



KUNST

3 • 1 9 6 2

SISUKORD

J. JENSEN

Tulevikku suunatud pilguga 1

H. JÕGI

Illustratsioonidest W. Shakespeare'i
teoste eestikeelsetele väljaannetele . 10

L. SOONPÄÄ

Adamson-Ericu varasemast loomingust 19

R. LOODUS

Erik Obermanni loomingust 27

VARIA

M. LUMISTE

Tartu kunstnike teoste näitust meenu-
tades 39

KUNSTINÄDAL 41

KUNSTIKROONIKA 43

KUNSTIPEDAGOOGILINE NURK 45

O. RAUNAM

Akvarellmaal 45

RESÜMEED VENE KEELES 52

Esikaanel:

S. UIGA

Kai ja Epp. Õli. 1962.

Tagakaanel:

Z. HMELNITSKI

Tütarlaps raamatuga. Kips. 1962.



«EESTI NSV KUNST»

KUNST · 3 · 1962



«EESTI NSV KUNST»



O. Terri. Poiss. Õli. 1961.

KUNST · 3 · 1962

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

TULEVIKKU SUUNATUD PILGUGA

Jaan Jensen

ENSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees

Nõukogude Eesti kujutav ja tarbekunst on saavutanud viimastel aastatel märgatavat edu. Meie tarbekunstile on pidevalt lausutud kiidusõnu. Hea hinnangu osaliseks sai ka meie kujutav kunst NLKP XXII kongressile pühendatud kunstinäitusel Moskvast. Meeldiv oli kuulata, et viimast fakti kinnitas NSV Liidu Kunstnike Liidu juhatuse sekretär, NSV Liidu rahvakunstnik S. Gerassimov Eesti NSV Kunstnike Liidu XI kongressil.

Võiksime nüüd hakata loetlema teoseid, millistele on osaks saanud üldine tunnustus, kunstnikke, kelle nimed on laialt tuttavaks saanud niihästi vabariiklikus kui ka üleliidulises ulatuses ning kelle looming on tähelepanu äratanud ka välisriikides korraldatud kunstinäitustel. Kuid vaevalt oleks sellel siinkohal sügavat mõtet. Esiteks teab meie kunstnikkond ja kunstiavalikkus neid fakte küllaltki hästi. Ja teiseks — kui kõrvupaitavad ja meeliülendavad ka ei oleks kiidusõnad, ei tohi nad meid siiski viia olukorrani, et me enam ei

näe puude tagant metsa. Meil on küllalt rohkesti saavutusi, kuid need ei anna veel kaugeltki põhjust rahuloluks.

Meenutagem veel kord Eesti NSV Kunstnike Liidu hiljutist XI kongressi. Me ju ei piirdunud seal ainuüksi saavutuste loetlemisega, me kõnelesime eelseisvatest suurtest ülesannetest, seadsime sihtjooni oma töö edasiseks paremaks korraldamiseks. Rääkisime meie kunsti senisest kammerlikkusest, monumentaalkunsti probleemidest, väärotsingutest, vajadusest üle saada plakati, raamatu-graafika ja tarbegräafika kohatisest paigaltammumisest. Tõstsime üles tarbekunsti pakilisi küsimusi — tootmisbaasi kitsust, lünklikku materjalidega varustamist, kunstnike tööpõllu senisest veelgi suuremat arvardamist tööstusettevõtetes jne.

Aga peamine ja kõige tähtsam: ajal kui kogu Nõukogudemaa on määratu suure entusiasmiga asunud ellu viima NLKP XXII kongressi ajaloolisi otsuseid, kui meie rahvas on pühendunud kogu

jõuga kommunismiehitamise grandioosete plaanide elluviimisele, langeb hiiglaslikus töös kommunistliku ühiskonna rajamise laial rindel järjest vastutusrikkam osa ka meile, kunstnikele.

Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programm kutsub meid looma kunsti, mis oleks rõõmu ja innustuse allikaks miljonitele inimestele, mis väljendaks nende tahet, tundeid ja mõtteid, aitaks kaasa nende ideelisele rikastamisele ja kõlbelsele kasvatamisele. Partei kutsub meid olema tema ustavateks abilisteks uue harmooniliselt arenenud inimese kujundamisel, tema esteetilise meele ja maitse arendamisel, niisuguse olukorra loomisel, et kommunismihooone püstitamise erakordset sange-rikkust ilmutavate inimeste tööd hingestaks ja innustaks kõikjal ilu.

Kas tarvitseb eraldi rõhutada, et siin peame me kõik tunnistama veel oma suurt võlga rahva ees.

*

Ent oma senise töö puudujääkide tunnistamine on ainult asja üks külg. Igasugusest enesekriit-
kast on vähe kasu, kui sellega ei kaasne prakti-
liste teede otsimise ja nägemise tahe puudustest
ülesaamiseks, oma töövõlgade lunastamiseks. Ja
see on juba palju raskem ülesanne.

Meie kunstnikud on koos rahvaga läbi teinud
suure arengutee. Oleme ammu üle saanud sot-
sialistliku realismi kitsapiirilisest tõlgendamisest,
naturalismi ja fotorealismi tendentsidest kujutavas
kunstis. Me teame, et nõukogude kunsti loomingu-
line meetod avab kõigi kunstialade töötajate ees
laialdase tegevusvälja isikliku loomingulise in-
siatiivi ning kõrge meisterlikkuse avaldamiseks,
loominguliste vormide, stiilide ja žanride variee-
rimiseks. Isikukultuse ja selle tagajärgede otsustav
likvideerimine on kunstnikud vabastanud elu-
nähtuste dogmaatilisest mõistmisest, ühekülgsest
ja piiratud lähenemisest teemaatilistele probleemi-
dele.

Ja ometi on vana väga visa kaduma. Peaaegu
igal näitusel võime kohata töid, milles ilmneb
aastatepikka juurdund rutiini niihästi ainevali-
kus kui ka teoste vormikäsitusel. Näeme paraku
ikka veel halle, vaatajat ükskõikseks jätvaid teo-
seid, kus loominguline põlemine on asendunud
asjaliku külma käsitööga.

Me kõik tunnistame, et kunsti peaülesanne on
tõetruult ja kunstimeisterlikult kujutada meie sot-
sialistliku tegelikkuse rikkust ja mitmekesisust, et
kunsti peamine ainevald on meie tänapäeva elu,
selle rõõmus tööhoog ja mehised kangelased.

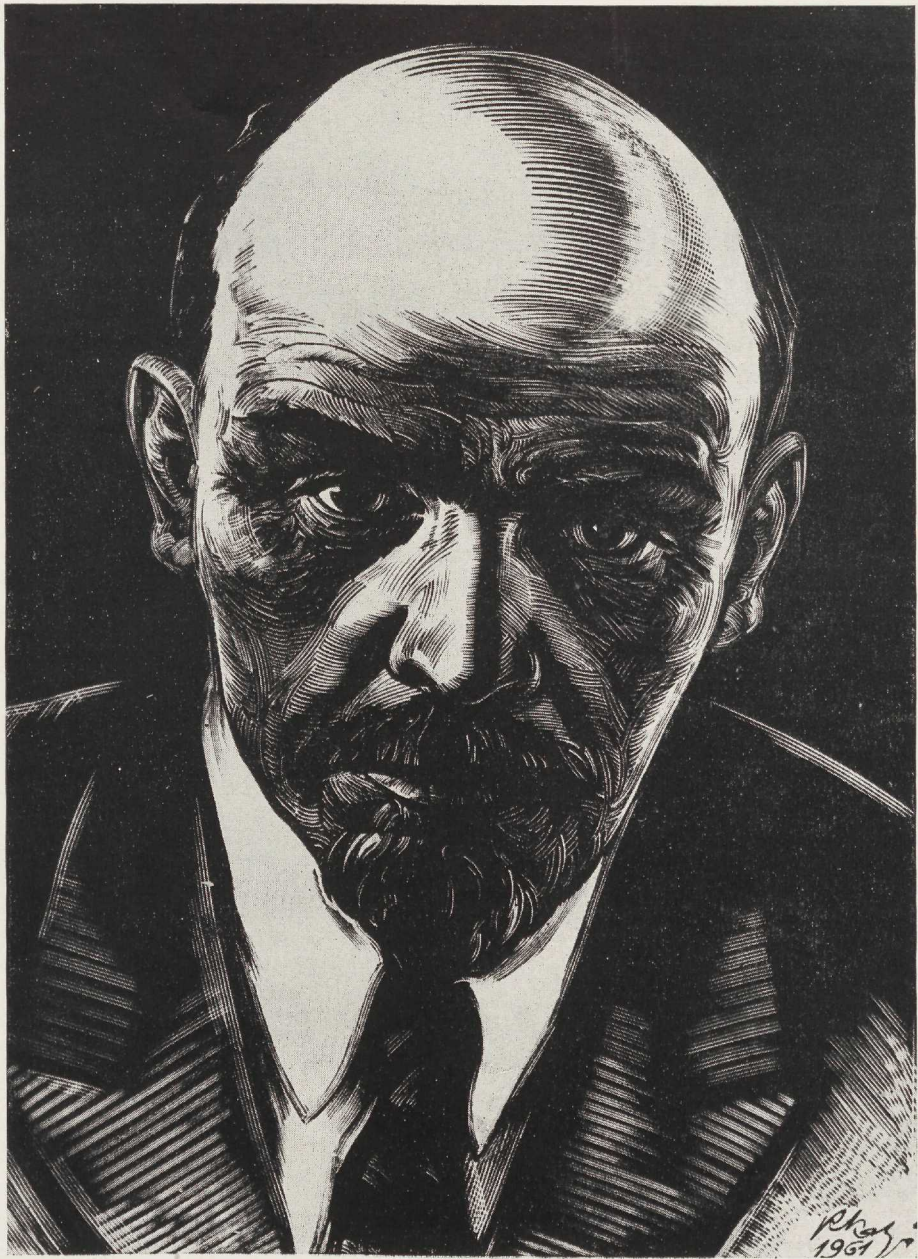
Ent kui sageli juhtub ikkagi veel, et püüame
endale tänapäeva kujutamise ülesannet liiga liht-
saks teha: lepime elunähtuste otsese mahajoonis-
tamisega, — tõsi küll, teinekord vägagi, vägagi
meisterlikus vormis, ning esitame selle valmis
kunstiteosena. Tõepoolest, ei ole eriti suurt vahet
selles, kui näitusesaalides varematal aegadel domi-
neerinud tagahoovipildikeste ja idülliliste maas-
tikulõikude asemele astuvad sama kiretud indust-
riaalmaastikud tehasekorstnate ja ehituskraana-
dega esiplaanil; ka nende fikseerimisel on ju hea
fotoaparaat palju edukam ja vähem vaeva nõu-
dev. Kunstilt aga nõutakse midagi rohkemat kui
suudavad pakkuda mehaanilised reporterivahen-
did.

Lugejad vabandagu, aga mõttekäik toob mind
kaunis üldtuntud näitele selle kohta, kuidas suur
sõnameister Maksim Gorki seletas sõnaloomingu
kunsti, iseloomude ja tüüpide loomise kunsti. Ta
ütles: kirjeldades üht talle tuntud kaupmeest,
ametnikku, töölist, teeb kirjanik või kunstnik
enam või vähem õnnestunud foto just sellest ühest
inimesest, saadeski nii ainult foto, millel puudub
sotsiaalselt kasvatav tähtsus, ja see ei anna pea-
aegu midagi selleks, et lugeja-vaataja laiemalt ja
sügavamalt tunnetaks inimeste elu; kui aga kir-
janik või kunstnik oskab võtta 20-lt, 50-lt, 100-lt
kaupmehelt, ametnikult, tööliselt kõige iseloomu-
likumad jooned, harjumused, maitset, žestid, usku-
mused, kõneviisi jne. ning ühendada nad ühte
kaupmehesse, ametnikku, töölisest, siis selle
võttega on loodud «tüüp» — ja on tekkinud
kunst.

Laenasin selle Gorki mõtte, et tema kiirtevihu
valguses veel kord vaadelda Ilmar Kimmi popu-
laarset teemaatilist kompositsiooni «Sepad». Milles
on selle teose vourused, mida me selles kõigepealt
hindame?

Mulle tundub, et just seda, et kunstnik on
läinud Gorki poolt kirjeldatud «tüübi» loomise
teed — kunsti sünni ainuõiget teed. I. Kimmi
maal ei ole ainult kolme tööeesrindlase portree,
ei ole teatava töömomendi detailne mahajoonis-
tamine. Aga siiski tunneme me kõik neid energi-
lise hoiakuga, tööpingest jäägitult haaratud, rikka
vaimujõuga tugevaid seppi maalil — need on
nõukogude inimesed, meie kaasaegsed kommu-
nismiehitajad. I. Kimmi teose peaväärtus seisab
tema üldistusjões.

Ja meile saab selgeks ka see, et selliste sep-
pade kujutamiseks pidi kunstnik tõesti tundma
kahtkümmet, viitkümmet, sada seppa. Seppa ja
sepa tööd üldse.



R. Kaljo. Vladimir Iljits Lenin. Puugravüür. 1961.



R. Kaljo. Kohvikus. Puugravüür. 1961.

«Kirjanduse ja kunsti arenemise peajooneks on kindlustada sidemeid rahva eluga», konstateeritakse Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programmis.

Me oleme õppinud seda pidama aksioomiks.

Ag vahetevahel arenevad siiski vaidlused niisuguste probleemide ümber, nagu: kas on tähtis, kuidas kunstnik elu tundma õpib — oma kanglastega külj-külje kõrval elades või loomingu-liste komandeeringute kaudu?; kas on oluline, kus kunstnik elab — pealinnas või rajoonikeskuses?

Võib-olla tuleks siin kunstnikku võrrelda mesilasega, — korjab ju esimene kogemusi elu igalt õielt ning annab korjatu ideeliselt ja kunstiliselt ümbertöötatuna juba kõrgemas kvaliteedis elule jälle tagasi.

Võib-olla muigavad sedalaadi «diskussioonide» viljatuse üle nüüd eriti meie plakatistid oma hiljutisele kasulikule kogemusele mõeldes.

Plakati alal töötavaid kunstnikke häiris nimelt asjaolu, et just plakatites põllumajanduse teemadel on meil olnud viimastel aastatel eriti vähe õnnestumisi. Otsustati kunstnike paremaks kurssi- viimiseks põllumajanduse päevaprobleemidega korraldada kunstnike ja Eesti NSV põllumajanduse

juhtivate töötajate kohtumine. Vestlusest kasvas välja idee võtta ette matk mõnesse eesrindlikku majandusse. Graafikasektsiooni plakatisektor haaras mõttest kinni ja koos ministeeriumi juhtivate spetsialistidega sõitiski grupp kunstnikke Kehtna näidissovhoosi. Matk kujunes kunstnikele väga tulusaks — tutvuti nii põllumajanduse probleemidega kui ka huvitavate inimestega, saadi uusi ideid, aga ka asjalikke märkusi varem valminud plakatite kohta (viimastest korraldati sovhoosis näitus). Kunstnikud pöördusid sellelt ekskursioonilt tagasi täis uut loomisindu, kindla kavatsusega selletaolisi matku korrata.

Ei tarvitse vaeva näha elu tundmaõppimise retseptide leidmisega — niisuguseid ei ole, nagu pole olemas retsepte ka hea kunstiteose loomiseks. Võib elada keset kõige sügavamat eluhoovust, aga pugeada sellele vaatamata omaenda mina ahtakesse teokarpi. Võib käia aastas kolm-neli korda loomingu-lingulistel komandeeringutel, aga neilt tõelise loomingu jaoks väga vähe tallele panna.. Kuid üht ei maksa küll kunagi karta, et ükskõik milline vahend või abinõu elu ja tema probleemide tundmaõppimiseks liigne oleks. Elult on meil alati ja kõikjal õppida!

A. Keerend. Põhja-Eesti maastik. Linoollõige. 1961.



Ka seda võib muidugi juhtuda, et kunstnik on äärmiselt hoolikas eluliste tähelepanekute kogumisel, et ta on talletanud rikkalikult nähtusi ja detaile, aga üldistusteni kõigele vaatamata siiski ei jõua.

Üldistamisoskus oleneb esmajoones teadusliku maailmavaate kujunemisest. Meil, nõukogude inimestel, on marksismi-leninismi õpetuse näol eksimatu kompass, mis aitab meil sügavalt mõista maailma arenemise käiku ja perspektiive, õigesti orienteeruda nii meie maal kui ka rahvusvahelisel areenil toimuvates sündmustes, kõiges ja kõikjal kommunistlikke ideid ühendada kommunistlike tegudega.

Kuid sügavasti eksivad need, kes ideoloogilise teadlikkuse arendamiseks tehtavat tööd kipuvad mõõtma ainult poliitõppustel ärakuulatud loengute ja seminaridest osavõtu arvuga. Asjata ei rõhutata parteidokumentides, mis annavad juhtnööre ideoloogilise töö korraldamiseks uutes tingimustes, dogmatismi ja talmudismi kahjulikkust selles töös, asjata ei tõsteta esiplaanile teooria ja praktika lahutamatu seost õppimisel.

Teooria ja praktika seos poliitilises õppuses meie kollektiivi seisukohalt lähtudes aga tähendab seda, et õigus on neil, kes kunstniku loominguks aktuaalsetest päevaprobleemidest kõrvalehoidmise põhjust näevad vähearenenud kodanikutundes. Ja vastupidi — kui me marksismi-leninismi käsitleme mitte kui valmis dogmade kogu, vaid kui tegevusjuhendit, siis aitab see meid sisurikaste, ideeliselt küpsede ja vormilt meisterlike teoste loomisel.

Lõppkokkuvõttes on ju kunstniku teadlikkuse taseme kõige paremaks näitajaks tema töö.

Vormiprobleemid on kunstiteose sünni kolmas põhikomponent. Kujutavas kunstis on need eriti olulised, sest on ju siin kunstniku mõtete, tunnete ja ideede edasiandmise vahendiks ainult värv ja vorm.

Kui me peame silmas marksistliku esteetika põhitõde sisu ja vormi dialektilisest seosest, siis on pävaselge, et tänapäeva probleeme ja elunähtusi ei saa edasi anda vanas vormis. Me olemegi otsustavalt selja pööranud varasemale elu lakeerivale, ilutsevale laadile, detailides jutustavale kujutamiskiisile, püüame lakoonilise, jõulise ja monumentaalse väljendusviisi poole, mis rohkem vastab ajavaimule.

