



KUNST

2 • 1 9 6 1

SISUKORD

<i>E. Pihlak.</i> Rahvuslik omapära ja kaasaeg. (Mõtteid seoses Balti vabariikide kunstinäitusega Moskvast)	1
<i>L. Soonpää.</i> Richard Sagrits maastiku-maalijana	8
<i>H. Jõgi.</i> Vabagraafikast Richard Kaljo loomingus	13
<i>L. Viiraja.</i> Kristjan Raud — monumentaalse kunsti looja	22
<i>M. Lumiste.</i> Lucia-legendi meistri teos Tallinnas	32
Varia	43
1960. a. kunstikroonika	49
Резюме на русском языке	61
Esikaanel: K. Raud. Riguldi maastik. Süsi. 1940.	
Tagakaanel: K. Reitel. Kapten. Kips. 1960.	



KUNST · 2 · 1961



«EESTI NSV KUNST»



V. Loik. Natüürmort. Õli, 1960.

RAHVUSLIK OMAPÄRA JA KAASAEG

MÖTTEID SEoses BALTI VABARIIKIDE KUNSTINÄITUSEGA MOSKVAS

Evi Pihlak

Vesteldes vagunis või viibides mõnes kaugemas rajoonis väljaspool meie vabariigi piire, on mõnigi kord tulnud kuulda küsimusi: kas Nõukogude Eesti pealinn on Riia, kas eesti ja läti keel on sarnased jne. Mõni kaasvestleja on üllatunud, kui talle selgitada, et eesti ja läti keel on täiesti erinevad. Oma teadmiste puudulikkust vabandatakse sageli väljendiga: ühed Balti vabariigid kõik! Et aga igal Balti vabariigil on peale erineva pealinna ja keele ka oma kindla näo ning ilmega kunstilooming ja erinevad rahvuslikud traditsioonid, tõendas ka 1960. aasta septembri- ja oktoobrikuus Moskvas Kesk-Näitusesaalis (Maneežihoones) avatud kolme maa ühine kunstinäitus. Eesti, läti ja leedu kunsti erinev omapära hakkas seal silma kohe esimesel tutvumisel näitusega ning seda märgiti korduvalt sõnavõttudes juba avamispäeval.

Milles siis öieti see erinevus peitub ja mil määral kajastab ta rahvuslikku spetsiifikat? Piirdudes antud artiklis kujutava kunsti vaatlemisega, võib öelda, et juba teemade ring, mida kolme maa kunstnikud käsitlevad, on üksteisest mõnevõrra erinev. Nii näib olevat leedu kunstnikele eriti lähedane maaelu temaatika ja loodus, mille kujutamisel, näiteks graafikas, on tunda tihedat sidet varasemate kunstitraditsioonidega. Läti kunstis on teiste maade kunstiga võrreldes rohkem tähelepanu pööratud inimese kujutamisele. Arvukate figuraalsete kompositsioonide kaudu toovad kunstnikud vaatajani mitmesuguseid pilte uusehitustelt ja kalurite elust. Eesti kunstis moodustavad tähtsa teema põlevkivibasseini ja kaevurite tööd kujutavad teosed jne.

Teemade spetsiifilisust tuleb vaadelda ühelt poolt kui rahvusliku kunsti traditsioo-

nidest välja kasvanud tegurit, milles peegelduvad erinevate maade kunstnike erinevad huvisuunad, kuid samaaegselt on teemade spetsiifilisus sõltuv ka objektiivsete eluavalduste iseloomust. Ei saa ju näiteks leedu kunstnik oma maa tänapäeva kujutada kaevurite elu kaudu, kui seal üldse kaevandusi ei olegi. Samuti mõjutab iga vabariigi maastiku, arhitektuuri, etnograafia eriilmelisus juba puhtobjektiivse tegurina teatava rahvusliku omapära tekkimist. Ometi peab tunnistama, et ühe või teise maa kunsti üldilme määrajaks pole kaugeltki ainult need välised tunnused. Näib, et kõigi kolme vabariigi kujutav kunst hakkab ikka rohkem üle saama etapist, kus rahvuslikku omapära püüti demonstreerida etnograafiliste välis-tunnuste kaudu. Kolhoosipidu või laulupeolisi kujutavad teosed, mille peamine mõte oli vaatajale näidata, et meil on nii- ja niisugused rahvatantsud, rahvariided ja rahvakombed, on muutunud läbikäidud teelõiguks. Eesti kunsti osakonnas meenutab sellelaadilisi teoseid veel I. Brzesskaja maal «Noorikute tants Kihnus», kus on raske peale rahvakombeid kirjeldava elemendi sisuliselt sügavamat mõtet tabada.

Rohkem kui figuraalses kompositsioonis püsib rahvuslikult omapäraste välis-tunnuste teadlik rõhutamine meil praegu maastiku alal. Kui omal ajal K. Mägi, hiljem J. Võerahansu ja L. Mikko suutsid Saaremaa maastikku kujutades anda meie kunstile uusi tunnetuslikke väärtusi ning värskeid vormilahendusi, siis tänapäeval piirduvad paljud kunstnikud paraku vaid motiivi passiivse fikseerimisega või juba varem leitud lahenduste kordamisega. Maastikust saadud elamust asendab sageli ainult motiivi originaalsus. Eriti tänulikuks materjaliks ses osas on olnud tuulikud, kiviaiad ja madalad õlgkatustega talumajad lageda maastiku foonil või linnavaadete puhul Tallinna vana arhitektuur. Suuremate üleliiduliste näituste raames on need motiivid kindlustanud autoritele alati teatava rahvusliku omapära oreooli. Kuid tekib hirm, et meie Saaremaa kadakad ja Kihnu tuulikud ähvardavad muutuda samasuguseks eksootiliseks šablooniks nagu püramiidid ja kaks lookas tüvega palmi Egiptuse puhul. Rahvusliku omapära asemel tekib siin lihtsalt rahvuslik stilisatsioon. Liiga tihti sunnivad taolised motiivid

näitusekülastajat ka minevikku vaatama ja nii on nende kaudu raske kontakti leida tänapäeva eluga.

Samaaegselt tekib küsimus: miks otsitakse rahvuslikku omapära esmajoones just möödunud aegadest? Võib-olla on mineviku vormides rahvuslikud tunnused küll kindlama kuju võtnud, neid on seal kergem ära tunda, kuid ometi peaksid nad eksisteerima ka kaasajas. Rääkides rahvuslikust omapärast, ollakse liiga tugevalt kinni minevikunähtustes ja rahvuslikkuse tunnuseid kiputakse vaatama kui midagi kindlat ning muutumatut, mis nagu üldse ei alluks arenemiseadustele. Näiteks kompositsioonide ja portreede puhul räägitakse rahvuslikust tüübist esmajoones just habetunud talutaatide, rätikuis eitede või kehvalt riietatud karjapoiste puhul. Taoliste kujude loomisel on tekkinud juba oma kindlad traditsioonid. Et minevikukujude kaudu on rahvusliku tüübi põhijooni kergem tabada, tõendab mõnevõrra ka E. Allsalu maal «Teomehe pere lõunalauas». Tüübistik on siin märksa ilmekam ja väljendusrikkam kui sama kunstniku kaasajateemalistes töödes. Arhaiseerivat laadi rahvusliku omapära rõhutamiseks kasutab ka näiteks graafik V. Tolli oma randlaste kujude puhul. Minevikuga on seotud samuti paljud V. Väli, H. Viidalepa ja veel mitmeigi teise kunstniku nimtööbid.

Arhaiseerivat joont kohtame ka läti kunstis. Seda võib tähele panna näiteks läti ühe populaarsema kunstniku L. Berzini puhul. Ta eluröömsa põhitooniga ning rahvalikult lopsaka huumoriga maalid «Sauna» ja «Kõrtsitoas» kuuluvad kahtlemata näituse rahvuslikult omapärasemate teoste hulka, kuid seal esinevad inimkujad ja ümbrus on pigem lähedasemad XIX sajandile kui meie päevadele. Berzini üldistav, lakooniliselt suuri pindu rõhutav maalimislaad pärineb küll kaasaja kunstniku väljendusvahendite arsenalist, kuid vormilahendus üksinda ei suuda anda teosele täiel määral kaasaegset kõlavust. Sellelaadilisi paralleele võiks veelgi rohkem tuua leedu kunstist. Isegi mitmete heade ja huvitavate teoste puhul kipub motiivide valiku ja nimtööpide osas kaasaja asemel domineerima möödunud sajandi lõpp.

Need omadused ei pruugi igakord sugugi kunstiteose väärtust vähendada, kuid ometi



E. Iltner. Maa peremehed. Öli. 1960.

peitub siin teatav oht, et meie kunstnikud hakkavad oma töödes kaasaja elu lahendama minevikuvormide ja -kujude kaudu. Ei tohiks siiski tekkida olukorda, et rahvuslikust omapärasest oleme sunnitud rääkima esmajoones just minevikuaineliste teoste puhul. Kuid teatavaid tendentse meie kunstis selles suunas ometi on. Inimkujude rahvuslikust ilmest on meil tavaliselt juttu habetunud kalurite või triibulises seelikus rannanaiste puhul, kuid E. Okase, I. Kimmi, L. Muuga, V. Loigu või mõne teise kunstniku kaasajateemaliste kompositsioonide juures me sellest enam ei räägi. Nende teoste sisuline raskuspunkt ja kunstiline väärtus peituvad teistes tegurites.

Otsides kaasaja inimese rahvuslikku omapära, lahendatuna erinevalt minevikutradsioonidest, tuleks esmajoones peatuda läti kunsti osakonnal, kus inimene on palju rohkem kunstnike loomingu tulipunktis kui meil. Näiteks võib mainida kunstnik U. Zemzarise portreekompositsiooni Duntski kala-

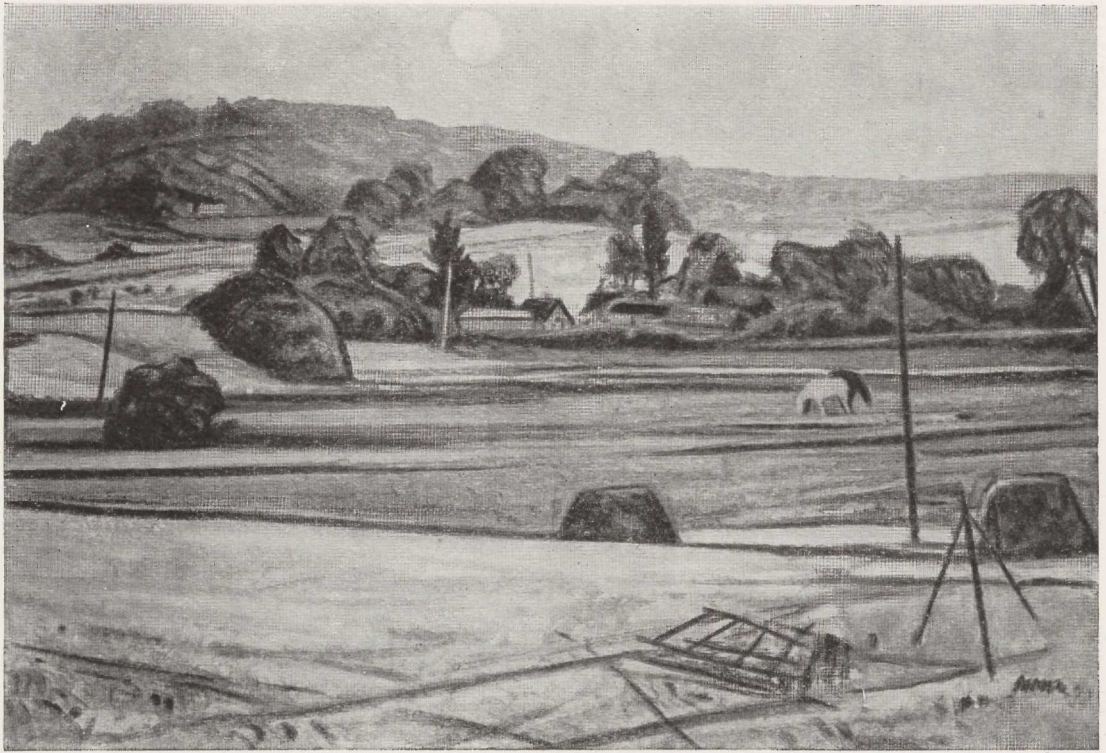
suutsutusahju naistöölistest Selma Rumpes ja Maiga Nortest. Unistavalt merele vaatav tütarlaps kohmakas presentpõlles ja paksude puutaldadega töökingades ei kõida vaatajat mitte ainult oma individuaalse isikupäraga. Temas peituv nooruslik puhtus ja lüürika, mis on läbi põimunud töömiljööga, kajastab kogu kaasaegse läti nooruse iseloomulikke jooni. Samuti võib nende joonte puhul, mida kunstnik tütarlapse juures on rõhutanud, julgelt rääkida ka tüübi rahvuslikust omapärasest. Ka E. Iltneri maalil «Mehed tulevad merelt» mõjuvad kalurinaiste kujud märksa kaasaegsemalt kui paljud meie kunstis esinevad Kihnu noorikud. Kunstnik on loobunud siin etnograafilisest lähenemisest. Naiste riietuses ega maastikufoonias ei esine detaile, mis rõhutatult kajastaksid läti rahvuslikku omapära. Küll avaldub see inimkujude endi kaudu. Sealjuures ei näi rahvuslik omapära olevat kunstnikule omaette eesmärgiks, vaid see kasvab orgaaniliselt välja kogu teose kunstilisest lahendusest.

Jäeb inimtüüp kunstiteoses skemaatiliseks ja šablooniliseks, kaotab ta paratamatult ka oma rahvusliku ilme. Rahvusliku tüübi konkreetsus ei tähenda kunstilise üldistuse eitamist. Näiteks E. Iltneri teisel maalil «Merevaigu otsijad» ei ole tütarlapse nägu konkreetselt individualiseeritud, detailid ja miimika viimistletult välja töötatud, kuid ometi on teos kaugel skemaatilisusest. Maalis kajastuv noore põlvkonna otsingute ind, poeetilised ideaalid on kõige selgema väljenduse leidnud just selle nõtke ning nooruslikult hapra tütarlapse kaudu, kelles ühtlasi küllaltki selgelt esineb ka rahvuslikke tun-

nuseid. Kuid veelgi rohkem kui konkreetsest tütarlapsekujust hoovab rahvuslikku omapära vastu kogu maali teostus- ja tunnetuslaadist. Peale nimetatud maali on näitusel veel mitmeid teisigi teoseid, kus rahvuslik omapära et kajastu mitte niivõrd etnograafilistes detailides, kuivõrd kunstiteose üldises teostuses ja lihtsalt kunstniku elutunnetuses. Osaliselt sellest tingituna tekibki mulje, et näiteks leedu kunstile on omane eelkõige südamlikult siiras ja tundesoe alatoon, lätlastele hoogne ning bravuurne teostusviis, mis kohati viib rahutute otsinguteni; eesti kunst on samal ajal aga rahulikult vaatlev jne.



J. Zarin. Kodurannal. Oli. 1960.



L. Mikko. Õhtune maastik. Õli. 1957.

Ometi on ilmne liialdus kõiki erinevusi kolme maa kunsti üldpildis nimetada tingimata rahvuslikeks traditsioonideks ja omapäraks. Erinevustes on alati ka juhuslikke elemente. Näiteks eesti kunsti puhul on korduvalt räägitud intiimsusest ja kammerlikkusest, milleks ka mitmete meie kunstnike looming õigustatult põhjust on andnud. Siiski ei tahaks nõustuda, et see on meie kunsti kindel ja lahutamatu rahvuslik traditsioon. On ju eesti kunsti ajaloos võimalik leida mitmeid vastupidise suunaga meistreid. Kui praegu töötaksid edasi kas või Liimand, Johani, Kummits ja mõned teised kunstnikud, kelle loominguline tee vägivaldselt katkes, oleks meie kunsti üldpilt kammerlikkuse ja intiimsuse traditsioonide seisukohalt vaadatuna mõnevõrra teistsugune. Kuid hea tahtmise juures võib muidugi praegu meie kunstis nii tugevalt domineerivat rahulikult vaatlevat laadi ja peente nüansirikaste tundeelamuste edasiandmise taotlust vaadelda eestlase rahuliku, põhjamaiselt staatilise natuuri vastukajana. Ka külmalt hall toonirikas koloriit näib esime-

sel pilgul mõjuvat mõnevõrra rahvuslikult. Kui aga kuulutada need tunnused meie rahvusliku omapära peamiseks väljendajaks, siis tähendaks see komplitseeritud mõistete vägivaldset lihtsustamist. Vaevalt suudaks keegi rahvuslikule omapärale meie kunstis anda kindlat ja lõplikku definitsiooni. Küll võib ära tunda selle üksikuid tendentse ja avaldusvorme, mis tõendavad ta olemasolu.

Kõneldes kaasajal kunsti rahvuslikust omapärast, ei saa rääkida ainult sellest, mis üksikute maade kunsti teineteisest lahutab ja eraldab. Meie aja ideelistes taotlustes, poliitilistes põhisuundades, kõigi Nõukogude Liidu rahvaste materiaalses ja vaimses kultuuris on ka palju ühiseid jooni, mis erinevate vabariikide kunsti üksteisele lähendavad ja sellesse ühiseid jooni toovad. Juba meie maa kunsti arenemissuunda määravas põhiteesis (sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik) ja selles avalduvates ühtsetes sisulistes taotlustes peituvad juured, mis erinevate rahvaste kunsti omavahel seovad. Kuid ka rahvuslik vorm kaasajal ei tähenda seda,

et erinevate maade kunstnike tööd oma vormiliselt teostuselt üldse üksteisele ei sarnaneks. Kaasajal ei saa erineda koolkonnad mitte ainult Nõukogude Liidu piirides, vaid ka laiemas rahvusvahelises ulatuses säärast eksisteerida, nagu näiteks feodaalse killustatuse perioodil. Juba möödunud sajandil kaotasid üksikud rahvuslikud koolkonnad Euroopa ulatuses lõplikult oma suletud ja kohaliku iseloomu. Meie ajal see protsess veelgi süveneb. Üldiste sidemete tihenemine erinevate maade vahel soodustab ka kunstivormide vastastikust levikut. Nagu kõigil elualadel, nii vahetatakse ka kunstipraktikas vastastikku kogemusi ja rahvusliku omapära mõiste ei ole sealjuures muutunud takistavaks piiriks. Näitena pruugib vaid meenutada impressionismi levikut, neorealismi tendentse kaasaegses kunstis jne. Ometi ei tähenda see kõigi maade kunstitaseme täielikku nivelleerumist. Ka kaasaegses kunstis on olemas kontrastsed erinevused. Kuid igaüks ei pruugi nad sugugi tähistada rahvusliku iseloomu. Näiteks väljendab diametraalne vastandlikkus realistlike voolude ja abstraktsete kunstisuundade vahel suurel määral ideoloogilist erinevust.

Rahvuslik omapära meie päevil on erinev mõiste sellest, mis ta oli minevikus. Rohkem kui kunagi varem moodustab ta praegu

omapärase dialektilise terviku spetsiifiliselt rahvuslikest ja internatsionaalsetest elementidest. Iga meie kunstniku käekirjas on rohkel määral elemente, mis on välja kasvanud üldiselt laialt tuntud ja rahvusvaheliselt levinud kunstivooludest. Kuid nende elementide valikus ja kasutamislaadis avaldub ometi rahvusliku omapära tunnuseid. Nii näiteks eelistavad eesti kunstnikud praegu peentele värvikooskõladele rajatud, teatud määral summutatud koloriiti, sel ajal kui läti kunstnikud kasutavad sageli põhivärvide jõulisi ja robustseid kontraste. Kuid nii ühel kui teisel puhul ei kasuta kunstnikud neid värvilahenduse võtteid kunstiajaloo kestel esmakordselt. Kuid mitte ainult vormielemendid ei too igasse teosesse teatavaid internatsionaalseid jooni. Näiteks läti kunstniku E. Iltneri teos «Maa peremehed», mis mõjuvalt ja väljendusrikkalt räägib vabast töölikklassist, on mõeldud esmajoones läti kaasaegse tegelikkuse kajastajana. Ent samal ajal mõjub teos aktuaalsena ka palju laiemas mastaabis, kui meenutada võitlust, mida praegu paljud teised rahvad peavad õiguse eest olla oma maa peremehed. Ka leedu kunstniku S. Savickase maal «Kurbmäng Pirciupise külas» ei räägi ainult konkreetsetest sündmustest ühes leedu külas, vaid kajastab ka paljude teiste maade inimeste



V. Valjus. Leht seeriast «Nõukogude külas». Linool-lõige. 1958—1960.



V. Ozol. Aias. Õli. 1960.

kaotusi ja kannatusi sõjakeerises. Seega on mõlemad teosed niihästi sisult kui ka vormilt üle kasvanud oma maa kitsastest piiridest. Kaasajal on erinevatel rahvastel liiga palju ühiseid taotlusi ja probleeme, mis ei lase ka kunsti muutuda kitsaks endassesulgunud nähtuseks. Mõiste «vormilt rahvuslik» ei saa kaasajal tähendada ainult etnograafilistel elementidel baseeruvat stilisatsiooni, vaid paljudele rahvastele ühiste mõtete ja ideede avamist sellele maale omaste, konkreetsete ja lähedaste kunstiliste kujude kaudu. See tähendab sageli üldinimlike ideede tõlgitse-

mist antud maa eluavalduste ja inimkujude kaudu. Lähtudes skemaatilistest mõistetest nagu inimene üldse, loodus üldse jne., võib kunstnik kergesti kaotada kontakti mitte ainult oma rahvaga, vaid ta tööd jäävad ilma aadressita ning nad pole vajalikud ka kellelegi teisele. Ka antud näitusel kajastasid kõige tugevamalt rahvuslikku omapära mitte need teosed, mis taotlesid seda teadlikult vanade rahvakunsti elementide kaudu, vaid palju säravamalt avaldus see nende kunstnike loominguks, kus oli tunda vahetut sidet oma maa ja rahva kaasaegse eluga.

RICHARD SAGRITS MAASTIKUMAALIJANA

Leo Soonpää

Üks andekamaid nõukogude noorema põlvkonna esteetikuid A. I. Burov püstitas oma raamatus «Kunsti esteetiline olemus» 1956. aastal huvitava teesi. Ta väitis, et kunstiteoses ei tarvitse kujutamise objekt ja tunnetamise objekt kokku langeda. Selle teesi ümber toimub veel tänini diskussioon, kusjuures A. I. Burovi pooldajate hulk üha kasvab.

Oma väite argumenteerimiseks toob A. I. Burov terve rea näiteid nii poeesiast kui ka maalikunstist. Maastikumaali alal näiteks seab ta küsimuse umbes nii: kas me õpime kunstniku poolt loodud maastiku alusel tundma tükikest geograafiat, maastiku geoloogilist struktuuri, tema floorat jne. või kunstniku suhtumist maastikku? Burov vastab küsimuse teisele poolele jaatavalt.

Selline seisukoht tundub põhjendatuna. Kunstnik ei kujuta ju kujutamise enda pärast, vaid ta tahab kujutatava kaudu väljendada oma meeleolusid, tundeid, mõtteid, ideesid. Kujutatav on ainult vahendiks, instrumendiks, mille kaudu kunstnik oma elamusi väljendab. Ja need elamused ongi vaatlejale tunnetamise objektiks.

Toodud mõttekäiku aluseks võttes võime niisiis kunstiteoses eristada (muidugi üksnes metodoloogiliselt) kaht külge — kujutuslikku ja väljenduslikku. Maastikumaali ajalugu jälgides näeme, et mõningate kunstnike juures domineerib kujutuslik, teiste juures aga väljenduslik moment. Barbisoonlastest on näiteks Théodore Rousseau kujutusliku suuna pooldaja, kuna Camille Corot' loomingu on põhiline aktsent väljenduslikul küljel. Selle erinevuse märgime tavaliselt ära ütlusega: Corot on emotsionaalsem kui Rousseau! Sama väidame ka Levitani kohta, võrreldes teda Šiškiniga, Sagritsa kohta, kui me võrdleme teda näiteks Jegoroviga jne.

Niisiis kuulub Richard Sagrits maastikumaalijate hulka, kelle kunstis väljenduslik

külg domineerib kujutusliku üle. Tema maastikes on küll kõik kujutatud objektid ühtpidi mõistetavad, kuid see on ka kõik. Sagrits ei lasku detailidesse, kui ta kujutab puid, põõsaid, kive jm., vaid ta märgib nende juures ära üksnes karakterse, selle, mis temas teatava elamuse esile kutsus. Seetõttu võime väita, et Sagrits ei kavatse meile õpetada ei geograafiat ega botaanikat, vaid temale on maastik vahendiks, mille kaudu ta väljendab meeleolusid, tundeid, mõttemõlgutusi.

See külg paistab Sagritsa juures silma ka motiivide valikus. Ta ei näi öieti üldse motiive valivat. Kõiges, mis tema nägemisvälja satub, märkab ta kaunist ja leiab selles tundetoone. Kõige tagasihoidlikum, silmapaistmatum loodusmotiiv kutsub temas esile tundmusliku suhtumise.

Seepärast ongi mõistetav, miks ta on maalinud aastaid Rutja maastikku ja näib, et ta ei ole seda veel kaugeltki tühjaks ammendanud. Kuigi ta maastikuvaated kujutavad territoriaalselt kitsapiirilist ala, ei muutu need vaatlejale igavaks. Sagrits oskab looduse raamatut täiuslikult lugeda ja seetõttu on ta võimeline igal sammul midagi uut avastama. Seepärast ei vajagi ta «huvitavaid» motiive.

Seda näitavad eriti kujukalt tema Krimmi maastikud. Vastandina paljudele kunstnikele ei lähene Sagrits sellele maastikule turisti seisukohalt, kes võõral maal «eksootikat» otsib. Ta püüab siingi leida lihtsaid ja tagasihoidlikke motiive. Krimmi vaadete suurejoonelisus, nende «heroilisus» ei köida teda. Ta haarab tükikese mäekülge kitsedega, imepisikese lahesopikese mõõnavate lainelega või kaks-kolm majahütti — ja sellest talle piisab, et näidata Krimmi omapära, või õigemini seda mõju, mis Krimmi maastik temale avaldas.

Analoogiliselt läheneb ta ka Karjala maas-



R. Sagrits. *Lepad varakevadel*. Õli. 1955.

tikule. Ainult maalil «Karjala hommik» on antud avaram vaade järvele kaugustesse sulava veepeeglina ning arvutute saarekestega. Ent teistel juhtudel piisab kunstnikule siingi üsna kitsast maastikulõigust. Maalil «Girvase kosed» on vaid mõned kaljurahnud, nende vahel hüplevad veejoad, tagaplaanil pisut metsa — ja ongi kõik.

Kui kunstnikul, kelle loomingus tähtsat osa mängib kujutuslik moment, on etüüd põhiliselt materjali kogumise etapiks, siis hoopis teise tähenduse omandab see kunstniku juures, kelle kunstis domineerib väljenduslik külg. Viimasele on etüüd sagedasti lõpetatud kunstiteoseks, milles ta on väljendanud oma hetkelise meeleolu, oma lühikese mõtteväl-

gatuse. «Väljendusliku» kunstniku puhul on etüüd võrreldav pisiluuletusega, milles poeet annab edasi oma põgusaid elamusi. Nii on lugu ka Sagritsa etüüdidega. Sageli on need oma meeleolult niivõrd küllastunud, et nende puhul on täiesti mõttetu vahet teha «lõpetatud» maali ja etüüdi vahel. Eks ole seegi tõendiks, et Sagrits on maastikumaalija, kes põhilise rõhu asetab väljenduslikule küljele.

Muidugi ei ole see kunstniku iseloomustamiseks küllaldane, kui tõestame, et tema maastikud on emotsionaalsed. (Selle all tuleb mõista väljendusliku ülekaalu kujutusliku üle). Paljude maastikumaalijate juures võime konstateerida sama. Seepärast peaksime

antud juhul esitama küsimuse: mis on Sagritsa maastiku emotsionaalsuses spetsiifilist, sagritsalikku? Missugused meeleolud, missugune põhiline tundetoon iseloomustab tema maastikumaali?

Viimasele küsimusele vastuse leidmine ei tohiks tekitada raskusi neile, kes Sagritsa maastikega on vähegi tuttavad. Olgu Rutja või Lõuna-Eesti, Krimm või Karjala, maa või meri — igast motiivist õhkub meile vastu lüürikat. Harva leidub seal eepilist rahu, veel harvemini erutavat dramaatikat. Kuidagi vaikne ja leebe, kuid seejuures täiesti vaba sentimentaalsusest ning magususest on Sagritsa lüürika. Isegi romantika, see lüürika sagedasi kaaslasti maalikunstis, esineb võrdlemisi harva tema teostes.

Sagritsa maastikumaalile on omane intiimne laad. Juba motiivi valik näitab seda. Ta armastab kujutada kitsaid lõike loodusest ja sageli suleb ta horisondi nii, et vaatleja pilgul pole pääsu. Niisugune intiimsus maastikus loob eeldused lüüriliste meeleolude tekkimiseks. Ja isegi sel juhul, kui ta kujutab teatavat dramaatikat väljendavaid nähtusi, nagu mässavat merd, tuulest painutatud puid jne., kipub intiimsus esiplaanile.

