvitavalt oli kasutatud mitmevärvilisi klaasisulameid ühel ja samal esemel. Näiteks moodustas

põhivormi ühevärviline klaas. Dekooriks oli aga väga osavalt juurde sulatatud teisevärvilist klaasimassi. Kord jooksis kaunistus siiruviiuriliste ribadena loogeldes üle põhivormi, teinekord oli koobaltsinisele põhimassile juurde lisatud pisikesi kuldseid mullikesi, mis kogumuljes andis kauni efekti. Vahel oli põhitoon kaetud teisevärvilisest klaasist juuspeene joontevõrguga, või jälle läbipaistev värvitu klaas oli kaetud mitmevärviliste joonekestega.

Väga huvitavad ja vaheldusrikkad olid värvid. Kord oli klaas küps punakaspruun, kord õrnsinine või jälle väga peen rohekas-hall. Mitmevärviliste klaasitööde kokkusulatatamine oli andnud rikkalikke resultate. Kõik need esemed jätsid silmale väga kauni mulje ja tõestasid, et Veneetsia klaasitööstuse kuulsad traditsioonid elavad edasi ka tänapäeval.

Pärast seda, kui olime tutvunud XXVIII Biennalega Veneetsias, ringlesid mõtted veel kaua mitmesugustel probleemidel seoses maailma kunsti saatusega tulevikus. Kuid hoolimata sellest, et kapitalistliku maailma kunst elab läbi raskeimat haigust, mida üldse on tundnud kunstiajalugu oma aastatuhandete pikkusel arenemisperioodil ja kuigi see haigus on praegu kõige ohtlikum, kõige halvemas staadiumis, usume siiski, et inimkonna kultuur terveneb jälle, ja et ei ole väga kaugel aeg, mil möödub raske kriis kunstis.

Just sellepärast, et mineviku meistrid maailma kunstis on loonud nii palju suurepärast ja kaunist, võib uskuda, et ka tulevikus puhkeb kunst uuele õitsengule. Veel kindlamini tahaks selles veenduda siin, Itaalias, põlisel kunstimaal, kus on kord õitseanud nii võimas, terve ja ülev, inimkonnale uut ajastut kuulutanud humanistlik kunst. Kui oled tutvunud suurepäraste kunstikogudega Veneetsias, kui sulle on avanenud hindamatud aarded Palazzo Pitti ja Uffizi galerii saalides Firenzes, kui vana Rooma näitab sulle nii palju antiikkunsti võrratuid mälestusi, kui Vatikani ja Villa Borghese kunstikogudes rändavad su silme eest mööda ikka uued ja uued unustamatud teosed renessansiajastu suurmeistritelt, siis tunned ääretut vaimustust, sest niivõrd haaravad on need oma tohutu kunstijõuga. Kui Itaalias puhkes lõkkele uuestisünni nii või-

mas leek, mis valgustas keskaja pimeduse kütkeist vabanevale inimkonnale teed uude ajastusse, kui see ajastu sünnitas niisugused gigandid, nagu Leonardo ja Raffael, Michelangelo ja Tizian, Veronese ja Tintoretto, kui tol ajastul inimvaim hakkas leegitsema niisuguses loomingulises jõus, siis usud kindlasti, et ka tänapäeval inimkond vabaneb laostavast marasmist ja kogu maailma kunst areneb tervenena jälle edasi uuel, helgel teel.

Nõukogude kunstil, mida suunavad meie ajastu kõige eesrindlikumad ideed ja mis areneb edasi mineviku suurte meistrite humanistliku kunsti traditsioonide jätkamise

teed, on kogu maailma kunsti edasises arenemises täita tähtis osa. Nõukogude kunstnike ülesandeks on koondada ühiseks jõuks kõik maailma progressiivsed kunstnikud, kõik, kellele on kallid need eesmärgid ja ideaalid, mille nimel on loonud kõigi aegade suured kunstnikud. Kui kõik maailma kunstnikud, keda juhivad inimlikud ideed, liituvad kindlalt ühtseks monoliitseks tervikuks ja panevad ühisel jõul liikuma humanistliku kunsti terve suuna, siis avab see kahtlematult tee uuele üldisele õitsengule kunstis, kus inimkonna geenius saab ennast väljendada kõige avaramalt, loominguliste talentide kõige üllamas sãras.

MÕTTEID EESTI NÕUKOGUDE TARBEEKUNSTIST

Helene Kuma

Möödunud kalendriaasta kujunes üheks sündmustihedamaks nõukogude kunstielus. I üleliiduline kunstnike kongress, VI ülemaailmne noorsoo festival Moskvas ja aasta kulminatsioonina Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäeva tähistamise juubelinäitus — see on vaid olulisemate sündmuste napp loetelu.

1957. aastal esinesid eesti tarbekunstnikud üheksal kunstinäitusel (kokku ligi kahe tuhande viiesaja tööga), nendest neli korda Moskvas. Möödunud aasta tõi tarbekunstnike perele 3 ordenit, 6 medalit, 8 üleliidulist diplomit, 51 ENSV Presiidiumi aukirja ja rea võistluspreemiaid. Kaks eesti tarbekunstnikest, Mari Adamson ja Maks Roosma, said ENSV teenelise kunstitegelase aunime-tuse.

Kuid selle sündmusterikka aasta olulisemaks sündmuseks tarbekunsti valdkonnas jääb siiski Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi tarbekunstinäitus Moskvas, mis oli avatud 15. dets. 1956 kuni 10. jaan. 1957. a.

See oli suurim eesti tarbekunsti ekspositsioon viimase 15 aasta jooksul, millest võttis osa 127 autorit-tarbekunstnikku rohkem kui tuhande esemega. Lisaks tänapäeva tarbekunstile oli seal omaette väljapanekuna esitatud eesti rahvakunst.

Näitusel tervikuna oli suur menu. Eesti tarbekunst võitis üldise lugupidamise, see tunnistati üheks eesrindlikumaks ja arenenu-maks.

Vaadates nüüd tagasi möödunud näitu-sele, tahaks seda pisut sügavamalt analüüsida, üksikasjalikumalt peatuda selle edu põhjustel. Ja mitte ainult edu põhjustel. Mõeldes möödunud näitusest ei või me jääda rahule absoluutselt kõigega, sest viimase viieteistkümneme aasta kestel ei ole me üksnes arenenud, edasi läinud, vaid need aastad on samuti kõrvale pühkinud nii üht kui teist head. Nii on meil tänapäeva tarbekunstim peaaegu kadumas puitehistöö, tikand, klaasehistöö. Miks see nii on, sellest räägime hiljem.



Tekstiili ja mööbli näiteid.

Alguses peatume näituse edu põhjustel. Näitus oli eksponeeritud lihtsalt ning asjalikult. Iga ese pääses mõjule, kusil polnud kuhjumist või maitsetut värvide ebakõla.

Kaasaja eesti tarbekunsti mõistmist ja hindamist soodustas ühtlasi ka rahvakunsti väljapanek. See näitas eriti selgesti mõlemate kunstiharude omavahelist seost, nende järgivust.

Tänapäeva eesti tarbekunst paistab silma oma rahvusliku vormi poolest. Tuhanded

niidid seovad teda rahvakunstipärandiga Juba üle 50 aasta tagasi pöördus Kristjan Raud avalikkuse poole üleskutsega õppida rahvakunsti, nõudega võtta vana aja vaim uute tööde ja teoste aluseks. Eesti Rahva Muuseumi kogudele vaadati kui maitse, ilumeele ja professionaalsuse koolile. Nii kirjutati mõni aeg pärast muuseumi avamist: «Nagu Kreutzwald meie rahvalaulude põhjal «Kalevipoja» lõi, nii võivad Eesti kunstnikud muuseumi kogutud rahvakunsti

najal Eesti rahvuselist kunsti hakata looma» («Kodu» nr. 4, 1912.). Neid teoreetilisi soovitusi hakati töös ka teostama. Kodanlikul perioodil see tendents süvenes veelgi. Paljud kunstnikud, nagu graafikud G. Reindorff, P. Luhtein jt., kasutasid järjekindlalt oma rakenduskunsti kavandeis eesti rahvuslikku ornamentit. Nende kunstnike tolleaegsed tööd näitavad eesti rahvakunsti olemuse sügavat mõistmist. Kuid paljude kunstnike juures viis rahvusornamendi pealiskaudne tundmine ja selle vägivaldne rakendamine dekadentliku pseudorahvuslikkuseeni. Pealegi polnud kodanlikus Eestis rahvusliku pärandi kasutamine ainus või domineeriv suund. Selle sügavamat juurdumist takistas tolleaegne välismaa moesuundadega kaasaajooksmise püüd.

Eesti tänapäeva tarbekunsti seos rahvakunstiga avaldub mitmepalgeliselt. Vahel annab see end otseselt tunda, vahel kaudselt, ühekülgiselt, vahel on vaevalt tajutav.

Nii näiteks võib kootud kattevaipades, linikutes ja ehetes märgata otsest rahvakunsti traditsioonide jätkamist. Aeg tõi ainult korrektiivse peamiselt nende esemete otstarbesse. Nii sai eesti muistsest kattevaibast dekoratiivne vaip, vajalikust särgikinnisest — ehe. Kuid mõlemal juhul jäi rahvakunsti algkuju terviklikult püsima, sest eseme vorm, proportsioonide põhiline vaherkord, kujunduse printsiibid jäid samaks. Muutus otstarbes kutsus esile vaid antud ala suurema mitmekesisuse ning ergutas selle edasise kunstilise kujunduse kasvu. Nii muutusid kootud kattevaipade kompositsioon ja koloriit vaheldusrikkamaks, sõled ja preesid muutusid väiksemaks, juveliirsemaks, kaunis türkiis asendas nii mõnelgi juhul lihvitud klaasitükke «ilmadega preesis», sõlgede vorm rikastus uute tüüpidega.

Sageli võtavad paljud tänapäeva tarbekunsti harud rahvakunstist üle vaid selle ornamentika. Nii kohtame rahvuslikku lillkirja nahk- ja metallehistöös, portselanmaalis, dekoratiivkangastes ja paljudel muudel aladel, milliseid kõiki rahvakunst ei tunnudki. Rahvuslik kiri sobib tarbekunsti esemetele eriti hästi, mille tõttu see leiab ka üha laialdasemat kasutamist.

Mõned kunstnikud, põhiliselt noorte seast, oskavad meie muistset rahvusornamentikat ainult kopeerida. Nii teevad seda näiteks

paljud nahk- ja silmuskoe-toodete kunstnikud, kasutades oma loomingus rahvusornamentikat muutmatul kujul.

Enamik meie tarbekunstnike aga, nagu A. Reindorff, M. Adamson, E. Hansen ja paljud teised, kasutades muistseid kirjamootive, jutustavad vabamalt, loovalt, kopeerides ornamente iseseisvalt.

Osa kunstnike väljendab rahvusliku kirja kaudu kõigepealt iseennast. Nende töödes saab rahvuslik ornament spetsiifilise, individuaalse väljenduslaadi, karakteri. Nii on see Adamson-Ericul eriti rahutu, dünaamiline, P. Luhteinil lineaarne, tugevavormiline, L. Ermil nõrke, peenelt viimistletud siluetiga jne. Neid kunstnikke võiks võrrelda kirjanikega, kes vana üldtuntud müüdi aineil loovad kaasaegse romaani või luuletuse.

Eesti tänapäeva tarbekunstis on ka selliseid alasid, mis kajastavad rahvakunsti pärandist vaid selle üldiseloomu, karaktere-

A. Reindorff. Külalisraamat. Nahavool. 1956.



E. Hansen. Seinavaip. 1957.



*E. Ole ja M. Rääk. Vaasid.
Keraamika. 1956.*

rit, eelistamata üksikalasid või -motive. Siin puutume kokku vormiprobleemiga seotud aladega, nagu näiteks keraamika, mille rahvakunstis puuduvad otsesed vasted. Eestlaste rahvuslik iselaad avaldub siin vaid kaudselt vormide lihtsuses, silueti lakoonilisuses, selle selges ja napis liigenduses, samuti dekoori ja vormi vahekorras ning aegade kestel kujunenud proportsiooni tunnetamises.

Eespool jälgisime teid, mille kaudu toimub eesti rahvakunsti ja tänapäeva tarbekunsti järgivus, ning nägime nende teede mitmekesisust: kord on nad avarad ja selged, kord kitsad ja kaudsed. Kuid millised nad ka oleksid väliselt, sisult jäävad nad alati loomingulisteks. Mis eset me ka vaataksime — olgu see kattede, nahkehis-album või keraamiline vaas — kõikjal tunneme selle eseme kaasaegsust, tänapäevalikkust, head maitset.

Selles seisabki meie tänapäeva tarbekunsti voorus: s. o. selgesti tajutav tänapäeva tunnetus orgaanilises seoses rahvusliku eriladiga.

Täheldades eesti tarbekunstile osaks saanud positiivset hinnangut Moskvas, peame peatuma veel ühel sellele menu põhjusele. See põhjus peitub tänapäeva eesti tarbekunsti professionaalselt meisterlikus teostuses.

Paljud meie kunstnikud viivad oma kavandi ise materjali, näiteks keraamikud V. Eller, E. Reemets, A. Alamaa; M. Roosma graveerib ise oma kompositsioonid klaasile; A. Reindorff voolib ise oma nahkehistööd; N. Liivak koob ise oma kangad. Muidugi on see kõige parem kui kunstnik-kavandaja ja kunstnik-teostaja esinevad ühes ning samas isikus, kuid see pole alati kaugeltki võimalik. Tarbekunst on kunst materjalis, mis nõuab spetsiaalset tööstuslikku baasi ja sageli mitme profiiliga oskustöölisi.

Oskustöölise kaader on meil vilunud, suurte töökogemustega ja hästi arenenud värvimeele ning vormitundega. Selliseid meistreid on meil nii metalli, tekstiili, portselanmaali, puidu kui keraamika alal. Mõnikord käib ese enne lõplikku valmistamist läbi mitme meistri käest. Nii on see näiteks metallis, kus üks meister teeb vormi, teine graveerib, kolmas emailib jne. Aastate kogemused, tihe loominguline kontakt oma-

vahel ja kunstnik-kavandajaga garanteerib tööde õnnestumise.

Taolisest tööstiilist oleneski nõukogude eesti tarbekunsti kõrge teostuskultuur, mis rõhutas omakorda tööde kunstilist väärtust.

Seega olid eesti tarbekunsti edu põhjusteks Moskvas selle rahvuslik vorm, hea maitse ja tehnilise teostuse korrektsus. Positiivset hinnangut soodustas omakorda veel esemete assortiment, eksponaatide üldine suunitlus. Nimelt oli tegemist peamiselt otstarbekohaste ja väga praktiliste esemetega, mis olid mõeldud kõigepealt nõukogude inimese igapäevaseks teenindamiseks.