Samast marksistliku esteetika põhitõdest lähtudes on selge ka see, et vorm ei tohi muutuda kunstiteoses eesmärgiks omaette ja et küsimus saab olla ainult õiges vormitunnetuses. Aga ka

õigest vormitunnetusest on veel vähe. Kunstiteos kasvab välja individuaalsest elutunnetusest ja individuaalsest, isikupärasest, kordumatust meistrikäekirjast.

Selle keerulise küsimustekompleksi lahendamisel on otsingud kunstnikule paratamatud. Leidmisi saab olla ainult seal, kus on otsingud. Aga otsimisel juhtub vahel eksimistki. Ka see on paratamatu.

On rõõmustav, et eriti pingsalt otsivad noored. Ma ei tahaks end lugeda nende kilda, kes siit püüavad välja arendada erilist «noorte ja vanade probleemi», «isade ja poegade probleemi». Vanema generatsiooni voores on tema elukogemused, nooruse eelis — tema tulisus kõige uue vastuvõtmisel, uute teede, novaatorluse otsingul. Niisugune on juba elu seadus.

Niisiis, noorus on pühendunud otsinguile, ta otsib uut ja otsib iseennast, ning meil võib olla ainult hea meel selle üle, et noorte kunstnike näitused leiavad nii elavat tähelepanu, et nende teoste üle vaieldakse, nende loomingus ilmnevate tendentside üle mõtteid vahetatakse. Aga kui me kõneleme eksiradade võimalikkusest otsinguis, siis ei tähenda see, et me peaksime leppima eksimiste ja viltulaskmistega kui paratamatusega ka seal, kus neid on võimalik vältida.

Vaevalt tasub näiteks vaeva näha otsingutega selles valdkonnas, mis on tegelikult ühe või teise rahva kunstis või kultuuriloos juba läbikäidud etapp. Esiteks pole mingit alust sääraseid «leide» esitada novaatorluse pähe, tegemist on ju siis puhtal kujul kultuuri- või kunstiajaloo vähese tundmisega. Ning teiseks, iga ajastu, iga olukord kätkeb erinevat elutunnetust ja nõuab seega ka vastavat vormi, mehaaniline ühe vormi teisele sisule ümbermugandamine ei anna kunagi elujõulist tulemust.

Mis aga puutub isikupära otsinguisse, siis ei saa «oma nägu» leida võõrast kunstialbumist. Õpida võib ja tuleb igalt poolt, kus leidub midagi head. Kuid igapähe tuleb see iseenda loomingulises veskis läbi jahvatada vastavalt oma karakterile, kalduvustele ja võimetele.

On kahjuks ka seesuguseid nähtusi, et vormi-veiderdustega püütakse varjata seda kurba fösi-asja, ja realistliku elukujutamise ei tulda lihtsalt toime. Viimasel juhul ei aita mingi muu rohi peale avameelse tõe väljaütlemise: andeta ei sünni kunsti.

Suhtumine otsinguisse peab olema väga delikaatne. Hea onu noomiv targutus mõjub siin vähe, läbematu tädi hüsteerika on veelgi hal-



A. Hoidre. Pärnu sadam. Tempera. 1961.

A. Pilar. Lõuna-Eesti maastik. Akvarell. 1961.



vem. Vaja on tarka sõpra, kes tõeliselt on võimeline noori nende otsinguvaludes aitama ja juh-tima.

Tahaksin väga, et meil tulevikus ilmuks palju rohkem selliseid siiraid ja sisukaid kunstikriitilisi artikleid, nagu B. Bernšteini ülevaade noorte kunstnike tööde näitusest ajalehes «Sirp ja Vasar» nr. 26, 29. VII 1962. — «Mille nimel?» Ja et meie kunstikriitika üldse kujuneks kunstnikule senisest kaugelt suuremal määral selleks targaks sõbraks ja nõuandjaks, kelle järgi kunstnikud tunnevad suurt vajadust.

*

Lõpuks veel mõned mõtted kunsti rahvale lähen-damisest, kunsti levikuteede avardamisest.

Loomulikult kuulub siin otsustav sõna kunstile ja kunstnikele enestele. Pole vaja palju sõnu raisata, et seletada, miks kunstinäituste saalid kodanliku korra ajal haigutasid tühjusest: see, mida seal pakuti, oli oma rõhuvus enamikus elu-kauge ja rahvale võõras. Nõukogude rahvas hin-dab ja armastab kunsti, mis elab temaga ühist elu, rõõmustab koos tema rõõmudega, muretseb koos tema muredega. Seepärast on meie esmane ülesanne kunsti levikuteede senisest veelgi laie-maks muutmist silmas pidades — tihendada side-meid rahva eluga, kujutada tema tööd ja püü-dlusi veelgi mitmekülgsemalt, sügavamalt, veelgi meisterlikumalt.

Aga kui me kõneleme kunsti ühiskondlikust missioonist, siis kuulub selle hulka ka rahva kunstimaitse kasvatamine, tema esteetilise meele arendamine.

Võtkem vahel aega rahva jälgimiseks näituse-eksponaatide ees. Millest lähtutakse hinnanguis? Rõhuvus enamuses ülilihtsast jaotusest: meeldib, ei meeldi... Aga kui puhkevad vaidlused, siis põrkavad pahatihti kokku kaks äärmuslikku poolt: ühed, kes tunnustavad ainult ilutsevaid looduse vaikelusid, naeratavaid plakateid, jutus-tavaid pildikesi ja teised, kes on valmis mütsi maha võtma üksnes kõige äärmuslikumate vormivigurduste ees.

Kunstnik ei tohi orienteeruda mahajäänud mait-sele ega ka kaasa minna snoobide ekstravagan-tuse kummardamisega. Kuid ka sellest on vähe, et ta kummalegi neist äärmustest ei orienteeru. Nii mahajäänud maitset kui ka ultramodernismi harrastajaid on ju vaja kasvatada.

Ei sündinud iseenesest, et me vanaema voki-vurina ja püssikuulist tabatud hirve sentimentaal-

setelt lauludelt oleme jõudnud sümfooniakontser-tideni täissaalidele. Meie heliloojad ja muusika-tegelased aga on praegu üsna kaugel sellest, et hardalt imetleda ainult koorilauluharrastuse mas-silisust, vaid mõtlevad tõsiselt sellele, kuidas saa-vutatud tasemelt edasi minna, kuidas lauljaid har-jutada kaasaegse helikeelega.

Kunstnike peres imestatakse sageli selle üle, et Šiškini karudel veel tänapäeval nii palju austajaid on ja et ülekullatud kipskujudele visasid kaasatundjaid leidub.

Nagu tõsise muusika nautimine, nii nõuab ka kunsti mõistmine teatavat ettevalmistust. Kas ei võiks siin tõhusaks abiks olla kunstnike eneste sagedasemad kohtumised kunstihuvilistega näituse-saalides? Palju võiksid sel alal ära teha kunsti-kriitikud. Õigusega on nii mõnigi kord märgitud, et meie kunstikriitilised artiklid on kas siis üld-sõnaliselt šabloonilised või on kirjutatud sageli niivõrd professionaalses keeles, et kunstihuviliste laiadel ringidel on raskusi nende arusaamisega. Miks ei võiks näituse ülevaated olla pühendatud ainult paari-kolme väljapaistvama teose põhjali-kule analüüsile? Sellisele analüüsile, mis aitaks mõista mitte ainult käsitletavat konkreetset kunstiteost, vaid arendaks kunstihuvilistes ka ise-seisvat analüüsivõimet. Aitaksid vaatajal eral-dada head halvast.

On loomulik, et esteetiline kasvatustöö peab algama juba lapse- ja koolieast. Viimastel aasta-tel on koolides sel alal mõndagi hinnatavat korda saadetud: areneb kunstiringide ja -klasside tege-vus, koolihooneid kaunistatakse kunstiteostega, järjekindlalt organiseeritakse õpilaste ühiskülas-tusi näitustele. Seda hämmastavam on, et sellele hästi alanud kasulikule tööle leidub mõjukaid vastuseisjaid. Eesti NSV rahandusminister A. Ti-hane nimetas isegi oma ettekandes Eesti NSV Ülemnõukogu viienda koosseisu kaheksandal istungjärgul liialdusteks summasid, mis on kulutatud koolihoonete kaunistamiseks maalide, skulptuuride ja bareljeefidega!

Noorsoo esteetiline kasvatamine on ülesanne, mille suurt tähtsust rõhutatakse Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programmis. Kunstnikud saavad siin palju korda saata, kuid nad vajavad selles vastutusrikkas töös ka toetust ja abi, sest see ei ole ülesanne mitte üksnes kunstnikele, vaid kogu ühiskonnale.

Arvan, et meie kultuuriavalikkus avaldab täit tunnustust kunstnike kollektiivile suure töö eest, mis seni on tehtud kunstipropaganda hoogustami-seks eriti traditsiooniliste kunstinädalate puhul.



H. Eelma. Kalurid. Linoollõige. 1961.

Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse ülesanne on aga seda tööd veelgi ulatuslikumalt ja sihikindlamalt organiseerida ning arendada.

*

Ülalesitatu näol olen põgusalt kõnelnud kunstnikele ja kunstisõprade arvukale perele küllalt tuttavatest probleemidest — kunsti sidemete tihenda-

misest eluga, kunstimeisterlikkuse küsimustest, kunsti teedest rahva hulka.

Kuid see pole siiski juhuslik. On ju just need probleemid sõlmpunktideks nõukogude kunsti arengu peajoonel. Ja ilmselt on meie kunstnike teotahtelisel kollektiivil veel mõndagi teha ja saavutada selle nimel, et need põhimõtted saaksid meile tunnustatud printsiipidest senisest suuremal määral ka tegutsemisjuhendiks.

ILLUSTRATSIOONIDEST W. SHAKESPEARE'I TEOSTE EESTIKEELSETELE VÄLJAANNETELE

Hilja Jõgi

W. Shakespeare'i rikkalik looming on eesti rahva kultuuriellu leidnud tee teatri kaudu. See algas juba möödunud sajandil rahvusliku liikumise ajal tegevust alustanud A. Wiera aegses «Vanemuise» teatris. Kui suursündmusest kirjutati ajakirjanduses 1888. aastal «Venedigu linna kaupmehe» lavaletoomisest. Sellest ajast alates on W. Shakespeare'i teoseid meie lavadel mängitud peaaegu pidevalt, kuigi erineva lähenemisega. Umbes paar-kümmend aastat pärast esmaseid teatrilavastusi ilmub Shakespeare'i draamalooming ka raamatuna. 1910. a. andis kirjastus «Ühiselu» välja «Daani prinz Hamleti», mis ilmus Peterburis A. Tombach-Kaljuvalla tõlkes. Seda teost on püütud illustreerida, milleks kasutati pilte skulptor A. Weizenbergi loomingust. Tõlkija märgib eessõnas, et A. Weizenberg andis talle lahkelt oma raidkujude «Hamleti» ja «Ophelia» päevapildid.

Esimesele katsele Shakespeare'i loomingut raamatu kujul esitada järgnes pikem paus. Alles 20. aastail tekkis Tartus Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastusel uuesti suurem huvi Shakespeare'i loomingu väljaandmise vastu. Need väljaanded pole aga jätnud meie raamatukultuuri välise palge ajalukku kuigi sügavaid jälgi. «Kuningas Lear» oli mõeldud noorsooväljaandena maailmakirjanduse seeriast. Teda kaunistas vaid kirjaniku portreegravüür frontispissil. «Veneetsia kaupmeest» on püütud küll suuremate kavatsustega, terviklikumalt kujundada, kuid ilma eriliste tulemusteta. Raamatud avanevad vaated Veneetsiast, reproduktioonid vanadest gravüüridest: Doodžide palee, Püha Markuse kiriku torn jne. Peente laineliste joontega on jäädvustatud ka haaravamaid stseene tragöödiast. Kuid illustratsioonides puudub šekspiirlike suurte kontrastide ja rikka tundemaailmaga inimeste ja sügavate kirgede tunnetamine ning nende emotsioonide edasiandmine. Kaanel kujutatakse Suure kanali vaadet, Schylockit, Veneetsia kaupmeest, kelle ümber areneb teose põhiprob-

leem. Kujutise graafiline, kuidagi rabe kontuur mõjub joonistuslikult abitult ning konstruktsioonilt ebaõnnestunult, ja mis peamine — selles pole rõhutatud ja vihatud liigkasuvõtja hingehädade veenvat kunstilist jõudu.

Raamatu illustraator, mitmete laste- ja noorsooraamatute kaunistaja ja kujundaja R. Kivit baseerus süzeelisele piltkaanele ja lehele, s. o. suunale, mis meie raamatukultuuris juba sajandi algpäevil esines. Kuid puudujäägid on kunstimeisterlikkuses, võrreldes neid E. Viiralti toleaegete paremate illustratsioonidega. Sama kunstnik on kujundanud veel «Macbethi» (1929) ja «Hamleti» (1930) kaaned. Hüljanud nüüd täielikult süzeelise liini, lähtus kunstnik uuest aspektist. Kaaned on puhtate lokaalvärvide ja tasakaalustatud kompositsiooniga, gootipärased majuskliid ümbritsetud keskaegsete taimeornamentika motiividega. Kuid ka siin, kas kirjastuse sõendamatusse tõttu oma kunstnike tööd kasutada või muudel kaalutlustel, paigutati teosesse veel reproduktioon A. Delacroix' maalist Hamleti kalmistustseeniga.

30. aastate keskel katsetab fantaasiarikka «Tormi» ja armastustragöödia «Romeo ja Julia» kaanekujundustega H. Mugasto.

Ajal, millal loomingulise küpsuse saavutanud H. Mugasto koos teiste ksülograafidega arendas välja meie raamatu kui kunstilise terviku kujundamise, ei suutnud ta kaantega Shakespeare'i teostele anda oma talendi parimat. H. Mugasto kujundatud kaantel on tugev aktsent asetatud šrifti kujundamisele ja paigutamisele.

Viimase väljaandena kodanlikul perioodil ilmub brošeeritult kirjaniku lüürilisemaid teoseid — «Valik sonette» (1937). Välimuselt pretensioonitu, illustratsioonideta, imponeerib raamat aga oma polügraafilise teostuse ja kvaliteetse paberiga.

Kirjaniku 375. sünnipäeval 1939. a. tehti kokkuvõtteid lavastustest. Analüüsiti ka ilmunud tõlkeid, kurdeti keele vaesust, mahajäämust kirjaniku



mõtte- ja tunde väärtuste vähegi adekvaatseks edasiandmiseks. Teiselt poolt leidis ka neid, kes pidasid Shakespeare'i loomingut väheütlevaks ja vananenuks, kirjaniku sündmuste esitamist naiivseks. Ilmselt sellest tingituna ongi osalt seletatav Shakespeare'i teoste vähene väljaandmine ning nende tagasihoidlik kunstiline kujundus. Liiatigi kus nende teoste kujundajatena ei rakendatud alati parimaid kunstnikke või ei arvestatud nende talendi iseloomu.

Sõjajärgseil aastail ilmusid väljaanded brošeeritult, pearõhuga kaanekujundusel, šriftil jne. Kuid peagi hakati nõudma tõsisemat suhtumist teose sisusse, tüübistiku omapärase, lähtumist teose konkreetsest süžeeilisest situatsioonist. Domineeri-

vat osa hakkab nüüd etendama leheküljeline illustratsioon.

Ent neid printsiipe ei kasutatud siiski «Hamleti» (1946), «Julius Caesari», «Antonius ja Kleopatra», «Coriolanuse» ja «Kuningas Leari» (1948) illustratsioonide puhul. Siin lasub pearaskus kaanekujundusel. Siiski — esmakordselt Shakespeare'i eestikeelsete teoste ajaloos on M. Laarmanil õnnestunud kujutada tragöödia kangelast uues kunstipärasel tõlgenduses. Leari on kujutatud väikeses ovaalis. Huvipunktiks on traagika, mis on esile kutsutud saatuslike eksisammude paratamatute tagajärgede tajumisest. Teose tagakaanel, raskete äikesepilvedega foonil kordub samuti Leari dünaamiline poolfiguur. Need väikesed ovaalid nagu

avavad ja sulgevad vaatajale tragöödia probleemide põhilini. Mõlemad miniatuursed lahendused on kunstiküpsed, professionaalselt meisterlikud.

Sellised olid üldjoontes Shakespeare'i teoste eestikeelsed väljaanded oma kujunduselt kuni 1959. aastani. Ei saa öelda, et nende kunstiline kujundus oleks tervikuna silma paistnud või keskmist tasetki meie raamatukultuuris peegeldanud. Võrratult rikkam ja kaunim on olnud meie näitlejate töö ja teatri pärand, tänu kellele oligi Shakespeare'i kangelaiste tõlgitsemine meil seni toimunud.

Seoses suure kirjaniku kogutud teoste väljaandmisega on graafik R. Kaljo gravüüridega «Kogutud teostele» ja noore kunstniku H. Laretei illustatsioonidega «Hamletile» Shakespeare'i loomingu kunstilises kujutamises juhtima asunud raamatuillustatsioon.

Kunstnikul, kes asus illustreerima Shakespeare'i teoseid, tuli sisse elada nii eepiliste ajalookroonikate, tragöödiate kui ka sädelevate komöödiate rikkasse ja sügavasse tundemaailma, ajalisel väga kaugesse, kuid võib-olla ka teatud ühiste paralleelidega epohhi. Uued maadeavastused, avastused teaduse valdkonnas XV—XVI sajandi vahetusel tõid kaasa ka vananenud filosoofiliste süsteemide purunemise. Paiskusid esile uued energia allikad, uued ühiskondlikud jõud. See oli karm ja heroiline aeg, kus tundeavaldustele oli veel võõras mandri kommete peenutsev maneerlikkus. Kunstnikul tuli eelkõige tunnetada ja edasi anda sellest pinnast võrsunud kirjaniku loomingu jõulisust, humaansust, ammendamatu sügavust, kangelaskujude rikkast tüübistikku, dünaamilisust ja poeesiat — jooni, mis meid tänapäeval ikka veel köidavad.

Illustreerida Shakespeare'i teoseid tänapäeval, see ülesanne nõudis suuri raamatugraafika-alaseid kogemusi. Tuli tabada illustreeritava teose ideed, struktuuri, emotsionaalseid varjundeid, tuli leida sobiv tehnika ja kindel väljendusviis. Kunstnikul oli seejuures võimalus tutvuda ka varasemate, maailma parimate, samuti nõukogude illustraatorite Gontšarovi, Konstantinovi ja Favorski poolt illustreeritud teostega. Kuid tal tuli anda kaasaegset lugejat haarav omapoolne tõlgendus, mitte laskuda epigoonlusele.