Vaadeldagem näiteks ta tuntud maali «Rahu» (1955). Tormist küntud merel liiguvad laevad, pihustades laineid, mille kohal lendlevad kajakad. Selline süžee otsekui provotseerib dramaatilist pilti looma. Ent Sagritsa maalil seda ei ole. Meri ei tundu põrmugi ohtlikuna ega ähvardavana. Üksteise kiiluvees liikuvad laevad näivad stiihiat täielikult valitsevat ja seetõttu tekib vaatlejas ohutuse tunne.

Midagi analoogilist näeme ka «Tuulises päevas» (1953). Atmosfääris on rahutust, tuul lõõtsub, painutades puid, kuid sügavas jõeorus, rahulikult vuliseva vee ääres, kõigi tormide ja tuulte eest varjatud, näeme rahulikku kalastajat. Meeleoluliselt pääseb siin valitsema jõeoru idüll ja intiimsus.

Kui juba motiivides, mis otsekui pakuvad end tugevate elamuste väljendamiseks, kajastuvad vaiksed meeleolud, siis nn. «vaiksed nurgakesed» looduses («Savikalas», «Männid», «Enne vihma», «Lepad varakevadel» jt.) oma intiimsuse ja kodususega tingivad veel lüürilisema käsituslaadi.

Kuigi Sagrits on maalinud ka linnavaateid, jääb maastik siiski ta lemmikalaks. Arhitektuursete objektide valikul eelistab ta primi-



R. Sagrits. Kaljud Oneegas.
Õli. 1955.



R. Sagrits. Enne vihma. Õli. 1955.

tiivseid ehitusi. Mitmel ta maalil näeme vanu kuure ja küüne, millele ajahammas oma nähtavad jäljed on jätnud. Selles ei tule muidugi näha romantikutele omast varemete kultust, sest Sagritsa maalidel kujutatud ehitused kuuluvad tegelikult ja paratamatult nende jõeorgude ja niitude juurde, mida ta

maalib. Need on seda laadi maastike lahutamatu koostisosa ja nad annavad sellele omamoodi idüllilise aktsendi.

Looduslüürik lülitab sageli inimese oma maalidest välja. Paljud niisugused kunstnikud põgenevad metsakolgastesse (muidugi oma kunstis), kuhu inimjalg ei ole sattunud.

Kuid Sagritsat inimese juuresolek ei sega. Tema maastikumaalidel näeme sageli inimesi või vähemalt inimtüü järgi. Näib isegi, et inimesest täiesti puutumatu loodus teda eriti ei võlu. Suurepäraseks näiteks selle kohta on ta maal «Enne vihma» (1955), millel inimesed maastiku idüllilisust igati täiendavad. Ja on küsitav, kas «Metsajärve» (1954) lüürika on sügavam, kuigi siin inimesest ja tema tööst peaaegu jälgegi ei leidu.

Niisiis oleme järeldusele jõudnud, et Sagrits kui kunstnik on eeskätt lüürik. Kuid lüürika võib olla väga mitmesugune. Ta võib olla eleeegiline, melanhoolne, aga ka optimistlik, elujaatav. Mulle näib, et Sagritsa maastikud on optimistlikest meeleoludest kantud. Kunstnik tunneb rõõmu kevade ärkamisest ja tajub selle liginemist juba hilistaivel, nagu nähtub tema maalist «Varakevad», milles päikese soojus on otse nahaga «kombitav». Maal «Jäälagunemine» kõneleb juba selget keelt kevade võidust. Ja eks häälesta kevad iga inimest optimistlikult!

Optimism läbib ka Sagritsa sügismaastikke. Sügisesed kollendavad metsad, karge õhk, läbipaistev taevast sisendavad vaatajasse reipust. «Viimased lehed» (1953) ja «Päikeseline sügis» (1954) on maalitud mažoorse värvigammas, mis hajutab kõik melanhoolsed mõtted. Maalil «Sügis» (1954) on kuju-

tatud poeetilisse uttu mähitud maastikku, milles on midagi kordumatult kaunist, midagi kutsuvat, mis sunnib unustama, et sügis on suve surm. Ja kui juba sügismaastike puhul on tunda kunstniku optimistlikku ellusuhtumist, mis siis veel rääkida suve- maastikest!

Sagrits on väljakujunenud kunstnik, ta on omandanud kindla värvi- ja vormikeele. Ta ei kõhkle molberti ees, ta pintslitõmbed on julged. Ta väljendusvahendite ökonoomsus on kasvanud aastast aastasse ja mulle näib, et kasvab veelgi. Sagritsa eesmärk näib olevat, et iga pintslilööks oleks tükike vormi, laiguke valgust. Koloriiti valitseb kunstnik meisterlikult, see muutub tal vastavalt sisule, meeleolule, tõlgenduslaadile. Sagritsa maalide tonaalsus muutub vastavalt aastaajale, vastavalt päeva-ajale. Võrreldagu vaid tema Karjala maastike raskepäraseid tõsiseid toone tema Krimmi maastike mahedate õhuliste toonidega. Eks anna see kõik tunnistust kunstniku meisterlikkusest, tema väljendusvahendite mitmekesisusest.

Kuigi Sagritsa meisterlikkus on küps, ei tähenda see ometi, et loorberitele võiks puhkama jääda. Loorberid uimastavad. Kunstnik on praegu parajas loomiseas: alles möödunud aastal pühitses ta oma viiekümendat sünnipäeva. Seepärast võime veel põnevusega oodata tema uusi töid.

Oma ilmeka väljendusviisi tõttu on puugravüür ja linoollõige ka tänapäeval üks eelistatuid graafilisi tehnikaid. Nende tehnikate kaudu on meie kaasaja elu eredalt kujutanud oma loomingus ka Richard Kaljo.

Alljärgnevalt peatumegi eesti silmapaistvama ksülograafi, illustraatori ja eksliibrise autori nõukogude perioodi töödel. Kuna artikli ulatus ei võimalda käsitleda kunstniku kogu loomingust, siis piirdugem ainult tähtsamate sõlmpunktidega teemaatilise kompositsiooni alalt, sest viimast võib õigustatult pidada kunstniku loomingu põhituumaks. R. Kaljo iseseisva loomingulise tee algus langeb ühte ajalooliste juunisündmustega 1940. a. Kujutava kunsti ette kerkisid uued ülesanded — teenida rahvast, olla võitlusvahendiks uue ühiskonna ülesehitamisel. Tööprotsessi uus sihiteadlik kujutamine, tootmisnovaatorite, hooga ülesehitustöö ja poliitiliste sündmuste kajastamine muutus ka graafika uueks sisuks.

Töötavat inimest ja ajaloolist võitlusmotiivi kujutavad teemaatilised kompositsioonid omandasid tähtsa koha ka R. Kaljo loomingus. Võib-olla arenes R. Kaljo silmapaistvaks ksülograafiks ka seetõttu, et ta oli üks väheseid kunstnikke, kelle õpingud leidsid aset eesti puugravüüri taaselustumise perioodi 30-ndail aastail.

R. Kaljo on suutnud oma must-valges teostatud lehtedele anda erilisel ekspressiivse, võiks öelda isegi muusikalise kõlavuse ja intonatsioonide rikkuse, nagu on värvil K. Mäe või N. Triigi maaliloomingus. Graafika viljelemise keskuseks mainitud aastail oli kujunenud Kõrgem Kunstikool «Pallas». Erilist huvi mitmesuguste tehnikate — ka puugravüüri ja linoollõike vastu oli sütitanud peamiselt E. Viiralti graafika-alane tegevus. Oli kujunemas omapärane koolkond, mis

lähtus Viiralti meisterlikust tehnika valdamisest, Mugasto maalilisust taotlevast joonekäsitlest ja Laigo figuuristiilist.¹ Otsinguterohkes loomingulises miljöös ei jäänud märkamata ka välismaa ksülograafide kogemused ja kunstilised saavutused. Tähelepanelikult jälgiti rahvusvahelist tunnustust leidnud nõukogude ning poola graafikute loomingut. Kõik see kujundas pinna, millest 20 aastat tagasi võrsus R. Kaljo looming.

Nähtavasti soodustas Laigo-Mugasto kool ka Kaljo ainevalikut ta kahtlematult sisu- ja pingerikkamate lehtede «Poliitvangide vabastamine 22. juunil 1940. a.», «Sõjapõgenikud» jt. loomisel.

Kui orienteerumine teemade ning motiivide valikus toimus kergemini, siis märksa raskemad ja keerukamad olid iseseisvate väljendusvahendite otsingud ja vormivaldkonda kuuluvad probleemid. Kui R. Kaljo 1940. a. K. Mägi nimelise Kõrgema Kunstikooli lõputööde näitusel esitas gravüüri «Tänavasillutajad», siis äratas see tähelepanu oma huvitava tüübistiku ja motiiviga. Juba kompositsioonilt on see töö huvipakkuv. Valinud kõrge vaatepunkti, on kunstnik silmapiiri lehe pinnalt hoopiski välja jätnud. Meie ees avaneb vaade tükikesele sillutatavale tänavapinnale. Kogu tähelepanu on keskendatud töö hetkeks katkestanud sillutajaile. Lehe vasakpoolisel nurgal on kompositsiooni tasakaalustamiseks kujutatud tumedat tõrvatünni. Enamik pikkadest kõhnadest figuuridest on virildunud, kurnatud ilmega, hädised, saamatud. Nad on edasi antud R. Kaljo varasemale loomingule omase grotesksusega. Erandi moodustab lehe vasakpoolisel nurgal kujutatud energilise hoiakuga sillutaja, kelle tugev, madalakasvuline figuur mõjub kontrastselt. Temast tulvab jõudu, mehisust, tugevat töötahet. Leht on teostatud puugravüüri traditsioonide kohaselt peenes lõikemaneeris.

¹ A. Tuulse. K.-K. «Pallas» õpilastööde näitus. «Postimees» nr. 141 20. V 1939, lk. 9.

Mainitud ajastu figuraalkompositsioonides võime täheldada noore kunstniku arenenud kompositsioonimeelt ning omapärast figuuri-käsitlust. Nagu R. Kaljo ise märgib, pühen-dab kunstnik sel perioodil tähelepanu kuns-tiliste väljendusvahendite uurimisele. Tun-des erilist sümpaatiat rea kunstnike väljen-duslike vahendite vastu, rakendab ta oma loomingus loovalt esmajoones Degas' kompo-sitsiooniprintsiipe, El Greco rahutut ja hüp-levat valguse mängu ning nõukogude graafi-kute ksülograafia-alaseid kogemusi. Viljas-tavalt on mõjunud viimaste julge must-valge kontrasti kasutamine ja tooniderikkus. R. Kaljo õpilastöid iseloomustavad eriti pikad, saledad figuurid. Kunstniku subjek-tiivses lähenemises naturile, kujude ilmekuses ja väljendusrikkuses, joone ja vormi käsitluses tajume mõningat E. Viiralti mõju. Huvi tehniliste võtete vastu viis mõni-kord isegi efektitaotluseni.

Täis loomingulist pinget möödus kunstni-kul 40-ndate aastate algupool, mille jooksul valmis rida huvitavaid lehti. Nende emotsio-naalse jõu, värskuse ja tundesiiruseni ei ole hiljem enam paljud lehed küündinud. Kujut-ava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse poolt 1940. a. korraldatud võistlusel sai R. Kaljo I preemia värvilise puugravüüri «Poliitiliste vangide vabastamine 1940. a. 22. juunil» eest. Nimetatud kahevärviline gravüür on kunstniku loomingus silmapaistvamaid töid. Selles avaldub eredalt autori õige, julge ja kiire reageerimisvõime poliitilistele ja ühis-kondlikele sündmustele. Tööst õhkub mur-ranguliste sündmuste ärevat meeleolu. Lehes väljendub tunnete lai diapasoon — sütitavast julgusest sünge karmuseni, vanglavint-sutuste kurnatusest jällenägemisrõõmuni. Emotsioonide peamiseks väljendajaks on huvitavalt ja uudset nähtud töölistüübistik. Näeme karmi-ilmeliste vabastajate seas südikat töölisnoort ning lipukandjat, kelles kehastuvad töölise-initsiaatori karakterijoo-need. Huvitav on situatsioonide lahendus. Üha uusi vabanejaid kerkib esile vanglamüüride pimedusest, haaratuna seltsimeeste tugevaist kätest. Kuskilt tõttavad uudishimulikud vabrikutüdrukud. Sündmuste jälgijad, pealt-vaatajad on aga surutud vastu müüri. Keegi lahkub tõtates.

Sügavalt ideelise ja ajaloolise teose üld-mõju suurendab vormikäsitlus. Plastilisuse

saavutamiseks kasutas kunstnik kumeraid rööpjooni, rõivaste osas ka leegitaolist lõiget. Eelmisele tööle iseloomulik peen lõikelaad on muutunud vabamaks, isegi karmimaks ja robustsemaks. Tabavalt on edasi antud vib-reeriv valgus, mis vanglamüüri vaheldub tumeda pinna rahulikkusega. Katkendlikud kontuurid, hüplev valgus, pooside ja rakurs-side mitmekesisus loovad murranguliste sündmuste rahutu ja dramaatilise meeleolu.

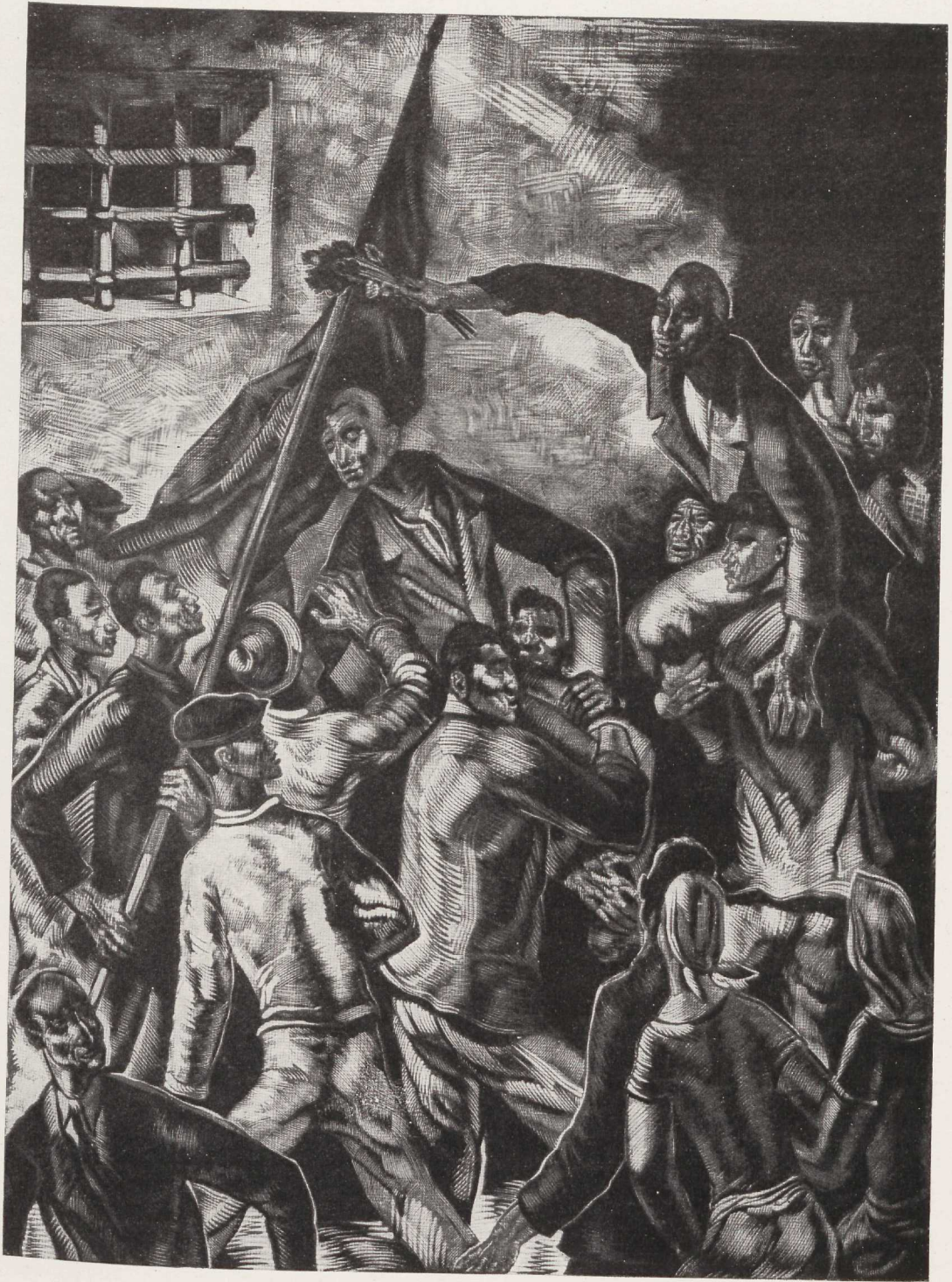
Uue, aktuaalse teema käsitluse kõrval tähistab mainitud töö ka autori vabanemis-püüdu varasemast, õpilastöödele omasest maneerlikust figuuri käsitluslaadist.

1942. a. valmis emotsionaalsemaid, süga-valt haaravaid lehti kunstniku loomingus «Sõjapögenikud». See on üks väheseist teada-olevaist töist, mis saksa okupatsiooni kar-mides tingimustes Eestis käsitles sõja tee-mat. Ülesehituselt on töö lihtne ja lakooni-line. Peatähelepanu on suunatud inimfiguu-ridele, kelle siluetid kerkivad viirastuslikult õist pimedust jäljendavalt tumedalt pinnalt. Eelmise töö figuuride kuhjatus asendub siin edasitormava inimrea kujutamisele lehe keskplaanil. Tähelepanu põgenikele aitab toonitada fooni tume pind, mida töö vasak-poolsest nurgast lõhestab kontrastne, diago-naalselt paremale suunduv tulekeelte möll. Tulekeelte diagonaalide katkev rütm aitab süvendada dünaamilise liikumise rahutut muljet, millele must-valge tugevad kontras-tid lisavad dramaatilist pinget.

Töös ilmneb kunstniku tugev tehniline meisterlikkus. Leekide laiad, lühikesed kat-kendlikud lõikejooned muutuvad kergete spiraalide, diagonaalide grupeeringuiks. Detailide kujutamisel kasutab kunstnik ting-likke, kerget vihjavaid jooni, kontuure.

Tööst õhkub sõjapäevade karmi stiihiat, paanikat, hirmu kaotada perekond, tööga loodud väärtused. Elavalt on edasi antud tegelaste psüühika mitmesuguseid varjun-deid. Mõningate meesfiguuride puhul esinev tüüpide kordumine ei kahanda teose emot-sionaalsust.

Sotsialistliku majanduse ja kultuuri taas-tamine pärast Suurt Isamaasõda laiendab meie kunsti, selle hulgas R. Kaljo loomingu teemade valdkonda. Uute teemade lahenda-mine tõi uusi jooni ka R. Kaljo loomingusse. Senine ekspressiivsuse taotlus, figuuride kerge deformeerimine taandus. Peab aga



R. Kaljo. Poliitvangide vabastamine. Puugravüür, 1940.

märkima, et esialgu kippus vähenema ka ta tööde emotsionaalsus. Ilmselt oli see tingitud sotsialistliku realismi ebaõigeist juurutamis-meetodeist ja arusaamadest isikukultuse perioodil. 1945. a. valmis rida puugravüüre purustatud kodulinna vaadete ja Nõukogude armee võitlustee kujutamise — ««Vane-muise» varem Tartus», «Motiiv Tartu süda-linnast», «21. juuni tänav Tartus», «Rünna-kul» jt. Mainitud perioodi töödes (näiteks «Tartu õlletehase keldrites») kasutatud musti pindasid asendab ta teisel kirkate, valgete laikudega, pikkade, rahulikult voogavate horisontaalidega foonil («Rünnakul»). Senise figuuride modelleeringu asemel näeme kohati rahutut ja skitseerivat vormikäsitlust, kontuuri ja figuure läbivaid paralleele. Kui varem nägime pikki, saledaid figuure, siis nüüd kujutab kunstnik neid mõningais töis madaladena, lapidaarsemas laadis. Need meenutavad mõnevõrra A. Laigo gravüüridel esinevaid kujusid («Tartu õlletehase keldri-tes»). Eelmainitud töist erineb mõneti ««Vane-muise» varem Tartus», «Tartu viljasilo» jt., kus hoonete ja ehitusdetailide löikejoones näeme juba «Tartu Kivisillas» osaliselt kasu-tatud hoolikat, peent, distsiplineeritud teos-tust. Selle kõrval esineb aga ka lai, voogav stihhilõige. Domineerivad suured heledad pinnad. Töös valitseb rahu ja harmoonia. Valged pinnad loovad päikeseküllase mee-olu, mis on uudne kunstniku loomingus.

1945. a. linnavaateist on neile lähedane rõõmus õhu- ja valguserikas «21. juuni tänav Tartus» taastamistööl rususid koristavate töölistega.

Sel perioodil avalduvad Kaljo loomingule iseloomulikud jooned — võime kiiresti rea-geerida kaasaja elu probleemidele ja neid kaasakiskuvalt kujutada — eriti selgelt.

Vabagraafika moodustab R. Kaljo loomin-gus vaid ühe külje, millele kunstnik pole pidevalt ühesugust tähelepanu osutanud. Möödus aastaid ilma erilise tähelepanuta vabagraafikale, kuni uuesti kütkestavad näi-tusesaalistes R. Kaljo gravüürid ning linool-lõiked.

Reageerimine kaasaja elule avaldub näili-selt erapoolikuma ainevalla kaudu. Sama-aeagselt ei vihja nimetatud muudatused sisu-tiheduse ja pingsuse langusele. Nii avaldub kunstniku huvi ümbritseva elu vastu nüüd sellistes kunstiküpsetes lehtedes nagu —

«Trammipeatus», «Maletajad», «Akt» jt. Selle kõrval on graafik hakanud kordama üksikuid motiive varasemast loomingust. Tegemist on faktiliselt ainult süžee kordami-sega. Teoste sisu, tõlgendus on täiesti uus. R. Kaljot huvitab nüüd esijoones tänapäeva loov ja ehitav inimene üldse. Et jätta töös rõhutatud koht inimesele, väldib kunstnik miljö ja ümbruse toonitamist, kõnelemata imposantseist agregaatidest või monumen-taalsete ehituste massidest. Nii kujutab ta teetöölisi tänavat sillutamas, inimesi malet mängimas või pallimängu hoos ilma iga-suguse lavalise butafooriata. Ometi õhkub igast kujust, lehest tervikuna midagi energi-list, elujaatavat. Neis töödes on otsustavust, dünaamikat ja haaravat jõudu. R. Kaljo graafika lakooniline vorm ning energi-line rütm annavad üldistatult edasi kaas-aja inimese põhikarakterit ning ellusuh-tumist.

Ühendavaks lüliks viimaste aastate ja varasema loomingu vahel on teemalt ja käsitluslaadilt pisut eriilmeline linoollõige «Kartulivõtjad» (1947. a.). Koduselt ja lähe-daselt on kujutatud sügismaastiku avaral panoraamil töökaid maainimesi. Rütmi ja tööhoogu on tunda lehe keskosa diagonaa-lile asetatud naisterühmas. Tumedate, teatud määral maaliliselt mõjuvate metsamassiivide domineerimine annab tööle tõsise ja eepilise alatooni. Pehme valguse ja varjude jaotuse, maaliliste ja harmooniliste hele-tumedate pindade käsitlusega, vormide rustikaalsusega erineb «Kartulivõtjad» kunstniku varase-maist ekspressiivseist töödest.

Ühtlasi on see oma tundetooni eepilisuse ja heledate pindade käsitluslaadi poolest tea-tud lähtejooneks hilisematele tööteemalistele lehtedele.

Viimased aastad tähistavad kunstniku uut loomingulist tõusuteed. Juba 1954. a. val-minud Tallinna motiiv «Harju ja Kuninga tänava nurgal» on nagu seniste taotluste resümeeks ja hoovõtuks kvalita-tiivselt uutele kunstilistele saavutustele. Selles on vormikõne järsum, stihhilõige energilisem, julgem. Tugeva ja range vormi-käsitlusega on tabatud keskaegse linnaosa iseloomulikku omapära. Kaunilt ja säravalt mõjub kontrastne valguse jaotus vanalinna arhitektuuris. Gravüüris on suvepäikese kiirgust ja keskaegse linna rasket hämarust.



R. Kaljo. Sõjapõgenikud. Puugravüür. 1942.

1957. a. valminud linoollõige «Trammipeatuses» on oma põhitoonilt kantud kunstnikule omasest kargusest. Kuigi maastik on lumekatte all, annavad suurte heledate pindade domineerimine ja vabalt voolav kontuur meeleolukalt edasi kevadtalve elevust ning ootusemeeleolusid.

Juba õpingute ajal paelus kunstnikku inimese kujutamine puhkehetkel. Huvi selliste teemade vastu leidis väljenduse «Maletajate», «Pikniku», «Kaardimängijate» jt. loomisel 1940. a. Nüüd on taolised teemad esitatud uute kujude varal, konkretiseeritumalt ja isikupärasema väljenduslaadiga.

1957. a. «Maletajatega» on kunstnik loonud ilmekad, karakterised kujud. Hästi on tabatud mängijate sügavat sisemist kontsentreeeritust, mõttepinget. Töö väljendusrikkust suurendab lehepinna meisterlik jaotus, kindlalt paigaldatud figuurid. Valguse jaotus meeste nägudel ja rõivail on antud elavalt ja maaliliselt pehmete üleminekutega. Töös ühinevad toongravüüri nüansirikkus ja üleminekud must-valge kontrastsusega. Puugravüüri ja linoollõike paremad tehnilised võtted on kunstniku teoses allutatud teose idee ja sisu esiletoomisele. Oma sisutiheduse ja teostuslaadi poolest on «Maletajad» silma-

paistvamaid lehti meie viimaste aastate kõrgtrüki meistrite loomingus.

Samal aastal valminud «Aktis» näitab kunstnik end omapärase kompositsiooni autorina — inimkeha hea tundjana ja modelleerijana. Graafiline lõiketehnika on maaliliselt nõrke, kontuur lopsakas ja pinnad dekoratiivsed. «Akt» on R. Kaljo kunstiküps saavutus, kus meister on oma inimliku ideaalina jaatanud tervet, tugevat ja kaunist. 1958. a. kordas kunstnik kahes variandis sillutajate motiivi. Teose uudne käsitletu pakub huvitavat võrdlust kunstniku arengu seisukohalt. 1958. a. linoollõikes «Tänavasilutajad» peitub palju mehist jõudu ja elu, uut suhtumist töösse. Kuigi ka selles töös ei näe kaasaja tehnika rakendamist, õhkub siit siiski katkematut elutempot ja rütmi. Kunstnik ei anna enam groteskselt nähtud äbarikke mehenässe. Kujud on jõulised, nendes on palju sisemist pinget ja karmi ilu.

Puugravüüris «Lõunatund» (1960) on R. Kaljole iseloomuliku särava vaimukusega kehastatud eredaid karaktertüüpe. Kui palju erinevaid mõttesähvatusi peegeldub lõunatunni ajal ajalehe sõnumeid kuulavate inimeste nägudel. Siin istub ümaranäoline hiiglane-flegmaatik kõrvu temperamentse, kiirelt reageeriva mehega. Seal — vaikne, endassesüvenenud noormees, paremal — läbematult tõusnud sarkastiliselt naerev mees. Kõigi nende elavalt ristlevate miimikate ja ilmete süütajaiks on kompositsiooni keskel ajalehte lugev vanamees. «Lõunatunni» väljendusrikkad portreed kõnelevad ksülograafi teest ja otsinguist eredalt individuaalse, karakteriseeritud kunstilise kuju suunas. Me ei näe siin enam monumentaalseid kiviraidureid või ehitajaid üldistatud kujul, vaid kaasaja inimesi väga mitmesuguste karakterijoonte ja temperamendiga. Siiski on nende põhiolemuses ka midagi

R. Kaljo. Kartulivõtjad. Linoollõige. 1942.





Vaatajateks. 1947

R. Kaljo

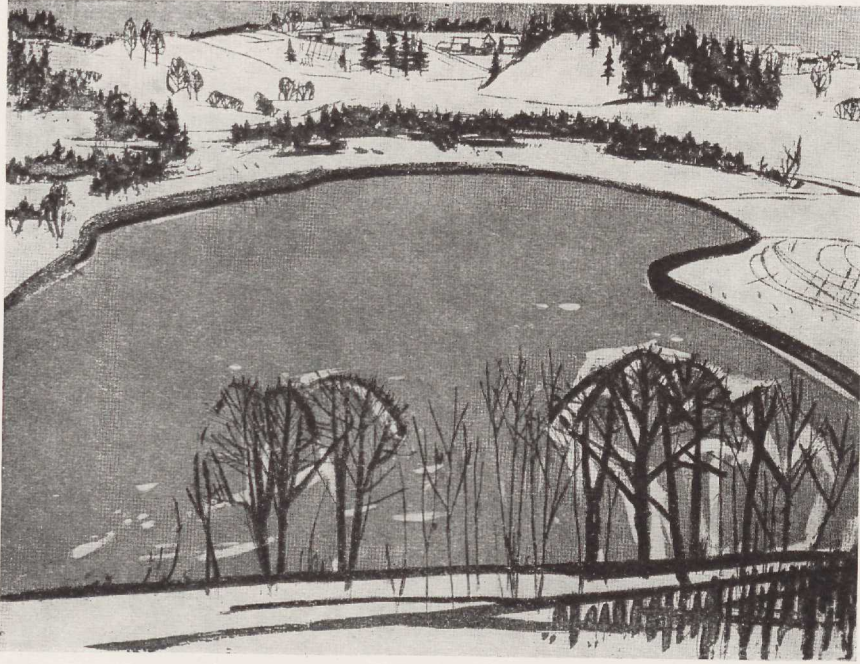
R. Kaljo. Trammipeatuses. Linoollõige. 1947.