Esitatud mööbel oli kavandatud põhiliselt väikekorteritele. See oli lihtne, otstarbekohane ja mugav. Samuti draperiid, kattede, vaibad ja linikud oma heleda koloriidi ja üldise suunitlusega olid sobivad tänapäeva elukorterisse.

Näitusel eksponeeritud kampsunid, serviid, albumid, ehted, mis olid võetud suurel määral Kunstitoodete Kombinaadi massitoodangust, on rahva laiadele hulkadele kättesaadavad. Ja kui esineski unikaaltöid, siis ei seisnud nende unikaalsus mitte titaanlikes vormidimensioonides, mitte neid kaunistava dekoori erakorralisuses, mitte eseme tüübi eluvõõras «muuseumilikkuses» ja isegi mitte materjali väärtuses, vaid see oli tingitud meie tarbekunsti tootmisbaasi süsteemist.

Siin puutumegi kokku esimese ja ühtlasi suurima puudusega. Kunstipärase tarbese nägusus, korrektsus ja mitmekesisus oleneb tööstusliku baasi avarusest, selle sisseseadete tehnilisest tasemest, materjali kvaliteedist ja teostajate vilumusest. Kuidas on aga lood eesti tarbekunsti tööstusliku baasiga? Kahjuks on see kitsam kui meie tarbekunsti diapasoon seda nõuab.

Meie tarbekunsti baasiks on praegu vaid Kunstitoodete Kombinaat. Viimasel on suhteliselt suured nahkehistöö-, metallehistöö- ja tekstiiliateljeed. Tänapäeva tarbekunstis on need erialad kõige enam arenenud.

Kunstitoodete Kombinaadis puudub tarbekunsti profiiliga puitehistöö ateljee, mille tõttu tänapäeva tarbekunstist on välja surnud puitehistöö. Rahvakunstis oli see kõige levinumaks alaks tekstiili kõrval. Veel enam, puitehistöö oli eesti rahvakunstis selleks ainsaks tarbekunstiharuks, mille raami-



E. Piipuu. Dekoratiivne pea. Keraamika. 1957.

M. Roosma. Karikas «Sõnajalaõis ja valvur». Kristall. 1957.



des tekkisid rahvaloomingu artellid käesoleva sajandi algul.

Aga eesti rahvuslik tänapäeva mööbel? Seda valmistatakse üks (!) komplekt aastas spetsiaalselt näituse jaoks ja seegi suuri organisatsioonilisi ja majanduslikke tõkkeid ületades.

Kunstitoodete Kombinaadis puudub klaasehistöö ateljee. Klaasehistöö on meil praegu väljasuremisel. Veel 5—7 aastat tagasi räägiti ja kirjutati noortest andekatest kunstnikest R. Allingust, H. Popsist jt. Ükski nendest ei esine enam uusloominguga, sest pole klaasi, millele graveerida, samuti vastavat ateljeed. Kogu klaasehistööd praegusel kujul kannab üleval vaid vana veteran M. Roosma.

Tikandit praeguses tarbekunstis samuti enam ei valmistata. Mitte selletõttu, et tikand on aegunud, vaid Kunstitoodete Kombinaadi süsteemis muutub see liiga kalliks ega tasu end ära.

Näib, et eesti tarbekunst ei arene praegu alaliikide rohkenemise suunas, vaid pigem regressiivselt — kahaneb diapasoonilt. Põhjus peitub siin tarbekunsti tootliku baasi organisatsioonilistes küsimustes.

Põrandavaipu toodeti kombinaadis varem seeriates viisi, need olid eeskätt praktilised tarbekunstitooted ja sobisid tänapäeva korteri interjööri.

Nüüd toodetakse vaipu materjali vähesuse tõttu vaid unikaalsemetena. Kuid iga unikaalse, et väärida oma nimetust, peab olema hästi viimistletud. Ja nii tekibki nüüd vaid sõlmvaipu mitmevärvilise, kontrastse, eriti rikkaliku dekooriga. Tarbekunsti üksikalade sünteetiline seos on siin rikutud, sest vaibad on liiga pompöösed, üleküllastatud värvide ja dekori rohkusega.

Samuti ei ole küllaldaselt kemikaale, mitmesuguseid värvaineid, mistõttu keraamika ateljee madalkuumuse toodang on üksluiste, igavate glasuuridega. Vajaliku tehnilise sisseseade puudumise tõttu ei suudeta organiseerida kõrgkuumuse keraamika laialdasemat tootmist.

Meil pole peenuselt mitmekesisest kvaliteetset villast lõnga. Materjali jämedus silmuskoelistes esemetes tingib töö kujundusliku külje. Kimono-lõikelised suvepluusid ja talvised suusakomplektid, sõrmkindad ja soojad labakad — kõik on valmistatud sama

jämedusega materjalist, sama lihtsikirjalise dekooriga.

Nahk on madala kvaliteediga, tume, halvasti töödeldud pealispinnaga. Selletõttu nahkehistööd on enamasti üksluiselt pruunid, sageli tumedad ning laigulised.

Kuid sedagi materjali on vähe. Toormaterjali saab ainult Kunstiteodete Kombinaat, ja kogu materjalikvantumi eest tuleb anda välja valmistoodangut. Kunstnik ise ei saa töötada materjalis, sest eksperimenteerimiseks ei jää midagi üle. Ja kui tarbekunstnikud ka teeksid midagi, siis puudub nendel võimalus müüa oma töid kunstisalongis. Neil puudub töö ainelise hüvituse tagatis.

Kui tarbekunstnikud tahavad oma ideed, oma loomingut näha materjalis, peavad nad kavandama Kunstiteodete Kombinaadile. Kavand peab olema eksimatu. Kõige kergem on hoiduda eksimusest, kui korrata vana ja õnnestunud lahendust. Pidev vana eeskujude kordamine viib teatud etapil kavandite suure viimistluse ja isegi virtuositeedini. Kuid välise hiilguse taha kaob loominguline säde, kunsti tuluke. Ainuüksi vana kordamisega satutakse pikapeale loomingulisse ummikuse. Selle esimesi häireid on juba tunda. Need esinevad nahkehistöös, juveliirehetes, osaliselt tekstiilis. Praegu on need erialad oma arengu tipul, kuid arenemise edasisi perspektiive pole näha.

Kõiki neid eespoolmainitud tarbekunsti-alade arengut pidurdavaid tegureid oleks võimalik kõrvaldada, kui meie vastavad majandusorganid pööraksid suuremat tähele-

panu tarbekunsti arendamisele, eraldaksid Kunstiteodete Kombinaadile suuremas koguses kvaliteetset toormaterjali.

Tarbekunstis on uue otsingud liiga arad ja liiga juhuslikud. Me tunneme vanu kogenud meistreid neile iseloomuliku väljenduslaadiga; enamik noori on vaid nende truid järglased. Kardetakse eksida ja seetõttu korratakse, selle asemel et otsida uut, minna edasi.

Eelnevast selgub, kuidas baasi ja materjali küsimus paratamatult mõjutab ka kunstniku loomingut.

Lõpuks paar sõna ka tarbekunsti-esemete teostajate kaadrist. Praegu töötav kaader on igati tubli ja vilunud, kuid tal puudub normaalne järeelkasv. Õppinud tööliste ettevalmistus on jäänud meil kahe silma vahele, mis hiljem võib end väga valusasti tunda anda.

Kokkuvõttes võib öelda, et eesti tarbekunst on saavutanud kõrge kunstilise taseme. Saavutatuga võis siiani põhiliselt rahule jääda, kuid nüüd oleks vaja edasi minna, astuda arenemisredelil järgmisele, kõrgemale astmele. Sellele peab tagatiseks olema materiaalne alus, tööstuslik baas, mis vastaks uutele, tarbekunsti edasist kasvu soodustavatele nõudmistele. Peab olema tootlikku ja loomingulist perspektiivi, millele tuleb juba praegu mõelda ja selle eest võidelda. Kui me seda kõige lähemas tulevikus ei taga, võib tänapäeva tarbekunsti tase muutuda teatavaks tipuks, millest algab langus.





A. Bach. Keila kangru Elvi Mäenurme
portree. Akvatinta, 1958.



V. Tolli. Asfalteerijad. Akvatinta, 1957.



V. Tõnisson. Kalasadam. Puugravüür. 1957.

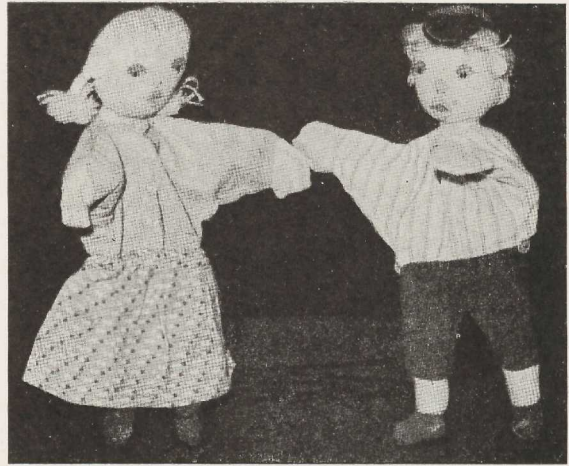


A. Keerend. Tallinn. Vanaturukael. Linoollõige. 1957.



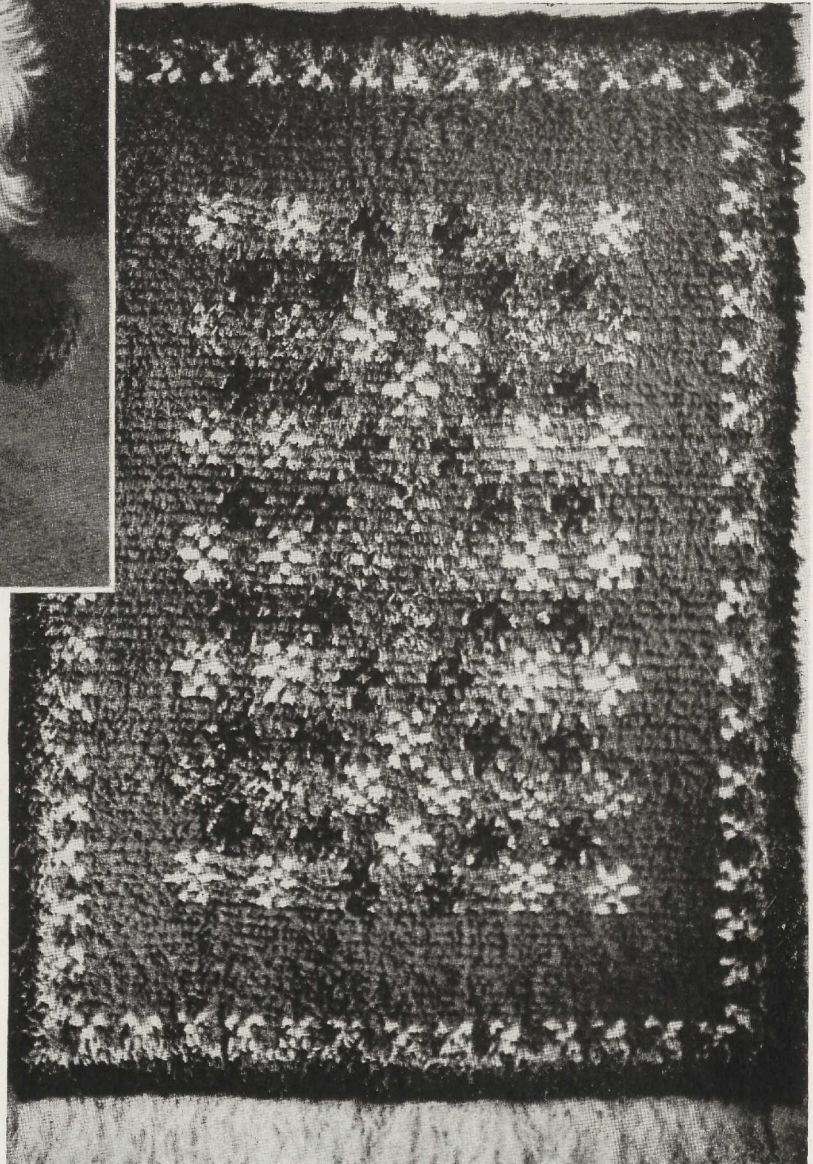
A. Kaasik, Kunstnik V. Loigu portree. Kips. 1957.

M. Adamson. Jukut-manni.



M. Adamson. Kāpik-koer.

M. Adamson. Vaip.





J. Suitsu foto

JUULI SUITS

TARBEKUNSTNIK JA KRIITIK.

«Palju tänu sm. Suitsule, kes nii suure armastusega meid tutvustas näituse eksponeerimisele ja kelle juhtimisel saime kujuka pildi eesti kunstielu arengust. 4. detsembril 1953. a.» Edasi järgnevad allkirjad. Keerame lehekülje. Ka siin ei ole juttu kellestki muust kui Juuli Suitsust. Jälle korduvad südamlikud sõnad ja siirad tänuavaldused. Ja nii lehekülje lehekülje järel — terve suur, paks raamat.

See on Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi külalisteraamat. Selliseid raamatuid on mitu. Kogusummas moodustavad nad toreda mälestussamba. Selle mälestussamba on rahvas püstitanud soojas tänutundes väikesele hallipäisele, elu lõpuni kunstile truuks jäänud, kunstisse kiindunud naisele.

Juuli Suits ise, kelle oli karm saatus aastakümneiks välja lülitanud eesti kunstielust, leidis suure rahulduse vanaduspäevil Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis töötades.

«Püüe järjest uusi sõpru leida kunstile, oma kogemusi nendega jagada, saades sellega mõnevõrra nende juhiks ja kasvatajaks, — see on väli, kus maksab tegelda!» kirjutas ta vaimustatult oma 70-ndal sünniaastapäeval.*

Kunsti ustava sõbrana pühendas Juuli Suits kõik oma tunded, teadmised ja koge-

mused kunsti propageerimisele, tehes seda kirglikult ja suure andumusega. Ta leidis tee iga muuseumikülastaja südamesse, kas oli see siis noor keskkooliõpilane, pioneer või täiskasvanud, staažikas tööline, insener, meremees.

Kui J. Suits oma vanadusest hoolimata oskas säilitada sellist visadust, nooruslikkust, teesklematut kiindumust kunstisse, milline võis ta küll olla nooruses?