Ülesanne anti lahendada meie tuntud ksülograafide ja illustraatorile Richard Kaljole.

Põhjaliku ja sügava kirjandusteostesse süvenemise järel võttis kunstnik kasutusele leheküljelised illustatsioonid originaalgravüüridena.

Illustatsioonides ajalookroonikaile on R. Kaljo valinud kõige dramaatilisemad, kirjanduslikult

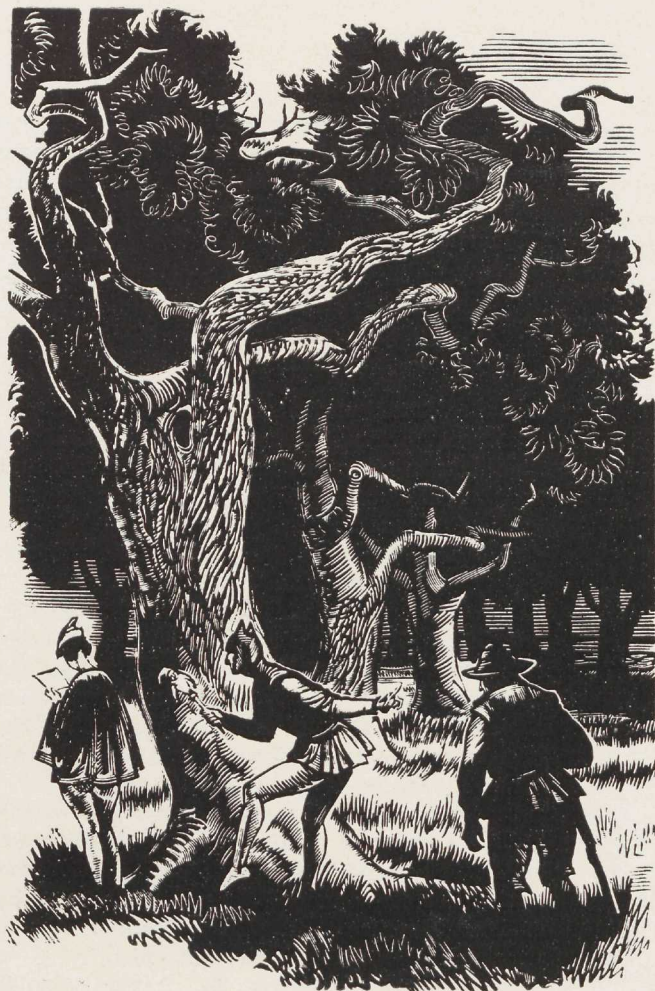
haaravamad ja meeldejäätavamad episoodid. Teda ei paelu süzeelise liini kulg, nagu leheküljeliste illustatsioonide puhul meil varem sageli esines, vaid ühe või teise kangelaiste psühholoogia edasiandmine sündmuse kulminatsioonipunktil, eriti ajalookroonikate I osas. Emotsionaalse külje sügavamaks peegeldamiseks on kunstnik hüljanud gravüüridel üleliigsed esemed, ajaloolise butafooria ning literatuursuse. Sageli on kujutatud kangelaiste üksi oma saatusega, kantud sisemisest kõhklusest ning tundepeingest. Põhjalikult läbimõeldud kompositsioon, tähelepanelik detailide valik, tehniliste võtete õige rakendus, pooside ja liigutuste rakursid ning rütm võimaldavad aimata kangelaiste pingelisi siseheitlusi ja elamusi. Tähelepanelikult on jälgitud teoste dramaatilise liini arengut, kangelaiste plaanidevahelisi nihkumisi üksikisiku ja masside vahelistes suhetes. Viimane on joon, mis R. Kaljo illustatsioonide tsükli esile eraldab.

Eepilisest ajalookroonikast «Kuningas John» on R. Kaljo valinud kirjaniku loomingu väljapaistvama dialoogi-stseeni Arthuri ja Hubertiga. Omakasupüüdlik, individualistlikest huvidest ajendatud John on andnud käsu teha pimedaks lapseohtu troonipretendent Arthur... Kunstniku stihhel liigub nõtkelt, eraldab puupinnalt selleks teoks ettevalmistuva Huberti kuju. Siiraim ja üllaim, ühtlasi kontrastsem kuju ramedaist sajatusist küllastatud miljões — Arthur klammerdub meeleheitlikult Hubertisse. Hetkeline kõhklus, kõrvalepöörduvus sisemise kaastunde tärgamise momendil, ja Arthuri pateetiline kuju on võitnud Huberti. Kuid kunstnikku ei huvita niivõrd Arthur, kelle kujutamisel varitseb idealiseerimise oht, vaid Hubert.

Lehepinna organiseeritus, Huberti surumine välisäärite näilisse kitsusse, ta poos, tagasihoitud liigutus, näo karm ilme — kõik see aitab ekspressiivselt edasi anda ummikut, pingelist kõhklust — täita käsk või anda järele südametunnistuse häältele. Ülluse ja kurjuse, elu kahe vastaspooluse dramaatilise võitluse edasiandmisel on kunstnik suurt rõhku asetanud valgusele, sümboliseerivalt mõjuvale must-valge pinnakäsitlusele. Klassikalise selgusega siluett, erilisel helendav ja särav kontuur lisab lehele üllust, humaansust, heroilist kõla.

Absolutistlike kavatsustega Richard II puhul, kes võitluses suurfeodaalidega ei osanud leida õigeid vahendeid, veetleb kunstnikku kuulub troonist loobumise stseen. Kuigi Richard II loobub troonist, ei suuda Bolingbroke teda häbistada, pigem vastupidi. Jäädvustatud on stseen peegli. Huvitavalt jaotatud valgus ja paigutus eral-

R. Kaljo. Illustratsioon komöödiale «Nagu teile meeldib».
Puugravüür, 1960.



R. Kaljo. Illustratsioon ajalookroonikale «Kuningas Henry
Neljas» II osa. Puugravüür, 1959.

dab kuningad. Uue troonianastaja nägu on varjutatud, ta ei saa rõõmustuda, sest komplitseeritum Richard II oma kannatuste ja jõuetusega saatu-sele vastu panna on siiski suursugusem, moraalselt kõrgemal.

*«Olen kuningast nüüd suurem;
kui olin kuningas, mu meelitlejad
vaid olid alamad, nüüd olen alam,
ja mul on meelitlejaks kuningas».*

Ta kuju vormub elegantselt puhtate ja ilusate kontuuridega. Virtuosooslikust šrafuurist sätendab kostüüm. See on silult ja vormilt ekspressiivne, tunde-rikas stseen, milles üllalt kaasa heliseb mustade pindade saatemäng.

Illustratsioonis järgnevale ajalookroonikale «Henry IV» asenduvad sisemistest vastuoludest lõhestatud kujud üheplaaniisema Falstaffiga. Falstaff on jäädvustatud vahetult lopsaka huumori kehastusena, elust mõnu tundva kujuna, kes viibib lehe tagaplaanil kujutatud võitluse momendil oma materialistlikes soovunelmais. Ta elav karakterne kuju on vastandatud vehklejate siluettidega virvendava valguse foonil. Õukonna konventsionaalsusse sobiv elegantne joon ja suursugune toon on demokraatlikuma liini sissetoomisel muutunud kontrastselt burleskseks. Võrreldes A. Gontšarovi illustratsiooniga sama kroonika venekeelsele välja-andele, tuleb nentida R. Kaljo käsitluse lakoonilisust ja humoristliku joone tabamist.

Ajalookroonika «Henry V» illustratsioonidega hakkab pearõhk kanduma figuuririkaste rahvastseenide kujutamisele. Üksikisiku psühholoogilise liini jälgimine taandub. Troonile saanud Henry V on järginud oma eelkäija nõuannet. Ta asub selleks, et juhtida rahva tähelepanu võimu küsimu-sist rahu ajal eemale, kindlustama oma võimu sõjalise võiduga. Üksikisiku dramaatilise meeoleu esitamine illustratsioonides asendub laiahaardelise, eredalt karmi ja mehise eepilise jutustusega. Kütkestava lõkketulestseeniga hakkab kunstnik avama uut patriootilist teemat kroonikaist.

«Henry VI» I osa illustratsioonidega (reprodutseeritud almanahhis «Kunst» nr. 4, 1961) jätkab kunstnik rahva patriotismi teemat. Mitmeplaani-lises figuuriderikkas kompositsioonis on ta jäädvus-tanud kangelasliku hukkamise stseeni. Kuid huk-kumise stseeni kujutamine osutub jõu, vitaalsuse avalduseks, karmiks, kuid pateetikata hümniks riigi huvidele truuks jäänud kangelastele. Nagu polü-foonilises muusikas põimub selle juhtmotiiviga mu-relikkuse, väsimuse ja sünguse toone, siiski mitte pessimismi. Emotsionaalse kõla annab lehele figuu-

ride paigutuse dünaamiline rütm. Sisutihedust lisab mitmesuguste tehniliste võtete — kontuuri, toongravüüri ja musta pinna oskuslik rakendamine.

Illustratsioonis «Henry VI» II osale (reprodutseeritud almanahhis «Kunst» nr. 4, 1961) saavutab jõulisuse ja vitaalsuse avaldus kulminatsiooni. Era-kordse otsekoheusega avatakse rahva ägedaid, stiihilisi tunde-purskeid. Saatanliku irvituse saatel on eilsed autoriteedid muudetud täna julma, hooli-matu naeruväärsuse ohvriks. Selles ürgses pilka-vas tundeavalduses kõlab vaimustus nagu võimas voog, mis purustab ja kõrvaldab teelt kõik nõrga ja mannetu. Toorevõitu ja robustse piigistseeni lahendamisel on kunstnik minetanud gravüüri raa-mistuse ning vahetu otsekoheusega seadnud figuu-rid vastamisi vaatajaga. Stseeni vägivaldsuses, agressiivsuses on isegi teataval määral paradok-saalset, võib-olla teatud vastuolu humanismi print-siipidega. Siin on tunnetatud šekspiirlikku üksik-isiku ja troonitülide foonil vallapäasenud rahva kirgede vastuolu. Must-valge sügavalt kõlavad pinnad on asendunud järsu ja karmi kontuuriga.

Kroonikate illustratsioonide viimastel lehtedel tuleb uue kujuna sisse naiskangelane. Siitpeale annab naiskujude tõlgitsemine illustratsioonidele juhttooni, mis läbib gravüüre ka komöödiates. Nais-kujudele ja loodusepoeesiale omistab kunstnik, nii nagu kirjanikki, komöödiates suurt tähelepanu. Need gravüürid ei kõnele enam sügavate ja ras-kete psühholoogiliste probleemide lahendamisest.

Motiivi valikul lähtub kunstnik endisest aspek-tist. Nii kujutab ta pingelist stseeni näidendis «Palju kõra ei millestki», kus Beatrice kuulab pealt Hero ja Ursula juttu. Need on noorusvärsked ja kaunid daamid, graatsilised ja elurõõmsad. Säde-leva sarmi ja võluvusega on kujutatud teiste komöödiate naiskangelasi.

Shakespeare'i meisterlikumast naiskangelasest, õrnast ja graatsilisest, arukast Rosalindist komöö-dia «Nagu teile meeldib» kõneleb kunstnik kaud-semalt, poetilise metsa foonil. Erinevalt teistest naiskangelastest on lahendatud Cressida komöö-dia «Troilus ja Cressida». Tabades kirjaniku satiirilist suhtumist armatsejate arvel, on kunstnik jäädvustanud Cressida koketsena, maneerlikult ära-pöörduvana.

Kahevõitluse stseen «Kaheteistkümnendale ööle» meenutab musketäre A. Dumas' noorema seiklus-romaanist «Kolm musketäri». Kuigi komöödia kangelased on oma žanrile vastavalt vaimukalt ja humoristlikult lahendatud, tekib siin siiski teatud stereotüüpsuse mulje. Ilmselt on kunstniku vara-sem süvenemine Louis XIV õukonna intrigeerivate

daamide ja vaprate musketäride kujutamisse jätnud oma jälje ka tema Shakespeare'i komöödiate kangelastele. Kunstnikul on kindlaks kujunenud teatud üldistatud tüübid, mis seklusromaanide sulejooniseilt kandusid Shakespeare'i komöödiate gravüüridele. Seda on märgata ka tehniliste võtete valdkonnas, mis küll iseenesest on kooskõlas stiiliga. Joone graatsilisus ja lennukus on omandanud sulejoonistuse hooga maneeeri.

Oma vaimukuse ja säraga köidavad R. Kaljo illustratsioonid vaataja tähelepanu. Eriti ilmneb nende värskus võrreldes A. Gontšarovi illustratsioonidega, milles kohati elab edasi kroonikate draamatiline toon, pateetika, teatud ühekülgne emotsionaalsus. R. Kaljo on suutnud oma illustratsioone anda mitmekülgsemalt ja varjundirikkamalt.

Kuigi suure kirjaniku «Kogutud teostest» on ilmunud seni ainult kolm osa, võib siiski öelda, et kunstnik on nende illustratsioonidega teinud suure edusammu, eelkõige oma raamatugraafika-alases loomingus. Silmapaistval kohal on nad ka kogu Nõukogude Liidu kaasaegses raamatugraafikas. Ühtlasi on need ka esimesed kunstiküpsed lehed W. Shakespeare'i eestikeelsetes väljaannetes. Kunstnik on suutnud tabada ja veenvalt lahti mõtestada kirjaniku loodud kangelaste psühholoogiat, teoste ideesid, probleeme ja neid omalt poolt

emotsionaalselt edasi anda. Ta paremates illustatsioonides kõlab terve, elurõõmus ellusuhtumine, aktiivsus ja energia, usk rahva jõusse ja inimisiksuse väärikusse.

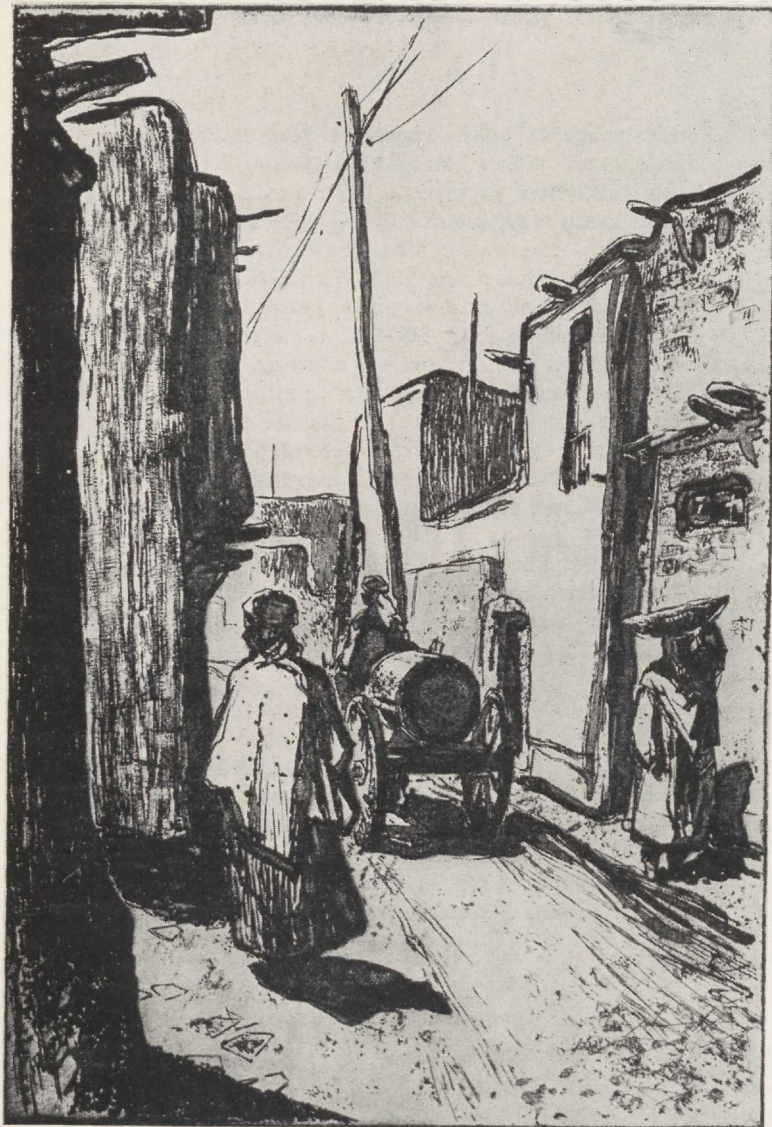
R. Kaljo illustatsioonide orgaaniline kompaktsus vastab ajalookroonikaile, komöödiate illustatsioonide õhuliselt kerges ja graatsilises joonekäsitluses on jooni, millega ta erinevalt mõnestki teisest kunstnikust on suurema tabavusega lähenenud teoste struktuurile ning stiilile. Gravüüride seeria, eriti ajalookroonikaile, on antud loogiliselt, selge kontseptsiooniga, tundepingega ning tõusva gradatsiooniga. Nad moodustavad omaette sisutiheda, sügavalt mõtestatud lakoonilise teraviku.

R. Kaljo kõrval on Shakespeare'i loomingule andnud omapärase, sügavalt emotsionaalse ja ekspressiivse lahenduse tsükliga «Hamlet» noor kunstnik H. Laretei. On soov neidki illustatsioone avaldatuna näha. See teema vääriks aga käsitlust omaette.

Käesoleva kirjutise autor ei taha kaugeltki väita, nagu oleks kirjaniku loomingu kunstiline kujundamine nimetatud illustatsioonidega juba lõplikult ammendatud või antud lahendused ainuõiged. Kirjaniku looming on selleks liiga rikas ja mitmepalgeline, et seda seniajani valminud gravüüride arvuga täielikult avada ning ammendada.

ALLIKMATERJALE

1. Karin Kask. «Shakespeare eesti teatrilaval». 1958, lk. 8.
2. A. Tombach-Kaljuvald, «Daani prinz Hamlet». 1910. lk. 6.
3. R. Kangro-Pool. Ketserlikke mõtteid Shakespeare'i puhul. «Teater» nr. 4. 1939, lk. 196—197.
4. W. Shakespeare. Ajalookroonikad I, 1961, lk. 235.