ühist: need on elavalt reageerivad inimesed, kelle mõttemaailm on terve ja elurõõmus, tahe tugev ja kindel. Haaravalt on kunstnik suutnud kujutada mitmesuguseid tunde- nüansse — hämmeldusest kuni rõkkava naeruni. Ja kas polegi just huumorimeel — naerurõkatus see, mis meid antud töös eriti köidab? Figuraalkompositsioonide kõrval väärilo- tähelepanu ka R. Kaljo portreealane loo- ming. Osalt on viimane ühenduses tegevu- sega raamatuillustratsiooni alal, mis 40- ndate aastate lõpul ja 50-ndail aastail oman- das domineeriva koha. Kunstnik on loonud kirjanike J. Liivi, A. S. Puškini, M. Veske jt. portreed.

1950. a. valmis kunstnikul V. I. Lenini portree. See oli eesti kunstis aeg, mil Lenini kuju jäädvustamisel kujutavas kunstis oli astunud alles esimesi tõsisemaid samme. R. Kaljo poolt teostatud Lenini portree on üks tähelepanuväärsemaid saavutusi sel alal.

1960. a. valmis kunstnikul suuremas for- maadis vabagraafilise lehena linoollõikes portree Leninist, mis on esile kutsunud eri- nevaid arvamusi. On vaieldud tugevate kont- rastsete pindadega ülesehitatud laadi vastu ning tõlgendusliku külje üle. Kuid kas ei kõnele kunstniku elav suhtumine portretee- ritavasse ja julge lahendus uutest otsingutest Lenini kujutamisel? Kui 1950. aastal loodud Lenini portrees avaldub rohkem teadlase ja mõtleja kuju, siis viimases selgepilguline, tulevikku vaatav võitleja, revolutsioonijuht.

R. Kaljo on silmapaistvamaid graafikuid puugravüüri ja linoollõike alal. Ta loomingut iseloomustab eredalt individuaalne lähene- mine kaasaja elule, siiras realism, dünaami- line laad. Võrdse tehnilise meisterlikkusega oskab ta edasi anda tõelist tööroõmu, säde- levat vaimukust või peent ironiat. Tema temaatilisest kompositsioonist kõlab sügav elujaatus ja aktiivne ellusuhtumine.



*E. Tihemets. Otepää talvel.
Akvatinta. 1960.*

V. Tolli. Rannapoiss. Akvatinta. 1960.





V. Loik. Kompositsioon. Oli. 1960.

Eesti kujutava kunsti suhtelisele noorusele vaatamata on meil suurkujusid, kelle talent kutsub esile sügava austuse ja imetluse. Paljude arvates kuulub viimaste hulgas esikoht vanameister Kristjan Rauale, paljude arvates jagab ta seda Nikolai Triigi, Konrad Mäe, Jaan Koorti ja Eduard Viiraltiga. Kuidas ka ei oleks, kuid vaieldamatult on Raud meil üks sügavaima, väljendusrikkaima ja monumentaalseima kunsti loojaid. Raua loomingu monumentaalsus ei avaldu üksnes vormi üldistatuses ning ekspressiivsuses, vaid eeskätt sisu jõulisuses, töödessa kätketud mõtete ja tunnete suuruses, sügavuses.

Raua kunsti sünnitavad kaks erinevat sajandit. Tajudes erinevate ajastute nõudeid, suudab kunstnik anda oma panuse kaalukana ja väärtuslikuna mõlemal sajandil. Tema varane looming rikastab, toob uut meie möödunud sajandi kunsti.

Uue sajandi künnisel näeme Rauda koos Laikmaa, Triigi, Mäe, Koorti jt. demokraatlikult häälestatud kunstnike-novaatoritega võitlemas rahvusliku kunsti traditsioonide edasiarendamise eest.

Vähe sellest. Raud on ka sajandi alguse energilisemaid rahva ilumeele kasvatamise ning kunstielu aktiveerimise eest võitlejaid. Ta on rahvakunsti, nii suusõnalise kui ka esemelise, kogumise väsimatuid propageerijaid, Eesti Rahva Muuseumile alusepanijaid, nimetatud muuseumi Tallinna osakonna loomise õhutajaid. Raud esineb lugejat kaasakiskuvate artiklitega rahva- ja kujutava kunsti kohta. Ta on tunnustatud kunstipedagoog. Töötades 20-ndate aastate algul Haridusministeeriumis, astub ta korduvalt välja kunstivarade kaitseks. Väärrib imetlust, et Raud leidis sajandi esimestel kümnetel aega ka loova töö jaoks.

Põlisest talupojaperekonnast pärineva Kristjan Raua (1865—1943) kunstnikutee

algas möödunud sajandi lõpul Peterburi Kunstide Akadeemias, kus ta sai tugeva kooli joonistuse kompositsiooni kui ka maali alal (1893—1897). Paralleelselt regulaarse õppetööga täiendab Raud end muuseumides ja näitustel, vaimustudes üheaegselt Repini, saksa kunstniku Liebermanni, mineviku suurkuju Rembrandti, prantsuse kunstnike Cézanne'i, Gauguin'i, Van Gogh'i jt. loomingust. Aastaid hiljem tunnistab Raud, et tutvumine loetletutega kui ka vene algupärase rahvakunstiga haris «noorte kunstnikkude kunstimõistet, maitset, värvidest arusaamist ja silma üsna teisiti kui stuudium akadeemias, kus 5-e, 6-e aasta jooksul klantsvalgusi ja refleksisi hoolikalt maaliti ja päevapildi aparaadiga võisteldi»¹.

Tundub, et Akadeemia ja muuseumide kõrval laskis noor Raud mõjutada ennast veel kolmandast õpetajast — keskkonnast, kust ta pärines. Raua sajandi lõpu loomingu moodustavad meeleolukad maastikud, intiimsed rannatalude interjöörid, mõtlik-murelikud Pakri eided, torupillipuhujad, töömotiivid. Need on tehtud enamikus matkadel mööda Pakri (1896—1897 ja 1899) ja Muhu saart (1898), lühikestel peatustel Paldiskis ja ema juures Rakveres. Neis tõis võib meie kunstis esmakordselt nii tugevalt esinev soojus ja südamlikkus, koduluule. Nende töödega toob Raud meie talupoja elu kirjeldavasse kunsti sügavaid filosoferivaid mõtisklusi. Esmakordselt avaldub neis elu sotsiaalse palge esiletoomine nii vahetul, sügaval ja poeetilisel kujul («Kartulivõtjad», «Küünlavalgel» jt.). Tugevate üldistuste kõrval annab Raud oma tõis eluõiguse üldinimlikele ideedele, püüab inimese saatust avada üksiku konkreetse, psüühilise momendi kaudu («Üksinda», «Mures», «Matus» jt.).

Sellest peatükist vastu õhkuva luule ja

¹ Noor Eesti 1910/1911, nr. 5/6, lk. 471—472.



K. Raud. Mälestused. Pliiats. 1903.

karmi elutõe allikad näivad peituvat mitte niivõrd motiivide oskuslikus valikus ning käsitluse maalilisuses, kuivõrd kunstniku vahetus suhtumises kujutatavasse, tema enda tunnete sügavuses, siiruses, poeetilisuses.

Paralleelselt vaadelduga võib kõnealuse loomingu juures jälgida sajandi vahetuse kunstnikele omast, vaba vormikäsitluse kujunemist. Seejuures iseloomustab Rauda realistlikku laadi maalilisus, sisu avamise pearaskuse nihkumine silueti, massi väljendusrikkusele.

XX sajand avab Rauda loomingu uue aja-järgu. Oma olemuselt kujutavad esimesed aastakümned uuest sajandist otsinguterohke tee algust, mille jooksul toimub ehtsalt raualiku kunsti sünd.

1899. a. sügisest kuni 1903. a. õpib Kristjan Raud Münchenis. See on õieti teine õppe-reis välismaale. Esimeseks oli ligi kuuekuune matk Düsseldorfis 1897. ja 1898. aasta vahe-

mikus. Nagu tunnistab kunstnik ise, köitis München oma erkse kunstieluga teda palju enam kui Düsseldorf: «München oli ju selle aja tähtsaim kunstilinn... Värsked kunstivoolud (impressionism)... rikkalikud kunstikogud, näitused ja eriti suured rahvusvahelised, kus kunstirevolutsionäärid prantslased esinesid. Siin olid võimalused arenemiseks ja täienemiseks hoopis avaramad...¹» Kõige sellega liitub huvi ka tollal Saksamaal laialt levinud uusromantismi ja selle pinnalt sirguva sümbolismi ja müstika vastu. Tingituna osalt uute muljete mitmekesisusest on Münchени ja selle aastate järgne loomingu Tartus (1903—1914) mitmekülgne. Realistlikule elutunnetusele truuks jäämise kõrval kõnelevad Rauda tööd ta arusaamiste ja püüdluste avardamisest, nihetest ainetiku valikul ning selle kõigega liituvast püüdest leida uusi kunstilisi väljendusvorme. Koos viimasega tugevneb suurema väljenduslikkuse taotlus iga poosi, žesti, iga joone ja vormi juures. Sellejuures ei ilmne ta töös, nagu

¹ RKM arhiiv, fond 4, nim. 1, sü 1, lk. 14.

vahest Rauale ette heidetakse, ühegi tollal valitsenud suuna otseseid «alasti» mõjutusi. Kokkupuude Müncheni kunstielu ja prantslastega jättis küll jälje, aga sellise jälje, kus uus (välja arvatud võib-olla ainult kaks-kolm tööd¹) on ümbertöötatult orgaaniliselt kokku sulanud kunstniku isikupärase laadiga, viimast rikastades. Sajandi algul tugevneb Raua huvi inimeste tundemaailma vastu, üksikute elu- või loodusnähtuste üldistatud kujude loomise vastu. Tugevamalt kui sajandi lõpu töödes põimub nüüd kunstniku mõtisklustega elu üle tema oma subjektiivne maailm, mis nii mõnelgi korral saab teose loomise lähtepunktiks. Valmivad kojuigatsuse tundeist kantud «Mälestused», elu kaduvuse üle mõtisklev «Kalmistu aia taga», sügavat rahutunnet sisendav «Rahu», pisut hiljem armastus- ja sõprustundest hõõguv poem «Kahekesi» jt.

Vahetult Müncheni järgseil aastail pöördub kunstnik uuesti ka rahva elu käsitlevate teemade poole. Võrreldes Peterburi aastate töödega kannavad nüüdsed lehed aga hoopis üldistatumat, esmajoones abstraheritumat ilmet. Üks esimesi viimistletud töid sel teemal on 1905. a. joonistatud revolutsioonilistest meeoludest kantud sümbolne «Millaal?». Sajandi algkümneseis langevad ka rahva elu raskusi peegeldavad variandid «Vabadikust».

Enamalt jaolt hakkab aga kunstnik pärast revolutsiooniaastat rahva teema poole pöörduma Kalevipoja ja muistendite maailma kaudu.

Selle uue teemade ringi süünd on seotud Raua püüdlusega XX sajandi algul lülituda võitlusse rahvusliku kunsti eest. Nagu paljud sajandi alguse demokraatlikult häälestatud kirjanikud, muusikud, kunstnikud, tajus Raudki 1903. a. kodumaale asudes kaasaja nõuet oma rahvusliku kirjanduse, muusika ja kunsti järele. Uue loomisel pidas Raud vajalikuks lähtumist rahvakunsti traditsioonidest, rahva elust. Oma tolleaegseis artiklis ta selgitas, et rahvaluulesse ja -kunsti on kätketud rahva loov vaim, karakter, igatsused, püüdlused, eetiline ja esteetiline maailm. Veenvalt tõmbab Raud suuri rahvahulki kaasa tolle muinsusse peidetud ilu ja rikkuse mõistmisele. Ta kutsub kunstnikke rahvaloomingust lähtealuseid otsima, ja mis kõige olulisem, neid mitte kopeerima, vaid loovalt

kasutama. Ta kutsub kaasaja elu ja esteetilistele nõuetele vastava kunsti loomisele. Kristalliseerunult võtab ta oma tõekspidamised kokku hiljem, kirjutades 1937. a.: «Iga tõsine kunst ja püsiv kultuur tärkab kodu maapõuest, rahva hinge sügavusest. Ta on taim, mis juurteta ei kasva. Alt mullapinnast sirgub ta otse üles, mitte külgepoogituna.»²

Kahel esimesel aastakümnel pühendub kunstnik peamiselt rahvakunsti kogumisele ja tundmaõppimisele. Pikkamööda tundub rahvalooming muutuvat kunstniku sisemaailma lahutamatuks koostisosaks. Seoses sellega ilmubki juba Tartu aastail Raua loominguks Kalevipoja ja muistendite maailm. Veelgi enam laieneb see teemade ring pärast Tallinna asumist (1914), hakates domineerima alates 20-ndate aastate teisest poolest.

Samaaegselt on Raua huvi süünd muinsamaailma vastu kaudselt seotud ka põhjamaades ja Venemaal juba sajandi lõpul levinud muinasromantilise suunaga kunstis, mis nihutas esile selliseid tuntud kunstnikke nagu «Kalevala» illustratsioonide looja Galen-Kallela Soomes, Munthe Norras, Roerichi Venemaal jt. Huvi rahvakunsti elementide rakendamise vastu nakatas meie teisi kunstnikke. Kuid peale Raua ei suutnud peaaegu keegi selles osas jätta meie kunsti sügavaid jälgi.

20-ndate aastate lõpp tähistab Raua loomingu üldist tõusu — nii kvantitatiivset kui kvalitatiivset. Selle põhjused peituvad osalt administratiivse töö järkjärgulises hülgamises. Ka näib kunstnik selleks ajaks olevat üle saanud 1919. a. eriti teravaks muutunud formalistlikke tendentse soodustava kodanliku tagurliku kunstipoliitika rünnakuist nn. «kuldsele kolmnurgale», kuhu kuulusid N. Triik, A. Laikmaa, K. Raud. Töö muinasvaraga, mis oli koondanud kunstnikus uusi sisemisi jõureserve, ootas väljendusvõimalusi. Seoses uue sisuga, rahvakunsti ja -luule olemuse mõistmise ja läbitöötamisega areneb aga 20-ndate aastate lõpuks välja ka uus, jõuline, arhailine käsituslaad. See on kaugel katsest kanda rahvakunsti vorme vahetult üle kujutavasse kunsti. Raua kunsti eraldab teistest ja teeb suureks just see, et ta ei otsi toetuspunkte esmajoones välises,

¹ Tsükkel «Inimene ja öö».

² Kunsti album III. Tallinn, 1937, lk. 2.



V. Ohakas. Saeakaater. Öli. 1960



K. Raud. Kalmuneid (triptühhon, III osa). Süsi. 1919.

vaid tungib rahvaloomingusse sügavuti. Pealegi peituvad tolle uue laadi sünni eeldused eeskätt kunstnikus endas. Nad avalduvad mõnevõrra juba Peterburi õppeaastate tööde suurte pindade rütmis, massi väljendusliku külje tähtsuses. Selgemakujuliselt näeme uue käsitluse elemente 1905. a. joonistuse «Millaal?» pisut tahumata nurgelises laadis. Küllalt selgesti avaldub uus 1919. a. joonistatud «Kalmuneiu» juures, 1925. a. «Leinavas Lindas», 1926. a. loodud «Kalevipoja võitluses sortsidega». 1928. a., just siis, kui kunstnik on äsja kriitika poolt «Kalevipoja» illustratsioonide loojana maha tehtud, loob ta võistlustööna söemaali «Kalev kosjas». Selles avaldub uus juba täiesti väljakujunenult, suurejooneliselt.

«Kalev kosjas» vorm on jõuline, välises meie puutööd meenutav. Domineerivad suured, nüansirikkad, tonaalsed pinnad, rütmi ilu, kompositsiooni rahulik, suurejooneline ülesehitus. Sündmusest osa võtma pole pandud üksnes pidulikult rivistatud figuuride grupid, vaid ka loodus. Ka loodusest õhkub pidulikkust, pinget. Saanud esimese auhinna ja tellimuse värvilisele variandile, maalib kunstnik 1933. aastaks suuremõotmelise temperamaali. Kompositsioonilt on see põhiliselt sama. Lakoonilisuse, lihtsuse ja pidulikkuse poolest ületab temperamaal söejoonistuse. Kuna antud artikli piirid ei luba enam hiljem peatuda Raua maalidel, vaadeldagem antut tähelepanelikumalt. Vastupidi Raua joonistustele, kus maaliline moment ületab deko-

ratiivse, iseloomustab vaadeldavat nagu teisi maale mitte maaliline, vaid dekoratiivne käsitus. Sellejuures avaldub Raua maalide nagu kogu ta kunsti juures rõhu asetamine vormi sisukuse probleemile, selle hulgas värvi sisukusele ja kõlavusele. Kuivõrd Raud äsjaöeldule tähelepanu pöörab, tõendab antud teose siniste ja roheliste nüansside pidulikkuse ja kõlavuse kõrval kas või üks ta hindavaid märkusi Gauguin'i kohta: «Tema aetas värvide kombinatsioonidesse melodia ja loogika. Mitte üht mõtteta värvi ehk otstarbeta värvide tooni ei ole tema töödes».¹

Siit edasi toimub selle kaalutud joonte ja kompositsioonelementide rütmiga monumentaalse stiili kristalliseerumine, kuni ta saavutab ületamatu rahu, lihtsuse ja tunnetepinge «Linnuse ehitamises» (1935), «Kalevipoja surmas» (1935) ning Pedaspea-Riguldi töödes (1938—1940).

Kuna Raua loomingus Kalevipoja maailm moodustab ühe suursugusema osa, domineerides 20-ndate aastate lõpul ja 30-ndate aastate esimesel poolel, jätkaksime selle vaatlust.

1933. a. tehakse Rauale ettepanek kaasa aidata eepose «Kalevipoeg» illustreerimisele. Kunstnikule tundub esialgu aeg töö jaoks liialt lühikesena. Ta näeb «Kalevipojas» ehet, mis koosneb paljudest pärlitest. Selle põhjalik tundmaõppimine võtaks aega. Lõpuks ta nõustub. Lühikeseks ajavahemikuks suleb Raud end peaaegu jäägitult Kalevipoja maailma. Tundub, nagu kristalliseeruks valmivas lõigus võib-olla ta endagi jaoks veel kindlalt sõnastamata püüe — luua kunst, mis oleks rahva jõu ja vaimsete rikkuste sümboliks.

Raua tööd on välja kasvanud eepose ja muinasjutu maailmast. Sama on maksev ta erakordselt ekspressiivse, raualiku, pisut nurgelise joonega vormi kohta, mis oma olemuselt on mitte üksnes rahvalik, vaid ka rahvuslik. Raua joonistused on hingestatud, ta puudes, kivirahnudes tajub elavat olendit, nagu seda tajub eeposes ja rahvaluules. Just vahetult elulise, reaalse ja rahvaluuleliku orgaaniline ühendamine aitab kunstnikul tabada eepose õhkkonda, tolle eepilist lihtsust, rahvalikkust. Säilinud materjal kõneleb kunstniku väsimatuist otsinguist. Rahuldamatuna püüab ta tabada eri tundevarjundeid, leida peakangelaste kujusid. Võrreldes varaseid Kalevipoja-ainelisi töid hilisema-

tega, võib öelda, et viimastes tugevnevad tundenüansid kui ka üldistus. Paljudes hilisemates kujudes üldistus kasvab nii tugevaks, et töö ei mõju üksnes rahvale ühe või teise omase joone kehastamisena, vaid rahva sümbolse kujuna. Selliseks on näiteks ka sureva Kalevipoja lahendus 1935. a. variatsioonil, kus ülesehituse lakoonilisus, lihtsus, väljendusrikkus aitab rõhutada kangelases rahva sisemist suurust, ta jõu surematust.

Raua igas Kalevipoja-ainelises lehes, igas Kalevipojas, Lindas jt. on midagi uut, nagu eeposeski, kus Kalevipoeg ja eepose maailm avanevad järk-järgult. Oma kangelasi armastab Raud tuua ühele plaanile, tavaliselt esiplaanile. Sageli kasvavad nad välja otse töö alumisest servast, sirguvad üle horisondi-joone taeva taustale, ulatudes peaga töö ülarservani. See on üheks momendiks, mis aitab tugevdada tööde monumentaalset jõudu. Veelgi enam tugevdab seda mass, väljendusriikas, teatavaid tundekülgi jõuliselt rõhutav, millele on allutatud kõik muu.

Niivõrd võimsad ja suursugused, niivõrd eepose maailmaga läbi põimunud kui Raua tööd ongi, ei rahuldu kunstnik ise saavutadega. Sellele vaatamata on Raua «Kalevipoja» ainetel loodud teosed jäänud seni ületamatuks nii oma sisu sügavuselt, eepose maailma olemuse tabamiselt, muinasjutulise ja reaalse orgaaniliselt ühendamiselt kui sisu ja vormi jõulisuselt, monumentaalsuselt. Eriti selle osaga oma loomingus paneb Raud tugeva aluse meie kunsti figuraalsele kompositsioonile, monumentaalkunsti traditsioonidele.

«Kalevipoja» kõrval leiab 20-ndatel ja 30-ndatel aastatel tee kunstniku loomingusse väga erinevate küsimuste ring, leides väljenduse kord reaalelust, kord muinasmaailmast võetud süzeede kaudu. Omapärase kehastuse leiavad rahva uskumused, fantaasia ja tõekspidamised ta joonistustes järvede rändudest, krattidest, tontidest, ohvreid toovaist lesknaistest. Muinasjuttude ja rahvaluule poole pöördudes ei eruta kunstnikku sündmustik, vaid muistendisse põimitud tõekspidamised, elutõde, fantaasia, meeelo, sisu ja vormi ilu. Eriti reljeefselt tuleb see esile ta töödes «Muinasväravad» ning «Kalmuneid». Neist «Kalmuneius» on erakordse tugevusega taba-

¹ Noor Eesti, 1910/1911, nr. 5/6, lk. 474.



K. Raud. Kalev kosjas. Tempera. 1933.

tud rahvaballaadi meeleolu traagilisust. Seda rõhutab vormide ja joonte rahutu rütm, ekspressiivsus, tooni süngus, aktiivselt mustade laikude rohkus. «Kalmuneiu» juures ilmneb veel üks kunstnikule omaseid jooni muistendite käsitlemisel — erutada esmajoones elutöest, tundeist. Erinevaile tundenüanssidele, elunähtustele annab kunstnik nii tugeva üldistuse, et need muutuvad kõikidele aegadele omaste tunnete ja nähtuste kehastuseks. Selles suhtes on «Kalmuneius» kõige väljendusrikkamaks itkev emake — ka tänapäevale mõistetav ahastuse ja mure sümboolne kuju.

Samaaegselt vaadeldutega on Raud loonud 20-ndatel ja 30-ndatel aastatel sajandi alguse huvideringi jätkavaid töid. Siia kuuluvad Raua vähem esinevas joonistuslaadis, kontuurile rajatud pehmemate paindlikemate joontega teostatud elu karmusi peegeldav «Haovedajad» (1929) jt. Enamikus lahendab kunstnik aga ka kaasaja elu probleeme käsitlevad tööd nüüd nii-öelda ehtsalt raualikus laadis, sümboolsete kujude kaudu. Nii leiab

elust eemaletõugatud, eluõigustest ilmajäetute maailm väljenduse mitte üksnes «Vabadiku» ja «Haovedajate» kaudu, vaid ka «Mahajäetus», «Hüljatus», lehes «Tee ääres» jt. töödes, mille nimetus juba vihjab üldistatumale lahendusele. Nende hulka kuulub ka rida palvetajaid, mille juures «Palve II-s» tuleb teose sisu — lootuste koondumine, väljapääsu tajumine — erilise jõuga esile.

Need on Raua loomingu vastuolulisemaid töid. Siin kehastuvad kunstniku enda kaasaja elu ebaõigluste tajumised, tema enda väljapääsu otsimised, ta subjektiivne maailm. See subjektiivne maailm on aga elukogemuste ja vaatluste tulemusel saanud laiahaardelise, üldistatud pinna — see on öieti üldise avaldus üksiku konkreetse kaudu. Võrreldgem nimetatud 20—30-ndate aastate töid 90-ndate aastate «Murega». «Mures» avaldub mure konkreetsus vaese rannaeidekese tundemaailma kaudu. «Mahajäetu», «Hüljatu», «Palvetaja» jt. on aga kaotanud need kindlad sotsiaalsed jooned. Sisu on abstraheeritum, väljendavat tunnet kandvaks kujuks

pole enam konkreetne eideke Pakrilt või Muhust. Meie ees on maksimaalse üldistusega antud teatavat tundenüansi või nähtust kehastav kuju. Seda tundenüansi tajub nüüd aga juba erakordse jõuga.

Vaadeldute kõrval näeme ka poeetilise- maid teemasid. Kujutatavas kunstis raskesti kehastatavat sisemist loomingulist jõudu, pinget väljendavad tööd teemadel «Inspiratsioon» ja «Poeet», andumust helide maailmale joonistus «Muusika» jne.

Tänu Raua talendile, tunnete jõule ühelt poolt ning ta tööde sisusügavusele teiselt poolt on need tööd ületanud üksiku subjekti tundemaailma piirid ja muutunud üldinimlike nähtuste üldistatud kujudeks. Just selles seisneb ka nende kõikehaarav jõud, nende surematus, nende tähtsuse püsimine üle oma aja piiride. Viimast tegurit tugevdab Raua loomingule omane tugev elujaatus, optimism. See kõlab läbi ka kõige suuremast nukrusest, ahastusest, allasurutusest.

Kõik vaadeldud teemad läbivad kunstniku loomingut — kord tugevamalt, kord nõrgemalt. 30-ndate aastate keskel domineeris Kalevipoja teema. 30-ndate aastate lõpul see taandub, selleks et anda ruumi uuele peatükile kunstniku loomingus, peatükile, mida võiksime nimetada Pedaspea-Riguldi perioodiks. Nimelt vedab kunstnik 1938. ja 1939. a. suve Pedaspeal Kolga rannas ning 1940. a. suve Riguldis. Nendel suvedel valminud loodus- ja töömotiivid, interjäär Villemi talust moodustavad uue kvaliteedi, kompaktse, sisulise terviku.

Selle terviku põhiideeks on põhjamaise inimese töökuse ja looduse karmi ilu ülistamine. Filosoofilised mõtisklused, mis neid töid läbivad, põimuvad põhiideega, kordavad aga «Kalevipojast» tuntud rahva võitlusvalmiduse, visaduse ja edasiliikumise motiive. Kõik on äärmuseni üldistatud, nii sisu kui vorm, selgelt on tajutav looduse iga hingetõmme, iga pulsilöötk. Sügava sisu on saanud optimismi sisendav «Maantee», meretuultes karastunud paindumatud «Pedaspea pedajad», elukarmustes ja alalises võitluses olemasolu eest maad ligi surutud väikesed rannatalud... Sisemise pingega on segunenud sügav rahu, millega liituvad motiivist õhkuv igapäevsus, lihtsus, tagasihoidlikkus. Seda ei sisenda üksnes kompositsiooni rahulikkus, vormi lihtsus ja üldistatus, vaid esmajoones

juba kõrgesse eluikka jõudnud kunstniku sügav ja tark elumõistmine, oskus tungida asjade ja nähtuste olemusse. Ta looming sünnib nagu muistne laul sisemise tarviduse ajal, mille kohta ta kirjutab: «laul... tuli sisemise tungina nagu hoog, nagu salasoo, nagu vaikne sund nende (lauljate. L. V.) üle... Tuline tunne mis elu küljes rippus, oli ta sünnitaja».