Juuli Suits sündis 4. mail 1884. a. Üldhariduse sai ta Tartus A. Puškini nim. gümnaasiumis. Kunstihariduse omandas J. Suits algul 1905. a. Kr. Raua juures, siis 1907—1910 Helsingis Ateneumis, 1911—1912 ja 1914—1918 Saksamaal Karlsruhe ja Münchenis. 1918. a. töötas ta Tartus joonistamise õpetajana, olles samaaegselt energiline naiskäsitöö edendaja. 1926—1936 elas J. Suits aineliselt väga rasketes tingimustes, omamata pidevat töökohta. A. 1936—1941 töötas ta nõukogude raamatu agendina; 1941—1946 kartoteekrina Tallinnas; 1946—1954 Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi teadusliku kaastöötajana, kust 1954. a. viidi üle Eesti NSV Riiklikku Kunstiinstituuti. J. Suits suri Tallinnas 13. jaanuaril 1957. a.

Juuli Suitsu aktiivsemad tegevusaastad kuulusid käesoleva sajandi esimesse veerandisse, s. o. tänapäeva tarbekunsti algusse. Tol perioodil oli J. Suitsu tegevuspiirkond eriti mitmekülgne ning laialdane — ta töö-

* Artiklis toodud J. Suitsu tsitaadid on võetud tema artiklist Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi seinalehele tema 70. a. sünnipäeva puhul.

tas keraamikuna, skulptor-plaketistina, tekstiilkunstnikuna ja kriitikuna.

Kunstnik ise pidas ennast kõigepealt keraamikuks. Sellele oma «esimesele armastusele» jäi ta truuks elu lõpuni. Kuni surmani säilitas ta suurima varandusena paljude aastate pideva töö ja katsetuste tulemusi — üle mitmesaja glasuuriproovi. Kuid eesti tarbekunsti arengule ei jätnud tema tegutsemine keraamikuna jälgi.

Lootes saada Riigi Kunsttööstuskooli keraamika eriala õppejõuks, siirdus kunstnik 1926. a. Tallinna. Tolleaegne kooli direktor V. Päts ei nõustunud tema töölevõtmisega ja kutsus kohale keraamika professori Jako Ungarist. Sellega oli ka J. Suitsu kui keraamiku töökäik läbi. Ta leidis küll 1933. a. glasuuride koostaja koha ahjupottide artelil, kuid juba järgmisel aastal hävis tööstus tulekahju tõttu. Kui J. Koort lahkus Eestist Moskvasse, pakkus ta Suitsule kahesaja krooni eest oma keraamikaahju, kuid kunstnikul, hoolimata erakordselt soodsaist ostutingimustest, polnud võimalik seda omandada. Olles äärmises majanduslikus kitsikuses, omamata pidevat töökohta, oli ta tol perioodil sunnitud elama vaid oma raamatute müügist.

*

Teine ala, mida kunstnik ise hindas keraamika kõrval kõige enam, oli plakett. Oma noorpõlveaastaid meelde tuletades kirjutab ta sellest: «Ja siis murdsin truudust. Portree — plakett — astus algul vargselt, siis ikka reaalsemalt vaatepiirile. Kõdunemata materjal, metallis olid minu uued tooted... katsumsin näojoontest elu välja lugeda ja seda ühtlasi kujutada.»

Plaketi alal tegutses kunstnik põhiliselt Münchenis, kus ta ajavahemikul 1914—1926 viibis 2 korda. Eestis oli see ala alles arenemata ning on seda ka praegugi. J. Suits on olnud ainukeseks metall-plaketi spetsialistiks ja veteraniks Eestis.

Vaadates tema selle ala töid paistab silma nende realistlik käsitluslaad, näo karakteri selge edasiandmine, sageli sügav ilme hingestatus. Kauni ja meeldejääva, kuigi üksiku ning justkui juhusliku episoodina püsivad Juuli Suitsu metalltööd eesti kunstis.

*

Oma tekstiilialast tegevust ei hinnanud kunstnik ise eriti kõrgelt. Ta kirjutab: «Tekstiil on juhuslik tutvus... Ka siin

J. Suits. Valik keraamikat.



oleks võinud uusi algatusi ellu viia... kuid ma polnud põrmugi unustada saanud oma «esimest armastust» — keraamikat. Tegelesin mõttes uute massidega, uute algatustega, sõrmedega libistasin niiti...»

Kuid just siin, tekstiilis, on ta jätnud kõige sügavamaid, kõige püsivamaid jälgi. Ta oli üks nendest, kes pani aluse meie tänapäeva tekstiilile. Töötades aastail 1913—1924 perioodiliselt Tartu Naisseltsi juures, on ta esimesi tekstiilikunstnikke, kes järjekindlalt pöördus rahvakunsti ainete, selle ornamentika poole.

J. Suits joonistas, kopeeris ja uuris pidevalt eesti vanavara. Tema töödes kohtame nii lopsakat põhja-eesti lillkirja, mulgi puusarättide õiekujulisi motiive, primitiivsemat, tugevasti geometriseerunud kihnu tanude ornamenta. Kõik on joonistatud, hiljem tiki-

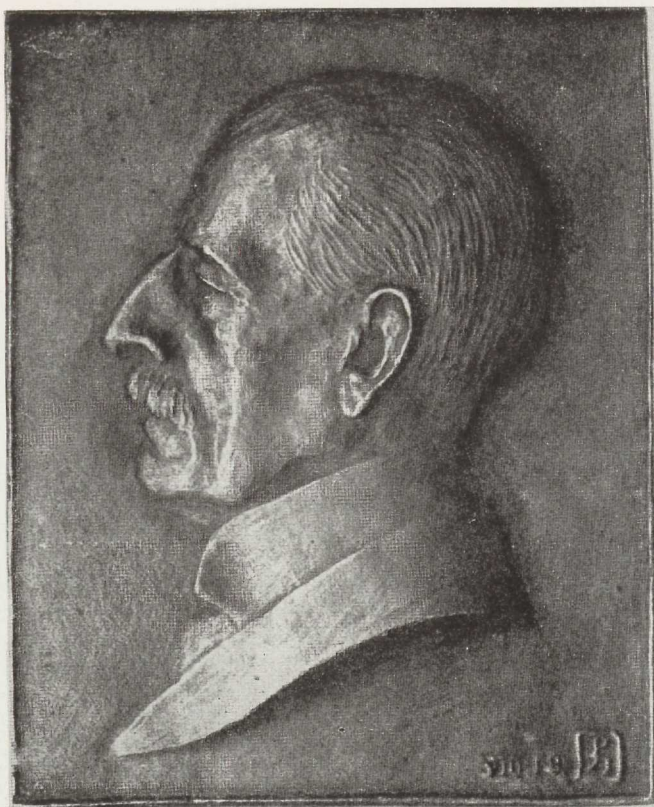
tud lopsakalt, mahlakalt, julgelt, kajastades kunstniku vaimustust rahvakunsti vastu, selle elujõulist külluslikkust.

Väga produktiivseks kujunes J. Suitsu tegevus mustriloojana ka Tartu Naisseltsi käsitöökojas. Tema poolt loodud kavandid levisid kaugele üle maa. Neid kohtame rohkesti ajakirjade veergudel, need levisid nimetuina käest kätte. Sellel perioodil esines ta pidevalt Eesti Põllumeeste Seltsi näitustel. Tema tööd leidsid üldist heakskiitu, sageli auhindamist.

Suur põlvkond eesti tekstiilikunstnikke ja selle ala isetegevuslasi on üles kasvanud J. Suitsu tekstiiltööde eeskujudel. Tema kui tekstiilikunstniku eeskuju nakatas kaaslasi, tõmbas kaasa, tema näidatud suunda mööda kulges eesti tekstiili edaspidine arenemine.

*

J. Suits. Mehe portree. Plakett. Pronks.



Juuli Suitsu kui kriitikut tuntakse tänapäeval vähe. Ometi võiksid meie kunstikriitikud temalt nii mõndagi õppida. Tema murdumatu ausus, vankumatu kinnipidamine oma tõekspidamistest, otsekohesus ja julgus äratavad sügavat austust. Oma artiklites ei püüdnud J. Suits kunagi meeldida, ta ei kartnud pahameeleavaldusi ega isiklikku vaenu enda suhtes. Ta ütles alati kõik oma südamest ära, pehmemdamata, ilustamata, otsekoheselt, vahel järsultki.

J. Suits kriitikuna taotles kõrget eesmärki — ergutada kunstnikke nende loomingus, soodustada eesti tarbekunsti edasist kunstilist küpsemist, arendada rahva maitset.

Tema kirjutiste temaatika oli õige laialdane. Ta andis üksikute tarbekunsti alade ajaloolise arengu ülevaateid, ta õpetas maitse pisiasju — kuidas riietuda, kuidas lilli vaasi panna, mida ja kuidas kinkida. Samas andis ta kriitilisi ülevaateid tarbekunsti väljapanekuist põllumajanduse ja käsitöökoolide näitustel. Need arvustused omavad praegugi erakordselt suurt tähtsust, sest nende kaudu avaneb meie ees pilt eesti rahvusliku tarbekunsti arengust käesoleva sajandi esimesel veerandil.

J. Suits nii kunstnikuna kui ka kunstikriitikuna kuulus nende hulka, kelle kogu elu oli lahutamatu seotud meie kunstieluga. Tema sihikindlust ja vankumatut ausust meenutame sügava lugupidamisega.



E. Tiido foto

ERNST TIIDO

23. septembril 1957. a. tabas eesti nõukogude kunstnikkonda raske kaotus — pika haiguse järel lahkus meie hulgast kunstnik Ernst Tiido. E. Tiido oli väljakujunenud, individuaalse käekirjaga graafik, kelle lüüriline, poeetilise tundetooniga looming rikastab eesti nõukogude must-valge kunsti.

Ernst Tiido sündis 18. veebruaril 1913. aastal Tartus pottsepa pojana. Omandanud alghariduse, töötas ta maalrina kodulinnas. Hiljem, 18-aastase noormehena siirdus E. Tiido välismaale, kus töötas mitmel pool sadamatöölisena ja sõitis merel laevakütjana.

1939. a. naasis E. Tiido Tartusse. Et ta juba lapsena oli tundnud suurt huvi joonistamise vastu ning katsetanud maalimise ja kopeerimisega, otsustas ta nüüd astuda kõrgemasse kunstikooli «Pallas», kus õppis graafikat

algul A. Laigo, hiljem prof. A. Vabbe juures. 1946. a. lõpetas E. Tiido Tartu Riikliku Kunstiinstituudi ja jäi elama kodulinna, töötades aastail 1947—1949 graafika õppejõuna kunstiinstituudis, seejärel vabakunstnikuna.

E. Tiido loomingus on keskne koht maastiku kujutamisel. Ta valib sageli kitsa lõigu loodusest, intiimse nurgakese, kujutades seda sügavalt poeetilise tundeküllusega. Tema varasematele teostele on omane eriline õhulisus ja lüürilisus. Hilisemates töedes valitseb aga jõulisem loodusetunnetus, kusjuures endiste intiimsete maastikulõikude asemel näeme üldistavaid, avaraid panoraame. Suure armastusega kujutas E. Tiido oma kodulinna, luues rea meeoleolukaid Tartu vaateid. Vähemal määral viljeles ta portreed ja figuraalset kompositsiooni.



E. Tiido. Õhtu Tartus. Linoollõige. 1946.

E. Tiido valdas mitmesuguseid graafilisi tehnikaid. Otsides uusi väljendusvahendeid katsetas ta eritehnikatega, nagu tsement-, kartong-, unikaaltrükk jt., saavutades omapäraseid, huvitavaid lahendusi. Estambi kõrval on ta andnud arvukalt joonistusi, akvarelle ja monotüüpiaid.

Alates 1942. a. esines E. Tiido pidevalt kunstinäitustel Tartus ja Tallinnas ning rändnäitustel vabariigi väiksemates keskus-

tes. E. Tiido graafilisi lehti on eksponeeritud üleliidulistel kunstinäitustel Moskvast. 1956. aastal võttis ta osa Balti vabariikide graafikanäitusest Vilniuses ja Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi kunstinäitusest Moskvast. 1957. aastal toimusid E. Tiido personaalnäitused Tartus ja Tallinna Kunstihoones.

Mälestus Ernst Tiidost kui töökast kunstnikust ja heast kaaslasest jääb elama eesti nõukogude kunstnike ja kunstisõprade südames.

EESTI NSV KUNSTNIKE
LIIDUS

10.—21. aprillini oli Tallinna Kunstihoones avatud kunstnik prof. A. Lentulovi teoste näitus.

*

29. aprillist kuni 10. maini oli Eesti NSV I Noorsoo Festivali raames avatud vabariiklik noorte kunstnike kujutava ja tarbekunsti näitus.

*

23. ja 24. mail toimus Eesti NSV Kunstnike Liidu IX kongress. Aruandega liidu tööst aruandeperioodi jooksul esines E. Einmann. Kongressil valiti uude juhatusse: A. Alas (esimees), A. Hoidre ja V. Jõeste (aseesimehed), J. Vares (vastutav sekretär) ning O. Kangilaski, V. Karrus, E. Kits, H. Kuller, A. Pilar, V. Raam, J. Raudsepp, E. Roos, R. Timotheus, B. Tomberg, A. Viidalepp, J. Võerahansu ja V. Väli. Revisjonikomisjoni valiti: P. Aavik (esimees), L. Erm, A. Kaasik, L. Kokamägi, K. Polli, M. Roosma ja L. Soonpää.

*

20. juulist kuni 21. augustini oli Tallinna Kunstihoones avatud eesti nõukogude tarbekunsti näitus.

*

7.—20. septembrini oli Tallinna Kunstihoones avatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäeva tähistamiseks korraldatud üleliidulise juubelinäituse eelnäitus.

*

25. septembril toimunud Tartu kunstnike üldkoosolekul võeti vastu otsus Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakonna moodustamise kohta senitegutsenud Tartu kunstnike sektsiooni asemel. Juhatusesse koosseisu kuuluvad: K. Nagel (esimees), E. Kits (aseesimees), E. Rebane (sekretär), V. Erm, J. Malin, M. Rääk, A. Vardi; revisjonikomisjoni valiti: L. Israel, A. Rimm ja E. Taniloo.

*

5.—20. oktoobrini oli Tallinna Kunstihoones avatud graafik E. Tiido mälestusnäitus.

*

2. novembrist kuni 8. detsembrini oli Tallinna Kunstihoones avatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäeva puhul vabariiklik juubelinäitus.

TALLINNA RIIKLIKUS
KUNSTIMUUSEUMIS

26. jaanuarist kuni 17. märtsini oli avatud ungari skulptori Zsigmond Kisfaludi Strobli näitusel oli esitatud üle 60 skulptuuri ja arvukalt fotosid meistri töödest.