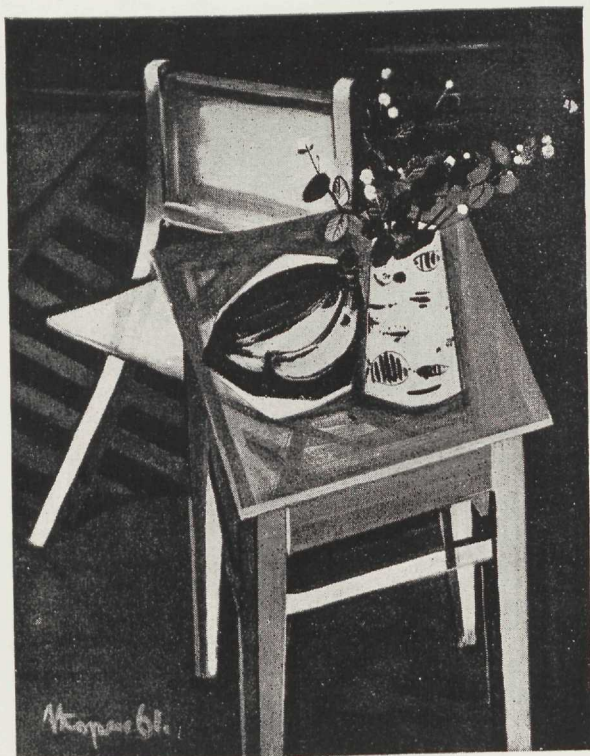


H. Mitt. Vana Buhhaara. Sõboitus. 1961.

I. Linnat. Heinategu. Süsi. 1961.



L. Mei. J. Haini portree. Akvarell. 1958.



N. Kormašov. Natüürmorti banaanidega. Tempera. 1961.



E. Okas. Montmartre'i kunstnik. Kuivõõel, akvalinta, 1962. Sarjast «Pariis».

ADAMSON-ERICU VARASEMAST LOOMINGUST

Leo Soonpää

(Lühendatud peatükk monograafiast)

Teatavasti on Adamson-Eric oma kunstialase hariduse omandanud Berliinis ja Pariisis. Ka pärast õpingute lõpetamist töötab ta mõnda aega välismaal. Alles 1932. aastal tuleb ta tagasi kodumaale, valides oma elukohaks Tallinna.

Ajal, mil Adamson-Eric Tallinna asus, oli sinne kunstielu hall. Kunstnikkonnas valitses mingi ebamäärane endaga rahulolu ja loidus. Kui kahekümnendatel aastatel kunstnikud omavahel lahinguid löid oma kunstikreedo nimel või Kultuurkapitali summade pärast, siis võis neid hõõrumisi vähemalt kunstielu pinnavirvendusena võtta, mille all mingisuguseid tõekspidamisi või vähemalt elu aimata võis. Ent nüüd valitses täielik rahu. Nokitseti maastike ja natüürmortide kallal, vahel sekka maaliti mõni portree — ja see oli peaaegu kõik. Kui kahekümnendate aastate algul vahekorrad väikekodanlusega võrdlemisi teravad olid (eriti Tartu kunstnikkonnas), siis nüüd oldi lepitud ja üksteise mõistmisele jõutud.

Peab tunnistama, et Adamson-Ericul ei olnud kodumaiste kunstnike omast põhiliselt lahkuminevat kunstikreedot. Temagi kunst on asotsiaalne. Teemaatika — natüürmort, maastik, portree. Uue alana hakkab tema tähelepanu köitma akt. Tõsi küll, akti maalis ta juba eelmisel perioodil, kuid väga juhuslikult. Senisest suuremat tähelepanu hakkab ta omistama ka maastikule. Need mõningad muutused teemaatikas on tingitud uutest maali-probleemidest, mis kunstnikku huvitama on hakanud. Ma mõtlen siin neid atmosfääri kujutamise tendentse, mis ilmnesid kunstniku loomingus juba Hispaania reisi päevil ja mis tugevnevad tema kodumaale asumisega.

1933. aastal võttis Adamson-Eric ette pikema välismaareisi. Ta sõidab läbi Läti, Leedu, Poola, Tšehhi, Ungari, Jugoslaavia ja Rumeenia Kreekasse, tehes teel siin-seal lühemaajalisi peatusi. Kreekas viibib ta üle poole aasta. Selle aja jooksul on ta maalinud arvukalt maastikke, umbes mõnekümne ümber.

1934. aastal tuleb kunstnik tagasi kodumaale. Teatavasti toimus sama aasta märtsis fašistlik «riigipööre». Tolle demokraatianatukesega, mida enne seda vähemalt sõnades deklareeriti, tehti nüüd võimuletulnud K. Pätsi kliki poolt otsustavalt lõpp. Sellega seoses muutus olukord ka kunstis. Kui senini oli valitsev kodanlus kunsti kaudselt suunata püüdnud, s. o. Kultuurkapitali summade jaotamisega, kunstiarvustustega jne., siis nüüd rakendatakse selleks otseselt riigivõim. Kunsti diktaatoriks tõusis V. Päts, kellega Adamson-Eric juba varemalt oli opositsioonis. Seega oli olukord kunstnikule üsna ebamugavaks muutunud.

Kuid ta ei lase end sellest suurt häirida. 1934. aastal organiseeris kunstiuhing «Pallas» kunstnike ekskursiooni Nõukogude Liitu. Sellele üritusele ei vaadatud valitseva ladviku poolt just heatahtliku pilguga, ent Adamson-Eric sõidab ekskursiooniga kaasa. Muidugi ei olnud kunstniku Nõukogude Liitu sõitmisel stimuleerivaks tahe juhtivat klikki ärritada. Otsustavaks oli see, et ta tundis elavat huvi nende muutuste vastu, mis oli toimunud nõukogude kunstielus 1929. aastast saadik. Nii külastab ta koos ekskursiooniga Moskva ja Leningradi, uuendab tutvusi sealsete kunstnikega ja sõlmib uusi.

1935. aastal korraldati Moskvas eesti kunsti näitus, mille komissariks valiti Sihtkapitali Valitsuse poolt Adamson-Eric. See tuli kunstnikule endale kui ka paljudele teistele täiesti ootamatult. Kuid tuleb silmas pidada, et näituse komissari ei määratud. Teiseks, SK esimehe kandidaat tallele kohale oli eelnenu aastal «Pallase» poolt Nõukogude Liitu organiseeritud ekskursiooni puhul end intervjuudega kompromiteerinud. Kolmandaks, Adamson-Eric oli juba kahel korral Nõukogude Liitu külastanud.

Niisiis siirdub kunstnik juba kolmandat korda Nõukogude Liitu. Pärast näituse lõppemist Moskvas siirdub ta lühemaajalisele matkale Krimmi

ja Kaukaasiasse. Siin lõi ta Suhhumi ümbrusest mõningaid maale.

1935. aastal töötatakse V. Pätsi poolt välja kunstnike nn. kutseeadus. Selle alusel jagunesid kunstnikud kolme kategooriasse: diplomeeritud kujutavad kunstnikud, kutselised kujutavad kunstnikud ja kutselised maalijad, graafikud ning skulptorid. Haridusministeerium asus kutsetunnistuste jagamisele ja seejuures ilmnis, et Adamson-Eric ei sobinud ühegi kategooria alla. Kutsetunnistused anti välja kunstikoolide lõputunnistuse ja senise loomingu alusel. Kuna aga Adamson-Eric oli õppinud Pariisi eraakadeemias, siis puudusid tal paberid kunstilise hariduse kohta. Tema esinemisi näitustel ei arvestatud. Kuna ta kutsetunnistuse saamist ei taotlenudki, siis kaotas ta kunstniku õigused ja ei saanud enam olla SKV liikmeks. Nii vabanes V. Päts ebamugavast «kaastöötajast».

Adamson-Ericu «diskvalifitseerimine» keerutas omal ajal kunstiringkondades palju tolmu üles. Võeti seisukohti tema poolt ja vastu. Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu juhatuses oli ülekaal serviilsetel valitsuse poliitikat pooldavil kunstnikel ja siin asuti Adamson-Ericut ründama kõige valimatumate abinõudega, mille hulgas söimaminegi ei puudunud. Seepärast pidas ta paremaks ühingust välja astuda. Kuid ta võeti tarbekunstnike ühingu «RaKÜ» liikmeks ja siit delegeriiti ta ikkagi Sihtkapitali esinduskokku. Niisiis osutus V. Pätsi võit poolikuks.

Adamson-Eric osutab sel ajal suurt loominguulist aktiivsust, tõestades sellega kunstnike kutseeaduse absurdust. Ta esineb järjekindlalt kunstinäitustel. Ühtlasi algatab ta hoogsamat tegevust tarbekunsti alal.

1936. aastal korraldab Adamson-Eric oma tööde näituse Soomes, Strindbergi kunstisalongis, kus ta eksponeeris 38 maali ajavahemikust 1929—1936 ja neli seinamaali kavandit. Sellelt näituselt omandati Soome valitsuse poolt maal «Talvine Tallinn» (1935). Soomes viibides maalis ta ka F. E. Sillanpää portree, mis samuti oli kõnesoleval näitusel eksponeeritud. Näitus sai Soomes kriitika poolt positiivse hinnangu.

Tahes-tahtmata tuli nüüd temaga ka kodumaal arvestada. Ja otsekui ametliku mittetunnustamise kiuste hakkab talle igasuguseid preemiaid sadama. Nii määrati talle 1936. aastal Rakendus kunsti Ühingu «RaKÜ» tekstiili preemia, samuti premeeriti teda samal aastal «RaKÜ» vaibakavandite võistlusel. Järgmisel aastal sai ta preemiaid Pariisi maailmanäituse Balti paviljoni kujundamise võistlusel. Tol aastal sai ta ka suurima välismaa tun-

nustuse osaliseks, sest Pariisi maailmanäitusel määrati talle koguni kaks «diplome d'honneur» — vaipade, portselani ja keraamika eest. 1938. aastal anti talle Berliini rahvusvahelisel käsitöönäitusel aumedal nahktööde eest ja Tartu näitusel Grand Prix nahktööde eest.

1937. aastal sooritas ta reisi Saksamaale, Prantsusmaale ja Itaaliasse. Samal aastal teeb ta ka ettevalmistusi oma näituse korraldamiseks kodumaal. Järgmisel aastal saabki see teoks.

Too näitus andis täieliku ülevaate kunstniku loominguist ja arenemiskäigust. Esitatud oli 133 maalialast väljapanekut alates 1923. aastast. Lisaks sellele teatridekoratsioonide ning kostüümide visandeid ja tarbekunstiesemeid tekstiili, metallehistöö, portselani, mööbli ja nahkehistöö alalt.

Samal aastal viibis kunstnik mõnda aega Soomes, Klippulas, ja tegi siit reisi Stokholmi, et ette valmistada oma teoste näitust Rootsis. 1939. aastal korraldaski ta Stokholmis Konstnärhuset'is kunstinäituse. Sellel näitusel eksponeeris ta 56 maali oma hilisemast loominguist (alates aastast 1934), teatridekoratsioonid «Veneetsia kaupmehele», dekoratiivpannoosid, kostüümikavandeid, vaipu, nahktöid, portselani jm. Näituselt omandas Stokholmi Nationalmuseum ühe naisakti (1938), nahkehistöödest «Kalevipoja» köite (1938) ja ühe portselantaldrüki (1938).

Rootsi ajakirjandus reageeris näitusele väga elavalt — ajalehtedes ja perioodikas ilmus üle kolmekümne arvustusliku sõnavõtu.

Kunstniku edasistest esinemistest tuleb veel märkida tema osavõttu «Kuue kunstniku näitusest» 1939. aasta sügisel. Ta esines siin koos A. Bergmanni (Vardi), J. Grünbergi, K. Liimandi, K. Pärsimäe ja K. Tedrega. Kataloogi eessõnast loeme: «See, mis viis need maalijad kokku, vaatamata vastastikele erinevustele, on nende ühine veendumus ühes olulises punktis — et maal peab jääma maaliks, et valgus ja värv on maalija esimesed väljendusvahendid.» Küllap see tol korral nii oligi. Kuid eks iseloomusta see seletus suurepäraselt kodanlikku kunsti, kus kunstnikke grupeeriti lähtudes ebaolulistest ühistest joontest.

Adamson-Ericu teine loominguuline periood lõpeb 1940.—41. aasta paiku, s. o. esimese nõukogude aastaga Eestis. Kokkuvõtte sellest etapist võib teha juba 1938. aastal korraldatud teoste näituse alusel, mis andis üsna ümmarguse ülevaate kunstniku kolmekümnendate aastate loominguist. Paar ülejäänud aastat, s. o. 1939. ja 1940. a., ei paku kvalitatiivselt palju uut. Võib vaid märgata tendentsi



Adamson-Eric. Maastik valge majaga. Oli. 1961.

süvenemist vormi hajuvuse ja atmosfääri osatähtsuse kasvu suunas.

Üldine tendents on suurema maalilisuse poole. Ka ei otsi ta tegelikkuses enam meelega mitteilusaid motive, vaid rakendab sageli ka objekti ilu kunstiteose esteetilise toonuse tõstmiseks. Kunstnik sammub iluloomise teed. Seepärast omandabki sel perioodil tema loomingus tähtsa koha tarbekunst.

Ilu põhiliseks kriteeriumiks tunnistamine paistab silma tema maastikus, natüürmortides ja aktimaalides. Mõningal määral võib seda märgata isegi portreedes. Vaadeldavast etapist leidub tal portreesid, kus sarnasus on umbkaudne, kus inimese ilme on ebaloetav, kus puudub täpsem karakteristika. Nendes portreedes on kunstniku tähelepanu koonduvad peamiselt koloriidile, maalilisele ilule. Neid tendentse võib märgata juba Karola Lipu portrees (1932), samuti tema autoportreedes 1933. aastast, milledest üks on teostatud monotüüpias, teine guašis. Siia kuuluvad ka kreeka kirjaniku Sfakia-

nakise ja kujur Jõesaare (mõlemad 1934. aastast) ning veel mitmed portreed hilisematest aastatest.

Muidugi ei tähenda see, et Adamson-Eric oleks elutõe kriteeriumi minetanud ja seega realismi teedelt lahkunud. Et veenduda vastupidises, selleks on küllalt, kui peatuda real tema toleagsetel portreedel. 1935. aastal lõi ta «Tüdruku rohelises». See on jõukasse perekonda kuuluv, mittemillegagi tegelev noor neiu, nagu neid tol ajal leidis. Ükskõiksus, passiivsus, loidus ja mõningane tüdimus, mille kunstnik «roheline tüdruku» hoiakus ja ilmes välja toob, iseloomustab tervet leegioni noori neide kodanluse hulgast. Sellega on kunstnik õieti loonud tüüpportree, milles ei puudu ka individuaalsete joonte kujutamine.

Eelmisega omab ühiseid jooni samast aastast pärinev «Daam mustas». Erinevus seisneb selles, et siin on kunstnik kujutatava individuaalseid jooni vaid põgusalt märkinud. Peamine rõhk on asetatud «daamilikkuse» edasiandmisele. Selles



Adamson-Eric. Akropolis. (Ateena). Oli.
1934.

portrees on meil tegu mondäänse (või modäänse olla tahtva) seltskonnadaamiga. Oma põhiolemuselt on ta «Tüdruk rohelises», ainult vanematest aastakäikudest.

Üheks silmapaistvamaks vaadeldavast perioodist on F. E. Sillanpää portree (1936). Kuulsa kirjaniku välimus ei vasta just nendele kujutlustele, mis laiadel hulkadel vaimuinimesest on kujunenud. Ta hästitoidetud nägu ja tüse keha meenutavad pigem mõnd ärimeest või majaomanikku. Kunstnik polegi püüdnud seda välist mittevastavust maskeerida. Nägu on ühtlaselt valgustatud, kuju asetus (istme seljatoel lamav käsi) on suund laiusesse isegi alla kriipsutatud. Võtab ju kirjanik kaheinimese kiiktooli täielikult enda alla! Kuid ometi tunneme, et meil on siin tegemist vaimuerksa inimesega. Kirjaniku enesekindlus ja suveräänsus väljendub pilgus, millest vilksatab isegi teatavat üleolekut. Ent näo alapartii reedab meile inimest, kes suhtub heatahtlikkuse ja mõistmisega end

ümbritsevasse tegelikusse. Poosis ja ilmes on imponeerivat lihtsust ja rahu. Portreeteritu näib meile ütlevat: «Niisugune ma olen ja niisugusena tuleb mind ka võtta!»

Adamson-Ericu portreelooming kolmekümnendatel aastatel on üsna viljakas, kusjuures ülekaal on neil portreedel, milles inimese karakter on põhiliseks teemaks. Eelnevalt nimetatud kolme portreega on analoogilised Akeli, Mia Pressi, E. Vebermanni, Mari Adamsoni, Aurora Semperi, Karola Akeli jt. portreed. Kõigis nendes on kujutatute individuaalsed jooned selgelt välja toodud.

Adamson-Ericu poolt loodud portreed on õieti kõik intiimportreed. Tema inimesed on sissepoole pöördunud, tegelevad oma mõtete, oma elamustega, välisele maailmale suuremat tähelepanu omistamata. Nad võivad pildist välja vaadata, nende pilk võib otseselt sinule suunatud olla, kuid nad ei näe sind. Nad ei teagi, et neid portreeteritakse, niivõrd on nad tegevuses endaga. Selline on «Tüdruk rohe-

lises», selline on E. Jõesaar, F. E. Sillanpää, fotograaf Akel, Mari Adamson ja palju teisi.

Kui enamikus portreedes on kunstniku tähelepanu köitnud inimese vaimne olemus, siis paljudes figuraalsetes maalides degradeerub tal inimene puhtbioloogiliseks nähtuseks. Teinekord lihtsalt värviliseks maali elemendiks. Nii näiteks maalits ta 1934. aastal Kreekas kuninga ihukaitsevāelasi «evsonoseid». Siin on ilma pikema jututa selge, et kunstnik on huvitatud vaid sõdurite värvilistest ja omapärase lõikega kostüümidest. Midagi lähedast sellele on ka tema «Trummimeestes» (1937), mis on «evsonoste» eestikeelseks tõlkeks. Need maalid on väga ilusad, kuid see on puhtaistinguline ilu, elutõe, s. o. assotsiatiivne ilu on siin tagaplaanile nihutatud. Ja üks ole see tarbekunstniku esteetilistele positsioonidele nihkumine.

Teemat «inimene maastikus» on Adamson-Eric oma tollaegses loomingus sageli käsitletud. Enamikus on need naisaktid, kuid kolmekümnendate aastate teisel poolel hakkab esinema ka meesakt. Näib, nagu ei piisaks kunstnikule maastiku ilust, ta pūūab seda tõsta inimkeha kaunidusega.