Raua kunsti süvenedes on kummaline uskuda, et teda on võidud süüdistada reaalteedist eemaldumises. On raske uskuda, et ta kunsti võib vaadelda ka nii pealiskaudselt, et on saanud võimalikuks süüdistused anatoomilise vormi deformeerimise, vormide ja joonte tinglikkuse, looduslike proportsioonide moondamise kohta. Kogu ta looming, ta artiklid — kõik kõnelevad üht ja sama — Raud pole kunagi eemaldunud reaalsest, pole laskunud vormiotsinguisse, ajendatuna vormi puhtvälise huvitavuse, põnevuse probleemist. Kunstniku otsingud lähtuvad eranditult soovist sisu eredamalt esile tuua, jõulise- malt väljendada teda erutavaid tundeid ja mõtteid. Mõistes iga joone ja vormi elemendi sisulist külge, laseb kunstnik ennast juhtida oma tunnetuse ja elunähtuste tõlgenduse laadist, iseloomust. Ta tunnete ürgjõulisusele vastab, aitab seda kõige paremini välja tuua massi, silueti jõud. Konkreetseid jooni massi ja silueti väljajoonistamiseks aitab kujundada tutvumine rahvakunstiga, mis oma laadilt on jõuline, pisut nurgeline, arhailine, milles valitseb selge ülevaatlikkus, harmoonia, rahulik ja kaunis joonte ja massi rütm. Tema tunnetus, mis on üheaegselt eepiline ja poeetiline, lihtne ja sirgjooneline, valib enda väljendamiseks ka lihtsa üleva ja monumentaalse laadi. Ta kunsti sisu sügavus ja filosoofia vajavad väljendusrikkast vormi. Ilma selleta ta ei jõuaks vaatleja teadvuseni. Sisu üldistatus vajab üldistatust ka vormis. Tinglikkust ja anatoomilise vormi deformeerimist ei avastanud Kristjan Raud. Ta kasutas seda, mis oli loodud ammu enne teda, ja mille kasutamine sisu väljendusrikkuse nimel on andnud kogu kunstiajaloo vältel positiivseid tulemusi. Pruugib heita pilk ainult mõningaile Raua töödele, kui kummutub täielikult talle kuhjatud süüdistuste hulk. Teenib ju joonte murdud rütm, silueti kokkusurutus «Kalmuneiu» ema kujus puht-väljenduslikku ülesannet. Vaatajale esi-

mesel hetkel ehk raskesti mõistetav «Palve» suudab edasi anda inimeses lootuse kontsentreerumist, usku väljapääsu just oma kokkukurutud formaadi, pikaks venitatud figuuri ja figuuri maast lahtikisutuse tõttu. Sinise ja rohelise kõlavus lõuendil «Kalev kosjas» süvendab pidulikkuse ja pingelisuse tunnet ning samade värvide sünge nüanss temperas, kus on kujutatud ema kuju «Kalmuneist», loob tööle vajaliku ahistatuse ja traagilisuse noodi. Nii võiks liikuda töö juurest töö juurde, leidmata ühtegi, kus vorm ei omaks maksimaalset väljenduslikku ülesannet.

Kahtlemata ei püstita ega lahenda antud artikkel kaugeltki kõiki Rauda loominguga seotud probleeme. Antud artikli piires pole sellist ülesannet seatudki. Oli vaid soov tuua

¹ Kunsti album III, 1937.

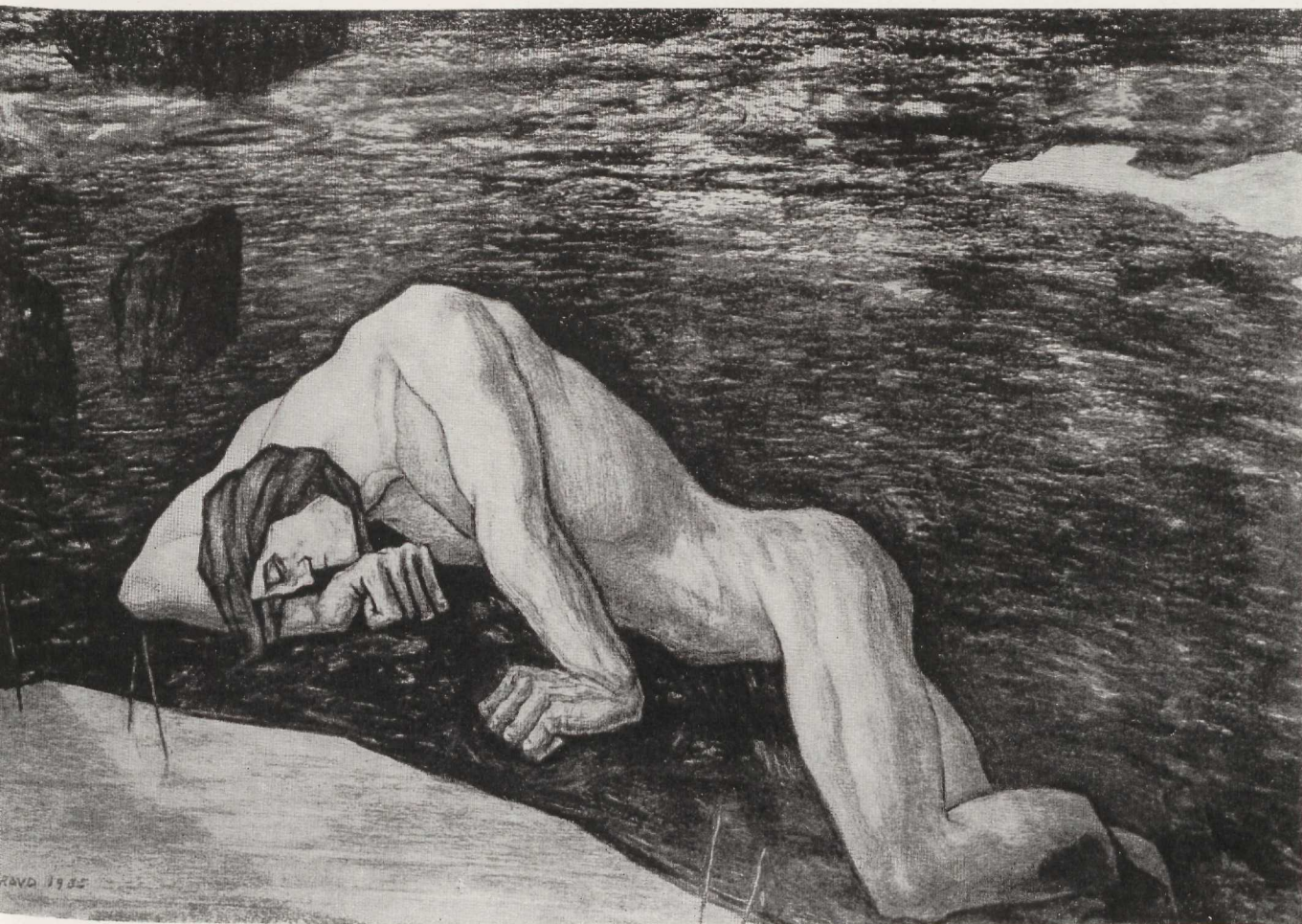
vaatajale pisut lähemale too rangelt oma kunstnikuteed käinud, järeltulevatele põlvetele hindamatuid kunstiaardeid loonud suurkuju.

Sisusügavus ja poeetiline jõud, subjektiivse ja üldinimliku põimumine, julge ja järjekindel elujaatamine, rahva vaimse ilu ja suuruse näitamine — need Rauda loomingu väärtused kanduvad tema ajast meieni, pakuvad huvi meie kaasajale.

Rauda loomingu tähtsus on suurematu, kuna seda kannab kunstniku vankumatu usk rahvasse, tema jõusse ja loovasse võimesse.

«Ainult see kunst on ürgjõuline», kirjutab ta, «mis luuakse isikute läbi, kes oma kahe jalaga seisavad rahva seas, tema rõõme ja kurbust ning muresid jagavad, rahvaga ühes elavad ja surevad».¹ Ja selline kunstnik oli ka Raud.

K. Raud. Surev Kalevipoeg. Süsi. 1935.





K. Raud. Talu mere ääres. Süsi. 1939.

L. Kokamägi. Poisi portree. Õli. 1960.

L. Mikko. Maastik. Õli. 1960.



LUCIA-LEGENDI MEISTRI TEOS TALLINNAS

MUSTPEADE ALTARI AUTORI PROBLEEMIST

Mai Lumiste

Keskaegse Tallinna kaunimate säilinud kunstivarade hulka kuuluv Mustpeade altar on kahekordsete tiibadega triptühhon, see tähendab altar, mille keskmise pilditahvli külge on kinnitatud kaks paari külgtahvleid ehk tiibu. Keskmise tahvel kannab maal-kujutust ühel küljel ja kõik neli tiiba mõlemal küljel; seega koosneb altar üheksast suurest maalist pikuti liidetud tammelaudadel. Kõigi pilditahvlite kõrgus on 255,5 sm; laius — keskmisel tahvil 166,7 sm ja tiib-tahvilitel à 75,5 sm. Pildid on maalitud õli- ja temperavärvide segatehnikas valgel krundil vähese kuldamisega ornamentaalsete foonide osas. Pilditahvlite raamistus on lihtsa profiiliga. Gooti fiaalikujuline sepsilukk altari välistiibade küljes on mitte ainult praktiliselt vajalik, vaid ka kunstiliselt huvitav detail.

Hiliskeskaja esteetiliste ideaalide ja religioosse maailmavaate tüüpilise väljendajana kujutab Mustpeade altar pidulikult monumentaalset piibliainelist maalidetsükli, millele tollaegse tava kohaselt kaasneb donaatrite kujutus. Suletud altaril näeme välistiibade väliskülgedel Maarja kuulutuse stseeni. Vasakpoolse tiiva maaling kujutab ingel Gaabrieli, parempoolisel tahvil seisab Maarja.

Altari välistiibade avamisel tuleb nähtavale suur kompositsioon — diösis, mis neljale pilditahvilile jaotatuna kujutab Maarjat, Ristija Johannest ja Kristust pöördumas majesteetlikult trooniva Jumal-isa poole. Nad palvetavad oma jalge ees põlvitavate kolmekümne Mustpeade vennaskonna liikme eest. Üksikute pilditahvlite süzeeline jaotus on järgmine: vasakpoolse välistiiva siseküljel asub Maarja tema ees põlvitava 15 vennas-

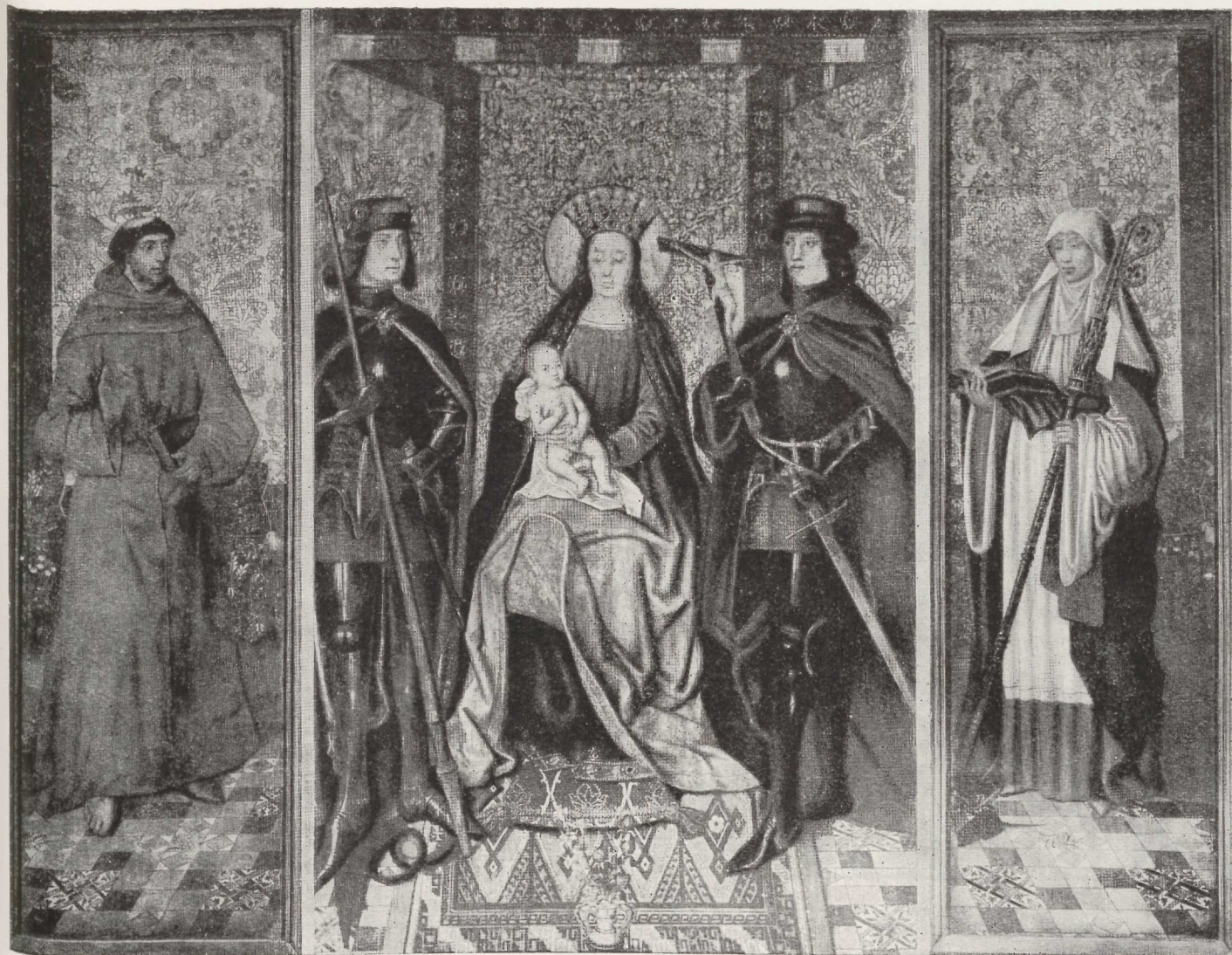
kondlasega, vasakpoolse sisetiiva siseküljel näeme põlvitavat Kristust, tema taga ingleid kannatuse atribuutidega, parempoolse sisetiiva välisküljel troonib Jumal-isa ja parempoolse välistiiva siseküljel kujutab Ristija-Johannest 15 põlvitava vennaskondlasega.

Altari täielikul avamisel näeme vasakpoolsel pilditahvilil Püha Franciscust Assisist, parempoolsel abtiss Gertraude'i Nivelles'ist ja keskmisel, kõige suuremal maalil, kompositsiooni Jeesus-last süles hoidva pidulikult trooniva madonnaga pühakute Jüri ja Viktori vahel.

Dokumentaalsed andmed altari päritolu kohta on õige ebamäärased. Ühe 1486. aastast pärineva märkme¹ järgi Tallinna endise Mustpeade vennaskonna arhiivist teame, et 1481. aastal telliti Brüggest üks jumalaema altar. 1495. aastal saabus Tallinna üks altar «üle Lüübeki läänest».² Tõenäoliselt viitavad mõlemad märkused ühele ja samale altarile, mis peaks olema identne vaadeldava Mustpeade altariga. Nimetus «Mustpeade altar» on tinglik. Kuna tegemist on aga ühega nendest vähestest käesoleva ajani säilinud kunstitöödest, mis valmistati Tallinna Mustpeade vennaskonna tellimisel³, siis kasutame seda nimetust ka edaspidi.

Skemaatiliselt oleks altari «käekäik» Tallinna saabumisest alates järgmine. 1495. aastast kuni reformatsiooni alguseni oli ta asukohaks Tallinna Dominiiklaste kloostris Katariina kirik — vennaskonna palvetuspaik. Kuigi pildirüüste 1524. aasta 14. septembril algas Dominiiklaste kloostris varade riisumisega vihaste rahvahulkade poolt⁴, oli Mustpeade vennaskond oma annetused Kata-

¹ Viited vt. artikli lõpus, lk. 41, 42.



Franciscus Assisist.

Püha Jüri.

Madonna troonil.

Püha Viktor.

Gertraude Nivelles'ist.

Lucia-legendi meister. Mustpeade tiibaltar.

riina kirikust ettenägelikult eemaldanud⁵. Mustpeade altar paigutati vennaskonna hoonesse Pikal tänaval, kus ta säilis sajandeid⁶. Suure Isamaasõja päevil (1942. a.) evakueeriti Mustpeade altar koos Notke ja Rode altaritega ning kuulsa maaliteosega «Surmatants» muinsuskaitse poolt Järlepa mõisa, 1944. a. reevakueeriti Mustpeade altar koos teiste kunstivaradega ning asetati Niguliste kiriku Antoniuse kabelisse⁷, kus ta seisis 1957. aasta lõpuni. Eesti NSV Kultuuriminis-

teeriumi ülesandel 1958. aastal⁸ tiibaltari maalid puhastati ja konserveeriti restauraatorite E. Põllu ja I. Ojalo poolt. Väärtusliku kunstiteosena on Mustpeade altar võetud riikliku kaitse alla. Ta kuulub Eesti NSV Kultuuriministeeriumi valdusse ning asub ajutiselt hoiul Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis.

Mustpeade altari uurimisel üleskerkinud probleemidest on olulisemaks autori küsimus, milles kuni viimase ajani on puudunud



Lucia-legendi meister. Detail Mustpeade tiibaltari maalist.

selgus. Altari Madalmaade päritolus ei ole aga põhjust kahelda. Eespool toodud ürikulist viidet toetavad ka teised asjaolud. Altar on maalitud geniaalsete flaamlaste van Eyckide poolt XV sajandi algupoolel täius- tatud maalitehnika mõnevõrra redutseeritud vormis, nagu see on iseloomulik suurte kool- konnarajajate järglaste loomingu⁹. Vana- Madalmaade meistrite maalitehnika kujutab endast komplitseeritud õli- ja temperavär- vide segamenetlust. Alamaali moodustab temperavärvidega ja peene pintsliga viimist- letud detailne joonistus, mille üksikasju seostab õhuke õlivärvides pealismaal. Vii- mase kohati läbipaistvatest tõmmetest kiir- gab läbi intensiivsetes toonides alamaal. Ehete, vääriskivide, tikanduse jt. kaunite

detailide täpsemaks väljatöötamiseks on kasutatud jälle temperavärvi. Peene pintsliga, kuid pastoose värviga ja valgusaktsentide terava toonitamisega on modelleeritud rõiva üksikasjad, kaunid palistused, kalliskivid jne. See Madalmaade XV sajandi koolkon- nale tüüpiline maalimismaneer on tugevale joonistuslikule elemendile vaatamata vägagi maaliline. Detailide rohkusest sõltumata valitseb pilditahvlites maaliline ühtsus, mis on vana-Madalmaade kunsti realismi ning sealhulgas ka Mustpeade altari maalide üks olulisemaid väärtusi. Kõlav tooniskaala hoi- dub suurte värvipindade raamidesse ning lii- gub diskreetselt teineteist täiendavate too- nide, nagu näiteks punase ja sini-rohelise vahel, mis on iseloomulik vana-Madalmaade meistrite värvikäsitlusele¹⁰. Enamiku pildi- tahvlite intensiivse, kuid kaunilt harmoo- nilise koloriidi kõrval on «Kuulutuse» stseeni maalimine *grisaille*'is Madalmaade maalalta- ritele tüüpiline, alates van Eyckide epohhi- loonud Genti altarist.

Ruumikäsitluse teatavale arhailisusele vaatamata ei saa Mustpeade altari maale asetada varasemasse perioodi kui XV sajandi viimased aastakümned. Niihästi käsitluslaad tervikuna kui ka figuuride proportsioonid, itaalia renessanss-stiilis mustri- ja vaibad, rõi- vastus ning aksessuaarid kõnelevad viimase dateeringu poolt. Seda kinnitavad ka altari ebaharilikult suured mõõtmed, mis on ise- loomulikud XV sajandi lõpuaastale.

Varemalt avaldatud arvamustes Mustpeade altari autori kohta domineerib Hans Mem- lingi või tema ateljee versioon¹¹, kusjuures oletused on jäänud alati tõestamata. Mem- ling oli tööpoolest ajavahemikul 1481—1495, mil Mustpeade altar loodi, kuulsamaks Brügge meistriks, ent sugulus Memlingi kunsti ning Mustpeade altari vahel on kauge. Ühtesattumised on enam ajalist ning koolkonnast sõltuvat laadi ja seega liiga pin- nalised selleks, et pidada meie altarit Mem- lingi tööks. Sarnasusi on vähem kui erine- vusi ja need on ka vähem tähtsad kui eri- nevused. Kontseptsioonid on erinevad. Mem- lingi armastusväärne jutustamisviis, intiimne südamlikkus, kujude elegantne liikuvus ning joonte graatsiline voolavus on Tallinna altari maalides asendatud staatilise rahu, piduliku tõsiduse ning esinduslikkusega. Neis puudub ka Memlingi virtuooslik maneer. Kui Mem-

lingi maalid on nii kompositsiooni kui ruumi seisukohalt terviklikud, siis Mustpeade altari juures puudub ruumi ühtsus ning kompositsioon on pinnaline. Ka ei ole figuuride isoleeritus, mis valitseb Tallinna altaril, Memlingile iseloomulik, samuti mitte detailide vormikõne. Niisiis ei saa Mustpeade altar olla Memlingi enda töö.

Sajandi viimastel aastakümnetel oli Memling oma kuulsuse tipul. Nõudmine tema teoste järele oli nii suur, et ehkki ta ise oli viljakas maalija, andis ta oma ateljees tööd veel paljudele abilistele¹². Viimaste poolt teostatud tööde arv kasvas järsult. Miks ei võiks meie altar olla Memlingi ateljee töö?

Seisukoht, et Mustpeade altar ei või olla Memlingi töö (s. o. kavandatud ja maalitud tervikuna tema enda poolt), toetub erinevusele üldkontseptsioonis ning tehnilise meisterlikkuse tasemes. Milline vahe eraldab siis meistri ja tema ateljee töid? Meistri ja tema abiliste vaherkord on delikaatne küsimus ning siin võib kindlaks teha palju erinevaid faase. Juhul, kui maali teostus toimus meistri juhtimisel, on vahe äärmiselt väike ning pealiskaudsemal vaatlemisel mitte alati eristatav. Harjunud töötama meistri käe all, omandasid abilised tavaliselt tema välise maneeeri peaaegu täielikult. Tihti pärines vaid esialgne visand meistrilt, kuna põhiline teostus jäi abiliste hooleks, kelle vahel valitses kindel tööjaotus, analoogiliselt Raffaeli ja Rubensi ateljeedele. Rea Memlingi parimate tööde, nagu Ursula reliikviakasti (umb. 1489. a.) maalide suhtes on arvatud, et neis on Memling oma käega maalinud vaid põlvitajate portreed¹³. Kas ei võiks analoogilist oletada Mustpeade altari maalide suhtes, mille hiilgavamaks momendiks on samuti donaatorite portreed. Tavaliselt jäi peale portreede maalimise meistri hooleks ka viimistlus¹⁴. Nii oli see tõenäoliselt ka Memlingi ateljee tööde puhul, mis on alati kandud Memlingi vaimust ning sõltuvad tema maneerist isegi juhul, kui meister ise ei pannud kätt külge. Nagu eespool tähendatud, puuduvad need omadused Mustpeade altari juures. Seetõttu on Memlingi ateljee versioon ebatõenäoline.

Kauge sugulus Memlingi kunstiga sundis otsima maalide autorit Memlingi järglaste ning kaasaegsete Brügge meistrite seast. Mustpeade altari teostuslaad on iseloomulik



Lucia-legendi meister. Detail maalist «Madonna naispühakutega». Brüssel.

ühele väljapaistvamale Memlingi ringi iseisivatest kunstnikest — anonüümsele Püha Lucia legendi meistri (identne Brügge meistriga aastast 1480)¹⁵, keda niiviisi nimetatakse Püha Lucia legendi sündmuse kujutavate maalide järgi Brügge Jakobi kirikus¹⁶.

Mustpeade altari maalide võrdlemisel Lucia-meistri kindlalt atribueeritud teostega peab konstateerima olulist lähedust ning analoogiat nii kontseptsioonis, kompositsioonis, figuuristilis kui ka käsitluslaadis. Figuuride ja eriti naiskujude väljavenitatud proportsioonid, haprad liikmed, sageli peaaegu täisnurkselt randmest või küünarnukist painutatud käed pikkade ühetaoliselt peente sõrmede ning tihti pisut ülespoole pööratud sõrmeotstega, nagu seda näeme madonna, Franciscuse, Gertraude'i inglite, Gaabrieli ning altari välistiibadel kujutatud Maarja

puhul, on tunnistatud iseloomulikuks Lucia-meistri loomingule¹⁷. Maarja ning Franciscuse tseremoniaalselt ülestõstetud parema käelaba prototüüpi näeme kohtuniku juures Brügge Lucia-tahvliel ning Püha Nikolause tahvilil Brügge Linnamuuseumis¹⁸.

Tihedat analoogiat leiame ka näotüüpides, mis üldiselt on üsna mitmekesised. Gaabrieli mandlikujuliste silmadega, kõrge kulmu-kaare, pikliku nina ning pisikese kindlalt suletud suuga nägu meenutab Püha Luciat ennast Brügge Jakobi kiriku pilditahvlielt¹⁹. Abtiss Gertraude'i askeedi ilmega näotüüp erineb küll Gaabrieli omast, ent vastab (peegelpildis) vanemale naispühakule samal Lucia-tahvilil.

Kõigi kolme Maarja-kujutuse näotüüpide üle on raskem otsustada, kuna need on enam rikutud. Maarja (põlvitajate pilditahvliel) näotüüp esineb sageli Lucia-meistri maalidel, ning eriti lähedane on see Pühale Katriinale maalil «Madonna naispühakutega» Brüsseli Kuninglikus Kaunite Kunstide Muuseumis²⁰. Maarja (kuulutuse stseenist) ja trooniva Madonna näoovaal ja juuksed lähenevad aga Lucia-tüübile Brügge pilditahvliel. Lucia-meistri varieeruvat näotüüpi (piklik ovaalne näokuju ning täidlased põsed) iseloomustab teataval määral stereotüüpiline lahendus. Oskuslikult modelleeritud näod on tavaliselt asetatud otsevalgusse nii, et varjud on taandunud külgedele, mis suurendab vormide reljeefsust. Eriti sarnaselt ja iseloomuliku maneeriga on maalitud suud ja lõuapartiid. Kummaski suunurgas näeme toonitatult tumedaid varjukriipse ning alahuule keskosa all pisut laiemat varjuaktsenti, mis rõhutab huulte reljeefset pehmust. Pisike lõug on pisut etteulatav. Selle pehmet ümarat kuju toonitavad sulavad varjud külgedel.

Hõredate salkudena õlgadele langevate peaaegu täiesti sirgete või kergelt käharate juuste käsitluses — antud peente sirgjoontena, kus lainelisust tähistavad katkendlikud paralleelsed valgusaktsendid (näiteks Madonna, välistiibade Maarja ja Jumal-isa juures jne.) — leiame analoogiat kõikidel Lucia-meistri maalidel²¹.

Draperiikäsitus võimaldab samuti konsta-terida olulist sarnasust Mustpeade altari ja Lucia-meistri stiili vahel. Voldikäsitus on tavaliselt rahulik. Üldise sujuva languse juures kuidagi tardunult pehmetena ning

ühetoonilistena antud varrukakortsud Gaabrieli ja välistiibade Maarja, madonna, Gertraude'i ja inglite riietuses on Lucia-meistrile iseloomulikud. Omaaegsetes moeküsimustes on Lucia-meister stabiilne nagu tolle-aja meistrid ikka. Madonna rüü Mustpeade altaril kannab samasugust karusnahkset palistust nagu Püha Lucia ja vanema naispühaku rõivad Brügge pilditahvliel. Erilise maneerlikule võttele²² — kuidas madonna mantel on eest üles tõstetud — leiame täpse analoogia Lucia-meistri maalil «Madonna troonil» New Yorgis A. Sachsi (?) kogus²³. Samal viisil nagu Maarja Mustpeade altaril, hoiab oma mantlit ka Püha Lucia Brügge pilditahvliel.

Lucia-meister eelistas niivõrd granaatõuna mustriga draperiid, et tema teoste atribuueerimisel on seda peetud määravaks argumentiks²⁴. Seejuures on märgatav tendents saavutada efekti kõige väiksema ajakuluga. Nii on Tallinna altari vaibad foonil maalitud Lucia-meistri tava²⁵ kohaselt šablooni järgi. Peaaegu botaanilise täpsusega maalitud taimed (punased metsnelgid, võililled, kellukesed jne.) munga ning abtissi pilditahvliel foonil on samuti üks Lucia-meistri armastatuid võtteid²⁶. Jumal-isa iseloomulike klaasnuppudega trooni (isegi samas rakursis) näeme Lucia-meistri maalil Brügge Jakobi kirikus. Jumal-isa tiara, madonna kroon ning kõik vääriskivid on käsitletud täiesti analoogiliselt kroonile Püha Katariinat kujutaval pilditahvilil Philadelphia erakogus ning kõigile kalliskividele Lucia-meistri maalidel.

Kristust inglite ning kannatuse atribuutidega kujutav pilditahvel ei ole mitte ainult halvasti säilinud, vaid ka selle algne kvaliteet on mõnes mõttes üldisest madalam. Kui teistel pilditahvliel esinevatele kujudele on raske otsesid eeskujusid leida, siis inglite prototüüpe näeme Lucia-meistri eespool mainitud maalil «Madonna troonil» (New Yorgis), mis kujutab madonnat kahe inglite vahel. Naiivse ilmega näod mainitud maalil on samasugused tõntsakalt ümargused nagu Tallinna altari inglitelgi. Ent analoogia ei ilmne mitte ainult nägudes, vaid kujudes tervikuna, tüübis kui sellises. Need ei ole van Eyckide klassikalised ega ka Memlingi elegantselt suursugused inglid, vaid just Lucia-meistrile ainuomased veidi kohmakad tüdrukud. Maalil «Madonna troonil» ulata-



Maarja donaatoritega.



Põlvitav Kristus.



Jumal-isa troonil.



Ristija Johannes donaatoritega.

Lucia-legendi meister. Mustpeade tiibaltar.

vad nad lapsele nelgi, sama, mida Tallinna altari laps hoiab käes. Mis puutub lapsesse, siis ilmselt on see vaba koopia Rogeri maalidel kujutatud imikutest, milledele leiame kaksikvenna New Yorgis asuval madonna-pildil.