*

27. veebruarist kuni 3. juunini oli avatud graafiku ja maalija A. Johani ulatuslik personaalnäitus. Näitus organiseeriti Tartu Riikliku Kunstimuseumi poolt koostatud näituse baasil.

*

Skulptor August Weizenbergi 120-nda sünniaastapäeva puhul koostati valiknäitus meistri teostest. Näitus oli avatud 6. aprillist kuni 30. juulini.

*

1. juunist kuni 17. juulini oli avatud eesti kunstipärase eksliibrise näitus. Eksponeeritud oli ligi 700 raamatu märki.

8. juunist kuni 8. juulini oli avatud leedu maastikumaalija, NSVL rahvakunstniku A. Zmuidznaviciuse teoste näitus.

*

20. juulil avati järjekordselt muuseumi põhiekspositsioon «Realistlik kunst Eestis» (XIX sajandi I poolest kuni aastani 1940). Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40-nda aastapäeva puhul avati täiendavalt eesti nõukogude kunsti osakond. Ekspositsioon oli avatud kuni 9. detsembrini.

*

20. juulist kuni 14. septembrini oli avatud Tartu Riikliku Kunstimuseumi poolt koostatud graafik Hando Mugasto personaalnäitus.

*

Balti Merelaevastiku Ohvitseride Maja ruumides oli eksponeeritud näitus «Hollandi maalikunst XVI ja XVII sajandil» (10. XII 1956. a.—23. V 1957. a.); jaapani gravüüride näitus (28. V—31. VII) ning vene ja nõukogude gravüüride näitus «Peterburg-Leningrad» (23. XI—25. XII).

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

5. detsembrist 1956. a. kuni 4. märtsini 1957. a. oli avatud Eesti NSV teenelise kunstitegelase, Eesti NSV rahvakunstniku August Janseni personaalnäitus. Eksponeeritud oli 98 maali ja akvarelli.

*

10. jaanuarist kuni 25. märtsini oli avatud Ed. Viiralti valiknäitus. Näitusel oli eksponeeritud 209 teost.

*

9. märtsist kuni 24. aprillini oli eksponeeritud Riikliku Ermitaazi poolt koostatud rändnäitus lääneeuroopa gravüüride XV—XIX sajandil.

*

6. aprillist kuni 20. maini toimus «UNESCO» poolt organiseeritud jaapani gravüüride näitus.

*

29. aprillil avati leedu kunstniku A. Žmuidzinaviciuse teoste näitus, mis kestis kuni 2. juunini.

*

25. maist kuni 16. juulini oli avatud graafik E. Tiido personaalnäitus. Eksponeeritud oli 144 graafilist lehte.

*

11. juunist kuni 16. juulini oli avatud graafik H. Mugasto personaalnäitus. Näitusel oli esitatud 677 teost.

*

21. juulist kuni 28. augustini oli avatud Eesti NSV 17. aastapäevale pühendatud Tartu kunstnike teoste näitus. Näitus oli organiseeritud Eesti NSV Kultuuriministeeriumi, EN Kunstnike Liidu Tartu sektiooni ja Tartu Riikliku Kunstimuuseumi poolt.

*

9.—22. septembrini oli avatud Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi koostatud eesti kunstipärase eksliibrise näitus.

EESTI NÕUKOGUDE KUNST VÄLISMAAL

20. kuni 29. märtsini 1957. a. toimus Helsingis eesti nõukogude raamatu ja raamatugraafika näitus. Eksponeeritud oli üle 600 raamatu ja ligi 100 illustratsiooni.

*

Nõukogude graafika näitusel Londonis oli eesti nõukogude graafikast eksponeeritud A. Bachi, E. Einmanni ja G. Reindorffi teoseid.

*

Suure Sotsialistliku Oktoobrerevolutsiooni 40. aastapäeva puhul oli Prahast avatud nõukogude kunstite näitus. Eesti nõukogude kunstite näitusel esitatud maalijate E. Kitse, V. Loigu, L. Muuga, R. Sagritsa, R. Uutmaa, V. Väli; graafikute A. Bachi, E. Einmanni, L. Ennosaare, I. Linnati, G. Reindorffi, V. Tolli; skulptorite J. Hirve, E. Kirsi, A. Mölder ja L. Tolli teoseid.

V A R I A

17. detsembrist 1957. a. kuni 3. veebruarini 1958. a. toimus Kunstihoones vendade Karl ja Paul Burmani teoste näitus.

Paul Burmani (1888—1934) teostest oli näitusel eksponeeritud ligi 100 maali ja üle 100 joonistuse ning akvarelli. Siia olid koondatud enamuses eravalajatelt saadud tööd. Kuigi suur osa Paul Burmani teostest sõjapäevil hävines või läks kaduma, suutis käesolev näitus anda ülevaate tema loomingulisest arengust. Näitus oli veelkordseks

tõendiks, et Paul Burman kuulub jõulisemate koloristide ja temperamentsemate maalijate hulka eesti kunstis ning et lühikesele elueale vaatamata suutis ta kujundada sügavalt isikupärase loomislaadi. Paul Burmanil on tähtis osa eesti rahvusliku maastikumaali viljelemisel ning pioneerikoht lillede ja loomade maalimise alal.

Karl Burmani töödest oli näitusel esitatud 200 akvarelli, alates tema varasematest tööd aastast 1904, mis kujutavad Tallinna vana-

linna, kuni teosteseeriani möödunud sügise Karjala-Soome ja Leningradi matka motiividel. Need räägivad kunstniku värskest loodusetunnetusest ja ta silmapaistvast akvarellitehnikast. Selle kõrval oli välja pandud ka fotomaterjal kunstniku arhitektuuri-alasest loomingust. Näitusega tähistati Karl Burmani 75-ndat sünnipäeva.

*

26. detsembrist 1957. a. kuni 1. märtsini 1958. a. oli Tallinna

Riiklikus Kunstmuuseumis avatud näitus «India kunst», mis andis ülevaate India tarbekunsti arengust tänapäeval.

Ekspositsioonist suure osa hõlmas tekstiil — kallid brokaadid ja õhulised siidkangad, erakordselt fantaasiaküllaste ornamentide ja sädelevate värvikombinatsioonidega puuvillased käsitrükk-kangad, sarid ja rätikud.

India käsitöölise suurest meisterlikkusest kõnelesid metallesemend. n. bidri tehnikas. Vasest ja valgevast valmistatakse Indias mitmesuguse kuju ja otstarbega vaase, rasvalampe, suitsetamisnõusid jne. Elevantilusse jäädvustatakse aga lihtsaid olustikupilte, stseene ja kujusid India mütoloožiast, ehteid, tarbeesemeid. Huvipakkuvad olid omapärase nirmeli lakiga kaetud puuesemed. Mitmesuguse otstarbega esemeid on loodud nahast, palmilehtedest, rohust, sarvest, marmorist, papjemassest, puust jne.

Näitus «India kunst» (ca 800 eset) oli koostatud Riikliku Ida Kultuuride fondidest, see andis ülevaate India rahvaste kõrgeast kunstilisest maitsest ja suurest meisterlikkusest.

*

Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40-nda aastapäeva puhul oli Moskvas avatud üleliiduline kunstinäitus, mis andis ülevaate nõukogude kunsti saavutustest viimase kahekolme aasta jooksul. Näitus oli eksponeeritud Maneežihoonest ümber ehitatud Kesk-Näitusesaalis, NSVL Kunstide Akadeemia hoones ja reas teistes Moskva näitusesaalides ning ühiskondlikes hoonetes.

20.—23. jaanuarini k. a. toimus Kesk-Näitusesaali ruumes NSVL Kunstnike Liidu juhataste IV pleenum, mis oli pühendatud üleliidulise juubelinäituse arutelule. Arutelu valmistati ette ja viidi läbi NSVL Kunstnike Liidu juhataste

poolt koostöös NSVL Kultuuriministeeriumi ja NSVL Kunstide Akadeemiaga.

Arutelul esines peaettekandega hiljuti surnud NSVL Kunstnike Liidu juhataste I sekretär kunstnik K. Juon. Kaasetekannetega esinesid B. Joganson maali, N. Tomski skulptuuri, D. Šmarinov graafika, A. Saltõkov tarbekunsti ja N. Sokolova teatrikunsti alal.

Nõukogude kunsti ülesannete ja pakiliste probleemide juures peatus pikemalt K. Juon. Ta võttis lühidalt kokku nõukogude paljurahvuselise kunsti peamised saavutused ja näitas nende seost ühiskonna edusammudega. See vastastikune sõltuvus on tingitud nõukogude kunsti tihedast seosest tänapäevaga, rahva eluliste huvidega. Viimane annab omalt poolt võimaluse kunstnikel asuda NL Kommunistliku Partei juhtimisel koos teiste ideoloogilisel ning kultuuri alal töötajatega ühiskonna edasisele ümberkasvatamisele kommunismi vaimus. K. Juon tõi esile NL Kommunistliku Partei suure osa kunstnikkonna ideelisel suunamisel ja võitluses väärkallakute vastu kunstiloomingus.

Peaettekandja andis näituse baasil kõrge hinnangu nõukogude kunstnike (eriti noorte) loomingulisele aktiivsusele, märkides tunnustavalt nende poolt käsitletavate teemade rikkust ning loomingulise individuaalsuse ja kunstimeisterlikkuse kasvu. K. Juon märkis, et praegu, millal nõukogude kunst areneb jõudsalt sotsialistliku realismi peateed mööda, peavad kunstnikud püsiva tööga veelgi tõstma oma kunstimeisterlikkust, mis sulgeb endasse kõigi uute inimeste, uute elunähtuste ja uue kultuuri tüüpiliste joonte sügava kunstilise üldistuse.

Käsitledes oma ettekandes kunstiteose lõpetatuse küsimust, formuleeris K. Juon seda kui sisu ja vormi ühtsust loomingulise prot-

sessi lõppfaasis. Selles küsimuses kritiseeris ta teoreetikuid ja praktikuid, kes näevad kunstiteose lõpetatust vaid kõigi detailide ülitäpses väljamaalimises, -voolimises või -joonistamises.

Kritiseerides nõukogude kunsti veel esinevat juhuslikkust teemade valikul, pidas ettekandja vajalikuks elunähtuste sügavama uurimise baasil eraldada nendest olulisemad ja tüüpilisemad jooned ning kajastada neid emotsionaalsetes kunstilistes kujudes. Seda pidas ta otseseks vastandiks nõukogude tegelikkuse protokollimisele ja illustreerimisele elunähtuste ümberjutustamisele, mille vastu kunstnikkond peab jätkama võitlust, samuti nagu ideevaesuse ja parteituse vastu kunstiloomingus.

Sõnavõtja arvates tuleks senisest suuremat tähelepanu pöörata kunstiteose psühholoogilise külje sügavamale avamisele ja kunstnike dekoratiivsusetunde arendamisele.

Uue nõukogude kunsti stiili lõplikuks väljakujundamiseks tuleb sõnavõtja arvates loobuda täielikult ainult harjumuste ja puht-käsitöölise oskuste kasutamise stampidest kunstiteostes ning pöörduda julgete ja sügavate loominguliste otsingute poole.

Nõukogude maalijate saavutustest kokkuvõtteid tehes märkis B. Joganson seda suurt tööd, mis 40 aasta jooksul on tehtud ajaloolis-revolutsioonilise ning sotsialistliku ülesehitustööd käsitleva teemaatilise maali kui ka olustiku-, portree-, maastiku- ja vaikelumaali alal. Ajaloolis-revolutsioonilisel teemal teostatud tööde parima näitena tõi B. Joganson esile J. Tulini maali «Leena. 1912. aasta». Nende saavutuste üheks põhjuseks pidas ettekandja realistlike kunstitraditsioonide edasiarendamist meie kunstnike poolt. Siinjuures rõhutas ta, et realismi mõistet ei tohi võtta kitsalt, mõistes selle all vaid suurte realistide vormikõne otsest ülevõt-

mist nõukogude kunstnike poolt. Viimane seisukoht on viinud selle- ni, et teataval perioodil tugevalt isikupäraseid kunstnikke, nagu M. Sarjan ja teised, kritiseeriti rea- listlikust meetodist loobumise pärast. Kuid realismi piire ei tohi avardada ka lõpmatuseni, viia selle raami- desse ka teoseid, mis kannavad end- al vaid puht vormiotsingute pitse- rit. Mõningal määral sellist ten- dentsi heideti ette gruusia kunstni- kele. Õigel teel on ettekandja arv- ates eesti kunstnikud, kelle teo- seid põhimises osas ise loomustab sisu ja vormi ühtsus.

Eesti nõukogude maalijatest tõs- tis B. Joganson esile kunstnikke L. Kits-Mäge, L. Kokamäge, L. Val- limäe-Marki, V. Loiku jt.

Skulptuuri osas rõhutas N. Toms- ki paljufiguuriliste kompositsiooni- de rohkust näitusel. Rõõmustavalt märkis ta noorte loomingulise initsi- atiivi kasvu, millest kõnelevad sellised teosed, nagu F. Fiveiski «Tugevam surmast», M. Baburini «Laul» jt. Eesti skulptoritest mainis N. Tomski hindavalt A. Seppa, M. Saksa, A. Rimmi ja O. Männi. O. Männi V. I. Lenini figuuri puhul kritiseeris ta ka selles esinevat tea- tavat kallakut teatraalsusesse.

D. Šmarinovi ettekanne andis ülevaate nõukogude graafikute edusammudest. Viimaseil aastail paistab graafika osas silma erine- vate graafiliste tehnikate viljelemi- se kasv VNFSV-s kui ka liiduvaba- riikides. See kasv vaba- kui ka raamatugraafika osas toimub üldise sisulise süvenemise ja kunstimeis- terlikkuse tõusu pinnal. Ühe pari- ma näitena tõi ettekandja esile N. Ponomarjovi seeria «Põhja Vietnam» (pastell, guašš). Vähe on ettekandja arvates tehtud temaatil- ise maastiku, ajaloolis-revolutsioo- nilise temaatika, portree kui ka olustikulise temaatika alal, milleks nõukogude tegelikkus pakub rikka- likke võimalusi.

Märkides eesti graafika kõrget taset, tõstis D. Šmarinov esile graafikuid-portretiste A. Bachi ja E. Einmanni, samuti akvarellisti K. Burman nooremat.

Arvestades nõukogude graafika rahvusvahelist tähtsust, pidas ette- kandja vajalikuks edaspidi osta ja tellida graafilisi lehti mitmes eksemplaris.

Tarbekunsti osas tõstis A. Saltõ- kov esile eesti tarbekunstnikke, kelle tööd kogu näituse ulatuses paistsid silma hea maitse ja lait- matu tehnilise teostuse poo'lest. Siinjuures kritiseeris ettekandja tarbekunsti näituse halba kujun- dust.