Adamson-Ericu naisaktide seksuaalsuse nappus paistab silma isegi tema kõige «riskantsema» sellelaadilise töö juures. Ma mõtlen siin «Lamavat akti» (1932). Riskantseks nimetan seda maali sellepärast, et kunstnik on siin kujutanud naist niisuguses poosis, nagu seda armastasid teha erootikast läbiimunud rokokooeistrid. Kuid selgub, et kui kaks üht ja sama teevad, siis pole resultaat kaugeltki sama. Rokokooeistrite aktides on alati midagi pikantset, provotseerivat ja otsitult juhuslikku. Hoopis teisiti mõjub Adamson-Ericu maalitud akt. Tema ihu käsitletus on midagi kainet ja asjalikku. Kuid peamine on see, et kogu pildi pind on ühesuguse intensiivsusega läbi maalitud. Kõik esemed maalil on antud ühevāarselt.

Samalaadse käsitletusega puutume kokku ka tema «Kolmikmaalits» (1935), «Kompositsioonits» (kolm akti, 1935), «Naisaktits lillelisel taustal» (1937) ja paljudes teistes. Kõik need naised mõjuvad maastiku lahutamatu osana, nagu puud või lilled. Sellise käsitletusviisi tõttu ei muutu nad pildits valitsevaks.

Erandi tahaks teha vaid paari maali suhtes. Need on «Soome» (1936) ja «Tūdruk punases seelikus» (1939). Mõlemates on teema sama: naine maastikus, mõlemad on poolaktid. Nendes muutub inimene juba maastiku üle valitsevaks. Ja seda kõigepealt tānu asjaolule, et me nendes tūdrukutes nāeme mitte «naist ūldse» (nagu enamikus kunstniku aktides), vaid konkreetseid isiksusi.



Adamson-Eric. Akt. Ōli. 1940.

Muidugi on nendeski maalides palju formaalset ilu, kuid lisaks sellele kōidab meid siin ka inimsus. Punase seelikuga tūdrukus on noorusvārskust, lihtsust ja naiivsust, mis teda paratamatult teeb ūmbritsevast tāhtsamaks ja paelub meie tāhelepanu. Ja kūllap vist seetõttu hōōgubki nendest naistest seksuaalsust.

Kui Adamson-Ericu aktides ja isegi ūksikutes portreedes on natūūrmortlikku lāhenemist, siis natūūrmort kui žānr on nihkunud kunstniku loomingus tagaplaanile, vāhemalt kvantitatiivselt. On kitsenenud ka natūūrmordi temaatika, sest kunstniku peamiseks tāhelepanu objektiks on nūid lilled.

Kuid lille ilu ūksi tundub talle vāhesena. See-pārast paigutab ta nad tihti maastiku taustale. Teinekord on too maastikulōik nii kitsas ja konkretiseerimata, et me temast ōiget kujutlust ei saagi. Sel puhul on ta lilledele vaid vārviliseks

ja õhuliseks fooniks. Kuid on ka natüürmorte, kus maastik domineerima kipub.

Maastik mängib vaadeldaval perioodil kunstniku loomingus tähtsat osa. Maastik esineb portreedes «lisandina» («Tüdruk rohelises», «Joh. Semperi portree» jt.). Ka aktid on enamikus paigutatud maastikku, ehkki see sageli ei võimalda palju muud peale kujutluse «väljas» — «Kompositsioon», «Kalevipoeg» (1937) jt.

Muidugi on kunstnik maalinud ka «puhast maastikku». Pidevalt on ta seda viljelnud 1934. aastal Kreekas. Kodumaale naasnud, korraldas ta loodud töödest ateljeenäituse. Kunstnike ringkondades kutsusid need maalid esile elava vastukaja. Hakati kõnelema kunstniku «kreeka perioodist». Nendes maastikes võib märgata teatavat murrangut tema loomingus — seda küll mitte põhilistes kunstiprintsiipides, vaid vormikäsitluse alal. See on tingitud huvi tekkimisest atmosfääri vastu, mille edasiandmine nõuab juba suuremat toonide «pulveriseerimist». Ent katse neid maastikke ühise nimetaja alla viia on raskevõitu.

Siin leidub teoseid, kus maastiku vormid on antud rasketena, otsekui oleks kunstnik tahtnud vihjata tolle vana kultuurikolde eale, püsivusele. Nii mõjub Herakleioni vaade tõsiselt, eepiliselt — nagu jutustus «Iliasest». Ka Akropolise võimsat massiivi ei suuda õhk veel «lahustada». Mõnikord on isegi tinases taevas midagi rasket, ängistavat, otsekui äikese lähenemisel. Kuid sealsamas on vaade mõnele unustatud nurgakesele, kus maastikuobjektid on mähitud õhuloori, või kus puude vahelt sillerdab tükike kuningalossi.

Kunstnik pole Kreekat otsinud tema ajaloos, vaid tema tänapäevasuses, nii nagu näevad seda inimesed, kes ei hooli palju minevikukuulsusest, kes ei lase oma pilku tumestada möödunud aegade mälestustest. Ta ütleb: «Jah, Kreeka on ilus, kuid samalaadset ilu võib leida ka mujal!»

Hiljem on ta maalinud Tallinnat. Tallinale läheneb Adamson-Eric nagu Kreekalegi. Ta ei vali siin vaateid ega objekte, mida näidatakse turistidele. Ta otsib tallinlikku kõige tavalisemates vaadetes. Ja sageli õnnestub tal tabada spetsiifilist, nagu näiteks «Talvise vaates Toompeale» (1936—1938). Õieti peaks seda maali nimetama vaateks Toompea suunas, sest kunstniku pilk ei jõuagi temani, vaid peatub «tee peal» — tänaval, majade katustel — Toompea ise lahustub talvisesse õhku. Kuid vaatamata Tallinna «topograafiliste» tunnuste puudumisele on siin ehtsat Tallinnat. Sama ehtne on «Talvine Tallinn» (1935) oma niiskelt külma õhuga ja mitmed teised.

Sageli on Adamson-Eric maalinud Lõuna-Eesti motiive. Ta viibis tihti suveti Puka lähedal Komsu talus, kus motiive oli külluses. Kuna ta ei otsi huvitavaid vaateid, siis on tal peaaegu ükskõik, millist maastikulõiku maalida. Kui tema «Puka» (1936) oma intiimselt romantilise hõnguga on emotsiooniderikkam kui mõni Rannapungerja maastik või Narva vaade, siis ei seletaks ma seda kunstniku erilise armastusega Lõuna-Eesti vastu, vaid sellega, et ta siin rohkem on maalinud ning oma objekti sügavamalt tunnetanud.

Tema toleaegetes maastikes puudub range arhitektuur, välja arvatud mõned erandid, eriti Kreeka perioodist. Ta näib valivat täiesti juhusliku lõigu, kuid too on maastikuvormide looduslik, näiv juhuslikkus. Siin ei tundu midagi meelevaldset ega otsitut, nagu see sageli impressionistide juures esineb.

Põhiliseks maali objektiks on tal õhk. See seob tema maastikes erivärvilised elemendid ühte, annab neile üldtooni. Adamson-Ericu maastike esteetiline mõju baseerub koloriidi rikkusel ja atmosfääri sillerdamisel. Siiski on tema maastikes tähtis mitte hetkeline, muutlik nii nagu seda püüdsid teha impressionistid, vaid püsiv, jääv. Seega lähtub ta oma maastikukäsitluses realismi positsioonidelt.

Ka tema maastikumaalis tundub tihti natüürmortlikku printsiipi, kuna tema sellealased teosed apelleerivad eelkõige vaateleja ilutundele. Meeleolulised komponendid, nagu lüürika, dramaatika jne., on tema maastikes haruldased. Ta ei kasuta looduse muutlikkuses peituvaid emotsioonide võimalusi kuigi palju. Teda pole kunagi köitnud hommiku värskus ega õhtu raugus. Isegi aasta-aegade muutumisele ei kingi ta erilist tähelepanu. Tema keskpäevane valgus maastikes on läbi kunstniku silmaprisma pihustunud värviks. Ja nii jääbki vaateleja peatuma koloriidil ja selle ilul.

Kui Adamson-Ericu maalialane looming vähe-malt kunstnikkonnas mingeid proteste esile ei kutsunud, sest mitmeid teda huvitavaid probleeme käsitasid teisedki, siis oma tarbekunstialase loominguga tekitas ta teatava sensatsiooni. Siin oli tal pooldajaid kui ka vastaseid — viimaseid tunduvalt rohkem. Nendeks osutusid peamiselt Riigi Kunsttööstuskooli (RKTK) ringkonnad. Seega oli tema vastasrind üsna arvukas, sest kolmeküm-nendate aastate tarbekunst oli peaaegu täielikult RKTK monopoliks.

RKTK-l oli kindlasti mõningaid voorusi, millest esikohale võiks tõsta esemete tehnilise teostamise korrektsuse. Ka oli ornamentika käsitlemine lait-



Adamson-Eric. Vaade Zapioni atast. Õli. 1934.



Adamson-Eric. Puka maastik. Oli. 1938.



Adamson-Eric. Lillu. Oli. 1938.

matu. Suurema puudusena esines maitselise külje ühekülsus. Rida selle kooli õppejõude, Peterburi Stieglitzi kunstkäsitöökooli kasvandikke olid omandanud arusaamise ilu seadustest kui igavestest, muutumatutest. Nad lähtusid akademistliku esteetika põhimõtetest, millistest kõige ohtlikum on arvamine, et kunst on oma «lae» saavutanud renessansi ajal ja seetõttu pole hilisematel generatsioonidel muud teha kui noid kuulsusrikkaid eeskujusid jäljendada. Loomulikult istutasid pedagoogid need vaated ka õpilastesse. Tulemuseks oli kujundusprintsipiide stagneerumine meie tolle aja tarbekunstnike suurema osa loomingupraktikas. Rakendati vanu, äraproovitud ja igavaks muutunud kompositsiooniskeeme, samuti tüütuseni kasutatud ornamentikaelemente. Igasuguseid kõrvalekaldumise katseid loeti «igavese ilu kaanoni» rikumiseks.

Adamson-Eric hülgab akademistlikud kompositsioonireeglid ja aprobeeritud ornamentikaelementide assordimendi ning sellepärast on arusaadav, miks tema tarbekunstialased katsetused mõjusid torkena erilasepessa.

Pinna ornamenteerimise akademistliku kaanoni aluseks on sümmeetria, pealegi oma kõige primitiivsemas vormis — see on peegelpildiline ühe poole vastavus teisele. Adamson-Eric aga asetab pinna kaunistuse asümmeetriliselt. Pealiskaudsel pilguheil on dekoor paigutatud pinnale juhuslikult, vastavalt kunstniku tujule. Kuid ometi pole see nii. Sümmeetriat asendab tal tasakaal — ja teatavasti on see rohkem vaistlikult tunnetatav kui sirkli ja tollipulgaga mõõdetav.

Lihtsate, matemaatiliste rütmide asemel, millest akademistlik kaanon rangelt kinni peab, kasutab Adamson-Eric vabu looduslikke rütme. Ka need pole kergelt loetavad, vaid tunde hoolde jäetud. Tema rütm on sama peidetud kui tuule ulvamise, metsamühina rütm, mida sa küll tunnetad, kuid mille viimine matemaatilisse vormi on raske. Muidugi nõuab vaba rütmi kasutamine peent vaistu ja väljakujunenud maitset ning siin võivad kunstnikku ebaõnnestumised palju kergemini tabada kui sümmeetria rakendamise puhul.

Kui akademistlik kaanon nõuab kaunistuse paigutamisel vertikaalist ja horisontaalist rangelt kindlipidamist, siis Adamson-Ericule tundub isegi diagonaal liialt igavana. Tema ornamentaalsed «read» kalduvad mainitud joontest ikka pisut kõrvale, andes dekoori paigutusele mõnevõrra juhusliku ilme. Kaunistava pleki nihutab ta peaaegu alati pinna tsentrumist pisut eemale. Raamatuköidete kujundamisel asetab ta mõnikord isegi šrifti teatud kallakuga. Muide, šrift omab tal sageli nagu islami kuufilistes kirjades ornamenteeriva funktsiooni.

Tema kaunistamissüsteemis on tähtis koht pinnal. Peaaegu kunagi ei kata ta seda üleni ornamentikaga, vaid jätab dekooriga kaasa mõjuma. Tänu sellele saab ta paljudel juhtudel materjali esteetilised omadused esile tuua, samuti koloristlikke võimalusi suurendada.

Ent kõige isikupärasemad, uudsemad ja seega RKTK ringidele vastuvõtmatumad olid tema ornamentika motiivid. Tema kõverjoon ei kulge sirkli radu, samuti puudub tal juugendlik voolavus — ta võib paiguti isegi väga väänelda, kuid alati on temas «käsitsi tehtu» hõng. Sama on maksev ka tema sirgete kohta — joonlauaga tõmmatud ei ole neis küünevõrdki. Tema taimemotiivid, loomad, esemed, inimesed — kõik omavad paiguti lapse joonistuse naiivsust või primitiivsete kaljujooniste vormikäsitlust. Igal juhul on nad visandatud *alla prima* ning nendel puudub pliiatsi ja kummi lõhn.

Adamson-Eric on loonud kavandeid kõikvõimalikele tarbekunstiliikidele. Nende järgi on teostatud mitmesuguseid tekstiiliesemeid, mööblit, metallitöid, keraamikat, portselani ja nahkehistöid. Kolmekümnendate aastate esimesel poolel on tema peamine huvi suunatud tekstiilile, kuna 1937. aastast peale muutub tema lemmikalaks nahkehistöö.

Adamson-Ericu tollaegse tarbekunstialase loomingu esteetiliste kvaliteetide suhtes võivad ju arvamised erinevad olla, kuid fakt on see, et tema tegevus on meie tarbekunsti tugevalt rikastanud.

ERIK OBERMANNI LOOMINGUST

27. I 1890 — 12. II 1911

Rein Loodus

Erik Obermann, kelle varasest surmast möödus mullu 50 aastat, oli käsitöölise poeg Tartust. Varakult tekkinud kunstihuvi viis ta mõneks ajaks Peterburi Kunstide Edendamise Seltsi Kunstikooli, kust ta 1908. a. siirdus Münchenisse, sealt 1910. a. algul Pariisi. Elades äärmiselt viletsais majanduslikes tingimustes, sealjuures veel boheemlaslikult, ei pidanud kunstniku tervis vastu ja ta jäi kopsutuberkuloosi. Lootuses paranemisele asus ta Alžeeria pehmemasse kliimasse; sunnitud sealt tagasi tulema, ei jõudnud Obermann kaugemale kui Marseille'sse. Sealnes haiglas suri 21-aastane noor kunstnik, kes oma aastatelt õigupoolest ei jõudnud veel välja õpingute ajast.

Obermanni kunstiline pärand ei ole ega saanudki olla eriti ulatuslik, kuid on ometi väga omapärane ja hinnatav. Tähelepanud osa sellest moodustavad Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis asuvad tööd (muuseumi arhiivis leidub ka Obermanni ulatuslik ja huvitav kirjavahetus, mis laseb kunstnikku paista avara silmaringiga inimesena), mida on enamuses kasutatudki käesoleva artikli koostamisel. Noore meistri graafilise loomingu silmapaistvama osa võib jagada kahte: mitmesugused joonistused ja karikatuurid. Eelistatimaks teostamisvahendiks on tal tušš. Obermanni tuntaksegi peamiselt Pariisi-aineliste tušijoonistuste autorina, kuna osa teiseainelisi töid ja karikatuurid on jäänud üldse tähelepanust kõrvale.

Küllaltki suurearvuline on Obermanni karikatuurilooming, mis sisaldab ligi pooltuhat joonistust. E. Obermanni töö karikatuuri alal langeb Esimese vene revolutsiooni ja sellele järgnenud aastatele (1905—1909), s. t. põhiliselt Peterburi ja Müncheneri perioodi. Münchenis loodud tööd on enamik kaotsi läinud, neist teame rohkem kirjallike allikate järgi. Ilmne on, et Obermann seal palju aega karikatuurile pühendas. See nähtub tema kirjadest. Nii kirjutab kunstnik 7. apr. 1909 Münchenist emale Tartusse, et «...karikatuurisi olen ma viimasel ajal üsna rohkesti teinud —



E. Obermann. Ameerika hiiglane Vaikses meres. Tušš. 1908.

umbes 300 ümber... Mineval nädalal tegin juba paar karikatuuri sügiseseks Tartu näituseks, tahan neid paarikümne ümber teha, siinsete kunstnikkude elust ja paar sõprade päid» (Tartu Riikliku Kunstimuuseumi Arhiiv).

1905.—1907. a. liitus terve rida noori eesti kunstnikke rahva revolutsioonilise võitlusega, andes hävitavalt satiirilisi joonistusi tsaari isevalitsuse, mõisnike, kiriku ja kodanluse aadressil. Nende hulka kuulus ka noor Obermann, kelle karikatuure (pseudonüüm Heeringas, signatuur **E**) võib kohata J. Lilienbachi revolutsioonilises lendlehes «Päevakaja», pilkelehes «Meie Mats» jm. Suur osa tema joonistustest aga ei näinudki trükimusta.

Nii avaldatud kui Tartu muuseumi kogudes olevatest töödest saab ülevaate Obermanni-karikaturisti loomingulisest palgest ja arengust. Nagu eesti noorte kunstnike enamik, läks ka Obermann kaasa revolutsiooniga. Reaktsiooni naeruvääristamine, selle hukkamõist on neil aastail ja hiljemgi kunstniku peateemaks. Ta paljastab tsaaripolitseid ja sandarmeediat revolutsiooni veriste mahasurujatena, luues hulgaliselt tabavaid «mustatöötajate» kujusid. Kõrvuti isevalitsuse tugeodega piitub ta halastamatult rahvuslikku kodanlust ja selle juhte, paruneid, samal ajal mitte säästes logelevaid burše, joodikuid, ühiskondlikke väärnähtusi. Olulised on kunstniku loomingus ka lihtsad humoristlikud stseenid, oskuslikult tabatud karakterkujud Peterburi tänavail, Münchenist ja mujalt, millest osa, tõsi küll, karikatuuri raamidest välja langeb.

Kõigepealt lühidalt kunstniku ajakirjanduses ilmunud töödest. Tartu Kunstimuuseumis säilitatakse Obermanni isiklik märkmik, kus on muu hulgas ära toodud ajakirjade nimetused, kus ta tööd ilmusid. Kui kõrvale jätta juba ülalmainitud, siis näeme siin «Rahva Lõbulehte», «Sädemeid», «Ulakut», «Käsitöölehte», «Eesti Naesterahvast». Isegi kaanekujundustega on kunstnik katsetanud.