Põlvitava Kristuse keha on antud samasuguse skulpturaalse plastilisuse ning muskligruppide üldistava toonitamisega nagu seda näeme Memlingi maalil «Pietá» (Melbourne'is)²⁷. Suhteliselt liiga väike pea on aga pärit Ristija-Johanneselt Memlingi Chatsworthis

asuvalt tiibaltarilt a. 1468. Tihti ei kujuta Lucia-meister kõrva üldse, kuid mõnikord teeb seda siiski, võimaldades ka selles osas paralleele tõmmata. Mustpeade altari põlvitava Kristuse kõrv on kaunikujuliselt piklik, kitsas ja veidi neerukujuline, samuti nagu ka kahe vasakpoolse naispühaku kõrvad Lucia-meistri maalil «Madonna naispühakutega» Detroiti Kaunite Kunstide Instituudis²⁸.

Iseloomulikuna Lucia-meistrile on kõik kujutused Mustpeade altaril rahulikud ja tasakaalukad. Isegi kannatusstseeni kujutav tahvel ei väljenda valu ega kirge. Värvikäsitus on samuti rahulik. Maalimismaneer, kus suurte pindade ulatuses on pintsliljäljed vaevu märgatavad, kinnitab üldisest rahust ja staatikast tulenevat meeleolu.

Taaliste paralleelide tõmbamise jätkamine nii detailides kui käsitluslaadis viiks pikale. Ülaltoodud võrdlused lubavad eeldada stiililiste, ikonograafiliste ja maalitehniliste võtete järgi, et on tegemist ühe ja sama meistri tööga. Stiililine seos on kindel, ja ehkki seni ei olnud võimalust kontrollida ka koloriidi identsust, võib siiski lugeda põhjendatuks arvamust, et Mustpeade altari autoriks on Püha Lucia legendi meister.

Mustpeade altari maalides on võimalik eristada kaht tehniliselt ja kvaliteedilt erinevat teostust. Eriti selgelt ilmneb see käte võrdlemisel. Osa neist on konstrueeritud tugevamalt, osa nõrgemalt, kusjuures mõlemal juhul on ka nende kuju erinev. Näiteks Ristija Johannese tugevad, pikad ja kondisevõitu käed on modelleeritud täpselt ning hoolikalt. Hoopis teistsugused ja üldiselt nõrgemini joonistatud on Jumal-isa ja inglite käed. Erinevus maalimismaneeris ning käsitluslaadis ilmneb ka Ristija Johannese ja Jumal-isa peade kõrvutamisel. Näojooned on sarnased, ent esimese näopartii ülesehituse raudne kindlus ning näolihaste distsiplineeritus on Jumal-isa juures kaotanud oma teravuse, veninud lõdvaks ning ilmetumaks. Nad on kui kaks venda, kes on küll sarnased, kuid kelledest ainult üks on kaunis. Ka teostuse maneerilt on need kujud erinevad. Jumal-isa on maalitud vähem kompaktselt kui Ristija Johannes. Selle maali autori joonistusoskus on ilmselt tugevam eelmise meistri omast. Erinevust kahe figuuri käsitluslaadis

täiendab veelgi lahkumineku juuste kujutamises.

Kahesuguse maalimismaneeri olemasolu ei vii meid vastuollu Lucia-meistri autorlusega. Vastupidi. Kuna Lucia-meistri maalidel kohtame sama nähtust, s. o. kaht kvaliteedilt erinevat teostust ja käsitluslaadi ning seda ühe ja sama teose raames, on meil järjekordne kinnitus selle kohta, et Lucia-meister on Mustpeade altari autor. Kahesugune maneer aga tuleneb sellest, et Lucia-meister on kasutanud abilisi. Lucia-meistri ateljee ja abiliste küsimust ei ole kirjanduses seni käsitletud. Võib-olla on Lucia-meistri stiili iseärasused tulnud tegelikult abilise käe alt ning maalitehniliselt tugevam osa on maalitud Lucia-meistri enda poolt? Nende ja paljude teiste üleskerkinud probleemide lahendamiseks puuduvad momendil reaalsed võimalused. Minnes tagasi kahesuguse käsitluslaadi juurde, tuleb rõhutada võimalust, et tugevamini maalitud detailid võivad olla kopeeritud. Näiteks on üsna tõenäoline, et hästi kujundatud käed pärinevad Dirk Bouts'i maalidelt. See nähtus on täheldatav mitte ainult Mustpeade altari maalides, vaid ka teistes Lucia-meistri teostes²⁹. Halvemini kujundatud käed on aga maalitud vabalt, eeskujudeta. Väärib rõhutamist, et üksikasjade kopeerimine või tüüpide jäljendamine ning laenamine ei ole omane ainult Lucia-meistrile. Vana-Madalmaade kunstis on see tavaline nähtus. Enamik van Eyckide kuulsaid järglasi on kõik olnud üksteisest mõjutatud ning isegi üksteist jäljendanud. Näiteks Memlingi figuuristiili kujunemises oli eriti suur osatähtsus Dirk Bouts'il³⁰. Selline tugev mõjustatus ei ole võib-olla alati tulnud meistrite individuaalsusele kasuks, kuid koolkonna ja selle traditsioonide jõud on väljendunud seda tugevamini. Nii on lugu ka Lucia-meistriga, kelle parimaks väärtuseks ei ole niivõrd individuaalne isikupära, kuivõrd just koolkonna selgelt väljendunud omapära.

Seoses Lucia-meistri autorlusega kerkib küsimus, milline on Mustpeade altari maalide väärtus kunstiajalooliselt ning Eesti NSV kultuuriloo seisukohast? Memlingi järglaste looming, sealhulgas ka Lucia-meistri looming tervikuna, tähistab teatavat langust Madalmaade XV sajandi kunstis. Põhiliselt konservatiivne ja mõningal määral isegi maneer-

lik, on see hiliskeskajegse kunsti jätkuks Brügges, ajal mil Antwerpenis sündis flaami renessanss³¹. Üksikult võttes on aga Lucia-meistri töodel oma kindel võlu ja seda eelkõige tänu koolkonna traditsioonide säilitamisele. Küündimata flaami XV sajandi kunsti tippudeni, on Mustpeade altar siiski kõrgeväärtuslik teos, mitte ainult flaami kunsti arenemise teatava etapi iseloomuliku näitena, vaid eelkõige esteetilise väärtuse tõttu. Loodud küll vähese kujutusvõime, ent kindla professionaalsuse ning maitsega, ei kõida Mustpeade altar niivõrd vaataja fantaasiat, kui võrd rõõmustab ta silma. Koloriit, kas küllastatult särav või delikaatselt mahe, on maalide oluliseks väärtuseks, mis tagab nende esteetilise mõjujõu säilimist läbi sajandite.

Pilditahvlite kompositsioon on äärmiselt lihtne ja samal ajal väga pidulik. Pikka ja suhteliselt kitsasse formaati on paigutatud peaaegu elusuurused istuvad või seisvad mõõdukalt väljavenitatud proportsioonidega figuurid. Fooniks riputatud kuldbrokaatvaid mõjuvad dekoratiivselt, juhtides peamise tähelepanu figuuridele, mis oma staatilisuses ja isoleerituses domineerivad pildipinnal, mõjudes peaaegu monumentaalselt. Figuurid ongi meistrit peamiselt huvitanud. Pidulikud ja tõsised, määravad nad teose representatiivse iseloomu. Paeluv on kontuuride väljendusrikkus. Näiteks Maarja (altari välis-tiiva tahvil) ja abtiss Gertraude'i rahulikult langev rõivavoldistik mõjub suurejooneliselt ning kaunilt. Abtissi tagasihoidlikus tonaalsuses range hoiakuga figuur on täiuslikumaid kujutusi altari ulatuses: niihästi tema rüü kui ka askeetlikult väljendusriikka näo meisterlikus käsitluses on maitset ja stiili.

Kolmkümmend vana-Madalmaade maalikoolile tüüpilist põlvitavat donaatorit on maalide kunstiliselt huvitavamaks momentiks, mis toob ühtlasi selle religioosse sisuga kunstiteose meile inimlikult lähemale. Mustpeade hulgas erineb üldisest massist pilditahvil «Maarja donaatoritega» esireas kujutatud keskealine mees soliidses karusnahaga ääristatud pikas kuues, mille must toon kontrasteerib üllalt ülejäänud mustpealaste värvikate kostüümidega. Hoolimata põlvitavast asendist väljendab mehe hoiak energiat ja kindlust. Ta pea on antud jõulise realismiga, näovormid modelleeritud kindla



Ingel Gaabriel.

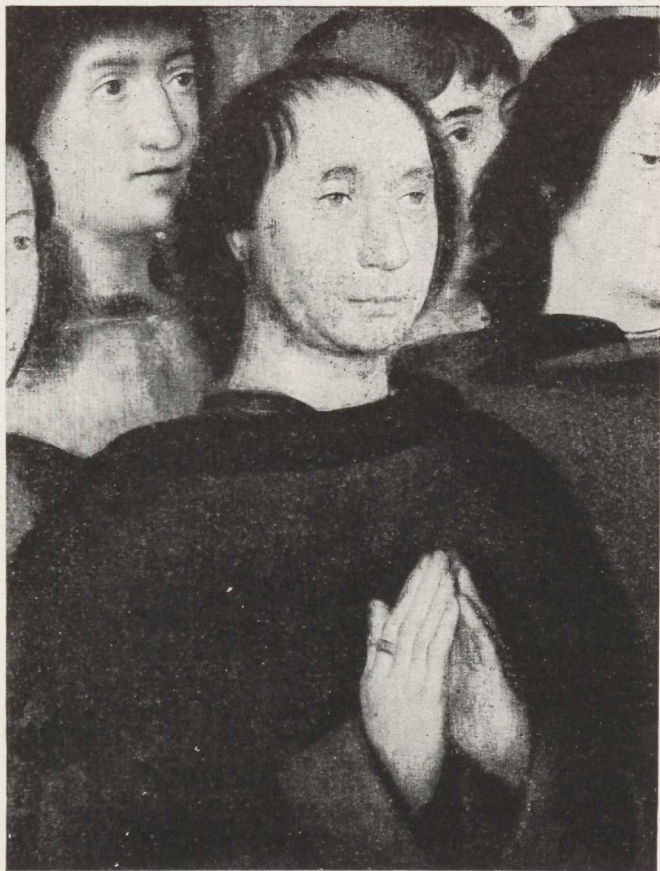


Maarja.

Lucia-legendi meister. Mustpeade tiibaltar.

joone ja valgus-varjuga. Veidi väsinud silmade rahulik pilk on suunatud vaatajaile. See on elulisus, mis eraldab seda meest teistest tunduvalt puisematest donaatorikujudest.

Väljendusrikkuselt ei jää vaadeldav pea maha Madalmaade XV sajandi profaansast portreest. See on XV sajandi lõpu kaupmehe tüüp, kelle kogu hoiak väljendab kujukalt

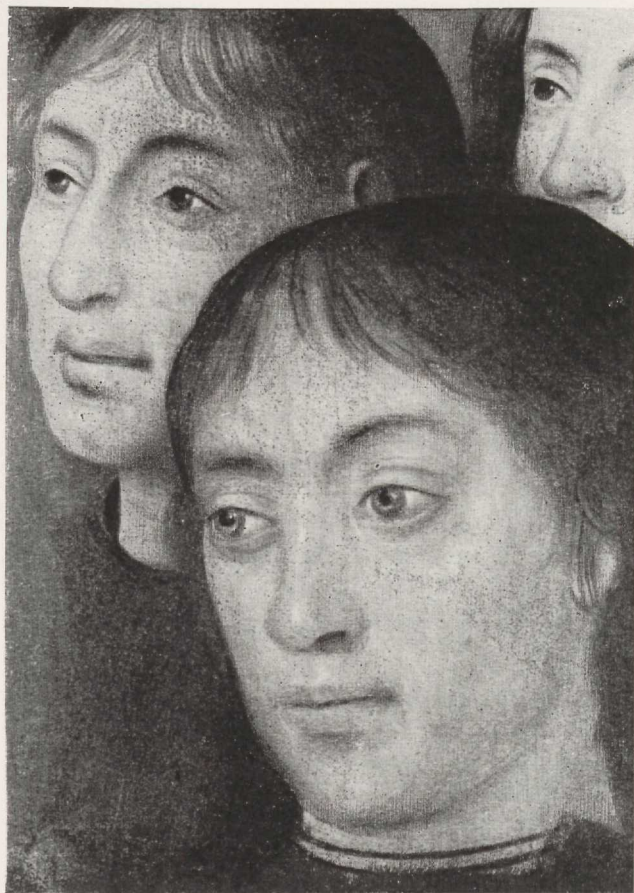


Lucia-legendi meister. Mustpeade tiibaltar. Detail Mustpeade tiibaltari maalist.

kodanikuportreena väärrib see täit tähelepanu nii kultuuriloolisest aspektist kui ka suurepärase teostuse poolest.

Teatava reservatsiooniga võiks portreena kõne alla tulla veel Ristija Johannese pilditahvil esireas põlvitav musta riietatud noormehe, kelle kaunijoonelist nägu piiravad tolleaegse moe kohaselt vabalt õlgadele langevad juuksed. Nii vennaskonna oletatava vanema kui ka noormehe pea on joonistatud laitmatult ning modelleeritud valgus-varjuga. Selline lahendus vastab Memlingi hilisemale portreeskeemile³³. Kuid me teame, et ka Lucia-meister oli tubli portreemaalija, keda huvitasid meeste näod väljendusriikka karakteri ning ilmega³⁴. Kui nende kahe pea

Lucia-legendi meister. Detail Mustpeade tiibaltari maalist.



oma klassi kasvavat iseteadvust. Individuaalne karakteriseering on siin küllalt tugev, et kõnelda mitte ainult tüübist, vaid konkreetse isiku portreest. Kuna altari tellijateks olid Mustpeade vennaskonna liikmed, tuleb portreeteritud otsida eelkõige nende seast. Tavaliselt tegelesid altarite tellimisega vennaskonna kaks spetsiaalset altarivanemat ehk eestseisjat³². Portree võib kujutada kas üht tolleaegset altarivanemat või, mis on veel usutavam, vennaskonna vanemat ennast ajavahemikust, mil altar loodi. Nii ühel kui teisel juhul on meil tegemist rikka kaupmehega, kelle reis Brüggesse, et end portreerida lasta, on täiesti mõeldav. Pealegi oli neil aastatel kaubavahetus Brüggega veel nii elav, et Tallinna kaupmeestel tuli seal äriasjus pidevalt viibida. Seni ei ole õnnestunud kindlaks teha kujutatava isikut, mis aga mõistagi ei vähenda portree väärtust. XV sajandi lõpu Tallinna täiesti ainulaadse

käsitluses on tunda autori individuaalset vaatlusvõimet ning tugevat professionaalset oskust, siis ülejäänud mustpealaste nägude lahendus on märksa nõrgem, skemaatilisem ja kohati isegi monotoonne. Selline nähtus ei ole aga Mustpeade altari iseärasuseks. Portreeliste kujude värskus ja individuaalne ilmekus kompositsiooni ja tüüpide üldises rutiinis on iseloomulik keskaja kunstile üldse.

Ilmselt ei seadnud Lucia-meister endale kuigi suuri probleeme, vaid töötas omandatud oskust ning kogemusi usaldades. Ruumi, valguse ja liikumise probleemid köitsid teda vähe. Nagu eelnevast analüüsist selgub, laenas Lucia-meister üksikuid momente Memlingilt, Boutsilt ja teistelt oma kuulsatelt eelkäijatelt, ent tunnetuses ja vormikõnes jäljendas neid vähe. Niisiis kohates Lucia-meistri töodes elemente, mida näeme Memlingi, Bouts'i ja teiste loomingus, peame teadma, et enamasti oli see Brügge XV sajandi maalikunsti üldine repertuaar.

Täielik ülevaade Lucia-meistri loomingust ning selle ulatusest praegu veel puudub. Näib aga, et selle keskeks motiiviks on trooniv madonna, kuna Kristuse kannatuse kujutused ta loomingus on harvad³⁵. Seni on Lucia-meistrilt teada umbes 24 teost, asukohaga Belgias, Prantsusmaal, Itaalias, Ameerika Ühendriikides ja mujal. Mitmed neist on paljudest maalidest koosnevad tiibaltarid, kuid enamik siiski üksikud pilditahvlid. Tallinna Mustpeade altar, Lucia-meistri viimati atribueeritud teos, ületab mõõtmetelt ning suurejoonelisuselt meistri seni teadaolevad tööd³⁶. Huvi Lucia-meistri ning tema loomingu vastu on viimasel aastakümnel järsult kasvanud ning seoses sellega



Lucia-legendi meister. Detail maalist «Madonna troonil». Brüssel.

tõusnud tema tööde väärtus. Nõukogude Liidus on Mustpeade altar ainulaadne Püha Lucia legendi meistri teos ning meil Eesti NSV-s üks väheseid vana-Madalmaade XV sajandi maale üldse, väärides seega eriti hoolikat säilitamist.

¹ «Item anno LXXXI leyt ik te Brughe malen ein laken op vnser leuen vrouwen altar, dat stond 2 punt grote, is 20 mark rigisch, dar lat lydent vnser heren inne stet.» Tsit. P. Johansen, Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1940, lk. 9.

² G. v. Hansen, Die Kirchen und ehemalige Klöster Revals, Reval, 1883, lk. 160.

³ W. Neumann, Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland, Lübeck, 1892 (Neumann), lk. 10. Tallinna Mustpeade vennaskonna metseenlik tegevus on jät-

nud hinnatavaid jälgi meie vanemasse kunstiajalukku. Arvukatest nende poolt tellitud ning Tallinna organisatsioonidele, kirikutele ja kloostritele annetatud meie ajani säilinud kunstiteostest väärivad peale käsitletava tähelepanu: 1479. a. Lüübekist Hermen Rode ateljeest Tallinna Niguliste kiriku jaoks tellitud suur kappaltar; portreede kogu, mis on moodustunud Rootsi valitsejate ja Vene vürstide elusuurustest portreedest, loodud vennaskonna tellimisel XVII—XVIII saj. (praegu Tallinna Linnamuuseumis).

Vennaskonna hõbeesemete kogu on üks väärtuslikumaid Eestis ja sisaldab peamiselt joogi-

- nõusid — pokaale, kannusid, karikaid ja peekreid XVII sajandist (osaliselt Tallinna Linnamuuseumis).
- Tähelepanu väärib Mustpeade vennaskonna hoone Madalmaade renessanss-stiilis fassaad XVI saj. lõpust (autor Arent Passer), mida muude kaunite raidkivide hulgas ehib nelja tähtsama hansalinna, sealhulgas ka Brügge linnavapp.
- ⁴ O. Sild, Usupuhastuse tulek Eesti- ja Liivimaale. Koguteos: Usupuhastus eestlaste maal 1524—1924, Tartu, 1924, lk. 36.
 - ⁵ F. Amelung, G. Wrangell, Geschichte der Revaler Schwarzenhäupter, Reval, 1930, lk. 53.
 - ⁶ S. Karling, Medeltida träskulptur i Estland, Göteborg, (Karling) 1946, lk. 238. Neumann, lk. 10.
 - ⁷ Tallinna Linna Arhitektuuri Mälestusmärkide Kaitse Inspektsioon, Arhiiv, Niguliste kiriku kunstivarade loetelu, Tallinn, 1956—1957, lk. 5.
 - ⁸ M. Lumiste, Mustpeade altar ja selle restaureerimine 1958. a. Teadusliku Restaureerimise Töökoja Toimetised, Tallinn, 1959. a.
 - ⁹ V. Volavka, Die Handschrift des Malers, Praha, 1953, (Volavka), lk. 65—66.
 - ¹⁰ Volavka, lk. 66.
 - ¹¹ Neumann, lk. 10. Karling, lk. 238.
 - ¹² M. Conway, The van Eycks and their Followers, London, 1921, (Conway), lk. 243.
 - ¹³ K. Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, Leipzig, 1909, (Voll), lk. 201—202.
 - ¹⁴ Conway, lk. 243.
 - ¹⁵ Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXXVII, 1950, lk. 203—204.
 - ¹⁶ M. Friedländer, Die altniederländische Malerei, VI, Memlay und Gerard David, 1928, (Friedländer), lk. 66. A. v. Wurzbach, Niederländische Künstler Lexikon, III, Wien-Leipzig, 1906, lk. 214.
 - ¹⁷ Friedländer, lk. 68.
 - ¹⁸ Friedländer, tahvel LXII. N. Verhaegen, Le Maître de la Légende de Sainte Lucie Précisions sur son oeuvre, Extrait du Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique, t II (Verhaegen), 1959, f, lk. 78.
 - ¹⁹ Friedländer, tahvel LX.
 - ²⁰ Friedländer, tahvel LXV.
 - ²¹ Friedländer, lk. 68.
 - ²² Võte ise pärineb Memlingilt, ent Lucia-meistri töödes saavutas ta trafaretsuse.
 - ²³ Friedländer, tahvel LXIII.
 - ²⁴ M. Friedländer, Zwei altniederländische Bilder in der Spiridonsammlung, Pantheon, II, 1929, lk. 212.
 - ²⁵ Conway, lk. 250—251.
 - ²⁶ Friedländer, lk. 67.
 - ²⁷ Friedländer, tahvel XXVII.
 - ²⁸ Friedländer, tahvel LXIV.
 - ²⁹ Näiteks mehe käsi Lucia-legendi tahvliilt kohtumõistmise stseeniga näib olevat laenatud Bouts'i maalilt «Abraham ja Melchisedek» (vt. Voll, f. 27). Vaba kopeerimist Bouts'ilt esineb ka teistel juhtudel.
 - ³⁰ Voll, lk. 170—183.
 - ³¹ Conway, lk. 246.
 - ³² Amelung, Wrangell, lk. 28.
 - ³³ Friedländer, lk. 45—46.
 - ³⁴ Conway, lk. 252.
 - ³⁵ Friedländer, Altniederl., lk. 69.
 - ³⁶ Verhaegen, lk. 73.

V A R I A

V A A D E L D E S U N G A R I P L A K A T I K U N S T I

Niina Tomps

Kunstis, nii nagu eluski, on sündmusi, mis libisevad mööda peaaegu jäljetult. Nad ei pretendeeri millelegi, ei kohusta millekski ja teadvuses fikseeruvad nad mittemidagiütleva «on ja ei ole» hinnanguga. Arengu seisukohalt on nad sisuliselt peaaegu tühjadeks lehekülgedeks. Ja samas on sündmusi, mis ei mahu üksnes alguse-lõpu kuivade daatumite raamidesse, mille tähtsus ja mõju on kaugelt sügavam.

*

Möödunud aasta novembris-detsembris oli Tallinnas eksponeeritud ungari plakatikunst. Näitus, mille suhtes laiem avalikkus jäi võrdlemisi passiivseks — ja seda põhjusel, mille juured peituvad meis endis ning on võr-ratult olulisema tähtsusega toimumise faktist enesest.

Asjaolu, et näitus ei põhjustanud avalikkuses vajalikku elevust, ei ole antud juhul ungari palakatikunsti kvaliteedi määrajaks.

Nii nagu uue artikli juurutamine tootmisse, nii vajab ka huvi juurutamine uue nähtuse vastu inimese teadvusse süsteemikindlat tööd ja aega. Suhteliselt sagedasti korraldatavad laiatarbekaupade, tarbekunsti, raamatu ja kujutava kunsti näitused on kasvatanud laiades hulkades armas-

tust ja huvi nende alade vastu. Kuid ei saa nõudagi huvi asja vastu, millest teatakse vähe ja mille mõistega (käesoleval momendil plakati kui kunsti mõistega) pole lihtsalt harjutud. Kui meenutame, millal toimus meil viimane plakinäitus, — 1952. aastal — ei vaja ülaltoodu kommentaare.

*

Ungarlased tutvustasid oma plakatikunsti rohkem kui saja tööga, autoreid — umbes viiekümnega.

Esimene, kõige valdavam mulje, mis näitusega tutvudes tekkis, oli temaatika hämmastamane avarus. Poliitika, tööstus, põllumajandus, tervishoid, teater, kino, kujutav kunst, kehakultuur ja sport, kaubandus — selline on ungari plakatistide haardeala ulatus.

Kuigi kõik käsitlemist leidnud teemad pole läbi viidud ühtlase tugevusega nii plakati mõtte tabava avamise kui ka kunstilise väljenduse osas, on üldine tase sedavõrd kõrge, et ei saa keelduda «väga heast».

Millised on siis tegurid, mis lubavad anda sellise hinnangu?

Esiteks — teema sügav ja tabav lahtimõtestamine, kõige olulisema momendi oskuslik väljatoomine ja rõhutamine.

Teiseks — sisu ja vormi suure-

pärane ühtsus. Peaaegu iga käsitletud teema on leidnud läbimõeldud, konkreetsele ainele sobiva väljendusvormi.

Kolmandaks — ungari plakat on plakatlik selle mõiste kõige sügavamas tähenduses. Lihtne, lakooniline, üleliigsete detailideta, värvirõõmus, kuid kaugel maitsetusest.

Probleemid, mis käsitletav näitus vaatajas esile kutsub, on mitmekülgsed.

On ilmne, et meie plakatikunstiga pole kõik asjad nii, nagu nad olema peaksid. Eriti reljeef-selt nähtub see võrdlusel ungari plakatiga. Juba üksnes fakt, et Ungaris viljeleb plakatikunsti ligemale sadakond meistrit, millele meie praegu võime vastu seada ainult kümme-konnan ümber (ja sedagi tingimisi), näitab, et kusagil on midagi viltu, et peab olema mingi sügavam põhjus, mis on viinud plakatikunsti neile kitsaile rööpale, kus ta praegu asub. Süüdistus kunstnike passiivsuse aadressil selles osas on muidugi õigustatud, kuid ainult osaliselt.

Plakat on kunstiliik, mille olemus ise tingib operatiivsuse ja konkreetsuse. Plakat kas fikseerib mingit tähtpäeva või sündmust, informeerib, et N. teater lavastab Shakespeare'i «Hamleti», et homme algavad meistrivõist-

lused poksis, et kinodes linastub suurepärase film, või meenutab, et mõistlik on kindlustada oma elu ja vara, tarvitada seda või teist toodet. On selge, et iga taolise konkreetse teema taga peab seisma konkreetne tellija — asutus, ettevõte, organisatsioon. Ei ole põhiliselt mõeldav (kuigi üksikute teemade puhul võimalik), et kunstnik maaliks plakateid lihtsalt niisama — huvist asja vastu. Kui puudub tellija või, teiselt poolt, jõudmata laiade hulkadeni vajalikul momendil, kaotab plakat enamasti oma mõtte. Siit järeldus. Selleks, et tagada mingi ürituse propageerimisele ja populariseerimisele kunstiline vorm, peab aktiivseks pooleks olema asjast huvitatud ettevõtte või organisatsioon. See on probleemi üks külg.

Teine, mitte vähem tähtis, on plakati kunstilise kvaliteedi küsimus. Oleks vale väita, et

meil pole plakateid. On. Kuid milline on nende tase?

Näib, et meie plakatites jääb kõige rohkem vajaka teema sügavast ja õigest lahtimõtestamisest. Sellest kõnelevad eriti selget keelt meie kino-, teatri- ja spordiplakatid, samuti riikliku kindlustuse jm. plakatid, mis oma enamikus ei haara, ei innusta ega selgita.

Suuri puudujääke on ka vormi osas, mille väljendusrikkuse puudumisel ka kõige paremad mõtted vaatajani ei jõua. Kui ungari plakati üks tugevaid külgi on just plakatlikkuses, mis väljendub jõulises ja leidlikus vormilahenduses ja eredas, sädelevas koloriidis, siis meie plakati puhul seda kahjuks märkida ei saa.

On ju hea plakat see, mis isenesest sunnib peatuma ja tutvuma selle sisuga. Suurest osast meie plakatitest võib aga möö-

duda täiesti rahuliku südamega — liiga vähe on neis seda magnetiseerivat väljendusrikkust, mis sunniks aeglustama sammu.

Need on kaks põhilist probleemi, mis eriti teravalt esile kerkisid ungarlaste külalisnäitust vaadates.

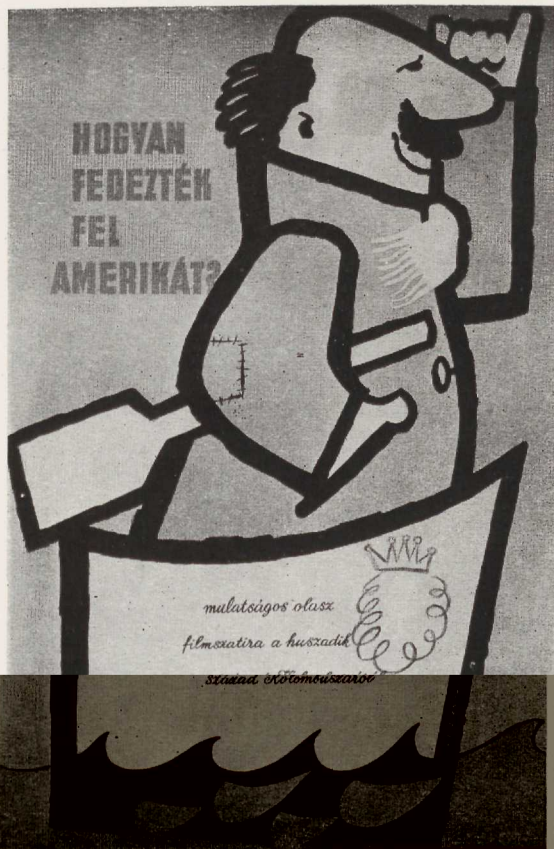
Küsimus meie plakatikunsti kvaliteedist ja kvantiteedist on aktuaalne. Et tuleb midagi otsustavalt ette võtta ja suunata meie plakatikunsti õigetele rööbastele — see on päevaselge.