Ettekandeile järgnenud arvukad sõnavõttud kujunesid elavaiks, ette- kandeid mitmeti täiendavaiks. Neis rõhutati, et näituse üldine tase on kõrgem seniste üleliiduliste kunsti- näituste omast. Tunnustavalt mär- giti kunstnike poolt käsitletavate teemade rikkust, üldist kunstimeis- terlikkuse ning noorte loomingulise initsiatiivi kasvu. Siinjuures rõhu- tati, et meie kunsti kiiret arengut on igati soodustanud meie ühis- kondlik kord ning NLKP ja valit- suse igakülgne abi kunstnikkonna- le, mille viimase suurepärase näi- tena toodi Kesk-Näitusesaali ehi- tamist.

Positiivsete hinnangute kõrval toodi esile rida puudusi näitusel ja näituse organiseerimisel. Paljud sõ- navõtjad (Moskva esindajaist Ba- burin, Brodskaja, Frihh-har jt., Leningradi esindajaist Nikolajev, Serebrjannõi jt. ning Gruusia, Mol- daavia, Armeenia jt. liiduvabarii- kide esindajad) kritiseerisid näituse žüriid paljude nõrkade, šablooni- liste tööde vastuvõtmise ja esita- mise pärast näitusele. Samuti esi- tati vastuväiteid B. Jogasoni sei- sukohtade ja tema ettekande üles- ehituse kohta. Nii peeti põhjenda-

matuiks kiitvaid hinnanguid kunst- nike aadressil (Laktjonov, Sokolov- Skalja, Sõssojev jt.), kes sügava- malt teose sisusse ja loomingulis- tesse probleemidesse süvenemata loovad kirjeldavaid, naturalistliku tendentsiga kunstiteoseid, mis on tingitud tänapäeva elu vähesest tundmisest.

Vajalikuks peeti suurema tähele- panu osutamist liiduvabariikidele, mille kollektiivid jäävad maha ül- disest arengust (näit. rida Kesk- Aasia liiduvabariike). Sõnavõttudes puudutati veel paljusid maali, graa- fika, skulptuuri ja tarbekunsti täht- said probleeme, käsitleti kunstilise tõe, monumentaalkunsti arendamise vajaduse ja tingimuste loomise küsimusi.

*

31. jaanuaril k. a. avati Tartus kunstimuseumis J. Võerahansu personaalnäitus, mis korraldati Tar- tu Riikliku Kunstimuseumi, ENSV Kunstnike Liidu ja NSVL Kunsti- fondi EV osakonna poolt. Näitusel oli eksponeeritud ca 250 maali ja joonistust, mis tutvustasid kunstni- ku töid alates õpinguaastatest A. Laikmaa ateljees (1918—1936) kuni 1957. aastaga dateeritud teos- teni.

Kunstniku õpilaspõlvest köitsid tähelepanu portreed ja joonistused. J. Võerahansu on rikastanud eesti kunsti paljude realistlike maastike ja portreedega. Enamik näitusest tutvustas kunstniku nõukogude- aegset loomingut. Praegu viljeleb kunstnik edukalt temperamaali. Kesksel kohal näitusel olid J. Võe- rahansu nõukogude aastatel teosta- tud meisterlikud maastikumaalid ja linnavaated. Arvukalt oli eksponee- ritud samuti tema värvikaid, lopsa- kaid lillemaale.

*

14. veebruaril k. a. tähistati ühe meie nimekama keskpõlve skulptori Aleksander Kaasiku 50-ndat sünnipäeva.

Peale kunstilise erihariduse saamist Riigi Kunsttööstuskoolis töötas A. Kaasik loovkunstnikuna Tallinnas kuni 1941. aastani. Suure Isamaasõja päevil jätkus tagalas kunstniku vilgas loominguline tegevus, mis kestab kuni tänaseni. Sõjajärgsel perioodil on A. Kaasik rikastanud eesti nõukogude skulptuuri figuurplastika («Aiakaevaja», 1945, «K. Karm Hamletina», 1947 jt.), portree («Helilooja G. Ernesaksa portree», 1947, «Kunstnik V. Loigu portree», 1956 jt.), monumendiplastika (M. J. Kalinini monument Tallinnas, 1949—1950, J. V. Stalini monument Pärnus, 1951—1952) kui ka dekoratiiv-skulptuuri alal.

Märkimisväärsed on A. Kaasiku teened pedagoogina. Teenete eest kujutava kunsti arendamisel omistati A. Kaasikule seoses tema 50-nda sünnipäevaga Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetust.

*

22. veebruaril 1958. a. tähistati meie vabariigis ühe eesti vanema põlve juhtivama arhitekti Edgar Kuusiku 70-ndat sünnipäeva.

E. Kuusiku loominguline pärand on väga rikas ja mitmekülgne. Kõrvuti suurte ühiskondlike hoonete (koostöös A. Soansiga Tallinna Kunstihoone, 1934; Sakala 35, 1938—1950) ja rohkearvuliste elamute projekteerimisega on E. Kuusik edukalt töötanud linnade planeerimise (Tamme eeslinn Tartus), sisearhitektuuri (Centum klubi — praeg. Pioneeride Palee, end. Kaubanduspalati jt. interjöörid) ja mööbli alal. Ta on osa võtnud reast arhitektuurialastest konkurssidest.

E. Kuusiku poolt projekteeritud hoonetest tuleb märkida veel Tallinna Raekoja ja Tallinna Kunsti-



A. Kaasik 50-ne aastane. E. Okase sõbralik šarž.

muuseumi projekte, mis Teise maailmasõja tõttu jäid teostamata.

E. Kuusikut kui arhitekti iseloomustab julge novaatorlus, mis baseerub klassikalise arhitektuuripärandi põhjalikul tundmisel ja selle motiivide oskuslikul seostamisel tänapäeva arhitektuuriga. Sellega saavutab ta arhitektuurivormide suurejoonelise harmoonia ja tervikliku üldmõju.

Mainitav on E. Kuusiku tegevus kunstikriitikuna, uurijana ja pedagoogina. Ajakirjanduses avaldatud

kunstikriitiliste artiklitega astus ta välja tarbekunsti kõrge kunstilise taseme ja maitse kasvatamise eest, rõhutades samuti kaasaegsete ehituste ajaloolise arhitektuuriga seostamise vajadust. Eesti rahvusliku (eriti saarte) mööblipärandi uurimise osas on tal hindamatud teened. Avaldanud mitmeid sellealaseid teaduslikke töid, on E. Kuusik tõhusalt kaasa aidanud eesti rahvusliku mööblistiili väljakujunemisele.

*



M. Adamson 50-ne aastane. J. Jensen'i sõbralik šarž.

Eesti nõukogude kunstnikkond tähistas 1. märtsil k. a. Eesti NSV teenelise kunstitegelase, tarbekunstnik Mari Adamsoni 50-ndat sünniaastapäeva.

Mari Adamson on üks eesti nimekamaid tarbekunstnikke tekstiili erialal. 1938. aastast alates on ta pidevalt töötanud loovkunstnikuna ning 1945. aastast pedagoogina Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi kunstilise tekstiili kateedris.

M. Adamsoni iseloomustab energiline loominguuline aktiivsus. Iga-aastastel tarbekunsti näitustel rõõmustab meid tema poolt kavandatud eksponaatide rohkus ja mitmekesisus. Põhiliselt töötab M. Adamson mitmesuguste vaipade ja dekoratiivkangaste kavandajana. Tähtsal kohal tema loomingus on ka mitmesugused dekoratiivloomad ja -nukud. Ta on üks esimesi eesti tarbe-

kunstnikke, kes seda tarbekunstiala on hakanud viljelema.

Oma väsimatu energiaga on Mari Adamson palju kaasa aidanud eesti nõukogude tarbekunsti praeguse kõrge taseme saavutamisele, tarbekunsti populariseerimisele ning kunstikultuuri juurutamisele vabariigi tööstuses.

Teenete eest eesti rahvusliku tarbekunsti arendamisel autasustati Mari Adamsoni seoses tema 50. sünnipäevaga Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi aukirjaga.

*

2. juunil käesoleval aastal tähistas Eesti NSV teeneline kunstitegelane prof. Voldemar Haas oma 60-ndat sünnipäeva ja 35 aastast teatritöö juubelit. Olles selle pika aja vältel tegutsenud meie suuremate teatrite juures dekoraatorina

kuulub V. Haasi loomingule eesti lavakujunduses väljapaistev koht. Suured teened on juubilaril ka pedagoogina noore kaadri kasvatamisel.

Kunstnik sündis 1898. a. Pärnumaal. 1919. a. asus ta õppima kunstikool «Pallasesse». Peale õpingute lõpetamist siirdus V. Haas tööle «Vanemuise» teatrisse Tartus. Paralleelselt teatritööga täiendas ta end pidevalt lavakujunduse alal õppereisidel Berliini, Pariisi ja mujale ning hiljem Leningradis ja Moskvas.

V. Haas ei rikastanud «Vanemuise» lavakujundust mitte ainult värskete kunstiliste lahendustega, vaid viis seal läbi ka rea tehnilisi uuendusi. Nii on mitmed kunstniku selleaegsed lavakujundused, nagu W. Shakespeare'i «Veneetsia kaupmees» ja «Suveöö unenägu» ning A. Strindbergi «Unenäomäng» peaaegu terve nisti üles ehitatud valgustusele ning lahendatud peamiselt projektsiooni abil. 1937. a. siirdus V. Haas tööle Tallinna «Estonia» teatri juurde. Sellest ajast pärinevad tema õige mitmed kunstiküpsed lavakujundused. Näiteks G. Donizetti ooperis «Don Pasquale» leidlikult lahendatud ruumiline dekoratsioon pöördlava jaoks pakub lavastajale ja näitlejatele õige mitmekülgseid mänguvõimalusi. Tähelepanu väärisid ka P. Tšaikovski ooperi «Mazepa», R. Glieri balleti «Punane moon», G. Verdi ooperi «Trubaduur» ja mitmed teised lavakujundused.

Uus viljakas periood kunstniku loomingus saab alguse nõukogude võimu kehtestamisega Eestis. Eriti huvitava osa ta selleaegsetest tööd moodustavad eesti algupäraste muusikalavastuste dekoratsioonid, nagu E. Kapi balletile «Kalevipoeg», G. Ernesaksa ooperile «Tormide rand», L. Austeri balletile «Tiina» jt. Selle kõrval väärivad esiletõstmist ka vene klassikaliste ooperite «Boris Godunovi» ja «Ruslan ja Ludmilla» lavakujundused.

КУНСТ I

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства 1958

Последние годы протекают под знаком непрерывного развития эстонского изобразительного и прикладного искусств. Углубление в содержание и смелые творческие искания наших художников получили заслуженное признание в народе.

В связи с мощным развитием художественной жизни возникла необходимость в специальных изданиях, знакомящих широкие круги читателей с творческой деятельностью наших художников. Разрешения требует и ряд вопросов по теории искусства, встающих в ходе художественной практики.

Альманах «Искусство» ставит себе целью ознакомить широкую общественность с эстонским советским искусством, искусством братских республик, современным зарубежным искусством и художественным наследием. Дискуссии по вопросам теории и практики изобразительного и прикладного искусства будут способствовать разрешению спорных проблем, волнующих художественную общественность.

Будучи органом Союза художников ЭССР, альманах также связан с Союзом архитекторов ЭССР, поскольку вопросы синтеза искусств займут в нем немаловажное место. В ближайшем будущем альманах должен превратиться в журнал с твердой периодичностью.

ЭСТОНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

А. Кюннап

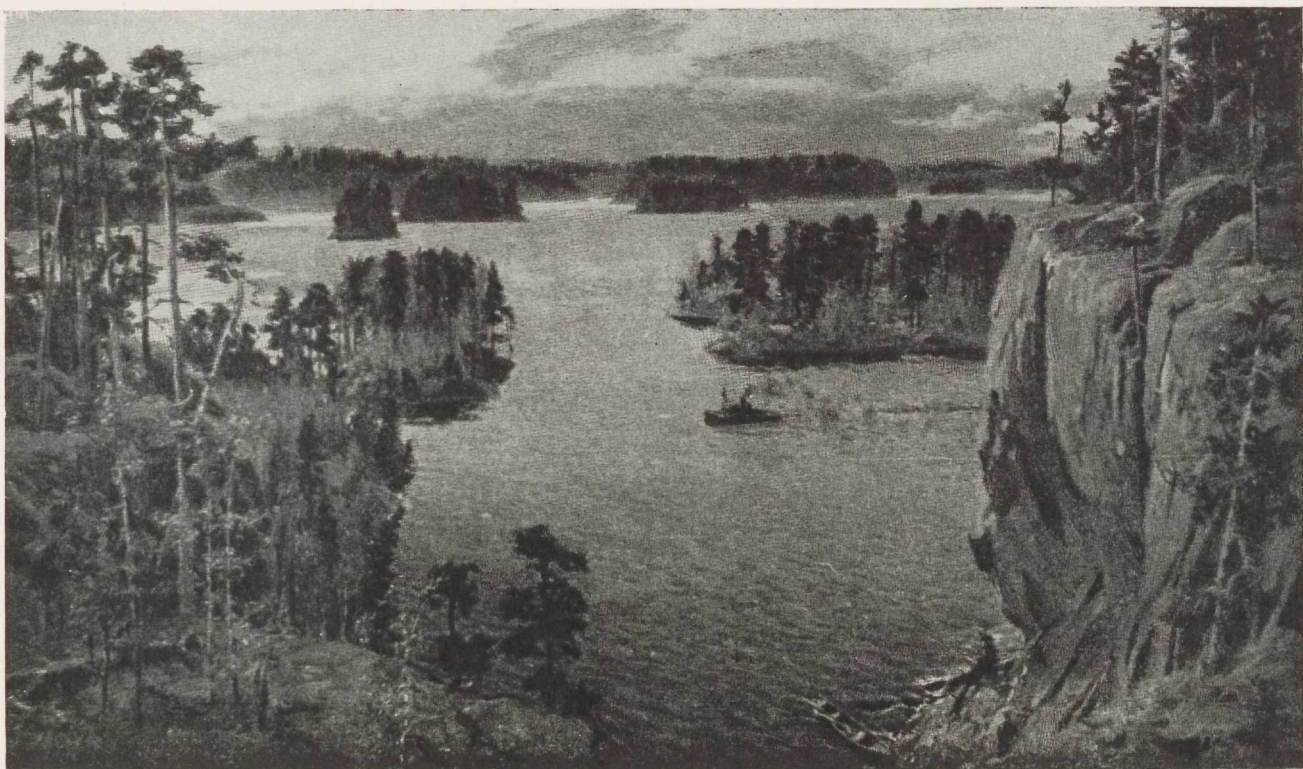
Взглянув на современное эстонское искусство, мы видим, что за ним стоит иной мир, в корне отличный от того, который породил болезненные кошмары Вийральта, подвальные интерьеры Куммитса, безжалостную сатиру Гори на сыщика-буржуа. Советское искусство возникло на базе новых, социалистических общественных отношений, имеющих своей целью сделать жизнь человека лучше, светлее. В буржуазной Эстонии искусство было только терпимо, теперь оно стало важнейшим помощником партии в деле воспитания народа. Объективные тенденции его развития полностью совпадают с интересами народа, государства, партии. В этих благоприятных условиях сложилось новое, своеобразное искусство, которое позволяет говорить об эстон-

ской национальной школе социалистического реализма. В развернувшейся в последние годы острой идеологической борьбе эстонское советское искусство показало, что оно сильно реализмом, партийностью, верностью народу.