Parimaid karikatuure sisaldab ajakiri «Meie Mats». 1907. a. 23. number toob ära «Neitsi Paksu Margareta piduliku jalutuskäigu». See Tallinna kindlusetorn oli revolutsiooni ajal võimude poolt vanglaks muudetud. Võttes selle fakti, lõi kunstnik sügavalt mõtlemapaneva groteskse kunstiteose — tüseda naisena kujutatud torn astumas, ümbritsetuna sandarmeist. Eriti sandarmite puhul on tabatud ilmekaid füsiognoomiaid ja poose. Kompositsiooni oskuslikkus, figuuride vormi terviklikkus

ja selgus, leidlik pinnajaotus aitavad kaasa selle omapärase peene iroonia tajumisele, mis kunstnik on karikatuuri kätkenud. Tzarismi lootusetust lagunemisest annab tabava pildi karikatuur «Vana korra toed»*. Omalaadse eksliibrisena on teostatud joonistus tzarismi päkaga Tauria paleel, mis on kunstniku reageeringuks II Riigiduuma sotsiaaldemokraatlikule fraktsioonile avaldatud repressioonide puhul. Reaktsioonilise kodanlase tüübi on Obermann loonud J. Tõnissoni satiirilises portrees «Tore mõte» (nr. 22 1907).

Enamik kunstniku karikatuure, nagu öeldud, jäi mitmel põhjusel avaldamata.

1906. a. tööd, nagu eesti kodanluse liidrit J. Tõnissoni pilkav «Nuustaku Herzog trooni peal»* jt. reedavad veel ilmet kohmakust, joonetõmme on ebakindel, anatoomia lonkab, füsiognoomiad on ilmetuvõitu. Sellesse aega langeb ka tubli annus mõnede teiste karikaturistide otsest mõju, eriti tüüpide edasiandmisel (mulkide kujud jne.). Edaspidi muutub see mõju aga üha kaudsemaks. Kompositsioon läheb elavamaks, kuigi teatud staatilisus jääb kunstniku loomingus eriilmena püsima. Figuurid on tihti madalad, jäsakavõitu, joonekäsitlus kindel, pisut raskepärane. Viimane asjaolu andis «Postimehe» kriitikule põhjust üldiselt kiitva hinnangu juures teatud õigusstatud märkuseks, «et nad (Obermanni karikatuurid R. L.) mitte küllalt vabalt loova hoo lapsed ei ole» («Postimees», 21. aug. 1909. nr, 189). Siinkohal olgu selgituseks öeldud, et Obermann esines rea karikatuuridega 1909. a. Tartus korraldatud näitusel. Kuigi noore kunstniku karikatuuridel jääb tõesti puudu taolisest lennukast sädelevusest ja hoost, mis iseloomustab näiteks Gorit, teeb selle tasa nende omapärane asjalikkus ja sügavus.

Tabavaks poliitiliseks satiiriks on leht, mis kujutab reaktsionäär Puriškevitsit Tauria palee ees*. Tigidust ja julmust õhkuv nägu, käabuslik figuur taskusse topitud kätega, eemal duumapalee kohal tiirutav pahaendeline kaarnaparv annavad ilmeka pildi tsaristlikust reaktsioonist. Leidlikult on kavandatud karikatuur, kus kõrgem tsaristlik riigiametnik (tõenäoliselt duuma esimees Golovin) ajab õhku seebimulle* — vihje isevalitsuse tühistele ajakirjandusvabaduse, sõnavabaduse jt. lubadustele. Silmapaiste on karikatuur, millel riigikorra «toed» venitavad koerana kujutatud konstitutsiooni. Siin on autor teravmeelselt näidanud tsaristlike konstitutsiooniliste lubaduste tühistust ja naeruväärsust. Kunstnik on saavutanud elavust ja hoogsust, kasutanud julgeid rakursse, ja mis peaasi — idee on selgelt ja kujukalt väljen-



E. Obermann. Sandarmi pealikud. Akvarell, tušš, 1907.



E. Obermann. Portree. Tušš, 1910.

datud. Üks Obermanni lõikavamaid satiire on «Tänapäeva Napoleon»*. See 1907. a. oktoobris valminud üldistav portree sandarmist on ilmekamaid selletaolisi eesti karikatuurikunstis. Võimukalt seisab ta seal, käed risti, tige altkulmu pilk seirab ümbrust. Ja polegi seal enam midagi — tema laastav vägivaldatöö on tehtud, rahvas «rahustatud». Mainimata ei saa jätta ka lehte kahe sandarmiohvitseriga,* kes lausa aginliku teravusega on esile toodud nende nürid, loomalikud näoilmed, siis deržimordat-kardavoid* jne. Lihtsa ja selge kompositsioonilise lahenduse näiteks on karikatuur «Pogriss»,* mis paljastab teravalt tsensuuri märatsemist: trellide tagant paistavad tsarismile ohtlikuks muutunud ajalehed.

Mitte vähem põlglikult suhtub kunstnik kodanlusesse, kes tegelikult abistas tsarismi revolutsiooni lämmatamisel. Nii on ta korduvalt pilganud suurokodanlust Tõnissoni näol (ka oma kirjades). Karakterne on tema tõusikkodanlane traksidega.

See on nürimeelne, haljale oksale jõudnud täis-söönud vürtspoodnik, kelle iseloomustamiseks on kunstnikule parimat materjali pakkunud korpu-lentne tagapool — esivaade oleks olnud kindlasti vähem ilmekas. Selle härjakaelaga, tõmpide sõrmedega rasvunud indiviidi kaudu on peene irooniaga välja naerdud tõusev ekspluateeriv «suguvendade» kiht.

Obermanni loodud karikatuursete tüüpide galerii on rikas. Mainida tuleks veel Münchenist K. E. Söödile saadetud humoristlikku autoportreed reisimehena (KMKO F. 173 M), eriti aga esimest ameerika imperialismi paljastavat karika-tuuri eesti kunstis — «Ameerika hiiglane Vaikses meres»*, kus Obermann häbimärgistab USA imperialistlike ringkondade võimutaotlusi Vaikse ookeani piirkonnas. Onu Sami kuju on joonista-tud toredate satiiriga, vaba joonetõmbega. Toodud pilti täiendab mõningal määral Tartu Kunsti-museumi arhiivis leiduv Obermanni karikatuu-

ride ja joonistuste nimestik, kust ka selgub, et enamiku karikatuuride ainekudeks on teravad sisepoliitilised küsimused «III Riigiduuma monument», «Stolõpini deklaratsioon», «Tsaarivalitsus ja III Riigiduuma» jne. Huvipakkuv on ka asjalu, et K. E. Sööt koos Obermanniga kavatses välja anda illustreeritud huumorikogumikku. See nähtub Obermanni kirjust Söödile 1908. a. oktoobris Münchenist. «Mis naljapiltidesse puutub, siis olen ma valmis neid tegema. Kui Teil mõned koerusluod vast juba valmis riimitud on, siis võiksite neid ristpaela all siia saata...» (Kirjandusmuuseum, f. 173 M 13 : 11). Kahjuks jäi kavatsus ainult kavatsuseks.

Juba ülaltoodu peaks Obermannist andma pildi kui omapärasest individuaalsusest. Tema karikatuurid, mis on teatud määral nagu kontempleeriva iseloomuga, pisut mõistuslikult joonistatud, esindavad meie karikatuuris suunda, mis rajaneb tüüpide hoolikal vaatlusel, lahtimõtestamisel ja nende kaudu teatud sotsiaalse kihi või klassi olemuse avamisel. Obermann saavutas ruttu korraliku tehnilise taseme ja isikupärase joone. Hoolimata noorusest andis ta tugeva panuse eesti varasemasse karikatuurialajalukku, tõustes meie tolleaegsete satiirikute esiritta.

Kunstniku revolutsiooniline hoiak ilmneb ka mitmes joonistuses. Sellised on näiteks laiemale avalikkusele tundmata suured lehed «1905. aasta. (Trellide taga)»* ja «1905»*. Eriti viimasest tööst, mis kujutab töölist võitlusjoonel, õhkub revolutsioonilist paatost.

Kui Obermann Münchenis säilitas sideme kodumaa eluga, tehes eestiainelisi karikatuure, siis Pariisi asunult pöördub ta tähelepanu kihavale kapitalistliku suurlinna elule. Siin valmivad tema tuntud Pariisi-ainelised sulejoonistused, mis on avaldatud «Noor-Eesti» IV albumis 1912. aastal. Vahel on neid impressionismile lähedasi, väga

peene faktuuri ja oskusliku hele-tumedusega teostatud joonistusi peetud lihtsalt fantaasiaküllase kunstniku erootilisteks nägemusteks. Kuigi neis on fantaasiat, ka erootikat, eksootikat, on selline hinnang siiski lihtsustatud. Noor kunstnik, sattunud pahedest tiinesse kapitalistlikku metropoli, kajastab viimast omalaadselt. Nendes joonistustes esinev end müüma sunnitud naine on Obermanni poolt kujutatud kui ebaõiglase ühiskonnakorra produkt. Sarja huvitavamaks tööks võib lugeda istuva naise portreed. See on tusedusele kalduv, vananev, rikkalikult riietatud daam, kelles pole raske ära tunda jooni, mis viitavad kergetele elukommetele. Ühtlasi on siin midagi traagilist, mis rõhub kujutatavat. Oma tüüpide teravuselt ja ilmekuselt hämmastab «Kaffee stseen». Pehmed hele-tumeda kontrastid toovad esile olulise, lõbunaise toorevõitu näo ning ta kõrval istuva mehe näo profiili. Sotsiaalne karakteristik on väga tabav — eriti naise osas. Nagu näeme, on tüüpide loomisel kunstniku karikatuurialane töö kasuks tulnud.

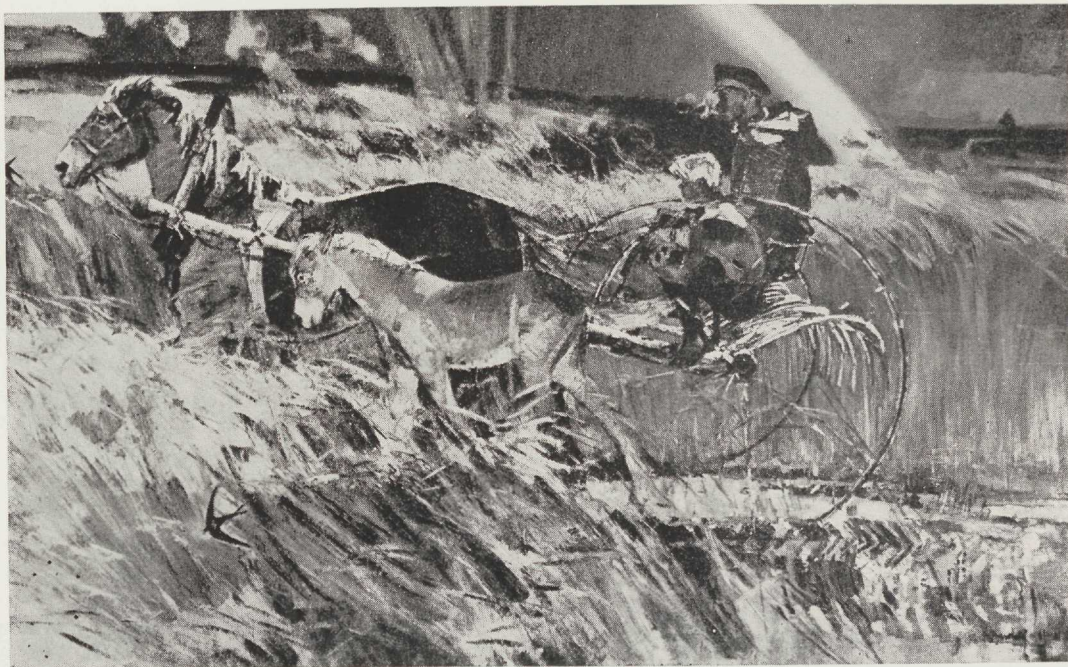
E. Obermann tajub seega küllaltki omapäraselt kapitalistliku suurlinna pahesid. Ta küll õigemini näitab sooja poolehoiduga ohvreid, kuid näitab ka kiskjaid. Kaugemale kunstnik siiski ei lähe — laiade, suurte üldistusteni ta ei jõua.

Varane surm katkestas kunstniku pooleliolevad tööd ja kavatsused (nende hulgas ka J. Oksa teoste illustreerimise. Vt. Fr. Tuglas, Mälestused Erik Obermannist. Looming, 1924, nr. 6, lk. 447). Kuid juba seegi, mis E. Obermann oma mõneaastase palavikulise loomistöö juures saavutas, kindlustab talle jääva koha eesti varasemas kunstiajaloo.

Tärniga märgitud teosed asuvad Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis.

VENNASRAHVASTE KUNSTILOOMINGUT

NÕUKOGUDE KUNSTNIKE TEOSTE NÄITUSELT



V. Zagonek. Pärast äikest. Öli. 1961.

A. Smolin, P. Smolin. Polaaruurijad. Öli. 1961.





V. Petrova, J. Petrov. Kuuba. Seeriast «Nad tahavad olla vabad». Ojort. 1961.

S. Gerassimov. Kevadine rohelus. Oli. 1960.



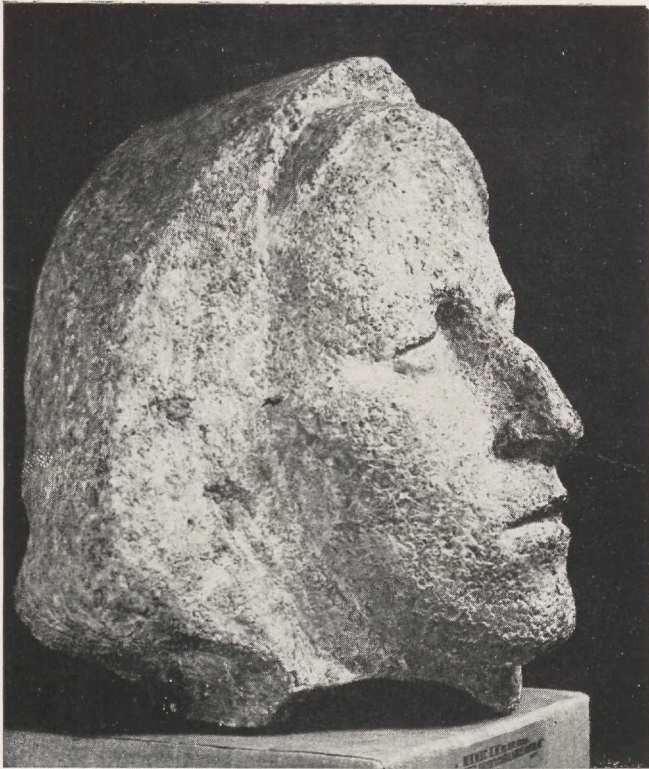


A. Borodin. Kaks ema. Sarjast «Malozemetskaja tundras».
Linoollõige. 1961.

M. Ivanov. Karjane. Puu. 1961.



A. Zoiedris. Inte. Oli. 1959.



P. Simes. Lüpsja T. Aksjonova portree. Betoon. 1961.



A. Vomm. Inge. Keraamika. 1961.



V. Vetrogonski. Operaator. Sarjast «Metallurgiatööstus Põhjas». Värviline linool. 1959—1961.



V. Tolli. Õhtul. Akvatinta, kuivõõel, 1961.

O. Sovastjuk, B. Uspenski. Kuuba vabadus on vääramatu. Plakat, 1961.



O. Tokarev. Suvi. Õli, 1960—1961.



NOORTE KUNSTNIKE TEOSTE NÄITUSELT



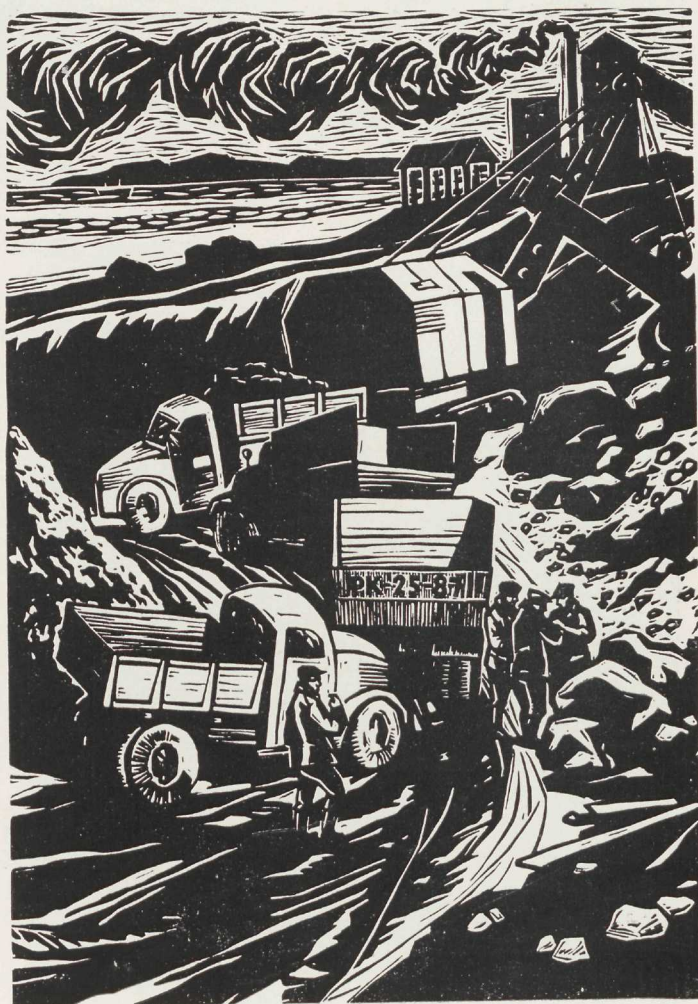
H. Laretei. Kuubalased. Linoollõige. 1962.