Suur ja vastutusrikas ülesanne langeb siinjuures EN Kunstnike Liidule, Eesti NSV Kultuuriministeeriumile ja neile asutustele, ettevõtetele ning organisatsioonidele, kellest vahetult sõltub plakatikunsti igakülgne arenemine. Soovitav oleks kokku kutsuda vastavasisuline nõupidamine, et kollektiivselt vaagida võimalusi puudujääkide kiireks kõrvaldamiseks.



Z. Tamassi, L. Vaida. Maailma-meistrivõistlused vehklemises. Plakat.

G. Szilas. Ungari tomatipasta. Plakat.
 A. Máte. Kuidas avastati Ameerika. Plakat.
 K. Boócz, J. Molière'i «Ebahaige». Plakat.





Luis Penalver. Sõja silm. Puulõige.



TÖID KUUBA GRAAFIKA
NÄITUSELT
TALLINNA RIIKLIKUS
KUNSTIMUSEUMIS

*Carmelo Conzalez Inglesias.
Linn öösel. Puulõige.*

TÖID KUUBA GRAAFIKA NÄITU-
SELT TALLINNA KUNSTIHOONES

Armando Posse. Nägu. Puulõige.

Jorgue Rigol. Kehvikud. Linoollõige.



KOLLEKTIIVSEST KUNSTITEOSE KINKIMISEST KOLLEKTIIVSE KUNSTIKOGUNI

Rudolf Tamm

Kunstiteose tähtsus elamu ja koduümbruse kaunistamisel ei vaja lähemat selgitamist. Küll aga on tarvis kaaluda võimalusi, kuidas kunst leiaks tee meie kodudesse.

Sageli tähistatakse kaastöötajate juubeleid ja tähtpäevi kollektiivsete kingitustega. Kui näiteks raadioaparaatide ja tolmuiujate, lauaplokkide ja albumite asemel kinkida kunstiteoseid, olekski leitud üks võimalus nende levitamiseks kodudes, kus nad muutuvad põlvest põlve pärandatavaks perekonna-aardeks.

Jõgeva Sordiaretusjaamas on juba ammust ajast kombeks ühiselt tähistatavate tööjuubelite, sünni- ja pulmapäevade puhul kollektiivselt kinkida kunstiteoseid. Sel kombel on siia sattunud kenake kogu väärtuslikke teoseid, mida teisel teel vaevalt oleks suudetud hankida. Tekkis harjumus näha kodusisustuse hulgas kunstiteoseid, mille tähtsust kauni kodu kujundamisel on raske ülehinnata. Kindlasti on need kingitud kunstiteosed olnud teatud määral tee avajaks ka järgnevatele üksikostudele.

Esimese kunstiteose tellis meie kollektiiv ühe töötaja juubeliks Jaan Koortilt 1933. aastal. See oli suuremõtmeline keraamiline vaas, mis oli eksponeeritud ka 1959. aastal Tartu ja Tallinna Kunstimuuseumis korraldatud Jaan Koorti teoste näitusel. Siit peale muutus kunstiteoste kinkimine meie kollektiivis ikka sagedamaks.

Sel teel kogunes väikesesse keskusesse Jõgevale hulk väär-

tuslikke kunstiteoseid, 1959. a. kevadel korraldas Tartu Riiklik Kunstimuuseum neist koguni kunstinäituse, mis äratas tähelepanu ka väljaspool Jõgevat.

Kunstiteoseid kinkimiseks valides, mille puhul allakirjutanu kollektiivi esindaja ja kaasosanimisena on võinud kasutada ka kunstnike ja kunstiteadlaste lahket nõuannet, on püütud lähtuda juba olemasoleva kunstikogu täiendamise seisukohalt. Töid on püütud valida võimalikult mitmetelt autoritelt ja mitmekesiste teemadega. See on küllaltki raske ülesanne, kui arvesse võtta, et töid on tulnud suunata üksikuil juhtudel kunsti suhtes üksikõikesse perekonda. Sellepärast on mõnikord tehtud ka mööndusi kingituse saaja seisukohalt. Sellegipärast ei saa väita, et meie kogusse oleks sattunud tühiseid teoseid. Enamik töödest on läbi käinud kunstinäituse žüriist. Ja kuigi mõnikord on tulnud töid valida näituse reservidest, kunstikauplustest või kunstnike ateljeedest, siis olid need tööd ikkagi sellised, et neid oleks võinud vabalt näitusel eksponeerida. Mitmed neist on aastaid hiljem siit personaalnäitustele viidud.

Kõige raskem on valida esimest ning esialgu anukest kunstiteost. Sellele ainsale tööle esitatakse harilikult kõige suuremaid nõudmisi. Ta peab kõiki rahuldama, peab olema ilus, vastama kunstniku omapärale jne. Otse nauding on selle kõrval omandada mõnda tööd, mis meeldib kõigile. Viimaste näol ongi kõige paremad tööd meie kogu-

desse sattunud. Kuigi viimasel juhul kunstiteose saaja kodu- rahu mõneks ajaks võidakse rikkuda, tasanduvad siiski «vas- tuolud» aastatega.

Domineeriv Jõgeva kunstiko- gus on maastik. Neis kodudes, kus leidub juba rohkem kunsti- teoseid, võime leida maastike kõrval ka natiüürmorte, kompo- sitsioone ja portreid. Nende oma- ette väikeste kogude täienduseks on juba hoopis kergem uusi kin- kida.

Viimasest ülevaatenäitusest saadik on Jõgeva kunstikogu jõudsasti kasvanud. Kollektiiv- sete kingituste ja ostude näol on juurde saadud kaks skulptuuri, viis maali ja kaks graafilist teost. Kui siia juurde arvata veel Jõgeva kultuurimaja tellimised, siis on Jõgeva kunstikogu vii- mase poolteise aastaga täienenud tosina kunstiteose võrra.

Suures osas kollektiivsete kin- gituste näol moodustatud Jõgeva kunstikogu pole jäänud ainult nelja seinavahele üldsusele su- letud aardeks. Sellest on seni korraldatud kaks ülevaatenäitust, siit on laenatud kunstiteoseid kunstinäitustele Tallinnas ja Tar- tus. Nii on Jõgeva erakogudest väljapanekuid hiljuti Tallinnas lõppenud Kristjan Raua näitusel, prof. Anton Starkopfi personaal- näitusel, Linda Kits-Mäe, Elmar Kitse ja Hando Mugasto teoste näitusel. Töid on palutud ka käesoleval aastal planeeritud personaalnäituste jaoks. Jääb ainult loota, et kollektiivne kunstiteoste kinkimine moodus leviks laiemalt ja mujalgi.

NÄITUSED

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDUS

23. jaanuarist kuni 21. veebruarini oli Tallinna Kunstihoones avatud EKP XII kongressile pühendatud vabariiklik kunstinäitus. Näituse arutelul 19. veebruaril esines ettekandega kunstiteadlane V. Erm. Ilmus kataloog.

*

19. kuni 21. märtsini korraldas kunstiteadlane H. Kuma, kes UNESCO stipendiaadina viibis õppeülesandel mitmes Lääne-Euroopa riigis, Kunstihoones oma välismaa-matka kestel tehtud keraamiliste esemete ja joonistuste aruandlusnäituse. Näituse kestel esines sm. Kuma loenguga: «Muljeid tänapäeva välismaa tarbekunstist, eeskätt keraamikast», «Kunstimuljeid Prantsusmaalt, Belgiast, Taanist» ja «Kunstimuljeid Itaaliast». 27.—28. novembril esines sm. Kuma Moskvast aruandega.

*

4. kuni 6. aprillini korraldas Eesti Riiklik Kirjastus Kunstihoone saalis «Kalevipoja» juubeliväljaandele teostatavate illustatsioonide kavandite arutelu. Ettekandega esines kirjandus-teadlane E. Nirk.

*

14. maist kuni 5. juunini oli Tallinna Kunstihoones avatud

noorte kunstnike tööde näitus. 3. juunil toimunud näituse arutelul esines ettekandega kunstiteadlane L. Gens.

*

11. juunil avati Kunstihoone saalides Tartu maalikunstniku Linda Kits-Mäe teoste näitus, mille koostas Tartu Riiklik Kunstimuseum.

*

12. juulist kuni 7. augustini oli Tallinna Kunstihoones avatud Eesti NSV 20. aastapäevale pühendatud kunstinäituse tarbekunsti osakond. Kujutava kunsti näitus oli paigutatud Kadrioru Tennishalli, osa skulptuure ka hoone esisele muruväljakule. Näitus oli siin avatud 18. juulist kuni 7. augustini. Ilmus kataloog.

*

Eesti NSV XX aastapäevale pühendatud isetegevuslike kunstnike tööde näitus oli avatud 15. juulist kuni 25. juulini Lauulväljaku suures paviljonis.

*

28. septembrist kuni 3. oktoobrini oli Kunstihoones eksponeeritud Balti vabariikide (Eesti, Läti ja Leedu NSV) arhitektuuri mälestusmärkide näitus, mille organiseeris arhitektuuri Mälestusmärkide Restaureerimise Töökoda.

*

5.—27. novembrini oli Kunstihoones avatud näitus «Eesti NSV raamat». Esitati 2837 eksponaati. Näituse korraldas Eesti Riiklik Kirjastus.

*

10. detsembril avati Kunstihoones Tallinna kunstnike teoste näitus, millel esitasid oma töid maalijad, graafikud ja skulptorid. Näitus suleti 6. jaanuaril 1961. a. Ilmus näituse kataloog.

*

ENSV Kunstifondi näituste sektori poolt korraldati 1960. a. jooksul 14 rändnäitust vabariigi rajoonides — koolides, muuseumides, kultuuri- ja rahvamajades teemal «Nõukogude Eesti kunst» (maal ja graafika). Näitused olid avatud Laeva 7. a. koolis, Paide rajooni koduloomuuseumis, Kohtla-Järve V. Kingissepa nim. Kultuurimajas, Rapla kultuurimajas, Sonda rahvamajas, Tihemetsa põllu- ja metsamajandustehnikumis, Sindi 1. detsembri nimelise vabrikua ametiühingu klubis, Vändra rajooni kultuurimajas, Tori rahvamajas, Tootsi ametiühingu klubis, Märjamaa keskkoolis, Türi põllumajandustehnikumis ja Rakvere rajoonidevahelises koduloomuuseumis.

TARTU KUNSTNIKE MAJAS

13.—22. aprillini toimus kunstinädala tähistamiseks Tartu kunstnike tööde valiknäitus. Esines 25 autorit 57 teosega.

*

17. juunist kuni 1. juulini oli Kunstnike Majas avatud isetegevuslike kunstnike teoste näitus

Eesti NSV 20. aastapäeva tähistamiseks. Näituse organiseeris Tartu Linna TSN Täitevkomitee Kultuuriosakond.

*

19.—25. novembrini esitas Kaljo Polli aruandenäituse Kaug-Ida matkast, eksponeerides 23

maali ja üle 30 joonistuse. Ettekandega esines K. Polli 23. novembril.

*

1.—15. detsembrini oli avatud Tartu kunstnike teoste näitus, millel oli esitatud töid 38 kunstnikult.

TALLINNA RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

Vahepealsete reorganiseerimistega aprillis ja mais oli muuseumis aasta algusest kuni 2. oktoobrini avatud põhiekspositsioon «Realistlik kunst Eestis».

*

12. märtsist kuni 7. aprillini oli eksponeeritud Paul Raua personaalnäitus. Koostati kataloog.

*

12. aprillil avati muuseumis Nõukogude Eesti graafika näitus, mis oli pühendatud V. I. Lenini 90. sünniaastapäevale. Näitus korraldati koos ENSV Kunstnike Liiduga. Näitus suleti 8. mail.

*

9.—26. juunini oli muuseumis eksponeeritud Paul Liivaku teoste näitus, mille komplekteesis Tartu Riiklik Kunstimuseum.

*

30. juunist kuni 28. juulini oli avatud Nõukogude graafika valiknäitus. Näitus koostati Riikliku A. S. Puškini nimelise Kujutava Kunsti Muuseumi poolt.

*

8. oktoobrist kuni 19. detsembrini oli muuseumis eksponeeritud

Kr. Raua teoste valiknäitus. Koostati kunstniku loomingu üldnimestik. 10. detsembril toimus näituse arutelu.

*

8. oktoobrist kuni 26. novembrini oli muuseumi ruumes avatud näitus Nõukogude Eesti skulptuurist ja graafikast.

*

26. novembrist kuni 16. detsembrini oli muuseumis avatud Ungari plakati näitus. Alates 17. detsembrist viidi näitus üle Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majja.

*

Detsembril lõpupäeval reeksponeeriti muuseumi põhiekspositsioon «Eesti realistlik kunst».

*

28. detsembril avati muuseumis Kuuba graafika näitus, mis oli komplekteeritud Kuubas. Tallinna saabus näitus Moskvast.

*

22. veebruarist kuni 20. märtsini oli Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas avatud B. M.

Grekovi nimelise studio kunstniku V. Bogatkini personaalnäitus. Toimus kohtumine kunstnikuga. Koostati mitu valiknäitust, mis eksponeeriti rändnäitustena Jõhvi kultuurimajas, Paide ja Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

*

Septembris ja oktoobris oli Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas avatud näitus «Nõukogude graafika ja skulptuur», mis oli organiseeritud Moskvast Kunstinäituste ja Panoraamide Direktiooni poolt.

*

Samas oli 20. juunist kuni 1. augustini eksponeeritud Nõukogude Läti raamatugraafika näitus, juulikuul näitus «Nõukogude estambimeistrid», novembrist kuni detsembrini näitus «Nõukogude Eesti graafika».

*

Rändnäitustest oli Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis 19. aprillist kuni 16. juunini avatud graafik E. Kollomi

loomingu valiknäitus. Samas oli 25. augustist kuni 4. oktoobrini eksponeeritud Paul Raua teoste näitus. Näitus «Nõukogude Eesti graafika» oli avatud Haapsalus, Kärddlas, Viljandis, Kohtla-

Nõmmel, V. Kingissepa nimelises Akadeemilises Draamateatris ja Akadeemilises Ooperi- ja balletiteatris «Estonia».

Valiknäitus «Nõukogude graafika» korraldati Viljandis, Pai-

des, Rakveres, Kiviõlis ja Kohtla-Järvel.

*

9. aprillist kuni 23. maini oli Vilniuse Riiklikus Muuseumis avatud Ed. Viiralti teoste näitus.

TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

28. veebruarist — 4. aprillini tutvustati külalisnäitust «Maa ja rahvas», mis oli komplekteeritud Uus-Meremaal ja saabus Tartusse Moskvast. Esitatud oli Uus-Meremaa kunstnike loomingut — üle 150 maali- ja graafikateose, alates XIX sajandi keskelt kuni kaasajani.

Samal ajavahemikul oli teiseks külalisnäituseks Prantsusmaal koostatud ja A. S. Puškini nim. Kujutava Kunsti Muuseumile omandatud «Prantsuse maali-kunst» (reproduksioonides).

*

9. aprillist — 9. maini oli avatud graafik Paul Liivaku (1900—1942) teoste näitus, millega tähistati kunstniku 60. sünniaastapäeva. Näitusele koondati muuseumidest ja erakogudest 160 joonistust, akvarelli, linool- ja puulõiget. Anti välja kataloog ja autorileht.

*

12. aprillist — 16. maini toimus maali ja Linda Kits-Mäe personaalnäitus, millel esitati 115 teost 1940. aastast alates. Näitus avati kunstinädala tähistamiseks. 8. mail oli näituse arutelu. Ettekandega esines V. Hinnov. Ilmusid kataloog ja autorileht.

*

21. maist — 28. juunini oli avatud iga-aastane, seekord kuues Tartu kunstinäitus, mis korraldati Tartu Riikliku Kunsti-

muuseumi, Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakonna ja Eesti NSV Kunstifondi Tartu osakonna poolt. Näitusel oli esitatud 265 teost 70 kunstnikult.

28. juunil toimus näituse arutelu. Ülevaatega ekspositsioonist esines V. Erm. Ilmus kataloog.

*

13. juulist — 15. augustini toimus Eesti NSV 20. aastapäeva tähistamiseks Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kogudest komplekteeritud näitus, mis hõlmas teoseid eesti nõukogude kunstnike viimase viie aasta loomingust maalis, skulptuuris, graafikas ja tarbekunstis. Eksponeeriti 220 teost.

*

28. augustist — 3. oktoobrini toimus Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis skulptor prof. A. Starkopfi teoste näitus. Näituse filiaalina olid avatud prof. Starkopfi aed ja ateljee. Kokku oli eksponeeritud ligi 300 teost. Anti välja kataloog.

*

27. oktoobrist — 27. novembrini oli avatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 43. aastapäeva tähistamiseks Kunstinäituste ja Panoraamide Direktsiooni poolt organiseeritud külalisnäitus Moskvast «Nõukogude graafika ja skulptuur».

*

Alates 17. novembrist esitati jaapani kaasaegset tarbekunsti

Tallinna ja Tartu Kunstimuuseumide kogudest. Eksponeeritud esemed on saadud kingitusena Idamaade Kultuuride Muuseumilt Moskvast.

*

Alates 3. detsembrist tutvustati eesti demokraatlikku graafikat Tartu Riikliku Kunstimuuseumi kogudest. Näitusel oli 110 graafilist lehte ja 33 raamatuillustratsiooni.

*

Väljaspool muuseumi korraldati 12. jaanuarist — 15. veebruarini Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis näitus «Eesti demokraatlik graafika».

*

5. juunil avati Taeblass Ants Laikmaa talu-muuseum. Ekspositsioon, mille koostas Tartu Riikliku Kunstimuuseumi direktor V. Tiik, annab ülevaate kunstniku elust, loomingust ja kunstipedagoogilisest tegevusest.

*

Organiseeriti kaks rändnäitust originaalteostest. Graafik Ella Mätiku näitus oli avatud Paides Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis 1. aprillist — 24. juunini ja Kingissepa Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis 15. juulist — 3. novembrini.

Rändnäitust «Eesti nõukogude graafika» tutvustati Haaslava külanõukogus, Viljandi II Kesk-

koolis, Puhja Keskkoolis, Põlva Kultuurimajas ja Valga Keskkoolis.

*

17.—18. novembrini toimus II teaduslik konverents muuseumi 20. aastapäeva tähistamiseks. Konverentsil esitati ettekanded

«Tartu kunstnike loomingulisest arenguteest nõukogude aastatel» (N. Raid), «Andrus Johani (1906—1941) nõukogude eesti kunsti pioneerina» (V. Erm), «Tartu Ülikooli Joonistuskool (1803—1893) ja tema õppejõud» kompleksses uurimuses T. Nurgalt, «K. A. Senff» (T. Nurk),

«A. M. Hagen» (V. Hinnov) ja «W. Fr. Krüger» (E. Ratnik). T. Koort esines teemal «Skulptor A. Weizenberg». Külalistena võtsid konverentsist osa R. Loodus ettekandega «L. Maydell raamatuillustraatorina» ja I. Ojala ettekandega «Kunstnik-restaator L. Walther».

EESTI KUNST VÄLJASPOOL VABARIIKI

Kunstnik E. Okase tööde näitus, mis koosnes 180 teosest (graafika ja õlimaal), toimus 18. veebruarist kuni 13. märtsini Moskvas. 25. juunist kuni 8. augustini oli näitus Kiievis, 27. augustist kuni 10. oktoobrini Odesas. Ilmus kataloog kirjastuse «Sovetski Hudožnik» väljaandel.

*

23. veebruaril avati Riias Läti ja Vene kunsti muuseumis Balti vabariikide sõjateemaliste tööde näitus, millest võtsid osa ka eesti kunstnikud. Näituse arutelu toimus 18. märtsil, kus eesti kunstnike esindajatena esinesid B. Enst ja A. Pilar. 22. aprillil avati nimetatud näitus Tallinna Laevastiku Ohvitseride majas. Ilmus kataloog.

*

2. aprillist kuni 14. aprillini oli Helsingi Taidehallis avatud Eesti NSV tarbekunstinäitus. Näituse

direktoriks oli kunstiteadlane-keramik H. Kuma, peakunstnikuks kunstnik-arhitekt B. Tomberg. Anti välja näitusel esinevaid autoreid tutvustav brošüür, lühike prospekt ülevaatega eesti tarbekunstist ja näituse kataloog.

*

26.—27. maini toimus Riias Valgevene, Läti, Leedu ja Eesti NSV teatri- ja kinokunstnike konverents. Meie teatrikunstnikest võtsid konverentsi tööst osa V. Haas, V. Peil ja E. Renter. Konverentsi puhul avatud teatrikunstnike näitusel esinesid meie vabariigist 6 kunstnikku (N. Mei, V. Peil, G. Sander, E. Renter, F. Matt, M. Säre). NSVL Kunstnike Liidu diplomitega premeeriti näitusel esinenud ENSV teenelist kunstitegelast Natalie Meid (kostüümi- ja dekoratsioonikavandite eest A. Kivi näidendile «Nõmmekingsepä») ja

G. Sanderit (dekoratsioonide eest B. Kõrveri operetile «Laanelill»).

*

Bratislavas (Tšehhoslovakkias) avati 12. augustil Eesti, Läti ja Leedu NSV graafika näitus, millel esinesid 18 eesti graafikut 90 teosega. Ilmus illustreeritud kataloog tšehhi keeles. Näitusest osavõtjaile saadeti rinnamärgid.

*

4. septembrist kuni 29. septembrini toimus Riias Läti ja Vene kunsti muuseumi ruumes eesti kunstniku K. Süvalo tööde näitus, mis koosnes 112 teosest. Novembris oli näitus avatud Vilniuses ja detsembris Kaunases.

*

19. septembril avati Moskvas Kesknäitusesaalides Balti vabariikide kunstinäitus. Ilmus kataloog kirjastuse «Sovetski Hudožnik» väljaandel. Näitus suleti 20. oktoobril.

KUNSTNIKUD - JUUBILARID

26. jaanuaril pühitses viiekümnendat sünnipäeva kunstnik H. Vitsur, 22. veebruaril tarbekunstnik L. Jõots. Kuuekümnendat sünnipäeva tähistas tarbekunstnik A. Reindorff (sünd. 10. veebruaril), seitsmekümnendat sünnipäeva tähistasid

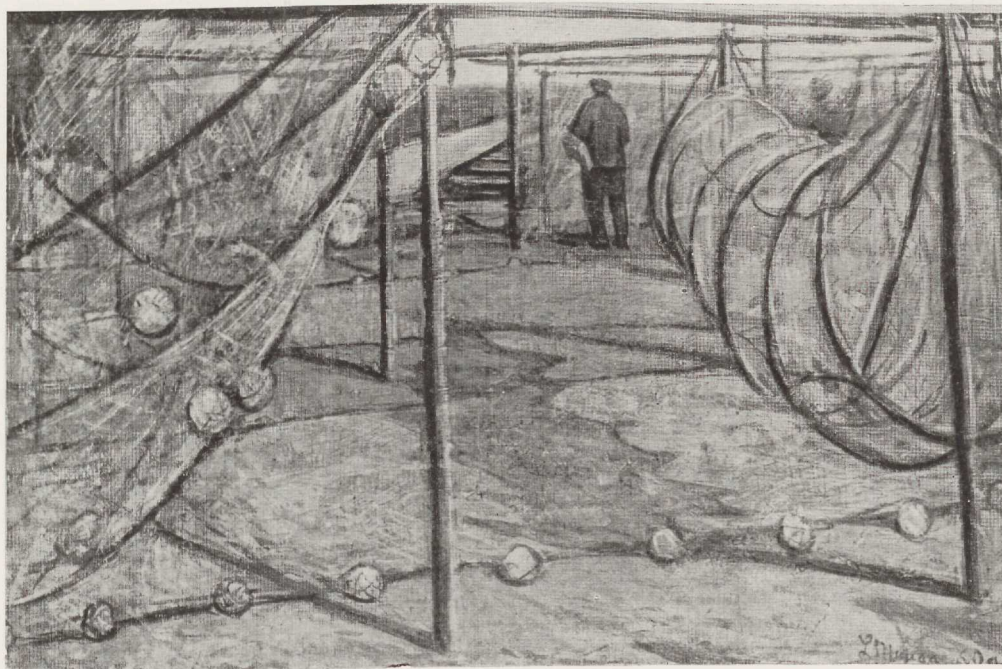
kunstnikud-skulptorid R. Haavamaagi (sünd. 15. veebruaril) ja A. Eller (sünd. 23. veebruaril).

kunstnikud-skulptorid R. Haavamaagi (sünd. 15. veebruaril) ja A. Eller (sünd. 23. veebruaril).



R. Treuman. Kunstnik Ott Kangilaski
portree. Õli. 1960.

L. Muuga. Võrgud kuivavad. Õli. 1960.



KUNSTINÄDALA TÄHTSAMAI D SÜNDMUSI

12.—22. aprillini toimus Nõukogude Eestis teine kunstinädal, mis seekord, Lenini 90. sünniaastapäeva juubeli puhul, kujunes eriti suurejooneliseks. Korraldati kunstinäitusi ja kunstnike kohtumisi töötajate ja õppiva noorsooga. Kunstihoones, Kunstiinstituudis ja Kunstitoodete kombinuudis töökodades korraldati nn. «lahtiste uste» päevi. Riiklikus Kunstiinstituudis toimus teaduslik konverents. Ajakirjanduses ilmus artikleid, raadios ja televisioonis saateid kujutavast ja tarbekunstist.

Kunstinädala üheks kesksemaks sündmuseks oli Nõukogude

Eesti graafika näituse avamine Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis.

12. aprillil toimus Tallinna 10. Keskkoolis ENSV Ülemnõukogu saadiku, kunstnik E. Einmanni tööde näituse avamine, ühtlasi kunstniku kohtumine õpilastega. Kunstnikud E. Einmann ja M. Fuks kinkisid koolile oma töid.

12. aprillil avati Tallinna 19. Keskkoolis kunstnik N. Kormašovi tööde näitus.

12. aprillil toimus Tallinna Ehitajate Klubis kunstnike P. Aaviku, K. Burmani (juunior), E. Einmanni, E. Okase, V. Ohaka,

A. Peegi, E. Põldroosi ja V. Väli tööde näituse avamine.

12. aprillil avati ENSV Kaubandustöölise Klubis kunstnik E. Hallopi tööde näitus. 20. aprillil toimus E. Hallopi ja kaubandustöötajate kohtumine.

Kunstinädala puhul külastasid kunstnike brigaadid vabariigi rajooni (põlevkivibasseini, Räpinat, Värskat jt.), kus töötati, korraldati näitusi ja viidi läbi kohtumisi.

17. aprillil avati vabariigis 2 uut kolhoosimuuseumi (Rakvere rajoonis Ed. Vilde nimelises kolhoosis ja Paide rajoonis «Estonia» kolhoosis).

BALTI VABARIIKIDE RESTAUREERIMISALANE KONVERENTS

1960. aasta septembris toimus Tallinnas Leedu, Läti ja Eesti NSV Teaduslike Restaureerimise Töökodade teine teaduslik meetodiline konverents, kus käsitleti arhitektuurimälestiste kaitse ja restaureerimise küsimusi. Eesti NSV poolt esinesid ettekanetega arhitekt R. Zobel, kes käsitles arhitektuurimälestiste konserveerimise ja eksponeerimise meetodikat Eesti NSV-s sõjajärgse kaitsetöö praktika alusel, ning insener A. Tõnissoo, kes tegi kokkuvõtteid senistest kivikonserveerimise meetodidest. K. Vinkman ja M. Kalnin (Läti NSV) jagasid kogemusi külaarhitektuurimälestiste väljavaliku ja vabaõhumuuseumisse ületoomise ning puitehitiste säilitamise küsimustes. Leedu NSV esindaja A. Abramauskas tutvustas oma vabariigi gooti stiilis tellisearhitektuuri konstruktsioone. Restaureerimistööde käigus tehtavate uurimis- ning projekteerimis-

tööde vormistamisel peatus pikemalt Ž. Simonavičius (Leedu NSV). Ülevaated kolme Balti vabariigi arhitektuurimälestiste kaitsetööst esitasid vastavate kaitseinspeksioonide esindajad.

Konverentsist võttis osa üle saja külalise teistest vennasvabariikidest: NSV Liidu Arhitektuuri Akadeemiast, vabariikide kultuuriministeeriumidest, kaitseinspeksioonidest, Moskva, Leningradi, Kiievi, Jerevani jt. linnade restaureerimistöökodadest ning mujalt. Teoreetilise töö kõrval korraldati konverentsi külalistele ekskursioone tutvumiseks Tallinna ja selle ümbruse, Keila rajooni ning Saaremaa arhitektuuri- ja kunstimälestistega. Konverentsi puhul Kunstihoones korraldatud näitus tutvustas Balti vabariikide arhitektuurimälestisi ning nende restaureerimist põhiliselt fotomaterjali ning joonistuste kaudu. Konserveerimistöö tutvustamise

kõrval jäid eesti osakonnas kõlama kolm põhimõtet: arhitektuurimälestised tänapäeva teenistusse, Tallinna vanalinn kaitsetsooniks, Niguliste kirik muuseumiks. Viimase teesi illustatsiooniks oli ENSV Kultuuriministeeriumi poolt korraldatud väike valiknäitus meie vabariigis leiduvast ning paljuski Nõukogude Liidus unikaalsest varasemate sajandite kunstist, mis koondatakse Niguliste muuseumi.