Большим событием в культурной жизни республики была выставка изобразительного искусства, состоявшаяся в 1956 году в Москве в связи с декадой эстонского искусства и литературы. Богатый материал, представленный на выставке, убедительно показал последовательное и закономерное развитие реализма в эстонском искусстве.

Впервые широко ознакомились с эстонским искусством в Москве в 1935 году. Выставка 1943 года в Москве, посвященная 600-летию восста-

R. Sagrits. Karjala hommik. Õli. 1955.



ния Юрьевой ночи, показала, что эстонское искусство уже целиком стало служить советскому народу.

Выставка во время декады эстонского искусства и литературы дала широкий обзор истории развития эстонского искусства, показала рождение новой эпохи, эпохи социалистического реализма со свойственным ему многообразием творческих возможностей и исканий. Жизненность советского искусства обусловлена тем, что оно своими корнями связано с питательной средой национальных реалистических художественных традиций.

Вопрос об отношении к культурному наследию имеет первостепенное значение для практики и теории советского искусства. Ошибки и увлечения крайностями в этой области всегда давали себя остро чувствовать. Еще в начале 1950-х годов имевшая в республике место боязнь обвинения в формализме тормозила изучение и использование наследия мастеров с относительно сложной творческой биографией (К. Рауд, Н. Трийк, Э. Вийралт и др.). Зачастую творчество таких мастеров полностью отвергалось. Предвзятое отношение было и ко многим крупным художникам XIX века, но не из-за отсутствия реализма в их творчестве, а по чисто «расовым» соображениям. В последние годы, когда стали тщательно собирать и анализировать конкретный историко-художественный материал, в отношении к культурному наследию наметился перелом. Степень реалистичности произведения уже не определяется выписанностью и гладкостью живописной формы. Но появилась другая опасность — тенденция расширять рамки реализма до бесконечности, противопоставляя якобы устаревшим традициям русской передвижнической школы «традиции» упадочного искусства Запада, как эстетически ценные и плодотворные.

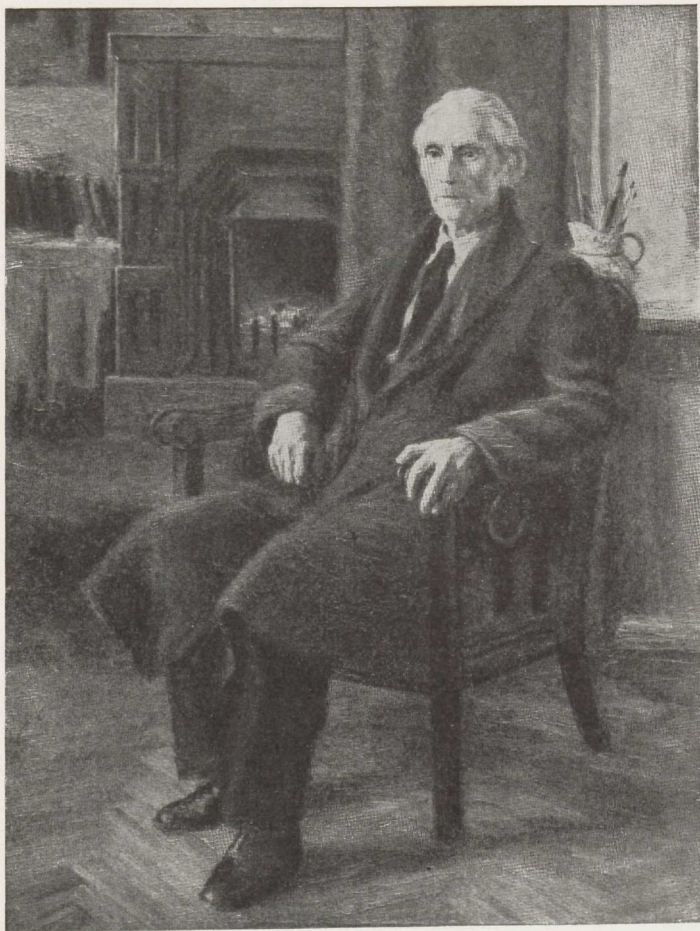
Вопрос об отношении к искусству XX века сложен. При оценке творчества отдельных художников было бы неверно односторонне «придираться» к манере исполнения. В сложных условиях эпохи упадка буржуазного искусства и рождения зачатков социалистического искусства, манерность художественного языка чаще всего была не виной художника, а его бедой, являясь результатом влияния разных «измов» и отсутствия серьезной профессиональной школы. Это подтверждается самим процессом развития эстонской живописи в 1930-е годы, когда все сильнее стали проявляться новые реалистические веяния — предвестники рождения социалистического реализма. В творчестве А. Иохани, К. Лийманда и др. наблюдается постепенное освобождение от элементов декадентской художественной формы и приближение к подлинно народному общепонятному художественному языку. Основой этого процесса были существенные изменения в общественной жизни. Был преодолен период глубоких разочарований и сомнений. Все более решительно как историческая сила выступает пролетариат, в обществе созрела народная революция, и перед искусством отчетливее, чем когда-либо, выдвинулись задачи

утверждения жизни. В искусстве возникает опозитивированный образ трудящегося человека, предвещающий наступление новой эры, эры подлинно человеческого труда. А. Иохани был одним из первых художников, который ввел в искусство народные массы. Уже в 30-е годы он заложил основы многофигурной тематической картины в эстонской живописи. Совпадение индивидуальных художественных интересов и склонностей этого художника с объективным процессом развития дало ему возможность найти ключ к социалистическому искусству.

Советское отделение декадной выставки и посвященные 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции выставки в Москве и в Таллине подытожили и обобщили достижения эстонского советского искусства. Мы наглядно убедились, что из исканий 20—30-х годов социализм вывел эстонское искусство на путь, открывающий перед ним широкие перспективы.

Великий социальный перелом 1940 года поставил перед эстонскими художниками новые задачи. Среди этих задач одной из важнейших было показать освобождение творческой энергии народа, превращение массы никому не известных людей в коллектив богатых индивидуальностей. Сбросившая оковы жизнь толкала искусство к здоровью, жизненному отношению к действительности, в котором реалистическая ясность и трезвость соединяются с бурной революционной романтикой. Борьба за реализацию этого нового отношения являлась целой исторической программой для эстонской живописи. В 1940—1941 годы она обрела первые черты монументальности; Великая Отечественная война принесла с собой боевой гражданский пафос и суровые ноты идейного возмужания; в напряженном труде послевоенных лет развивалась наблюдательность художников, их умение различать рождение нового в обыденном, будничном; в конце 40-х и начале 50-х годов делались первые попытки синтезировать эти наблюдения в крупных обобщающих полотнах. В центре процесса возрождения картины в эстонской живописи почти всегда была фигурно-тематическая композиция. В этой области живописи решались наиболее сложные, основные проблемы социалистического реализма.

Развитие тематической картины было сложным, так как здесь почти отсутствовали далеко идущие национальные традиции. Естественно, что в этой части наша живопись больше всего опиралась на опыт русской и советской живописи. Нельзя согласиться с мнением, будто недостатки эстонской советской тематической картины, ее схематизм и абстрактность — результат этих связей. Думается, что недостатки эти в основном связаны с определенным этапом в развитии сознания людей, в их мышлении, которое делало только первые шаги в познании закономерностей общественного бытия. Понимание явлений людьми первоначально основывалось больше на общих известных истинах, чем на личных наблюдениях и опыте. Такой уровень мышления имел непосредственное влияние на художественный метод, на склонность искусства объяснять



V. Väli. Kunstnik A. Janseni portree. Õli. 1955.

жизнь больше в этических, чем в эстетических категориях.

Учеба эстонских художников у живописцев братских народов при таком уровне познания неизбежно имела несколько подражательный характер. Теперь же, когда эстонское советское искусство выросло во всех отношениях, мы все больше можем говорить о высшей форме учебы — о взаимном влиянии в обмене художественными традициями между социалистическими нациями.

Большой вклад в развитие эстонской советской тематической картины сделал художник Э. Окас. Начиная с военных лет, он постоянно обращается к теме народа, воплощая ее как в живых зарисовках, так и монументально-героических полотнах. Сильный образ народа создан художником в одном из последних произведений «Песня моряков». Новаторской является работа А. Вийдалеппа над тематической картиной. Для этого художника характерна глубокая эмоциональность и романтическая насыщенность образа («Ф. Р. Крейцвальд, собирающий народные сказания», «Ловля раков»).

Сравнение тематической картины сегодняшнего дня с тем же разделом живописи начала 50-х годов позволяет говорить о начале перелома. Существенным признаком этого является то, что творческий процесс начинается не с формулировки темы, но зарождается на основе жизненного опыта в мыслях, идеях и мечтаниях художника, вынашивается в его фантазии.

Интенсивно развивается портретный жанр, имеющий богатые традиции национальной реалистической школы. Как итог сложного развития, в эстонской советской живописи сложился психологический портрет. Эстонскому реалистическому портрету всегда свойственны были серьезность и уважение к человеку. В советском искусстве к этому прибавилось активное участие художника к судьбе своего героя. Прекрасные портретные образы созданы художниками Р. Треуманом, В. Вяли, В. Лойком, И. Киммом, Л. Кокамяги, Э. Китсом и др. Образ большой внутренней силы создан художником И. Киммом в портрете революционера В. Кингисеппа. Глубоко человечны образы Э. Китса, В. Лойка и др. В последние годы сильнее развивается лирический портрет. Интерес к лирике углубляется одновременно с процессом освобождения нашей живописи от схематизма, с процессом постепенного познания искусством богатого внутреннего мира человека. Лирика может служить формой воплощения существенных идей и мыслей. Но было бы неверно ограничиваться лирикой, так как современность, богатая героической борьбой за мир и за коммунизм, дает немало материала и для создания героических образов. Эстонская советская живопись накопила опыт и в этой области портрета.

В пейзажном жанре работают многие художники, обладающие ярким творческим своеобразием: Р. Сагритс, Э. Китс, И. Выэрахансу, Л. Микко, Р. Уутмаа, А. Алас, А. Варди и др. Еще недавно спорили о том, что такое индивидуальность в искусстве и какими способами ее быстрее добиться. Жизнь показывает, что индивидуальность художника рождается в труде, она приходит к тому, кто неустанно ищет правды в природе и в общественной жизни и развивается как реалист. Индивидуальность нельзя создавать искусственно, но ее можно сознательно развивать, учитывая при этом природные особенности человека. Последние не являются чем-то извечным, неизменным, а развиваются вместе с личностью в процессе ее общественной деятельности. Не может быть индивидуальности в искусстве без лично накопленных, постоянно растущих запасов знаний, наблюдений, мыслей, чувств — словом, всего богатства человеческой природы.

Эстонским пейзажистам, перешедшим из искусства одной эпохи в искусство другой, более высокой эпохи, пришлось пройти весьма трудный путь для того, чтобы выявить свое подлинное творческое лицо. Этот процесс был неразрывно связан с ростом художника как гражданина, с формированием его коммунистического мировоззрения и освоения им метода социалистического реализма. С тех пор реалистическое мастерство пейзажистов настолько выросло, что

пейзаж уже не нуждается в стаффаже для более отчетливого выделения идеи. Идея сама по себе вырастает из миропонимания автора, из его переживаний и настроений, вызванных природой. По сравнению с работами 30-х годов мы видим, какие огромные возможности раскрыл перед эстонскими пейзажистами метод социалистического реализма. Не всегда эти возможности используются в полной мере: остается индустриальный пейзаж, который позволяет наиболее полно раскрыть силу ума и воли советских людей, преобразующих природу.

Эстонское советское искусство сейчас развивается вширь и вглубь — открытие им новых явлений и тем происходит в тесной связи с

более серьезной, поэтически насыщенной трактовкой образа. У художников начинает складываться свой круг наблюдений, тем и мыслей, что говорит о глубине и постоянстве их творческих интересов. Но несмотря на это, эстонское советское искусство еще в большом долгу перед народом; партия призывает показывать его во весь рост в эпоху, когда «... все полнее раскрываются превосходные душевные качества и лучшие черты характера и морального облика советского человека — человека новой эпохи, строителя коммунизма».*

* Н. С. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. Москва, 1957, стр. 32.

ОБ ЭДУАРДЕ ВИЙРАЛЬТЕ И ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

Кр. Тедер.

Среда и условия, в которых жил и работал Вийральт, многое объясняет в его личной жизни и творчестве. В течение пятнадцати лет автор был лично знаком с Вийральтом, хорошо знал и его окружение.

Вийральт получил педантически корректное воспитание, и никакая богема не могла его переделать. Его учеба была сопряжена с огромными материальными трудностями. Часто его выручали преподаватели училища «Паллас».

Уже в первые годы учебы Вийральт проявлял обостренный интерес к графическим техникам.

Осенью 1922 г. на деньги, собранные среди преподавателей, Вийральт отправляется в Дрез-

ден для учебы и ознакомления с немецкими художественными собраниями. В Дрезденской Академии он учился скульптуре у проф. Вернера, но находил время и для рисунка. В Дрездене началось его увлечение анималистикой, которой он остался верен затем всю свою жизнь.

В 1923 году Вийральт вернулся в Тарту и в том же году окончил «Паллас». После окончания Высшего художественного училища он иллюстрировал книги, исполнял отдельные станковые листы.

В 1925 году Вийральт едет в Париж. Трудные материальные условия вынуждали художника зарисовывать кукольные физиономии или пла-



*E. Viiralt. Rahutus.
Vernis mou. 1952.*



E. Viiralt. Vana berber.
Pliats. 1938.

точки для модных магазинов. Спасала его лишь строжайшая дисциплина труда. Примечательно, что Вийральт при своей бедности никогда не отказывал в помощи товарищам.

Большое впечатление оставило у Вийральта путешествие в Италию в 1927 г. Особенно запомнились ему помпеянские фрески.