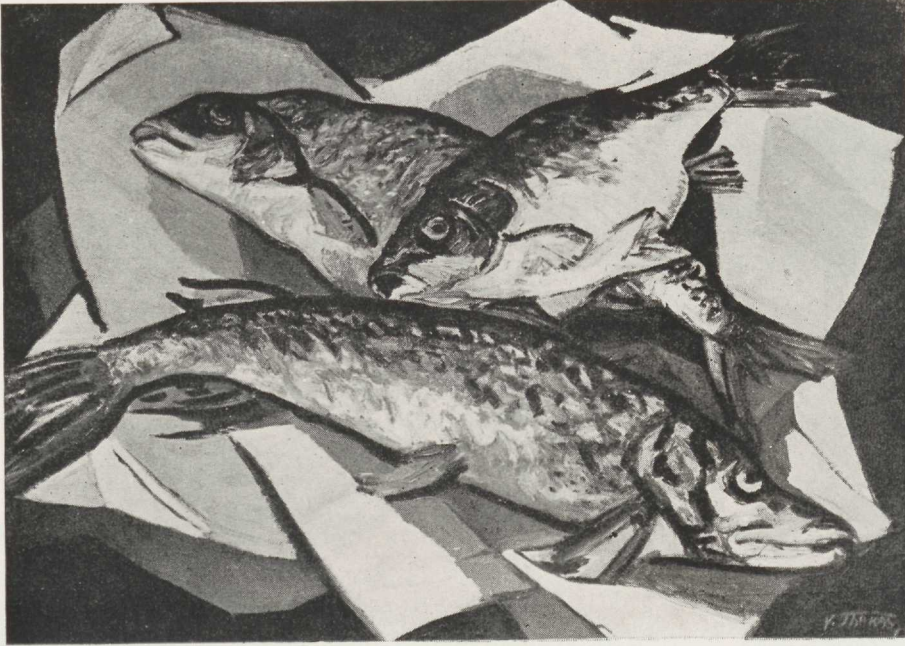
L. Saaris. Tütre portree. Õli. 1961.



O. Maran. Valged liiliad. Õli. 1961.



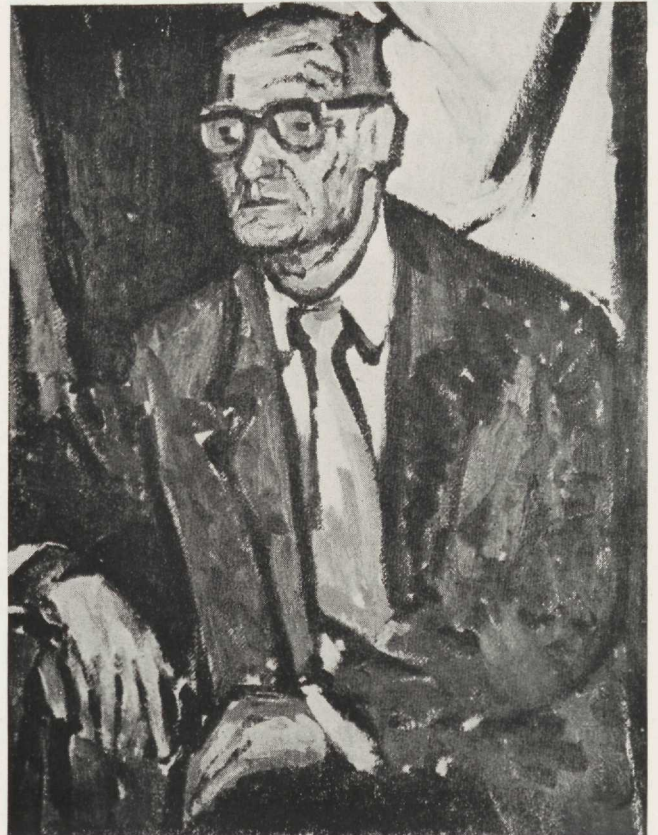
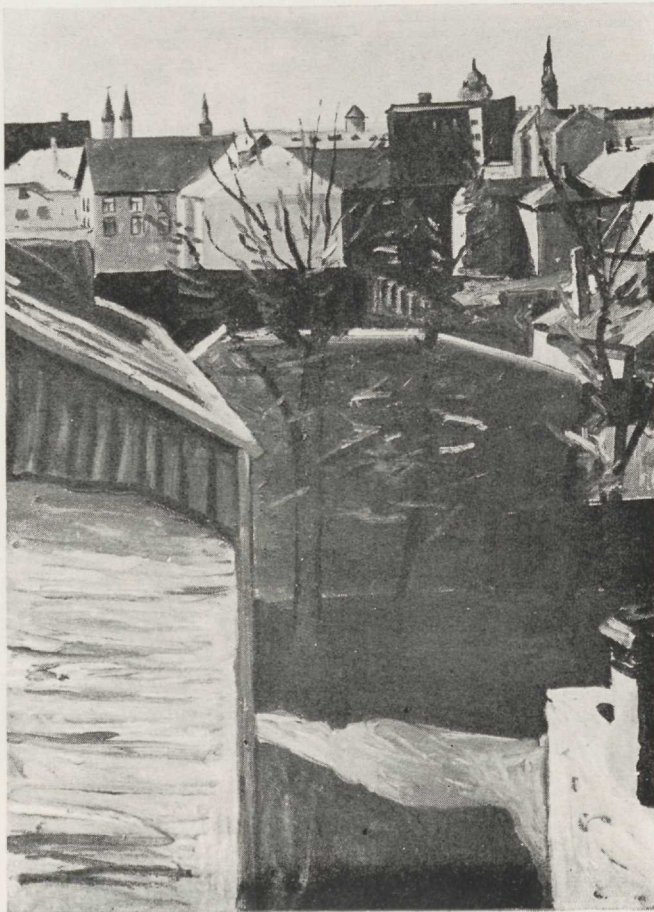
M. Olvet. Kalda puhastamine. Linoollõige. 1962.



V. Ohakas. Natüürmort kaladega.
Õli. 1962.

H. Roode. Vaade aknast. Õli. 1962.

E. Arrak. Ed. Sitska portree. Õli.
1962.



TARTU KUNSTNIKE TEOSTE NÄITUST MEENUTADES

M. Lumiste

Eksponeeritud olid kõik kujutava kunsti ja tarbekunsti alad. Nagu ikka, oli ka seekord tugevamalt ning kunstiküpsemalt esitatud maal, ehkki mitte nii saavutusterikkalt kui möödunud aastal. Üldse oli tänavune Tartu näitus tunduvalt tagasihoidlikum mullusest. Esiteks puudusid kaalukad temaatilised kompositsioonid (mis iseloomustasid möödunud-aastast Tartu näitust). See ei tähenda aga nende puudumist Tartu maalijate viimase aasta loomingus. Meenutades E. Kitse suurepärasest trip-tühhoni kunstide teemal ning E. Allsalu uut Kalevipoja-aine-list kompositsiooni (Kilingi-Nõmme koolis), pole põhjust kahelda arengujoone tõusus temaatilise maali alal. Teiseks puudusid näituselt selliste meistrite nagu A. Vardi, J. Saali, A. Kongo teosed, tagasihoidlikumalt kui tavaliselt esines E. Kits.

Rohkearvuliste teoste hulgas näitusel mõjusid tähelepanuväärsematena ning sisukamatena I. Malini, R. Sepa ja E. Allsalu teosed, eeskätt portreekompositsioonid. I. Malini «P. Vabbe portree» oli tugevamaid maale näitusel. Emotsionaalne ja vee-nev, temperamentselt maalitud, on see kunstiliselt terviklik

teos. Kujutatud «mina» on siin edasi antud mitte ainult väliselt kirjeldava iseloomustusega, vaid eelkõige värvide ekspressiivse harmoonia ja kontuuride elulisusega. Värv on vahend materiaalsuse illusiooni loomiseks ning ka rahutult mõtliku meeleolu väljendamiseks. See on hea portree ning hea maal. Kunstiliselt on ta võrreldamatult õnnestunud kui Malini samas eksponeeritud suuremõtmeline kompositsioon «Vaibakudujad» (Kesk-Aasia motiividel), milles puudub kunstiline sugestiivsus ja elulisus. «Vaibakudujate» puhul, mis teatavasti on riiklik tellimustöö, tekivad õigustatult veel teisedki küsimused. Kas on mõtet maalida nii suurelt kompositsiooni, mis väiksemamõtmelisena oli Malini Kesk-Aasia reisimuljete seas täiesti omal kohal, kuid suurendatult mõjub pretensioonikana ning tühjana? I. Malini teostes põimuvad ot-singud ja veendunud kindlus. Ta areng (resp. saavutused) pole üldiselt kuigi stabiilne, mistõttu P. Vabbe kahtlematult õnnestunud portree najal on raske teha mingeid tulevikku kanduvaid üldistusi.

R. Sepp on väljakujunenud stiiliga kunstnik, kelle tööde väärtus ei ole meile enam ülla-

tuseks. Ehkki mitte tippsaavutu-sed tema enda loomingus, on ta portreed näituse kunstiküpsemaid ja inimlikumaid. Nagu ikka, on need filosoofilise kal-lakuga teosed teemal «inimene ja ta elu», kus autor on püü-dnud avada kujutatava sisulist sügavust nappide vahenditega. Maalitud jõuliselt, realistlikult, ennem vanameisterlikult kui moodsalt, kuid ometi kaasaeg-selt. Neis puudub täiesti vormi efektsuse taotlus. Ühtlasi nau-dime klassikaliste võtete raken-damist kaasaegse elutajuga. Näi-teks «Vanaema» näo ja käte esi-tamine heledamas valguses on teatav vanameisterlik, barok-ne võte, mis Sepa käsitluslaa-dis mõjub kaasaegselt.

E. Allsalu «A. Suumani port-ree» on üles ehitatud hoopis teistel alustel. Võiks isegi öelda, et see on modelli pisut aristo-kratiseeriv paraadportree. Sepa massiivsete, rahulike figuuri-dega võrreldes valitseb siin suu-rem liikuvus poosis ning silue-tis. Väljendusjõud on aga vähem sugestiivne, ehkki täiesti isiku-pärane. Nii «A. Suumani port-ree» kui ka istuv naisfiguur (Allsalu valitseb figuuri hästi) on maalitud mõnevõrra kuive-malt ning asjalikumalt kui ena-mik Allsalu teoseid. Erinev

lähenediselt ja käsitluslaadilt (à la V. van Goghi realism) on «A. Rängeli portree» — kompaktset läbi maalitud mehe pea leekivkollasel taustal, kus peamine rõhk on keskendunud näoilmes. Maalilise üldmulje seisukohalt täiuslikum, ent sisuliselt võib-olla väheütlev on väike, pisut viiraltliku meeleoluga satiiriline kompositsioon «Hasartmängijad».

Ei oleks õige öelda, et ainult mainitud teosed on tähelepanuväärsed Tartu näitusel, kuid just need kujundavad positiivse mulje näitusest. Tekib aga ka negatiivne mulje. Selle tingivad arvukad mittemidagiütlevad, tühised, kiretud teosed, mis kas fikseerivad nähtut täiesti ilma, või siis vähese omapoolse läbielamisega (K. Nagel, E. Maaser, L. Rull) või kultiveerivad tühja poosi, serveerides seda uudsete võtete nimel (K. Kärner, S. Jõgever, A. Suuman). Nii ühed kui teised ei rahulda vaatajat. Väga sageli meeleoluta ning väljendusjõuta, on see pisut provintsiaalne, kohati epigoonliku maiguga kunst, mis ei peegelda sügavaid ning tõsiseid otsinguid ega rahulda ka meisterlikkuse seisukohalt. Kui kunstiteose siseimine jõud on nõrk (või puudub täiesti), pole tal ka mõju vaatajale.

V. Pirgi väikesed kompositsioonid («Väetis põllule» ja «Rahusõit») ei kuulu samuti näituse tugevamate hulka. Figuurid on nõrgad, poosid tardunud ning kramplikud, mõjudes seepärast kohati karikeritult. Liikumist ning vormide rütmi V. Pirgi sporditeemalises «Rahusõidus» ju on, aga enam on sealtki raske leida. Aga kas see on küllaldane, et rahuldada vaatajaid?

Kõige enam poosi ning erinevate tahtmist on A. Suumani töödes. Ta erinebki, kuid ikkagi

pole ta saavutanud tõelist isikupära ja on ilmselt pealiskaudne. Käsitlus on vaieldav. Küsimus on mitte üldistatuse ja vormi lihtsustamises, vaid selles, et formaalsete momentide taga ei tundu peituvat midagi sügavat. Seega küsimus on kunsti sisulises väärtuses. Ja kuivõrd sisu ei saa eksisteerida omaette, siis järelikult ka vormilises meisterlikkuses. Õigupoolest pole tema maalides midagi uut või seni avastamatut. Teatav koketeerimine loob kunstliku, kuid mitte kunstipärase üldilme. On tunda, et domineerib vormiprobleem. Otsingute sulgumisega puhtformaalsete taotluste ringi kitsenevad arenguperspektiivid paratamatult. Senise kunstiajaloolise kogemuse järgi otsustades ei vii see kunagi sügavate tulemusteni.

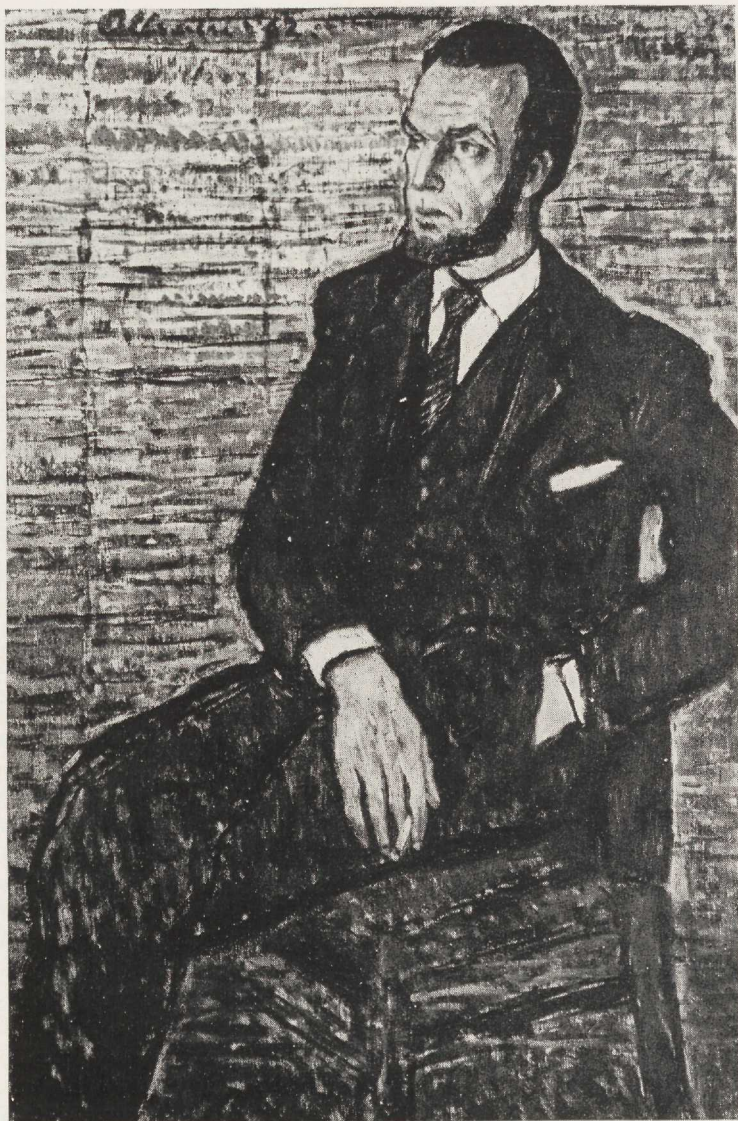
Jõuame tõsiasi, et ehkki kunsti luua ei ole kerge, võetakse seda mõnigi kord kergelt. Igaüks võib maalida, kuid iga täismaalitud lõuend pole veel kunst. Ja kui näitusele on sattunud mõnigi kerge käega loodud teos, ei ole õiglane, et vaatajad ja kriitika pigistavad silmad kinni nende puuduste ees. Kunstnikul on vabadus luua oma arusaamade kohaselt, kuid ka vaatajal on vabadus kunsti teost aktsepteerida või mitte. Kõnesoleva näituse puhul kerkis mõte, kas ei peaks ekspositsiooni valikusse suhtuma rangemalt. Ei ole tähtis näidata rahvale kõike, mis on tehtud, vaid ikkagi seda, mis on õnnestunud. Parem vähe, kuid head! Kasvatuslikult pole päris õige, et vaataja (tihti vajalike eelteadmisteta) peab ise tegema selektsiooni heade ja halbade teoste vahel. See oli üks põhiküsimusi sel näitusel. Teine ja kahtlematult tõsisem on inimese

kujutamise küsimus. See on meie tänapäeva kunsti üldküsimusi ja ei ole seotud mitte ainult Tartu näitusega. Eespool peatusin peamiselt neil töödel, kus kunstnik on kujutanud inimest. Peale mainitud on veel paljud autorid käsitlenud seda vastutusrikast teemat. Kuid just inimese kujutamisel on suurimad puudujäägid, lõppkokkuvõttes jääb vaatajale kuidagi tühi tunne. Välja arvatud mõned vähesed kunstnikud (Sepp, Allsalu), piirdutakse inimese edasiandmisel silueti ja kontuuriga. Nägu antakse tihti varjus või poolvarjus, inimese psüühika jääb ebamääraseks. See nagu enam ei huvitagi kunstnikke. Mingi irreaalne malbus, kaugus vaatajast iseloomustab inimesi näiteks L. Vallimäe-Margi kunstiliselt küllaltki küpsetel maalidel. Inimesele avarat näkkuvaatamist neis aga pole. K. Polli sõna otseses mõttes kooljalik A. Puki portree võtab nagu kokku kõik selle ähmasuse, mis kunstniku silmis inimest näib ümbritsevat. Selles avaldub teatav moejoon ning pealiskaudsus, ehk teiste sõnadega tendentsid, mis mõjuvad hukatuslikult psühholoogilise portree arengule. Portree aga on kõikide aegade ja ka tänapäeva nõukogude kunstis üks tähtsamaid žanre. See on kunstivaldkond, mis avab meie tänapäeva kommunismiehtaja vaimse palge ning jäädvustab selle tulevikule.

Et luua kõigiti haaravat kunsti, mis oma ideeliselt tase- milt ning meisterlikkusest rahuldaks kaasaja nõudeid, on vaja eelkõige hästi tunda elu, teada, mida tahetakse näidata ja öelda oma kunstis. See on põhiline pretensioon, mis kerkib Tartu näitust vaadeldes ning on ühtlasi aktuaalne meie tänapäeva kunsti suhtes tervikuna.