Konverentsi käigus lahendati mitmeid vaidlusaluseid küsimusi. Näiteks varematega parke Pirital ja Padisel kiideti kui Nõukogude Liidu ulatuses ainulaadset algatust. Tunnistati õigeks Eesti NSV-s seni valitsenud restaureerimistööde põhisuund, mille kohaselt objektide säilivus kindlustatakse peaaegu eranditult ainult konserveerimise teel. Üksmeelselt peeti vajalikuks kultuurimälestiste kaitseaduse kehtestamist.

KODU-UURIMISE JA MUINSUSKAITSE PÄEVAD

10.—12. detsembrini 1960. aastal toimusid Tallinnas Eesti NSV Kultuuriministeeriumi ja TA Kodu-uurimise Komisjoni korraldusel vabariiklikud kodu-uurimise ja muinsuskaitse päevad, millest võtsid osa kultuurimälestiste kaitsega tegelevate asutuste esindajad, entusiastid-kodu-uurijad ning muinsuskaitse aktivistid kogu Eesti NSV-st. Konverentsi esimesel päeval kuulati rida huvitavaid ettekandeid kodu-uurimise küsimustes, kusjuures eriti tõhusat meetodilist abi pakkus kuulajaskonnale V. Milleri kõne kodu-uurimise

allikatest. Samas oli organiseeritud ka kodu-uurimusliku kirjan-duse näitus. Konverentsi teise päeva programm haaras kultuurimälestiste kaitse küsimusi. Ettekannetele kaitsetööst sõjajärgsel perioodil ning edasistest perspektiividest järgnesid elavad sõnavõttud. Keskse küsimusena rõhutati vajadust ühtse vabariikliku kultuurimälestiste kaitseorgani ja kaitseaduse järele. Kõneldes kohati veel esinevast nõrgast teadlikkusest ning sellest tulenevast kultuurimälestiste rikkumisest, toonitati propaganda tähtsust laiemate rahvahulkade

kaasahaaramises muinsuskaitse ühiskondlikule tööle, sest kultuurimälestiste kaitse ei pea olema mitte ainult seadusega selleks kohustatud asutuste või isikute ülesandeks. Alles laiade rahvahulkade aktiivsel kaasalöömisel tagatakse kultuurimälestiste täielik kaitse. Kolmandal päeval tutvuti Tallinna arhitektuuri- ja kunstimälestistega. Kodu-uurimise ja muinsuskaitse päevadest osavõtnute huvi arnab tunnistust kodu-uurimise ning muinsuskaitse ideede populaarsuse pidevast kasvust ja levikust meie vabariigis.

MÄRKMEID EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU ÜLDKOOSOLEKULT

27. detsembril 1960. a. toimus Eesti NSV Kunstnike Liidu üldkoosolek, mille päevakorras olid aruanded Liidu juhatusel tööst (A. Alas), Tartu osakonna tegevusest (K. Nagel), informatsioon Kunstifondi ning korterikomisjoni tööst (H. Lorberg), ettekanded 1961. a. tegevuse perspektiividest ja üleliidulise kunstinäituse ettevalmistamisest (A. Pilar) ning tarbekunsti arendamise perspektiividest (B. Tomberg).

Nagu märgiti aruannetes ja sõnavõttudes, on ENSV Kunstnike Liidu juhatus suunanud oma töö ENSV Kunstnike Liidu X kongressi otsuste täitmisele, mille tulemusena kunstnike ideelis-poliiitilise ja kunstilise meisterlikkuse kasv on viinud märkimisväärsete saavutusteni kõikides žanrides. Meie kunstnike tööd on saanud tunnustava hinnangu nii üleliidulistel kunstinäitustel kui ka väljaspool Nõukogude Liitu. Edukalt esineti Balti vabariikide teemaatilise maali näitusel Tallinnas

1959. a. ja Balti vabariikide juubelinäitusel Moskvas 1960. a. Hästi võeti vastu eesti tarbekunstinäitus Soomes 1960. a. ja graafika näitus rahvademokraatiamaades.

Töö loomingulistes sektiioonides on elavnenud, muutunud mitmekesisemaks ja sisukamaks. Kunstnike tööle on viljastavalt mõjunud loomingulised komanderingud ja reisid välismaale. Suurt tähelepanu on pööratud esteetilisele kasvatusel ja kunstipropagandale. Soodustavalt on selleks kaasa aidanud kirjastuse «Eesti NSV Kunst» tegevus ja kunstipropaganda nädal.

Vabariigi kunstnikud on asunud tõsiste vastutusrikkaste ülesannete lahendamisele 1961. a. toimuvate tähelepanuväärsete ürituste eel (üleliiduline kunstinäitus, NSVL Kunstnike Liidu II kongress, Balti vabariikide teaduslik konverents kunstikriitika küsimustes, ENSV Kunstnike Liidu XI kongress, vabariiklik kunstinäitus

ja arvukad välisnäitused). Kaas-aegsuse probleemi lahendamisel rõhutati kunstniku teadlikkuse, tema parteilise suhtumise tähtsat osa, võitlust formalismi ja naturalismi vastu. Arutusel oli ka meie kunsti, eriti tarbekunsti ühiskondlik osa arhitektuuris ja laiatarbekaupade toodangus, monumentaalmaali ja dekoratiivkunsti rakendamise võimalused interjööri ja linnapildis.

Tõsteti üles küsimus uue ajakohase näitusepaviljoni ehitamisest ning tarbekunstimuuseumi asutamise vajalikkusest. Soovitati korraldada tulevikus väiksemaid grupi- ja personaalnäitusi klubides ja rajoonikeskustes.

Peatuti ka organisatsioonilistel küsimustel seoses üleliidulise kunstinäituse ettevalmistamisega.

Üldkoosolekul toimusid ENSV Kunstifondi kunstinõukogu ja ostukomisjoni valimised. Võeti vastu resolutsioon esitatud ettepanekute rakendamise kohta.



E. Kirs. Naine vaasiga. Graniit. 1960.

AUTASUSID JA PREEMIAID

Eesti NSV Ülemnõukogu presiidiumi seadlusega anti Eesti NSV teenelisele kunstitegelasele Evald Okasele Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus, kunstnikele Ilmar Kimmile, Ede Kurrelile ja Johannes Võerahansule Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetus.

Eesti NSV Ülemnõukogu presiidiumi aukirjad said vabariigi juubeliaastapäeva puhul kunstnikud A. Alas, E. Kirs, H. Kuma, B. Tomberg, E. Reemets, A. Kütt, A. Mildeberg, R. Tiitus, L. Muuga, E. Okas.

Rahvusvahelise naistepäeva puhul autasustati Eesti NSV teenelist kunstitegelast Aino Liimand-Bachi Tööpunalipu ordeniga.

*

NSV Liidu Rahvamajanduse Saavutuste Näituse Komitee autasud raamatute kujundamise ja

illustreerimise eest anti järgmistele kunstnikele-graafikutele: suur hõbemedal ja rahaline preemia H. Vitsurile, V. Tollile ja A. Hoidrele, väike hõbemedal ja rahaline preemia A. Koemetsale ja pronksmedal S. Väljalile.

*

Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse presiidium määras preemiad Eesti NSV 20. aastapäevale pühendatud kujutava ja tarbekunsti näitustel eduka esinemise eest: maalikunstnikele V. Karrusele, E. Kitssele, N. Kormašovile, K. Pollile, R. Sagritsale ja A. Vardile. Graafikutest said preemiad A. Bach, A. Hoidre, R. Kaljo, A. Kütt, I. Linnat, E. Okas ja A. Pilar, skulptoritest A. Eskel, J. Eskel, E. Kirs, L. Laas, E. Roos, A. Starkopf ja A. Vomm, tarbekunstnikest Adamson-Eric, M. Adamson, A. Alamaa, L. Erm, E. Külv, A. Le-

his, E. Piipuu, S. Raunam, M. Rääk, E. Reemets ja B. Tomberg. Ergutuspreemiaid said veel 20 kunstnikku.

9. mail avati Tallinnas Kadrioru rannas monument Suure Isamaasõja kangelasele, kommunistlikule noorele, Balti sõjalaevastiku meremehele Jevgeni Nikonovile. Monumendi autoriteks on skulptor E. Haggi ja arhitekt Arro.

*

30. juulil avati Tallinnas Maarjamäel obelisk Balti mere laevastiku kangelasliku jäätetke mälestuseks 1918. a. Obeliski autoriteks on arhitekt M. Port ja skulptor L. Tolli.

*

30. detsembril avati Tallinnas Hans Pöögelmanni monument arhitekt A. Alase ja skulptor A. Vommi teostuses.



43 aastat tagasi, noore Nõukogude vabariigi rasketel algaastatel, võttis Rahvakomissaride Nõukogu V. I. Lenini ettepanekul vastu monumentaalpropaganda dekreedid. Selle peaaesandeks oli revolutsiooniliste ideede levitamine kujutava kunsti vormides, kunstiloomingu populariseerimine kõige laiemates rahvahulkades. Dekreedid väljaandmise kuupäeva, 12. aprilli, otsustati tähistada kunstnike päevana.

Tänapäeval, teaduse ja tehnika suurte edusammude ajastul, on tunduvalt tõusnud kunsti osa meie elus. Kujutava kunsti alal korraldatakse ja külastatakse järjest rohkem näitusi, kunstialast kirjandust võib leida väga mitmesuguste erialadega inimeste lugemislaual, elavalt võetakse osa vastavatest loengutest, lektoriumidest, üha suuremat tähelepanu pööratakse kodukultuuri küsimustele. Nii on ka kunstnike päevast saanud kunstinädal, mida meie vabariigis korraldati kolmandat aastat. Ulatuslikumalt kui varem oli tänavu kunstinädala üritustega haaratud suuremate keskuste kõrval ka vabariigi teisi linnu, asulaid ja rajooni. Tunduvalt on kasvanud rahva omapoolne initsiatiiv ja huvi kunstiprobleemide vastu. Sellest annavad tunnistust Eesti NSV Kunstnike Liidule juba jaanuaris-veebruariis saabunud kirjad ja telefonikõned, milles paluti kunstinädala kavasse võtta näitusi ning kunstnikega kohtumisi asutustes, klubides, koolides. On rõõmustav, et just noorsoo

hulgas võidab kujutav kunst järjest uusi sõpru — kujuneb ju kasvavast põlvkonnast meie tuleviku kunstipublik. Ja teiselt poolt võib-olla just kunstinäitus või kunstnikuga kohtumine koolis saab esimeseks tõukeks elukutse valikul nii mõnelegi tulevasele kunstnikule.

Tallinnas ja Tartus avati kunstinädal grupi kunstnike tööde näitusega Tallinna Kunstihoones ja Tartu Kunstnike Majas. Näitusesaalistes olid välja pandud ka kunstnike pooleliolevad tööd, etüüdid ja töövahendid, mille kohta tööde autorid andsid selgitusi ning samuti näitlikku konsultatsiooni maali, skulptuuri, graafilise töö ja akvarelli loomise kohta. Lähemat tutvust tehti kunstnikega ja nende loominguga veel A. Bachi, I. Kimmi, L. Tolli, O. Männi ateljeedes, jälgiti lahtiste uste päevadel Tartu Kunstnike Majas, ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis ja Kunstitoodete Kombinaadi ateljeedes, kuidas valmib kujutava või tarbekunsti teos.

Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis tutvustati Läti NSV rahvakunstniku J. Tillbergi loomingut. Tallinna Ehitajate Klubis oli kunstinädalal avatud noorte kunstnike tööde näitus, trükikoja «Oktoober» klubis olid välja pandud trükikojas olevad originaalteosed, samas viidi läbi kohtumine G. Reindorfi ja E. Okasega. TRA Draamateatris olid eksponeeritud J. Jenseni karikatuurid ja Tööstuskaubastu klubis V. Ohaka maalid. Teiste maade

kunst oli esindatud Itaalia eksliibrise näitusega Tallinna Kunstihoones ja Tšehhoslovakkia eksliibrise näitusega TA Energeetika Instituudis. Rohkesti töid töid kunstnikud Tallinna Kunstisaal longi, kus kunstinädala puhul korraldati kunstiteoste näitusmüük soodustatud hindadega. Lühikese aja jooksul osteti sealt üle 200 originaaltöö.

Omalaadse üritusena toimus Tallinna 2. Keskkoolis selle kooli lõpetanute — praeguste kunstnike K. Burmani (sen.), E. Roosi, E. Okase ja E. Põldroosi tööde näitus ning kohtumine õpilastega. Nõukogude Eesti graafika näitus oli avatud Tallinna 17. ja 21. Keskkoolis, ENSV Riikliku Kunstiinstituudi meetoodiline näitus Tallinna Pedagoogilises Instituudis, reproduksioonide näitused Kino- ja Kaubandustehnikumis. Nagu eelneval aastal, nii ka tänavu premeeriti kunstiteostega esteetilisest kasvatustöös paremaid koole — 21. Keskkooli, 8. ja 34. Kooli. Sel puhul tutvustasid neis koolides oma loomingut ja kinkisid töid V. Tolli, V. Lember-Bogatkina, M. Fuks ja V. Karrus. Kunstnikega kohtumisi korraldasid veel 17. Keskkool, 7. Keskkool jt.

Tartu Riiklikus Kunstimuseumis avati 16. aprillil Kr. Tedre teoste näitus kunstniku 60. sünniaastapäeva tähistamiseks ning Kuuba graafika näitus. Tartu Kunstnike Majas kohtuti kolhoosi «Tulevik» töötajatega ning viidi läbi Tartu loovate liitude noorte II kokkutulek. Tartu

8. Keskkoolis tutvuti K. Polli, A. Loki ja I. Malini matkatööde näitusega ning vesteldi tööde autoritega. Kunstnikega kohtumised toimusid ka TRÜ kohvik-klubis ja Tartu 3. Keskkoolis.

Meie vabariigi teistes linnades ja rajoonides toimusid samuti kohtumised kunstnikega kohalikes muuseumides, kultuurimajades, kolhoosides, koolides. Paljud kunstnikud külastasid oma kodurajooni ja kooli, kus nad kunagi õppisid. Märjamaa Keskkoolis oli avatud V. Väli teoste näitus, kunstnik kohtus õpilastega ja kinkis koolile oma töid. Samuti kinkis kunstnik oma maale Peru ja Vaimõisa koolidele. E. Einmann oli külaliseks Maidla koolis, A. Alas Silla koolis. Vanameister K. Süvalo korraldas oma sünnikohas Karksi kolhoosis näituse ja kinkis oma töid, mis jäävad põhivaraks kolhoosi alalisele kunstiekspositsioo-

nile. H. Sarap ja Ü. Teder külastasid Varbla kooli, tutvustasid õpilastele kaasatoodud graafilisi lehti ja maale ning kinkisid koolile oma töid. Kohtumistel rääkisid kunstnikud oma tööst, tulevikuplaanidest ja sõlmsid sidemeid kohalike kunstisõpradega.

Viljandi Koduloomuuseumis korraldati kunstinädalal näitus kohalike kunstnike töödest ja viidi läbi kohtumine J. Muksi, B. Lukatsi ja A. Sepaga. Võru Fr. R. Kreutzwaldi nim. muuseumis oli avatud eesti maastikumaali näitus ning toimus kohtumine E. Allsalu, K. Nageli ja H. Puderselliga. Haapsalu Kultuurimaja juures avati alalised näituseruumid, kus esimesena eksponeeriti E. Okase graafika näitus. Kunstinäitusi, vestlusi, kohtumisi kunstnikega ja konsultatsioone viidi läbi veel Raplas (J. Jensen), Rakveres (A. Pilar), Kehras (F. Randel), Jõgeval (V.

Pirk, L. Saarts, L. Räkk), Pärnu-Jaagupis (I. Linnat), Paides (M. Adamson), Pukas (K. Polli), Puhjas (J. Püttsepp, J. Paberit), Põlvas, Türil, Tõrvas, Kohilas jm.

Rahva kunstimaitse kasvatamise eesmärgil võtsid ENSV Kunstnike Liidu tarbekunstnikud oma šefluse alla rajoonide tarbekunsti- ja kodukultuuriringid, ENSV Riiklik Kunstiinstituut — «Balti Manufaktuuri» ja «Volta».

Kunstinädala viimase üritusena toimus ENSV Riikliku Kunstiinstituudi teaduslik konverents, kus L. Soonpää käsitles oma ettekandes esteetilise kasvatusprobleeme, I. Linnat lasteraamatu kujundamise küsimusi. B. Bernštein kõneles A. Ivanovi kohta leitud uutest arhiividokumentidest, E. Okas tutvustas eesti kunstnike loomingut Suure Isamaasõja ajal. Joonistuse tähtsusest maalil rääkis K. Mihhailov, eesti akvarellistidest A. Pihelga.

FRIEDRICH LEHT

20. jaanuaril suri Moskvas Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi endine direktor, professor Friedrich Karli p. Leht.

Friedrich Leht sündis 19. aprillil 1887. a. Tartus aedniku pojana. Paremate elutingimuste otsingul lahkus perekond juba järgmisel aastal Eestist, asudes algul Pskovi kubermangu ja sealt mõne aasta pärast Peterburgi. Siin alustas nooruk oma kunstiepinguid Kunstide Edendamise Seltsi joonistuskoolis. 1909. a. astus ta Kunstide Akadeemiasse, mille lõpetas skulptuuri alal 1914. a.

Esimese imperialistliku maailmasõja ajal töötas noor



kunstnik mõnda aega lennukitehases joonestajana, juhataja asetäitjana ja tehnilise büroo juhatajana. Peatselt puhkenud Suur

Oktoobrirevolutsioon lülitas ta aktiivsesse poliitilisse tegevusse. 1917. a. valiti F. Leht revolutsioonilise Petrogradi ühe rajooni komissariks. Kodusõja puhkedes astus ta vabatahtlikult Punaarmeele. 1919. a. peale kuulus ta Kommunistliku Partei ridadesse.

Demobiliseerunud Punaarmeele, töötas F. Leht aastaid juhtivatel kohtadel paljudes kultuuriasutustes — Moskva linna kujutava kunsti osakonna juhatajana, Tretjakovi galerii direktori asetäitjana, kunstiosakonna juhatajana Vene NFSV Rahvahariduse Komissariaadis jm.

1923. a. alates kuulus ta kunstiuhingusse «Revolutsioonilise

Venemaa Kunstnike Assotsiatsioon» (AHRH), võttes oma töödega osa ühingu kunstinäitustest 1925. a. peale.

Friedrich Lehe loomingu kõrgpunkt langes ajavahemikule 1930—1940, mil riik teostas hiiglaslikke ülesehitustöid maa industrialiseerimisel. Kolm suve järgemööda sõitis ta Berezniki Keemiakombinaadi ehitustandri-le, luues ulatusliku seeria dokumenteerivaid joonistusi ja akvarelle, samuti portreid tolle aja-järgu kangelasikkudest ehitajatest. Järgnevatel aastatel teostas ta uue seeria raudteesildade ehitamisest, maalid Ivanovo ja Šteri elektrijaama ehitusest. Nen-

dest töödest koostas kunstnik oma esimese personaalnäituse Moskvast 1932. a. (tema viimane personaalnäitus korraldati Tallinnas 1952. a. kevadel).

Nimetamisväärsed on ka F. Lehe mõned tööd monumentaaldekoratiivkunsti alal, nagu Lenini kuju (1923), N. E. Baumani hauamonument (1926), 8 mosaiikpannood Moskva metroojaamas «Stalini nimeline autotehas» (teostatud koos kunstnike Borditšenko ja Pokrovskiga).

Oma elu viimased aastakümned pühendas kunstnik peamiselt pedagoogilisele tegevusele.

Rida aastaid töötas F. Leht V. Surikovi nimelise Riikliku

Kunstiinstituudi skulptuuri fakulteedi dekaanina.

1949. a. nimetati F. Leht Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi (1950. a. alates ENSV Riiklik Kunstiinstituut) direktoriks, kus ta oli samal ajal kompositsiooni kateedri juhatajaks ja professoriks perspektiiviõpetuse alal. Seoses pensionile minekuga 1959. a. asus ta uuesti Moskvases. 1949. a. alates kuulus F. Leht Eesti NSV Kunstnike Liitu.

Partei ja valitsus hindasid F. Lehe teeneid organisaatorina ja pedagoogina — ta kandis Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetust, teda autasustati ordenite, medalite ja aukirjadega.

IDA KEERDO



Ida Keerdo surmateade 16. märtsil vapustas oma ootamatusega kõiki tema tuttavaid ja sõpru. I. Keerdo oli mitmekülgselt huvidega inimene, kunstikriitik ja kunstnik, kes väljendas oma mõtteid nii kõnetoolilt kui ka kirjapandud kujul. Oma kohustusi täitis ta eeskujulikult, oli loomult tagasihoidlik, kuid otsusekindel.

Ida Keerdo sündis 24. märtsil 1912. a. Kalinini (endine Tver) linnas teenistujate perekonnas.

1920. a. asus perekond elama Tartu. Siin lõpetas I. Keerdo 1931. a. keskkooli, millele järgnevalt õppis paar aastat Tartu ülikoolis arstiteadust. Kuid varakult tärnanud huvi kunsti vastu viis ta «Pallasesse», kus ta õppis 1935.—1940. a. Tema õpetajateks olid N. Triik ja K. Liimand, hiljem õppis ta prof. A. Vabbe juhendamisel graafikat. 1940. a. pöördelised juunisündmused tõmbasid eesrindliku intelligentsi esindajaid uue elu ehitajate ridadesse, kuhu kuulus ka I. Keerdo.

Koos oma abikaasa, Eesti NSV esimese rahandusministri Paul Keerdoga, asus I. Keerdo 1940. a. Tallinna, kunstiosakonna toimetajana ajakirja «Viisnurk» juurde. Samal aastal astus ta Kommunistlikku Parteisse.

Sõjapäevil, evakueerununa Nõukogude tagalasse, töötas I. Keerdo mõnda aega tõlkijana ja TASS-i referendina Moskvast.

Naasnud 1944. a. oktoobris Tallinna, asus ta tööle Kirjandus- ja Kirjastusasjade Peavalitsuses, hiljem mittekoosseisulise toimetajana RK-s «Ilukirjandus ja Kunst». 1949.—1950. a. oli ta Tallinna Riikliku Kunstiinstituudi direktoriks, kust juba ilmnevad tervisehäired sundisid teda lahkuma.

1949. a. alates oli I. Keerdo Eesti NSV Kunstnike Liidu liige. Mõned aastad töötas ta Liidu vastutava sekretärina ja parteialgorganisatsiooni sekretärina. Üha halvenev tervis sundis teda ikka rohkem tööst tagasi tõmbuma, kuid veel viimasel Tallinna kunstnike tööde näitusel Kunstihoones (1960. a. detsembris) esines ta kahe graafilise teosega.

Ida Keerdost, kirglikult kunsti ja ilu armastavast inimesest jääb kustumatu mälestus tema sõpradele ja sektiioonikaaslastele.

ADO VABBE



Ootamatult saabus 20. aprillil Tartust ENSV teenelise kunstitegelase ja professori Ado Vabbe surmateade. Lühikese, kuid raske haiguse järel läks manalasse üks neid, kelle nimega on seotud tähtis peatükk eesti kultuuriajaloo, nimelt kunstiühingu ja sellele järgnevalt kunstikooli «Pallas» asutamine Tartus 1919. a. Ado Vabbe oli uue kunstikooli üks esimesest kolmest õppejõust. Pedagoogiametit pidas ta peaaegu vaheaegadeta kuni 1951. aastani, mil ta lahkus Tartu Riiklikust Kunstiinstituudist professorina. Aastakümnete jooksul kasvas tema käe all üles mitu kunstnike põlvkonda. Paljud tema õpilastest on tänapäeval ise juba eakad inimesed ja välja-

paistval kohal Nõukogude Eesti kunstielus. Maalijad A. Johani, J. Võerahansu, V. Väli, V. Loik, A. Vardi, E. Kits, R. Treumann, graafikud E. Viiralt, A. Bach, R. Kaljo, teatrikunstnikud V. Haas, N. Mei jt. on kõik kunagi olnud A. Vabbe õpilased. Vabbe kui «Pallase» esimese graafikaõpetaja teeneks loetakse ka eriti viljakat graafikakunsti arendamist kooli algaastail. Olles ise suurepärase joonistaja ja graafiliste tehnikate tundja, oskas ta oma isikliku eeskujuga igati ergutada oma õpilasi.

Ado Vabbe sündis 1892. a. Tallinnas. Oma kunstiharidusteed alustas ta Riias 1908. a., õppides seal ühe aasta kestel dekoratsiooni- ja maali. 1909. a. sõitis ta Müncheni ja astus A. Ažbè kunstikooli, kus õppis maalikunsti ja graafikat. Lõpetanud õpingud 1913. a., sõitis ta mõneks ajaks Itaaliasse end täiendama. Hiljem elas A. Vabbe Narvas, Peterburis, Helsingis ja lühikest aega Tallinnas, kuni ta 1919. a. asus Tartu.

Kodanliku Eesti kunsti arengu- looga on tihedalt seotud Vabbe nimi ka loovkunstnikuna. Tema rohkearvulistest pannoo-kompositsioonidest on säilinud pannoo «Noorus» (1926) Tallinna 7. Kes-

koolis, kuid väga paljud tööd, nende seas ka «Estonia» teatrile valmistatud pannoomaal «Itaalia komöödia figurandid» (1923), on kas hävinud või on nende asukoht teadmata. Ulatuslikuma pannoomaaliga esines A. Vabbe ka 1935. a. Moskvas Eesti kunstnike näitusel. Akvarelli- ja õlimaalitehnikas on ta hulgaliselt loonud ka portreid, maastikke ja natüürmorte.

A. Vabbe on tuntud ka silmapaistva raamatukujundajana ja illustreerijana. Järjekindlalt avaldas ta ajakirjanduses artikleid ja ülevaateid kunstiküsimustest. Ta on teostanud ekliibriseid, kavandeid tarbekunstiesemeile, loonud lavadekoratsioone Tallinna draamateatri ja Tartu «Vanemuise» lavastustele.

Viimased aastad elas Ado Vabbe pensionärina Tartus, tegeldes peamiselt maali- ja graafikaalaste tehnoloogiliste protsesside uurimistööga. Tema näpunäited ja nõuanded selles osas olid alati otsitud ja hinnatud nooremate kolleegide poolt.

24. aprillil süngitati Ado Vabbe rohkearvuliste sõprade, kunstnike ja õpilaste poolt Tartus maa- mulda. Tema nimi jääb aga püsima paljudeks aastateks.

КУНСТ. 2

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1961 год

РЕЗЮМЕ

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Некоторые мысли по поводу выставки художников прибалтийских республик в Москве

Э. Пихлак

Выставка произведений искусства художников прибалтийских республик, которая была открыта в сентябре-октябре месяце 1960 года в Центральном выставочном зале в Москве, вызвала ряд суждений о национальном своеобразии и особенностях эстонского, латышского и литовского искусства. В настоящей статье, посвященной обзору представленных на выставке художественных произведений, автор анализирует отдельные проявления национальной самобытности и их связь с современностью.

Прежде всего на выставке обращало на себя внимание различие в тематике произведений. Литовские художники особое предпочтение отдают сюжетам из сельской жизни, латышские художники чаще всего обращаются к мотивам из жизни рыбаков и современных строек, отличительной же чертой эстонского искусства является тематика, посвященная труду шахтеров-сланцевиков и т. п. Естественно, что и такие, чисто внешние факторы, как ландшафт республики, особенно ее архитектура и этнография также накладывают печать определенной национальной самобытности на искусство каждого народа. Конечно, общий облик искусства той или иной страны определяется не только этими внешними признаками. Изобразительному искусству трех прибалтийских республик уже удалось преодолеть тот этап развития, когда национальное своеобразие подчеркивалось с помощью одних лишь этнографических внешних признаков.

Рассматривая экспонаты выставки, возникает также мысль, что мы все еще не освободились от устарелых представлений, будто признаки национальной самобытности выступают только в формах прошлого и не подвергаются никаким изменениям. Так, например, говоря о национальном типе имеют прежде всего в виду старого крестьянина с бородой, старуху, повязанную платком, или пастушка в бедной одежде. Эти образы уже имеют свои прочные традиции в искусстве. Между тем существует национальное своеобразие и в современной жизни, надо только научиться его видеть, подмечать в окружающей нас действительности. Что это именно так,

хорошо демонстрирует творчество ряда представленных на выставке латышских художников.

Национальная самобытность проявляется также в особенностях восприятия художника и его внешних приемах художественного исполнения. Рассматривая экспонаты выставки с этого аспекта, создается впечатление, что искусству литовских художников присуща сердечная искренность и теплота, произведения латышских художников характеризуются порывистой, бравурной манерой исполнения, переходящей местами в беспокойные искания, тогда как эстонское искусство отличается спокойной созерцательностью, а иногда даже статичностью. При всех этих различиях будет конечно явным преувеличением приписывать их одним лишь национальным традициям и особенностям. Не следует забывать, что в различиях всегда имеется и определенная доля случайности.