В пестрой художественной жизни Парижа реалистические и повествовательные гравюры Вийральта успеха не имели. Поэтому он обращался к монотипии и многоцветной гравюре. Однако компромисс между живописью и графикой не удался. Лишь в 1927 году его положение несколько улучшилось — у него покупают серию гравюр, которые по своей фантастике превосходят «Кабарэ» и др. известные листы.

Даже в годы богемной жизни Вийральт оставался преимущественно наблюдателем. Его «Кабарэ» в сущности родственно «Задворкам» О. Лутса, но Лутс показывал задворки эстонского общества, а Вийральт — рафинированные задворки большого города.

Вийральт был мыслитель и аналитик. Дар проникновения в сущность и характер изображаемого отчетливо проявился в его детских образах, даже в своеобразных «портретах» животных.

1937 год является переломным в творчестве Вийральта. Он ищет новые формы выражения, стремится к большей простоте и обобщенности.

В 1939 году Вийральт вернулся на родину. Здесь он хотел почерпнуть новые силы для творчества. После восстановления советской власти в Эстонии Вийральт активно включился в художественную жизнь. Позднее, однако, фашистские оккупанты заставили его эмигрировать. Последние годы своей жизни он провел в Париже.

Вийральт был одарен замечательным талантом, обладал удивительной, пламенной фантазией, организованностью и умением дисциплинировать себя в работе.

ЗАМЕТКИ О ЖАНРАХ А. ИОХАНИ

Б. Бернштейн.

Среди многих проблем творческого наследия Андруса Иохани проблемы жанровой живописи занимают центральное место. Картины бытового жанра были сердцевиной его творчества, камертоном, по которому настраивалось все его искусство.

Иохани воскрешал бытовой жанр, полузабытый в буржуазной Эстонии. Но он не повторял пройденного, он был в своих картинах оригинален и самобытен.

Секрет своеобразия жанров Иохани легче всего разгадать на «бесфабульных», нежанровых вещах. В его пейзажах стаффаж исполнен жизни, каждая фигура — характер, в каждой из них — зародыш образа. Иохани была свойственна необычайная острота видения характера непосредственно в пластическом облике человека.

Подготовительные этюды и рисунки Иохани не менее выразительны, чем образы, включенные в систему отношений с другими героями картины. Это обуславливается исключительной простотой сюжетного построения картин, где персонажи обычно не стягиваются общим сюжетным узлом, но, подобно музыкальной полифонии, сосуществуют параллельно и не пересекаются в действии. Картины Иохани — не о событиях, а о людях. Избегая драматизации своих жанров, Иохани воссоздавал яркие, сочные, жизненные характеры живописно-пластическими средствами.

Так, Иохани напоминает нам истину, которую мы иногда склонны забывать: не человек для сюжета, а сюжет для человека. В современных жанровых картинах герои иногда становятся функцией сюжета — и неизбежно теряют третье измерение.

Характер раскрывается через сюжет — такова общая закономерность для нескольких видов искусства. В живописи рядом с сюжетом становится непосредственно зрительная, пластическая характеристика человека, и в этом специфическая сила изобразительного искусства. Она то и была сильнейшей стороной жанрового дара Иохани.

Метод построения картины, к которому неизменно прибегал Иохани, не является универсальным. Но для самого Иохани он был единственно возможным, ибо диктовался его творческими устремлениями и художественным темпераментом.

Жанры Иохани отличаются непринужденностью построения, отсутствием «сочиненности». Естественность поведения персонажей, внешняя будничность, обыкновенность происходящего



A. Johani. Pariisi vaade pärast vihma. Õli. 1937.

A. Johani. Tõerahva ülestõus 21. juunil 1940. a. Tartus. Kavand. Õli. 1941.



сообщают всему непререкаемую жизненную достоверность. Иохани был очень земным художником, и прекрасное он видел в простом, обыденном. Он писал простой народ и писал его просто — без банальной красоты и без экспрессионистического упоения страданием. В его взгляде на мир нет преднамеренности. Поэтому жизнь своих героев он видит столь многогранно, а качества и силы народа он обнаруживает в каждом — в сапожнике, прачке, матери над

колыбелью. События были ему не нужны, его взор был направлен «в упор» на типы и характеры. Так, предмет искусства Иохани и его эстетический идеал неразрывно связаны со специфичной восприятия мира и важнейшими приемами.

Искусство Иохани — не только прекрасное воспоминание, не только пример гражданственности, демократизма и мужественной целеустремленности, но и школа мастерства, в которой сегодня не поздно брать полезные уроки.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ АУГУСТЕ ЯНСЕНЕ.

Г. Рейндорф.

Главная черта характера Янсена — сильно развитое чувство собственного достоинства, собственной значительности, «самости». Эта особенность ярко воплощена в известном автопортрете 1924 г. Уже тогда художественному видению Янсена была свойственна декоративная героизация. Через своеобразную волшебную призму он смотрел не только на себя, но и на других людей (портреты Кр. Рауда, Х. Янсена, Кяяррика, жены проф. Раудсеппа, собственной дочери и др.).

Декоративное чутье и артистический инстинкт, умение видеть жизнь в праздничном наряде, страсть к ее преображению Янсен унаследовал от отца. Недаром художник был неподражаем в неожиданных экспромтах и великолепных кос-

тюмированных трансформациях, которыми увлекался до последних дней. Может быть, в автопортрете 1924 г. он понял себя и сказал свое кредо? С тех пор он оставался верен себе — до пейзажа Пыллкюла, написанного в 1956 г. незадолго до смерти.

Среди ранних работ Янсена замечателен портрет госпожи Сеппойс (1910 г.). Это зрелое реалистическое произведение. Портрет дочери (1934 г.) также свидетельствует о способности Янсена к воплощению самых тонких душевных нюансов. Но интимно-психологическое искусство было чуждо его темпераменту: он искал зрелищ необычайных и праздничных. Иногда в острых красочных сопоставлениях он отходил от правды, но никогда не впадал в серую будничность.

A. Jansen. Põllküla maastik. Õli. 1937.



Дом Янсена в Пыллкюла, где неоднократно приходилось бывать автору воспоминаний, даже в отсутствие хозяина нес на себе яркий отпечаток его личности. На веранде, рядом с малоизвестными произведениями — ящики, где художник выращивал помидоры и красный перец. У лестницы — удочка, которой он пользовался с великим мастерством. В комнатах второго этажа — портрет эстонской девушки, там итальянские воспоминания — Венециано, Гирландайо — своеобразно сплелись с духом родины, а темперамент Янсена сообщил этому синтезу особую витальность; далее — одно из ярчайших произведений художника: «Заря и Сумерки». Наконец, мастерская, более всего отражающая личность Янсена. Здесь живопись, скульптура, портреты, вырезанные из дерева и керамические вазы, декоративные фризы, технологическая лаборатория и столярный верстак. Среди работ — автопортрет из дерева, сделанный с совершенным профессиональным мастерством, живописный автопортрет, где художник изобразил себя отраженным в зеркале. Покидаешь мастерскую с чувством, что здесь работает и творит сильный, смелый, уверенный, самобытный человек.

*

Янсен не был человеком свободным от противоречий, и поэтому нередко вступал в резкие столкновения с другими художниками.

О ВЫСТАВКЕ «XXVIII БИЕННАЛЕ» В ВЕНЕЦИИ

Эд. Эйманн.

Венеция — город древней художественной культуры, город в стенах которого заключены отцветы великих творческих эпох.

Большая часть выставки «Биеннале» 1956 г. представляла собой разительный контраст тем замечательным произведениям, которые оставили в Венеции старые мастера.

На выставке представлено более тридцати стран; впервые за двадцать лет в ней принял участие Советский Союз. Выставка, представляющая собой как-бы зеркало современного искусства, позволяет воочию убедиться в том, как глубоко пало современное буржуазное искусство.

Абстракционизм затопляет буржуазное искусство. В швейцарском павильоне «неизобразительная» (nonfigurativa) скульптура представляет собой странные конфигурации из камня или металла. Аналогично выглядит скульптура Австрии, Западной Германии и других стран. Многочисленные картины представляют собой холсты, покрытые пятнами, сетками линий и т. д. Даже такие страны, как Япония или Иран, обладающие многовековой и ярко своеобразной национальной художественной традицией, полностью

игнорируют ее и забираются в дебри абстрактного искусства. Кажется, что все эти художники разучились видеть красоту окружающего нас мира. Буржуазная критика пытается оправдать все эти уродства, но никакие трактаты не в силах скрыть кризис современного буржуазного искусства.

С удовлетворением можно отметить, что реалистическое направление, несмотря на преобладание абстракционизма, живет и борется. Так, среди итальянских художников запоминаются работы Гуттузо («Пляж»), Карена, Този, скульптура Мацакурати «Расстрел партизан». Примечательно, что рядом с этой группой была выставлена скульптурная композиция из утиля, удостоенная премии Эйнаути.

Хороши работы близкого к импрессионистической традиции бельгийского художника Вутерса, экспрессивные пейзажи испанца Вакеро Паласье. В американском павильоне привлекают внимание картины Дж. Левина («Похороны гангстера») и Э. Хоппера. Запомнились произведения французского художника Сегонзака, венецуэльца Полео. В произведениях египетских

Хороши работы близкого к импрессионистической традиции бельгийского художника Вутерса, экспрессивные пейзажи испанца Вакеро Паласье. В американском павильоне привлекают внимание картины Дж. Левина («Похороны гангстера») и Э. Хоппера. Запомнились произведения французского художника Сегонзака, венецуэльца Полео. В произведениях египетских

Хороши работы близкого к импрессионистической традиции бельгийского художника Вутерса, экспрессивные пейзажи испанца Вакеро Паласье. В американском павильоне привлекают внимание картины Дж. Левина («Похороны гангстера») и Э. Хоппера. Запомнились произведения французского художника Сегонзака, венецуэльца Полео. В произведениях египетских



художников (Муктар) заметно стремление к своеобразному преломлению традиций искусства Древнего Египта. В той или иной мере к национальным традициям обращаются художники Индии, Цейлона, Вьетнама. Финский художник Шьерфбек представил хорошие портреты.

Среди стран народной демократии наибольший интерес представляет искусство Румынии (живопись — К. Баба, Чьюкуренку и др., — и скульптура), а также Чехословакии (графика и скульптура).

Особое внимание на выставке привлекал павильон СССР. Здоровое и правдивое советское искусство резко противостояло необузданному разгулу абстракционизма. Буржуазная критика пыталась опорочить советское искусство, однако для каждого непредубежденного человека ясно, что советское искусство находится на единственно правильном пути и что перед ним открыты широчайшие перспективы. Следует, однако, отметить, что и нам есть чему поучиться у некоторых зарубежных художников. К сожалению, в экспозиции павильона СССР был недостаточно последовательно проведен принцип многонациональности советского искусства.

Как после средневековья наступило Возрождение, так и ныне абстрактное искусство неизбежно уступит место новому гуманистическому искусству. Советское искусство указывает путь к этому новому расцвету.

С. Perahim, Naise portree, Õli, 1956.

МЫСЛИ О ВЫСТАВКЕ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Х. Кума.

Минувший год был особенно богат художественными событиями. Значительное участие приняли в них эстонские мастера прикладного искусства, чьи произведения экспонировались на девяти выставках.

Наиболее значительным событием для нашего прикладного искусства была большая выставка на декаде эстонского искусства и литературы в Москве, которая пользовалась заслуженным успехом.

Достижения эстонского прикладного искусства, равно как и успех выставки, обусловлены рядом причин. Хорошо была сделана экспозиция выставки. Показ образцов народного творчества позволил сопоставить его с современным искусством и отчетливо проследить национальные истоки, которые питают творчество советских художников-прикладников.

Уже в начале века, по почину Кристьяна

Рауда, началось изучение драгоценного художественного наследия. В буржуазной Эстонии превращение национальных традиций часто осложнялось модернистской стилизацией.

Новый и высший этап освоения народного художественного наследия начался в Советской Эстонии. Мотивы народного творчества иногда используются непосредственно, цитируются. В других случаях народные мотивы творчески перерабатываются. Некоторые художники берут из наследия лишь то, что близко их творческой индивидуальности. Наконец, есть произведения, не именуемые «предков» ни в смысле формы, ни в смысле жанра, но сохраняющие дух национальную традиции.

Вместе с тем эстонские мастера-прикладники умеют сочетать национальное своеобразие с присущим нашему времени чувством формы, которое проявляется в искусстве разных стран.

Еще одно условие успеха — высокий профессиональный уровень исполнения. Часто авторы являются и исполнителями в материале. Кроме того, в республике имеются первоклассные мастера-исполнители.

Все вещи имеют бытовое, непосредственно практическое назначение. Уникальность отдельных произведений объясняется лишь тем, что нет производственной базы для их массового изготовления. Нет мастерской по художественной обработке дерева. Не созданы условия для изготовления национальной мебели, и художники изготавливают по одному выставочному комплекту в год. Нет ателье художественного стекла где бы мастера могли найти себе применение. Не созданы условия для развития художественной вышивки. Поэтому диапазон видов и

жанров эстонского прикладного искусства сужается.

Другим тормозом развития прикладного искусства является отсутствие материалов (для ковротеления и керамики) и их низкое качество.

Художники-прикладники связаны в своей работе с художественным комбинатом и поставлены в такие условия, которые лишают их возможности экспериментировать, искать, рисковать. В особенности это сказывается на творчестве молодых художников.

Наконец, не готовятся сейчас новые кадры квалифицированных исполнителей.

Эстонское прикладное искусство добилося больших успехов. Однако, если не будут устранены серьезные препятствия для его дальнейшего развития, неизбежно начнется спад.

Ю Л И Я С У Й Т С

ХУДОЖНИК-ПРИКЛАДНИК И КРИТИК

В книгах отзывов Таллинского Государственного художественного музея много благодарственных записей адресовано Юлии Суйтс. Это высокая оценка большой работе неутомимого и преданного пропагандиста искусства. Ю. Суйтс умела передавать свои знания, умела привить любовь к искусству у самых разных людей.

Годы наиболее активной деятельности Ю. Суйтс приходятся на первую четверть нашего века, когда зарождалось современное эстонское прикладное искусство. Она работала как керамист, скульптор-плакетист, художник по текстилю и критик.

Керамика была главным увлечением художницы на протяжении всей ее жизни. На втором месте были портреты-плакетки. Ю. Суйтс была пионером и единственным мастером этого жанра в эстонском искусстве.

Э Р Н С Т Т И Й Д О

23 сентября 1957 года эстонское советское искусство понесло тяжелую утрату — умер график Эрнст Тийдо. Тийдо был сложившимся мастером с индивидуальным почерком, и его поэтичное, лирическое творчество обогатило эстонскую графику.