Говоря в настоящее время о самобытности, оригинальности национального искусства, надо помнить, что в понятие национального входит не только то, что отличает искусство одной нации от другой. В идейной направленности современной общественно-политической жизни, в материальной и духовной культуре всех народов Советского Союза есть много общего, что неизбежно сближает искусство отдельных республик, приносит в них схожие черты. Национальная форма отнюдь не означает, что произведения художников различных стран вообще не похожи по своей художественной манере. При современных тесных культурных связях школы не могут существовать замкнуто, изолированно друг от друга. Понятие национальной самобытности в настоящее время по сравнению с прошлым претерпело существенные изменения. Более чем когда либо ранее понятие национальное представляет сейчас своеобразное диалектическое единство из специфически национальных и в то же время интернациональных элементов. Многие художественные произведения современности по содержанию и форме волнуют все народы мира и, таким образом, выходят за границы одной страны. Доста-

точно указать на произведения, посвященные борьбе за мир, освободительной борьбе народов или событиям второй мировой войны. Эти темы актуальны для всех народов, однако, стремясь придать им общечеловеческий смысл, художник должен выразить их через конкретные образы и проявления жизни своей родной страны, а это неизбежно вносит в произведение искусства национальный колорит. В заключение автор статьи

отмечает, что на рассматриваемой выставке национальное своеобразие с большой силой и глубиной проявлялось именно в произведениях тех художников, творчество которых тесно связано с современной жизнью своей страны и народа, а отнюдь не в тех работах, где художник специально добивался этого национального своеобразия с помощью элементов народного искусства.

РИХАРД САГРИТС КАК ПЕЙЗАЖИСТ

Л. Соонпяэ

В своей книге «Эстетическая сущность искусства» А. И. Буров выдвинул тезис, что в художественном произведении объект изображения не обязан в каждом случае совпадать с предметом познания. Рассматривая, например, картину природы, мы должны глубоко чувствовать не только сам пейзаж, но и отношение к нему художника. Развивая далее эту мысль, можно сказать, что в каждом произведении искусства следует различать две стороны: изобразительную и выразительную.

Р. Сагритс в своих пейзажах делает главное ударение на выразительную сторону произведения. Это видно уже хотя бы из самих мотивов пейзажа. Художник не выискивает особо интересных видов природы, а изображает ее самые обыкновенные, порой мало примечательные уголки. Особенно отчетливо эта черта пейзажного творчества Сагритса выступает в его видах Крыма и Карелии, где художник изображает самые скромные пейзажи, не отличающиеся той экзотикой, которая обычно привлекает туриста.

Любой, даже самый беглый этюд Сагритса прекрасно передает настроение. Вот почему этюд не является у художника частью какого-то задуманного композиционного целого, а самостоятельным произведением, обладающим своей собственной художественной ценностью.

Р. Сагритс художник лирического склада. Об этом говорит уже и выбор самих мотивов, в которых преобладают идиллические уголки природы, замкнутые участки пространства со скрытым порой горизонтом.

Важную роль в пейзажах Сагритса играет человек и плоды его труда. Редко когда художник изображает природу, которую не коснулась преобразующая рука человека. На его пейзажах нередко изображены сараи, сеновалы или же фигуры людей и т. п., но это отнюдь не снижает лирического настроения пейзажа.

Лирика Сагритса жизнерадостная, оптимистическая, вот почему художник любит так часто обращаться к весеннему пейзажу, хотя и его осенние пейзажи свободны от грустных, элегических настроений. Они насквозь проникнуты жизнеутверждающей силой и бодростью.

Мазок Сагритса отличается смелостью и экономичностью, колорит его картин свежий и гибкий, их тональность чутко реагирует на время года, час дня, настроение.

Р. Сагритс, отмечавший в прошлом году свое пятидесятилетие, находится в расцвете своих творческих сил, и можно надеяться, что он создаст еще много высокохудожественных произведений.

О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГРАФИКА РИХАРДА КАЛЬО

Х. Йыги

Р. Кальо один из виднейших графиков-ксилографов Советской Эстонии с ярко выраженной творческой индивидуальностью. С одинаковым мастерством он работает в области станковой графики, иллюстрации книг и экслибрисов. Творчество художника тесно связано с совре-

менностью. Тематические композиции Кальо, составляющие основное ядро его графического творчества, наиболее ярко отображают активное отношение современного человека к окружающей действительности, его напряженный ритм труда и стремительный темп жизни.

Начало самостоятельного творческого пути Р. Кальо совпадает с историческими июньскими событиями 1940 года. Художник откликнулся на них своей гравюрой на дереве «Освобождение политических заключенных 22 июня 1940 г.». Возможно, что в формировании и идейной подготовке творческих интересов Кальо и тематики его произведений сыграл известную роль тот проникнутый демократическими настроениями народный бытовой жанр, которым в 1930-х годах увлекались ксилографы художественной школы «Паллас». Примером для Кальо служило и высокое техническое мастерство выдающегося эстонского графика Э. Вийралья, а также богатство и многообразие средств художественной выразительности советских ксилографов.

Первоначально отношение художника к явлениям современной жизни находило свое выражение главным образом в выборе наиболее ак-

туальных тем: например, «Беженцы», листы на сюжеты Отечественной войны и восстановления города Тарту. Позднее тематика расширяется: художника начинает интересовать современный человек вообще как в процессе труда, так и на досуге. В центре композиции у Кальо стоит человек, окружающая среда обычно мало акцентируется. Эта черта наглядно выступает, например, в изображении рабочих, мосящих улицы, людей, погруженных в игру в шахматы во время отдыха или стремительно играющих в баскетбол. Гравюры на дереве или линолеуме выполнены с большим профессиональным мастерством, отличаются особой выразительностью, красотой и музыкальным звучанием. Эти черты творчества Кальо в сочетании с присущими его произведениям энергичным ритмом, художественной силой, лаконичной и своеобразной трактовкой формы выдвинули художника в первые ряды эстонских графиков.

КРИСТЬЯН РАУД — ОСНОВОПОЛОЖНИК ЭСТОНСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Л. Вийроя

Кристьян Рауд (1865—1943), один из виднейших эстонских художников, происходит из крестьянской семьи. Художественное образование он получил в Петербургской академии художеств (1893—1897), затем в Люссельдорфе (1897—1898) и Мюнхене (1899—1903). Ранний период творчества К. Рауда падает на 90-е годы прошлого столетия. Во время каникул К. Рауд ездил по родному краю, посетил острова Пакри (1896—1897) и Муху (1898), жил у своей матери в Раквере. В эти годы художник создал много рисунков карандашом и углем, в которых отобразил красоту родной природы, жизнь и быт населения морского побережья и островов. В свои картины из крестьянского быта Рауд внес глубокий смысл и общечеловеческие идеи. Впервые жизнь эстонских крестьян была воплощена в таких теплых, простых и поэтических образах. Творчество Рауда тех лет отличается свободной, живописной трактовкой; содержание его произведений открывается главным образом через выразительность силуэтов.

Соприкосновение с художественной жизнью Германии начала XX века и общение с французскими художниками-«революционерами в искусстве» расширили кругозор К. Рауда, обогатили его взгляды и на искусство, вызвали повышенный интерес к духовному миру человека. В 1903 году, с возвращением на родину, К. Рауд начинает все чаще обращаться к темам из народной жизни. Наряду с прежними сюжетами из реальной жизни в его творчестве начинает за-

нимать видное место мифический мир эстонских народных сказаний и эпоса «Калевипоэга».

Вернувшись в Эстонию, К. Рауд включается в борьбу за развитие национальной культуры, за активизацию искусства, а главное за творческое использование национальных художественных традиций для создания произведений искусства, созвучных требованиям эстетики и современности. К. Рауд развил кипучую деятельность по сбору устного народного творчества и памятников материальной культуры, он был одним из основателей Эстонского народного музея.

Чем глубже К. Рауд вникал в мир народного искусства, тем чаще и увереннее он обращался к нему в своем творчестве. Глубокое преклонение перед мудростью, мировоззрением, фантазией народа, его духовной и физической силой и красотой вдохновляло художника, и он создает произведения на сюжеты «Калевипоэга» и народных сказаний, которые символизируют неисчерпаемые творческие силы и способности народа.

В связи с новым содержанием К. Рауд находит и развивает новую, обобщающую форму. Характерная для художника архаическая, несколько угловатая и тяжеловесная манера письма в сочетании с крупными живописными ритмичными плоскостями создает спокойную монументальную композицию. Несмотря на свои небольшие размеры, произведения К. Рауда создают впечатления монументальности, естественности и вместе с тем торжественности. Как в со-

держании работ, так и в их форме реальное, жизненное переплетается со сказочным, эпическим. В каждой форме ощущается трепет жизни, экспрессивность и содержательность.

В последнем цикле работ, созданных К. Раудом в летние месяцы 1938—1940-х годов в Педаспеа и Ригульди, художник в обобщенной форме запечатлел суровую красоту родной природы. В этих произведениях более чем в каких либо его прежних работах воплощена сила и

красота духовного мира художника, непосредственность и простота его чувств.

Творчество К. Рауда по сей день восхищает зрителя глубиной своего содержания, общечеловеческими проблемами, большой жизнеутверждающей силой и верой в силу народа. Искусство К. Рауда ценят за его самобытность, художественную выразительность и красоту формы — качества, делающие его картины столь близкими и понятными.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ МАСТЕРА ЛЕГЕНДЫ СВ. ЛЮЦИИ В ТАЛЛИНЕ

К вопросу об авторстве алтаря Черноголовых

М. Лумисте

Створчатый алтарь Черноголовых — один из замечательнейших памятников искусства средневекового Таллина. Он представляет собой триптих с двойными створами, средняя часть которого покрыта живописью только с одной стороны, а его четыре створки — с двух сторон. Таким образом, всего на алтаре девять крупных картин, написанных на продольно скрепленных дубовых досках. Высота у всех картин одинаковая — 255,5 см, а ширина — на средней доске 166,6 см, а на створках по 75,5 см. Картины выполнены в старонидерландской смешанной технике масляных и темперных красок на белом грунте с частичной позолотой на некоторых участках орнаментированного фона.

Алтарь Черноголовых является типичным образцом эстетических идеалов позднего средневековья. Он представляет собой торжественную серию картин на библейские темы, пополненную изображением заказчиков — членов братства Черноголовых в Таллине. Определенных документальных данных о происхождении алтаря нет. В архиве быв. братства Черноголовых имеется заметка 1486 года, что в 1481 году в Брюгге был заказан алтарь богоматери. Известно также, что в 1495 году в Таллин «через Любек с запада» прибыл алтарь. Оба эти сведения относятся, по-видимому, к рассматриваемому нами алтарю Черноголовых. В период от 1495 г. до реформации алтарь находился в церкви св. Катаринны доминиканского монастыря в Таллине. Опасаясь движения иконоборчества, алтарь перевезли в здание братства на ул. Пикк, где он хранился целых четыре века. Во время Великой Отечественной войны (1942) алтарь эвакуировали в имение Ярлепа, а в 1944 г. снова привезли в Таллин и поместили в часовню св. Антония в церкви Нигулисте. В 1958 г. по заданию Министерства культуры Эстонской ССР реставраторы Э. Пылд и И. Ояла подвергли пострадавшие от

времени картины алтаря очистке и консервации. Благодаря своей большой художественной ценности алтарь Черноголовых охраняется государством как памятник искусства. Он находится во владении Министерства культуры Эстонской ССР и отдан на временное хранение в Государственный художественный музей в Таллине.

Нидерландское происхождение алтаря не вызывает сомнения, но в вопросе об авторе этого произведения до последнего времени ясности не было. Преобладало мнение, что алтарь изготовлен Гансом Мемлингом или же по крайней мере в его мастерской. В годы создания алтаря (1481—1495) Мемлинг действительно был виднейшим мастером в Брюгге, тем не менее сходство между искусством Мемлинга и алтарем Черноголовых весьма далекое. Совпадения обусловлены в основном лишь общностью брюггеской школы XV века. В алтаре Черноголовых нет виртуозной манеры Мемлинга, да и общие концепции различны. Картины Мемлинга цельны по своему пространственному решению и композиции, тогда как в алтаре Черноголовых этого единства нет. Кроме того изолированность фигур в алтаре Черноголовых и плоскостная композиция, как и трактовка деталей, не характерны для творчества Мемлинга. Таким образом, алтарь Черноголовых не может быть творением самого Мемлинга. Весьма мало вероятно и версия, что он создан в его мастерской, так как все созданные там работы несут следы его художественной манеры, овеяны его творческим дарованием.

Наибольшее сходство алтарь Черноголовых имеет с произведениями одного выдающегося мастера из круга Мемлинга — анонимного автора легенды св. Люции (идентичного с брюггеским мастером 1480 г.), которого называют так по картинам на сюжет легенды св. Люции, хранящимся в церкви св. Якова в Брюгге. При сравнении алтаря Черноголовых с бесспорными

произведениями мастера легенды св. Люции можно установить много общих черт в композиции, стиле, общей трактовке фигур и в манере живописи, а также аналогии во многих деталях — стиле складок одежды, волосах, драгоценностях, одежде, руках, лицах, коврах на фоне, растительных мотивах и т. д. Наблюдающиеся сходные черты более конкретны и глубоки, чем те похожие стилистические, технические и иконографические приемы, которые обычно складываются у мастеров одной художественной школы. Они скорее всего отражают индивидуальные особенности одного и того же мастера. Стилистическая связь не вызывает, таким образом, сомнения, и хотя до сих пор не удалось еще проверить идентичность колорита, можно все же с достаточным основанием считать автором алтаря Черноголовых мастера легенды св. Люции.

В алтаре Черноголовых можно проследить две различные по технике и качеству манеры исполнения. Аналогичные явления наблюдаются и в других работах мастера легенды св. Люции, что позволяет полагать, что художник работал вместе с помощниками.

В связи с авторством мастера легенды св. Люции возникает вопрос, какую ценность имеет алтарь Черноголовых с точки зрения истории искусства вообще и художественного наследия в Эстонской ССР, в частности? Следует признать, что творчество преемников Мемлинга, а следовательно и мастера легенды св. Люции, знаменует известный упадок старонидерландского искусства XV века. Отдельно же взятые произведения этих мастеров обладают определенной прелестью и прежде всего благодаря сохраненным в них традициям всей школы. Поэтому, хотя алтарь

Черноголовых и уступает лучшим достижениям фламандского искусства XV века, он все же является высокохудожественным произведением. Алтарь примечателен не только как характерный образец известного этапа развития фламандского искусства, а прежде всего благодаря своей собственной художественной ценности.

Типичное для старонидерландской школы живописи изображение тридцати заказчиков представляет собой наиболее интересное в художественном отношении явление. Из общей массы членов братства Черноголовых, изображенных на картине «Мария с коленопреклоненными», выделяется находящийся на переднем плане мужчина средних лет, который по выразительности трактовки не уступает светским портретам нидерландского искусства XV века. Ясно выраженная индивидуальная характеристика этого образа позволяет полагать, что мы имеем перед собой конкретную личность, по-видимому, ольдермана братства того времени.

До сих пор нет еще полного обзора творчества мастера легенды св. Люции. В последние десятилетия интерес к его произведениям значительно возрос и вместе с этим возросла и ценность его картин. В настоящее время известны около 20 работ этого художника, находящиеся в Бельгии, Франции, Италии, США и др. странах. Таллинский алтарь по своим размерам и величественности превышает все известные произведения этого мастера. В Советском Союзе алтарь Черноголовых — единственная работа мастера легенды св. Люции, в Эстонской же ССР он является одной из немногих старонидерландских картин вообще.

ПО ПОВОДУ ВЫСТАВКИ ВЕНГЕРСКОГО ПЛАКАТНОГО ИСКУССТВА

Н. Томс

Выставка венгерского плаката в конце прошлого года в Таллине выдвинула ряд проблем, касающихся перспектив развития и художественного уровня также и эстонского плакатного искусства.

Судя по выставке, художественный плакат проник во все отрасли жизни Венгерской Народной Республики. Широкий диапазон тематики подкрепляется высокохудожественным воплощением — глубоким раскрытием содержания, лаконичной, выразительной формой и ярким привлекательным колоритом плаката.

На фоне венгерского плаката особенно отчет-

ливо выступает тот факт, что в Эстонской ССР плакатному искусству пока уделяется недостаточно внимания. Тематика эстонского плаката ограничена и охватывает лишь отдельные отрасли народного хозяйства и культуры. Мало плакатов из области спорта, театра, торговли и т. п. Недостаточно высок еще и их художественный уровень.

Чтобы улучшить положение, надо расширить тематику плаката, совершенствовать его художественную сторону и создать более тесный контакт между плакатистами и заказчиками — учреждениями и организациями республики.

ОТ КОЛЛЕКТИВНЫХ ПОДАРКОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА ДО КОЛЛЕКТИВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ.

Р. Тамм

Значение художественных произведений в украшении жилых помещений и территории около дома не нуждается в особом разъяснении, зато о возможностях и путях приобретения произведений искусства стоит подумать.

Индивидуальному покупателю нелегко иногда приобрести то или иное художественное произведение, но то, что не под силу одному человеку, вполне доступно коллективу. Одним из способов создания коллекций художественных произведений являются коллективные подарки. Так, например, в Йыгеваской селекционной станции уже десятки лет существует традиция — дарить к знаменательным дням произведения искусства.

Благодаря этому в Йыгева создано весьма ценное собрание художественных произведений. При коллективных подарках мы учитываем необходимость пополнения уже имеющейся коллекции, которая таким образом становится все более разнообразной и интересной. Были организованы уже две обзорные выставки, и таким образом собранные произведения становятся доступными и для широкой общественности. Отдельные произведения искусства экспонируются на выставках и в других городах.

Можно высказать пожелание, чтобы коллективные подарки художественных произведений получили широкое распространение.

НЕДЕЛЯ ИСКУССТВА В ЭСТОНСКОЙ ССР

43 года тому назад Совет Народных Комиссаров принял по предложению В. И. Ленина декрет о монументальной пропаганде. Основной идеей этого декрета являлось распространение революционных идей посредством форм изобразительного искусства и популяризация художественного творчества в широких народных массах. 12 апреля — день издания декрета было решено отмечать, как день художника.

В связи с Неделями искусства в нашей республике был проведен ряд интересных мероприятий.

По сравнению с прошлыми годами мероприятия, посвященные Неделе искусства, в этом году приняли гораздо более широкий размах. В Таллине, Тарту и других городах и районах Эстонской ССР проводились многочисленные выставки и встречи художников с трудящимися и школьной молодежью.

Неделя искусства открылась в Таллине и Тарту выставками многих художников. В Тартуском Государственном художественном музее прошла с большим успехом выставка графики Кубы.

Много любителей изобразительного искусства познакомились с произведениями таллинских художников А. Бах, И. Кимма, Л. Толли и

О. Мянни в их ателье. Вечера открытых дверей состоялись в Тартуском Доме художника, а в столице республики — в Государственном художественном институте Эстонской ССР и в ателье Художественно-производственного комбината.

В Таллинском Государственном художественном музее прошла с большим успехом выставка произведений художника Я. Тильберга.

Во время состоявшихся встреч художники подарили многим учебным заведениям свои картины и графические листы.

Из наиболее важных мероприятий Недели искусства можно назвать выставку произведений местных художников И. Мукса, Б. Лукатса и Н. Сеппа в Вильяндиском краеведческом музее. Выставки живописи и графики состоялись также и в Выру, Хаапсалу и других городах и районных центрах, где одновременно проводились и встречи с художниками. В заключение Недели искусства в Государственном художественном институте Эстонской ССР состоялась научная конференция. На ней выступили художники И. Линнат, Э. Окас, А. Пихельга и К. Михайлов. Интересные доклады прочитали искусствоведы Л. Соонпяэ и Б. Бернштейн.

ФРИДРИХ ЛЕХТ

20 января в Москве скончался художник-педагог Фридрих Карлович Лехт.

Ф. Лехт родился в 1887 году в Тарту. В 1914 году он кончает в Петербурге Академию художеств по отделению скульптуры. С 1917 года принимает активное участие в революционной работе. В годы гражданской войны Ф. Лехт вступает добровольцем в Красную Армию. После демобилизации он принимает участие в организации многих советских художественных организаций, является членом их правлений. Ф. Лехт неоднократно избирался в Московский городской Совет депутатов трудящихся. В 1919 году он вступает в ряды КПСС.

В 1945 году Ф. Лехт избирается деканом факультета скульптуры Московского государственного художественного института им. В. Сурикова, а с 1949 по 1959 год работает директором Государственного художественного института Эстонской ССР в Таллине. Последние годы своей

жизни после выхода на пенсию он проводит в Москве. Ф. Лехт имел почетное звание заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР, был награжден двумя орденами Трудового Красного Знамени, медалями и Почетными грамотами.

В творчестве профессора Ф. Лехта заслуживают особого внимания его произведения в области монументально-декоративного искусства (скульптура В. И. Ленина на Сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве, надгробный памятник Э. Бауману, сооруженный в 1926 году на Ваганьковском кладбище в Москве, мозаичные панно для станции метро «Автозаводская» в Москве, созданные в 1940, 1941 и 1954 гг. в творческом содружестве с художниками Борисенко и Покровским), а также серии многочисленных рисунков и акварелей первых лет индустриализации страны («Химический комбинат в Березниках», «Железнодорожные мосты», «Электростанция» и др.).

ИДА КЭЭРДО

16 марта в Таллине скоропостижно скончалась Ида Кээрдо, член секции искусствоведов Союза художников ЭССР.

И. Кээрдо родилась в 1912 году в городе Калинине. Позднее ее родители переехали в Тарту, где она в 1935—1940 гг. обучалась живописи и графике в Высшей художественной школе «Паллас». Исторические июньские события 1940 года привели И. Кээрдо в Таллин. Она начала работать в редакции журнала «Вийснурк» («Пятикопечная звезда»). В 1940 году И. Кээрдо вступила в ряды КПСС.

В годы Великой Отечественной войны И. Кээрдо работала в Москве переводчиком и референтом ТАСС, а осенью 1944 года вернулась в освобожденный Таллин. В 1949—1950 годах И. Кээрдо была директором Таллинского Государственного художественного музея. С 1949 года И. Кээрдо состояла членом Союза художников ЭССР, была ответственным секретарем и секретарем партийной организации Союза. Ухудшившееся в последние годы состояние здоровья заставило И. Кээрдо отойти от активной общественной жизни.

АДО ВАББЕ

20 апреля в Тарту скончался заслуженный деятель искусств Эстонской ССР профессор Адо Ваббе.

А. Ваббе родился в 1892 году. Художественное образование получил в Мюнхене в художественной школе А. Ажбе. Совершенствовался за границей. Некоторое время жил в Москве и Ленинграде. В 1919 году переселился в Тарту, где стал одним из первых преподавателей созданного незадолго до того художественного училища «Паллас». Педагогическую работу вел до 1951 года в Тартуском Государственном художественном институте в звании профессора.

Творческий путь художника начался в 1913 году. Он является автором ряда панно-композиций, портретов, пейзажей, натюрмортов. Первоначально в его творчестве ощущается влияние вошедших тогда в моду декадентских течений, однако с 30-х годов все сильнее проявляется последовательное приближение художника к реализму. Внимания заслуживают его книжные иллюстрации. А. Ваббе работал также в области театральной декорации. Он имеет также неоспоримые заслуги в деле изучения технологии живописи и графики. Последние годы своей жизни после ухода на пенсию А. Ваббе провел в Тарту.

КУНСТ, 2 («Искусство»)
Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1961
На эстонском и русском языках
Оформление Х. Витсура
Издательство «Искусство Эстонской ССР»
при Художественном Фонде Эстонской ССР
Таллин, ул. Пикк, 6.

Toimetuse kolleegium: A. Alas, B. Bernštein, V. Erm,
H. Kuma, F. Matt (vastutav toimetaja), O. Männi,
A. Pihelga, V. Raam, R. Sarap, L. Soonpää,
I. Torn, L. Viiroja (koostaja).

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

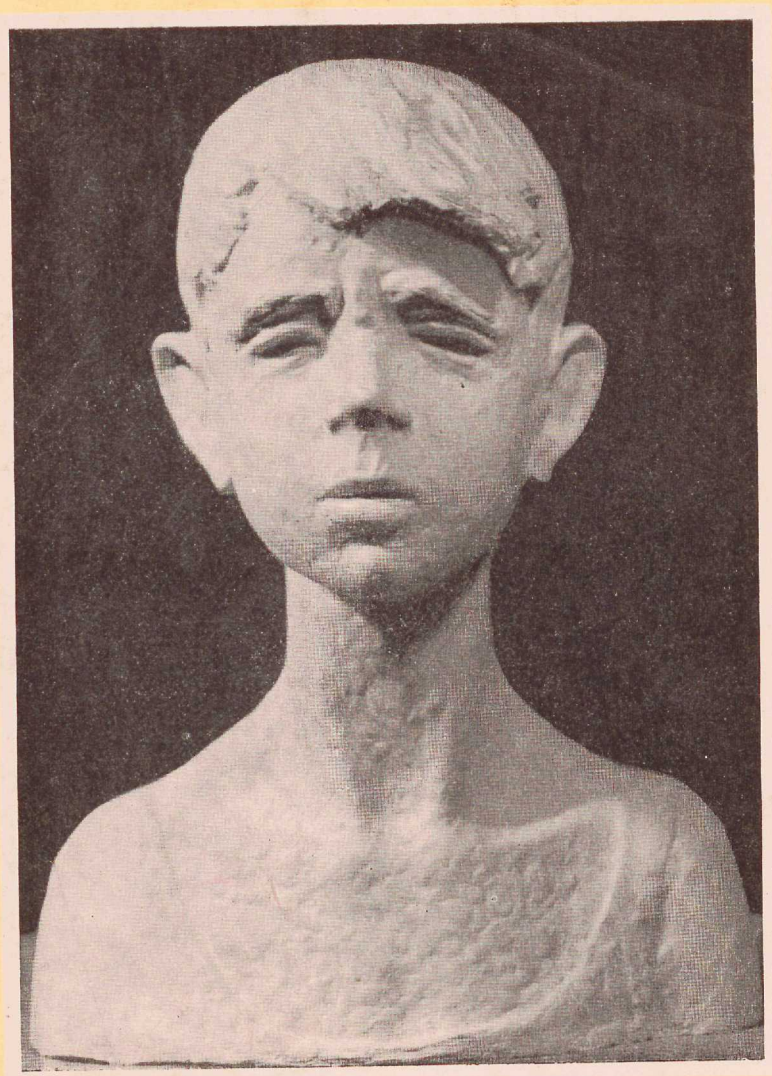
Ladumisele antud 3. IV 1961. Trükkimisele antud 27. VI 1961.
Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 8,5 + 2 kleebist. Formaadile
60×92 kohaldatud trükipoognaid 7,28. Arvutuspoognaid 7,30.
Trükiarv 4000, MB-05804. Tellimise nr. 2561.

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

Hind 66 kop.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

В. Лойк — Натюрморт.	фронтиспис
Э. Ильтнер — Хозяева земли.	3
И. Заринь — Родной берег.	4
А. Микко — Вечерний пейзаж.	5
В. Вальгос — Лист из серии «В советской деревне». Гравюра на линолеуме.	6
В. Озол — В саду.	7
Р. Сагритс — Оляха ранней весной.	9
Р. Сагритс — Скалы на Онежском озере.	10
Р. Сагритс — Перед дождем.	11
Р. Кальо — Освобождение политзаключенных.	15
Р. Кальо — Беженцы.	17
Р. Кальо — Уборка картофеля. Гравюра на линолеуме.	18
Р. Кальо — Трамвайная остановка.	19
Э. Тихеметс — Зима в Отепя. Акватинта.	20
В. Толли — Сын рыбака. Акватинта.	20
В. Лойк — Композиция. Масло.	21
К. Рауд — Воспоминания. Карандаш.	23
В. Охакас — Пилорама. Масло.	24/25
К. Рауд — Загробная невеста (триптих III часть).	25
К. Рауд — Сватовство Калева.	27
К. Рауд — Умирающий Калевипоэг.	29
К. Рауд — Хутор у моря.	30
А. Кокамяги — Портрет мальчика.	31
А. Микко — Пейзаж.	31
Мастер легенды св. Люции — Створчатый алтарь Черноголовых.	33
Мастер легенды св. Люции — Створчатый алтарь Черноголовых. Фрагмент.	34
Мастер легенды св. Люции — Мадонна среди святых.	35
Мастер легенды св. Люции — Створчатый алтарь Черноголовых.	37
Мастер легенды св. Люции — Створчатый алтарь Черноголовых.	39
Мастер легенды св. Люции — Створчатый алтарь Черноголовых. Фрагмент.	40
Мастер легенды св. Люции — Створчатый алтарь Черноголовых. Фрагмент.	40
Мастер легенды св. Люции — Спящая мадонна.	41
З. Тамаш, А. Вайда — Соревнование на первенство мира по фехтованию. Плакат.	44
Г. Силаш — Венгерская томатная паста. Плакат.	45
А. Мате — Как была открыта Америка. Плакат.	45
К. Бооц — «Мнимый больной» Мольера. Плакат.	46
Луис Пеньяльвер — Глаз войны. Гравюра на дереве.	46
Кармело Гонзалес — Инглезиас. Город ночью. Гравюра на дереве.	46
Арманго Поссе — Лицо. Гравюра на дереве.	47
Херке Риголь — Бедняки. Гравюра на линолеуме.	47
Р. Трейман — Портрет художника Отто Кангиласки.	53
А. Мууга — Сохнувшие сети.	53
Э. Кирс — Женщина с водой. Гранит.	56
На первой странице обложки: К. Рауд — Пейзаж Ригульди. Уголь. 1940.	
На последней странице обложки: К. Рейтель — Капитан. Гипс, 1960.	



66 kop.