Тийдо родился 18 февраля 1913 г. в семье гончара. Он испробовал много профессий: работал портовым рабочим, кочегаром на корабле.

В 1939 г. Тийдо, с детства увлекавшийся рисованием, поступил в высшую художественную школу «Паллас», где учился графике сначала у А. Лайго, а позднее у проф. А. Ваббе. В 1946 г. Тийдо окончил Тартуский Государственный художественный институт, в 1947—1949 гг. он преподает там графику, а затем посвящает себя творческой работе.

Центральное место в творчестве Тийдо занимает пейзаж. Он часто выбирал интимные угол-

ки, которые уметь передавать с глубоким поэтическим чувством. С большой любовью изображал он свой родной город. Меньше создал он портретов и тематических листов. Тийдо владел многими графическими техниками и постоянно искал новые и своеобразные выразительные средства. Помимо эстампов Тийдо оставил многочисленные рисунки, акварели и монотипии.

Начиная с 1942 г. Тийдо выступал на выставках, в том числе на всеююзных, декадной (1956) и др. Летом прошлого года состоялась персональная выставка Тийдо в Тарту. Как память об ушедшем художнике, эта же выставка была открыта в Доме художников в Таллине.

Память об Эрнсте Тийдо будет жить в сердцах советских эстонских художников и всех любителей искусства.

ХРОНИКА

1957 г.

В отделе хроники сообщается о состоявшемся 23 и 24 мая 1957 г. IX съезде Союза Советских Художников ЭССР, о республиканской предъюбилейной отборочной (7-20/IX 1957) и юбилейной (2/XI—8/XII 1957) выставках, о выставке работ графика Э. Тийдо в Таллине (5—20/X), об общем собрании тартуских художников (25/IX 1957). Сообщается также о выставках в помещении Таллинского художественного музея: венгерского скульптора Ж. Кишфальдьи-Штробела, живописца А. Иохани, скульптора А. Вейценберга, эстонского экслибриса, литовского пейзажиста А. Жмуйдзинявичюса. Реалистическое искусство Эстонии (новая расширенная экспозиция), графика Х. Мугасто.

В Таллинском Доме офицеров были показаны выставки японской гравюры (Юнеско), нидерландской, голландской и фламандской живописи (Таллинский музей), «Петербург—Ленинград в графике» (Гос. Эрмитаж).

В Тартуском художественном музее состоялись выставки А. Янсена, западноевропейской гравюры (Гос. Эрмитаж), А. Жмуйдзинявичюса, Э. Тийдо, Х. Мугасто, Э. Вийральта, произведений тартуских художников (к семнадцатилетию Советской Эстонии), японской гравюры, эстонского экслибриса.

В Финляндии с 20 по 29 марта 1957 г. экспонировалась выставка эстонской книги и книжной графики.

В Лондоне на выставке советской графики были показаны работы А. Бах, Э. Эйнманна и Г. Рейндорфа.

В Праге на выставке советского искусства представлены произведения И. Хирва, Ф. Саннамеэса и Э. Кирса.

1958 г.

С 17 декабря 1957 г. по 3 февраля 1958 г. в Доме художников в Таллине экспонировалась выставка братьев Карла и Паула Бурманов.

Работ Паула Бурмана (1888—1934) было показано свыше 200. Выставка еще раз подтвердила, что художник принадлежал к лучшим колористам и наиболее темпераментным живописцам в эстонском искусстве. П. Бурман был начинателем таких жанров и тем, как анималистика, натюрморт, изображающий цветы.

Карл Бурман, отмечавший свое 75-летие, был представлен акварелями, а также фотоматериалами, отражавшими его архитектурное творчество.

*

В последние дни минувшего года в Таллинском художественном музее открылась выставка «Искусство Индии», посвященная индийскому прикладному искусству. Большое место в экспозиции было уделено художественному текстилю. Представлены были также изделия из металла (в технике т. наз. бидри), слоновой кости, дерева, кожи, мрамора, папье-маше, пальмового листа и т. д. Выставка, составленная из произведений, которые хранятся в фондах Государственного музея восточных культур, свидетельствует о высоком художественном вкусе и большом мастерстве народа Индии. Выставка была открыта до 1-го марта.

*

С 20-го по 23-е января с. г. в Центральном выставочном Зале в Москве состоялся IV пленум Правления ССХ, посвященный обсуждению всесоюзной художественной выставки

к 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Основной доклад был сделан первым секретарем Правления ССХ К. Юоном, содоклады — Б. Иогансоном (живопись), Н. Томским (скульптура), Д. Шмариновым (графика), А. Салтыковым (прикладное искусство), Н. Соколовой (театральная декорация).

К. Юон кратко подвел итоги развития советского искусства и отметил достигнутые им успехи, которые обусловлены тем, что советское искусство служит народным интересам, руководствуется идеями Коммунистической партии Советского Союза. Докладчик дал высокую оценку творческой активности художников союзных республик и молодых мастеров, отметил развитие творческих индивидуальностей и рост мастерства. Он призвал к еще более глубокому обобщению типических черт нашей жизни, советских людей.

Докладчик критиковал ошибочное понимание законченности, а также случайности в выборе тем, призывал бороться против протокольности и иллюстративности так же, как и против безидейности и беспартийности в художественном творчестве.

Б. Иогансон, отметив достижение советских живописцев за 40 лет во всех жанрах живописи, остановился на дальнейшем развитии реалистических традиций в советском искусстве. В связи с этим он возражал против насильственного сужения рамок реализма, но предостерегал и от безграничного их расширения.

Б. Иогансон отметил работы эстонских художников Л. Китс-Мяги, В. Лойка, Л. Кокамяги, Л. Валлимяэ-Марк и др.



E. Viiralt. Tiiger. Akvatinta, 1937.

Н. Томский высказал удовлетворение по поводу большого количества многофигурных скульптурных композиций. С особой радостью он отметил рост молодежи, о котором свидетельствуют работы Ф. Фивейского, М. Бабурина и др. Докладчик говорил о работах эстонских скульпторов А. Сепп, М. Сакса, А. Римма, О. Мянни. Он критиковал скульптуру

О. Мянни «В. И. Ленин» за известный налет театральности.

Д. Шмаринов дал обзор достижений советской графики, говорил о интенсивном развитии графических техник, расширении содержания и росте мастерства. Среди лучших новых произведений он назвал серию Н. Пономарева «В Северном Вьетнаме». Отметив высокий уровень эстонской графи-

ки, Шмаринов особо выделил портреты А. Бах и Э. Эйнманна, акварели К. Бурмана мл. Говоря о международном значении советской графики, Шмаринов подчеркнул необходимость покупки и заказов на графические листы в нескольких экземплярах.

А. Салтыков особо выделил эстонское прикладное искусство, которое отличается хоро-

шим вкусом и безупречным техническим исполнением.

Многочисленные выступления в прениях вылились в оживленную дискуссию, поднимавшую важные проблемы развития советского изобразительного и прикладного искусства.

31 января 1958 г. в Тарту открылась персональная выставка И. Вызрахансу. Представлено около 250 картин и рисунков, охватывающих творческий путь художника, начиная с ученических работ, выполненных в мастерской А. Лайкмаа, и кончая произведениями, датированными 1957 годом. Центральное место на выставке занимают пейзажи и натюрморты (цветы), созданные в Советской Эстонии.

*

14 февраля общественность отметила пятидесятилетие скульптора Александра Каазика. После окончания учебы в Государственном художественном промышленном училище А. Каазик посвятил себя творческой работе. В годы Великой Отечественной войны он работал в тылу Советского Союза, продолжает заниматься творческой деятельностью и по сей день. Он создал ряд скульптурных композиций, портретов, монументов, декоративных скульптур. А. Каазик имеет большие заслуги и в области воспитания молодых художников.

*

22 февраля 1958 г. отмечено семидесятилетие со дня рождения представителя старшего поколения эстонских архитекторов Эдгара Куузика. Творчество Э. Куузика обширно и разнообразно. Он проектировал общественные здания и много-

численные жилые дома, городские районы, интерьеры, образцы мебели. Куузику свойственно смелое новаторство, которое опирается на глубокое знание пластики и использование ее наследия в современной архитектуре.

*

Художественная общественность республики 1 марта с. г. отметила пятидесятилетие со дня рождения заслуженного деятеля искусств ЭССР Мари Адамсон.

Художник по текстилю и педагог Гос. художественного института ЭССР, М. Адамсон отличается огромной творческой активностью, ее произведения постоянно радуют богатством и многообразием. В основном художница работает над созданием эскизов для ковров и декоративных тканей, важное место в ее творчестве занимает создание декоративных игрушек — животных и кукол.

За большие заслуги в развитии национального прикладного искусства в связи с пятидесятилетием со дня рождения Президиум Верховного Совета ЭССР наградила Мари Адамсон Почетной грамотой.

*

2 июля 1958 г. общественность Эстонии отмечала 60-летие со дня рождения и 35-летие творческой деятельности народного художника Эстонской ССР профессора Волдемара Хааса. Работая в течение долгих лет в ведущих театрах республики, В. Хаас оформил множество спектаклей, лучшие из них являются крупным вкладом в театральное-декорационное искусство Эстонии. В. Хаас вос-

питал большой отряд молодых художников театра Эстонии.

В. Хаас родился в 1898 году в уезде Пярнумаа. В 1919 году поступил в художественную школу «Паллас». После окончания учебы работал в театре «Ванемуйне» в Тарту. Не порывавая работу в театре, художник совершенствовался в Берлине, Париже, а позже в Ленинграде и Москве.

В. Хаас внес много нового в оформление спектаклей. В театре «Ванемуйне» он успешно внедрил проекционные декорации. Некоторые его работы — оформление спектаклей «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец» Шекспира и ряд других — целиком решены приемами проекции. В 1937 году В. Хаас перешел в театр «Эстония» в Таллине. К этому времени относится ряд крупных творческих удач — оформление оперы Доницетти «Дон Пасквале» с своеобразно решенными пространственными декорациями для поворотного круга, а также оперы П. Чайковского «Мазепа», балета Р. Глиера «Красный Мак», оперы Дж. Верди «Трубадур» и ряда других.

В годы советской власти приобретает особое значение работа В. Хааса над оформлением оперных и балетных спектаклей Эстонских советских авторов — балета Э. Каппа «Калевипоэг, оперы Г. Эрнесакса «Берег бурь», балета Л. Аустер «Тийна» и др. В. Хаас создал также талантливые декорации к русской оперной классике — операм «Борис Годунов» и «Руслан и Людмила».

Творчество В. Хааса является крупным и ценным вкладом в дело развития Эстонского театрально-декорационного искусства.

КУНСТ («Искусство») I АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА 1958

На эстонском и русском языках

Оформление Х. Керсна

Издательство «Искусство Эстонской ССР»

Таллин, Площадь победы, 6.

Toimetuse kolleegium: A. Alas, B. Bernštein, E. Einmann, H. Kuma, O. Männi, R. Sarap (vastutav toimetaja), L. Soonpää, V. Raam, V. Tiik

Toimetajad M. Kartna, L. Visnap ja P. Vassiljev Kunstiline toimetaja A. Koemets

Tehniline toimetaja E. Ridala Korrektor V. Ansip

Ladumisele antud 24. IV 1958. Trükkimisele antud 5. IX 1958. Paber 54×84,1/8. Trükipoognaid 10+2 kleebist. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 8,61. Arvutuspoognaid 8,41. Trükiarv 3000. MB-06655. Tellimise nr. 4584. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2.

Hind rbl. 7.50

СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

А. Хойдре — 1905 год	Фронтиспис
Л. Кокамяги — Портрет Ильми Варик	4
И. Вызрахансу — Озеро Вана-Саалузе зимой	6
Р. Уутмаа — Корабли на море	8
Э. Окас — Песня моряков	10
В. Лойк — В рыбацкой гавани	11
И. Кимм — Виктор Кингисепп	13
Р. Треуман — Портрет скульптора Ф. Санна- мээса	13
Э. Китс — Юный скрипач	14
К. Полли — Кузнец Паламузеской МТС А. Лайн	14
Э. Китс — Скалистый остров на Онежском озере	15
И. Вызрахансу — Сааремааский пейзаж с дикими гусями	15
Р. Сагритс — Натюрморт с яблоками	16/17
Э. Вийральт — Пейзаж Марракеша	18
Э. Вийральт — Голова верблюда	21
Э. Вийральт — Поэт говорит камням	23
А. Иохани — Вид Парижа	25
А. Иохани — Цыганенок и цыганка	27
А. Иохани — Гладильщицы белья	28
А. Иохани — На берегу	30
А. Янсен — Автопортрет	31
А. Янсен — Натюрморт с апельсинами	32
А. Янсен — Пейзаж с лодкой	34
А. Рамзейер — Бегство	36
В. Линк — Композиция	38
М. Тоби — Отблеск огня города	38
К. Конзалз — Город	39
Р. Гуттузо — Пляж	40
Э. Трекани — Земля Мелиссы	41
М. Мацакурати — Расстрел партизан	42
К. Баба — Портрет писателя Садовзану	43
Я. Ирмеску — Голова пионера	44
Образцы ткани и мебели	46
А. Рейндорф — Книга отзывов	47
Э. Хансен — Стенной ковер	48
Э. Оле и М. Рязк — Вазы	48
Э. Пийпуу — Декоративная головка	50
М. Роосма — Кубок «Папоротниковый цвет и сторож»	50
А. Бах — Портрет Эльви Мяенурм	52
В. Толли — Асфальтировщики	52
В. Тыниссон — Рыбачья гавань	53
А. Кээрэнд — Таллин. Вид на ратушу	53
А. Каазик — Портрет художника В. Лоўка	54
И. Адамсон — Юку-манни	55
М. Адамсон — Собачка-варежка (игрушка)	55
М. Адамсон — Ковер	55
Ю. Суйтс — Выбор керамики	57
Ю. Суйтс — Портрет мужчины	58
Э. Тийдо — Вечер в Тарту	60
Э. Окас — А. Каазик — 50 лет. Дружеский шарж	65
Я. Енсен — М. Адамсон — 50 лет. Друже- ский шарж	66
Р. Сагритс — Утро в Карелии	68
В. Вяли — Портрет художника А. Янсена	70
Э. Вийральт — Беспокойство	72
Э. Вийральт — Старый бербер	72
А. Иохани — Вид Парижа после дождя	73
А. Иохани — Выступление трудящихся 21 июня 1940 года в Тарту	73
А. Янсен — Пейзаж Пыллякюла	74
К. Перахим — Портрет женщины	76
Э. Вийральт — Тигр	79

На первой странице обложки: Э. Вийральт — Портрет художника К. Рауда.
На последней странице обложки: Р. Калье — Натурица.