U. Kärbis. Lavapildi kanand operetile «Valge akaatsia». Gvašš. 1961.



E. Allsalu. A. Suumani portree. Oli. 1962.

Tänavu juba neljandat aastat viidi meie vabariigis läbi järjekordne kunstinädal 12.—22. aprillini. Selle ürituse algidee on pärit 1918. aastast, millal V. I. Lenini ettepanekul ilmus Rahvakomissaride Nõukogu dekreet monumentaalsest propagandast. Selle eesmärgiks oli revolutsiooniliste tegelaste mälestuse jäädvustamine ja kunsti lähendamine rahvale. Dekreedi väljandmise päev, 12. aprill, ongi saanud aluseks kunstnike päeva tähistamisele, mis tegelikult on välja kasvanud nii päeva kui ka nädala raamidest, haarates pikemal ajavahemikul mitmesuguseid kunstialaseid üritusi.

Aastast aastasse on kunstinädal omandanud üha laiemat kandepinna ja suuremat populaarsust. Sihikindlamaks on muutunud kunstnike töö kunsti viimisel rahvahulkadesse, mida suuresti soodustab rahva omapoolne initsiatiiv ja kaasabi kohapeal. Järjest rohkem haaravad kunstinäitused, kunstnikega kohtumised, konsultatsioonid ja kunstialased loengud ning vestlused meie maa kaugemaid rajooni ja asulaid, järjest rohkem suureneb nendest üritustest osavõtjate hulk. Kui näiteks veel paari-kolme aasta eest tuli Eesti NSV Kunstnike Liidul asutuste ja koolidega läbirääkimisi pidada näituse või kohtumise läbiviimiseks, siis praegu on olukord tublisti muutunud. Juba varakult laekunud soovide ja ettepanekute põhjal koostati ulatuslik kunstinädala ürituste kava, mis hõlmas kultuurimaju, koole, kohalikke muuseume ja mitmesuguseid teisi asutusi paljudes meie vabariigi linnades,

rajoonikeskustes ning asulates mandril ja saartel. Olgu siinkohal märgitud, et möödunud kunstinädala vältel viidi väljaspool Tallinna ja Tartut läbi üle 40 taolise ürituse.

Juba kunstinädala eel oli osa näitusi avatud Pärnus, Pärnu-Jaagupis, Kehtnas, Viljandis, Rakveres. Seega jäi kohapeal küllaldaselt aega näituse väljapanekutega põhjalikuks tutvumiseks, mille alusel hiljem toimunud kohtumistel kunstnikega tekkis sisukaid ja asjalikke arutlusi kaasaegse kunsti ning mitmesuguste kunstiprobleemide üle. Vahetult enne kunstinädalat toimus ka Tallinna Kunstihoones raamatugraafika ja karikatüüri näitus, mis esimese sellelaadilise algatusena kujunes küllaltki huvipakkuvaks.

Näitustest oli Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis eksponeeritud Araabia tänapäeva tarbekunst, mis tutvustas meie vaatajaskonnale esmakordselt selle maa keraamika, tekstiili, metalli, puuinkrustatsiooni jm. väljapanekuid. Liiduvabariikidest esitati usbeki kunsti valiknäitus Haapsalus ja Kohtla-Nõmmel. Tallinna Kunstimuseumi ruumides oli kunstinädalal avatud veel näitus muuseumi kogudes leiduvaist vene kunstiteostest ja eesti kunstist selle laiendatud skulptuuri osakonnaga. Ulatuslikul näitusel Tallinna Kunstihoones esitasid oma loomingut plakati ja tarbeograafika viljelejad, graafikasektiooni ruumis oli võimalik tutvuda I. Malini matkamuljetega Kesk-Aasiast.

Eesti NSV teenelise kunstitegelase professor A. Vabbe loomingust anti ülevaade näitusel, mille Tartu Riiklik Kunstimuseum korraldas kunstniku 70. sünniaastapäeva tähistamiseks. Sama muuseumi ruumides avati

12. aprillil ka Eesti NSV rahvakunstniku Aino Bachi personaalnäitus. Kunstinädal Tartu Kunstnike Majas algas traditsioonilise kunstinädala näitusega.

Arvukalt oli kunstinädalal avatud näitusi väljaspool muuseumi- ja näitusesaale. Nii oli Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas eksponeeritud A. Pihelga personaalnäitus, RAT «Estonias» tutvustati N. Mei, RT «Vane-muises» R. Sepa, E. Maaseri ja L. Rulli loomingut, kinos «Rahu» R. Treumani, kinos «Sõprus» V. Parise maale, Lihula sovhoosi klubis V. Lember-Bogatkina ja H. Miti graafikat. Menukalt möödus E. Hallopi ja E. Lepa teoste näitus Võru Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis, A. Keerendi ja E. Lehise tööde näitus Kingissepa Elektriamaa klubis. Veel esitati J. Muksi töid Viljandi ja R. Sagritsa omi Rakvere Koduloomuuseumis. Tartu Kammivabrikus oli avatud näitus A. ja R. Saare töödest, Tudulinna Kultuurimajas tutvustati E. Maisaare, Tallinna 21. keskkoolis J. Jenseni, Tallinna Kergetööstuse Tehnikumis ja Riisipere Internaatkoolis N. Mei, Rapla keskkoolis L. Mei, Kiviõli 1. keskkoolis O. Raunami, Narva 7. koolis V. Lember-Bogatkina, Põltsamaa keskkoolis K. Polli, Jõgeva keskkoolis E. Polli loomingut. Peale olid avatud grupinäitused Tallinna Tseluloosi- ja Paberikombinaadis, Tartu Riikliku Ülikooli kohvikus, Tallinna 1., 7. ja 46. keskkoolis, kalurikolhoosis «Nord» jm. Näituste puhul toimunud kohtumistel andsid kunstnikud selgitusi oma tööde kohta, rääkisid oma tuleviku-kavatsustest ja mitmesugustel kunstialastel teemadel. Huvitavaid üritusi viidi läbi veel EKP Tallinna Linnakomitee Marksismi-Leninismi Õhtuülikoolis,

Tallinna Polütehnilises Instituudis, Tallinna Kultuuriülikoolis, Tartu Rahvauülikoolis, EKP KK Nõukogude Parteikoolis Kehtnas, Pärnu, Viljandi, Kärkla, Kohtla-Järve ja Sonda kultuurimajades. Kunstinädala üritusi oli Haapsalu sanatooriumis, Kopsutuberkuloosi dispensaris ja sanatooriumis Tallinn-Nõmmel ning Selis, «Külvaja» kolhoosis, Muraste lastekodus jm.

Tõhustunud on esteetiline kasvatus töö koolides. Edukalt tegutsenud kunstiringid esitasid oma töötulemusi noorte omaloomingu ülevaatusel. Üha sagedamini kohtame koolinoori kunstinäitustel, kunstnikega kohtumistel. Tegevusrohkest möödus koolides ka tänavune kunstinädal. Lisaks eespool nimetatutele toimus kunstinäitusi, vestlusi ja kohtumisi veel Tallinna 2., 19., 24., 39 keskkoolis, Tallinna 37. ja Tartu 11. 8-kl. koolis, Pärnu, Viljandi, Tapa, Mustvee, Räpina, Elva, Puurmani, Pärnu-Jaagupi, Kohila ja Keila keskkoolides, Tallinna Kaubandustehnikumis, Ehitustehnikumis, Kohtla-Järve Keemia-Mäetehnikumis. Samuti olid kunstnikud külalisteks Hargla, Loodna, Nissi, Varbla 8. kl. koolides ja Emmaste koolis Hiiu maal.

Ruumide kujunduse ja näitliku agitatsiooni paremaks korraldamiseks viidi kunstinädalal läbi reid mitmetes Tallinna koolides ja tööstusettevõtetes. Juhiti tähelepanu esinevatele puudustele ja vigadele ning arutati, kuidas olemasolevaid võimalusi paremini kasutada. Et oma jõududest alati ei piisa ja ühekoradne konsultatsioon jääb sageli napiks, siis kinnitati osale Tallinna koolidele kunstnikud-šefid, kes annavad nõu ruumide kujundamisel, abistavad kunstiringide tööd jne. Kodukultuuri küsimustes oli võimalik kunsti-

nädala vältel iga päev asjatundlikku nõu saada Kunstihoone müügisalongist, kus andsid konsultatsiooni tuntud tarbekunstnikud-sisearhitektid. Samas võis soodustatud hindadega osta väärtuslikke originaalteoseid kodude kaunistamiseks.

Isetegevusliku kunsti osas toimus suurema üritusena EKP Keskkomitee ja Tallinna Linna-komitee Poliithariduse Majas isetegevuslike kunstnike tööde näitus. Tallinna Pioneeride Pa-lees olid välja pandud sealse kunstiringi liikmete tööd. TRÜ kujutava kunsti kabineti liikmete töid esitati Tartu a/ü Kultuurihoone ruumides, Tartu Aparaa-ditehases tutvuti tehase isetege-vuslike kunstnike väljapaneku-tega, Viljandi Kultuurimajas kohaliku isetegevusringi töödega. Peale selle toimusid õpilastööde

näitused veel paljudes koolides. Uudse ja tähelepanuvääriva al-gatusena sai teoks ühiskondlikel alustel töötava skulptuurstuudio asutamine Tallinna Merekubi juures, mille üldjuhiks on K. Reitel. Tõhusat abi osutati isetegevuslastele ka paljude kon-sultatsioonidega kohalikes kuns-tiringides.

Nagu varasematel aastatel, nii ka tänavusel kunstinädalal olid küllastajaile avatud mitmete kunstnike ateljeede ukсед Tallin-nas ja Tartus. Samuti oli või-malik tutvuda tööga graafika eksperimentaalateljees, skulp-tuuri ühisateljees, Kunstitööde Kombineadi ateljeedes ja Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis.

Kunstinäda la viimastel päeva-del toimus Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis teaduslik kon-verents, kus instituudi õppejõud

ja üliõpilased esinesid sisukate ettekannetega kunsti arengu-probleemide, kõrgema kunstilise hariduse, kunsti periodiseerimise, klaasimanufaktuuri ajaloo, arhi-tektuuri, graafika, tarbekunsti jt. teemadel.

Rahva järjest suurenevat huvi kunsti vastu ei saa loomulikult seostada ainult kunstinädalaga. Kuid kahtlemata on kunstinädal täitnud oma osa kunsti viimisel laia-desse rahvahulkadesse, on suurel määral hoogu andnud pi-devale kunstipropagandale. Mõis-tame ju kommunismiajastu ini-mest ka esteetilises mõttes are-nenuna, kelle elus kunst ja ilu moodustavad lahutamatu osa, ümbritsedes teda näitusesaali-des, ühiskondlikes hoonetes, töö-kohas, kodus. Jäägu edaspidigi püsima kunstinäda la deviis — «Ilu kõikjale».

KUNSTIKROONIKA

KUNSTINÄITUSED 1961. a. II POOLEL

22. juulist kuni 27. aug. oli Tallinna Laevastiku Ohvitseride majas avatud Eesti NSV plakati-näitus.

3.—27. aug. oli Tallinna Kunstihoone saalides avatud Nõuko-gude Ukraina kunstinäitus.

14. sept. kuni 24. okt. oli Tal-linna Kunstihoone saalides NLKP XXII Kongressile pühen-datud vabariiklik kunstinäitus (maal, graafika, skulptuur). Näi-tuse arutelu toimus 24. oktoob-ri.

1.—8. okt. oli Nõmme kultuu-rimajas kunstnike-nõmmelaste V. Lember-Bogatkina ja E. Le-hise tööde näitus, mis koosnes 40 akvarellist ja temperamaa-list. Toimus kunstnike kohtu-mine kultuurimaja küllastaja-tega.

10.—16. okt. oli Tallinna V. Kingissepa nim. Tselluloosi ja Paberitööstuse Kombineadi klubis avatud J. Jensen, A. Pi-lari ja H. Sarapi tööde näitus. Toimus kombineadi töötajate kohtumine vabariigi kultuuri-

tegelastega. Kunstnike nimel esines ENSV teeneline kunsti-tegelane J. Jensen.

4. nov. kuni 5. dets. oli Tal-linna Kunstihoones avatud Turkmeenia vaipade näitus.

16. dets. avati Kunstihoone saalides Tallinna kunstnike teoste näitus. 17. jaan. 1962. a. korral-dati näituse arutelu, kus ette-kandega esines kunstiteadlane E. Lamp. Näitus suleti 19. jaan. 1962. a.

Moskva 577. kool korraldas juunikuul oma šeflusaluse kunstniku, Suure Isamaasõja invaliidi Paul Kammi tööde näituse. 18 värvilist pliiatsijoonist tutvustasid noortele kunstihuvilistele kunstniku kodukoha, Hiiumaa looduse omapära.

15. okt. avati Moskvast kesk-näitusesaalis Maneeži väljakul NLKP XXII kongressile pühendatud üleliiduline kunstinäitus.

80 maali, graafilist teost ja skulptuuri tutvustasid näituseküllastajale Nõukogude Eesti kunstnike uusloomingut. Eesti NSV osakonna kujundajaks oli kunstnik-arhitekt B. Tomberg.

Septembrikuu teisel poolel avati Moskvast M. Gorki nim. kultuuri ja puhkeparki paviljonis III üleliiduline marinistide näitus, millest võtsid osa 11 Nõukogude Eesti maalijat ja graafi-

kut ligi 40 teosega. Näituse arutelu toimus 29. septembril.

ENSV Kunstifondi näituste sektor korraldas 1961. a. teisel poolel kunsti rändnäitusi järgmistes kohtades: Tori kultuurimajas, Vändra kultuurimajas, kino «Sõpruse» vestibüülis Tallinnas, Otepää kultuurimajas, Paide ja Rakvere rajoonidevahelistes koduloomuuseumides ja Tallinna 1. keskkoolis.

MARTIN SAKS



Märtsikuul, mil Tallinna Kunstihoones pidulikult tähistati professor Martin Saksa 60. juubelipäeva, ei aimanud keegi, et ta juba mõni kuu hiljem, 7. juunil jäädavalt lahkuks elavate kirjast. Oma äsja valmisehitatud avaras ateljees lootis ta veeta veel palju töörohkeid aastaid, anda kunstilise vormi nii mõnelegi loova mõtte kavatsusele. Ka oma õpilastele Riiklikus Kunstiinstituudis, kus ta töötas palju aastaid skulptuurikateedri juhatajana ja professorina, oli tal veel rohkem edasi anda oma pikaajalisest praktikast.

Nõukogude Eesti kunstile jättis Martin Saks oma ligi kolmekümneaastase tegevusega (ta lõpetas Kõrgema Kunstikooli «Pallas» 1934. a.) silmapaistva loomingulise pärandi. Peamiselt varasemast perioodist on tal

säilinud dekoratiivplastika näiteid kõvades kivimaterjalides (graniit, marmor). Viimaste aastate teostest pälvivad tähelepanu eesti helimeistrite portreebüstid (A. Kapp, H. Eller, T. Vettik) ning mitmed tööeesrindlaste rinnakujud («Kaevuri

portree», 1961). Üks skulptori tulevikukavatsusi oligi asuda uue töölisportreede seeria loomisele.

Martin Saksa loomingulise pärandi hulka kuuluvad ka mitmed väljapaistvad tööd monumentaalskulptuuri valdkonnas. 1956. a. püstitati Tallinnas Kadrioru pargis monument Fr. R. Kreutzwaldile, mille figuraalse osa üheks kaasautoriks oli M. Saks. 1953. a. teostas Oskar Lutsu portreeosa hauamonumendile Tartus. Skulptori viimaseks tööks jäi revolutsionäär Jaan Anveldi büstmonumendi valamine pronksi, mis valmis paar päeva enne kunstniku surma.

Metsakalmistu liivasel künkall noorte mändide all sai jäädava puhkepaiga kunstnik ja inimene, kellelt võinuks veel palju oodata Nõukogude Eesti kunstikultuuri rikastamisel.

AKVARELLMAAL

O. Raunam

Akvarellimine on maalimine vees lahustuvate ja maalipinda läbipaistvalt katvate värvidega.

Maalimine vees lahustuvate värvidega on igivana. Peale freskotehnika kasutati Euroopa kunstis kuni XVII sajandi lõpuni akvarellitehnikat ka joonistuste ja trükitõmmiste koloreerimiseks. Alles barokkajastu prantsuse kunstnikud N. Poussin ja C. Lorrain kasutavad oma maastikumaalides seepiat, mille maalimisviis on sama, mis akvarellimine, olgugi et maalimine toimub küll ainult ühevärvilisena.

Tõeline alus akvarellmaalile kui iseseisvale kunstitehnikale, mis hiina ja jaapani kunstile omases laadis on sajandeid vana, pannakse Euroopas XVIII sajandil inglise kunstnike W. Turneri ja T. Girtini loominguga. Akvarelli hakati viljelema Inglismaal laialdaselt ning ta muutus seal väga populaarseks. Inglismaa järel kujuneb Itaalia peamiseks akvarelli viljelevaks maaks. Et Itaalia oli XIX sajandi esimesel poolel kunsti tsentrumiks, levis akvarellmaal sealt kunstnike loominguliste matkade kaudu Euroopasse.

On tuntud tõsiasi, et head, otstarbekad töövahendid soodustavad töötamist. See on kehtiv ka maalimisel. Samuti pole ükskõik, kuidas ja missuguseid materjale maalimiseks kasutatakse. On ülekohtune noorte kätte anda halbu materjale. Täiskasvanu oma distsipliini ja teadlikkusega, oskustega ja kogemustega maalijana teostab ka halbade materjalidega midagi, noortel aga kaob korduvate ebaõnnestumiste korral huvi. Seepärast on vajalik anda ka algaja käsutusse mõnevõrra valitud kvaliteediga maalimismaterjale.

Akvarelliga maalitakse paberile. Akvarellpaber peab olema valguskindel, küllalt tugevalt liimitud, imama vähe vett, olema krobeline. Viimase omaduse tõttu mõjuvad värvid optiliselt paremini ja kinnituvad paberi pooridesse tugevamalt. Pehme vaheliimitud paberil valgub värv joonistuse (vormi) kontuuri hoidmata laiali. Teiselt poolt liialt tugevatele, siledatele paberitele akvarell ei kinnitu. Kvaliteetseim akvarellpaber on käsitsitoode tud kaltsupaber (goznak). Tselluloospaberitest on kohasemad nn. aleksandripaberid, milleks on joonistus- ja paberid plokkides. Pabereid tuleb hoida mur-

dumise eest, sest murdekohad jäävad töös nähtavale. Paberi liigset veeimavust vähendatakse maarijajää lahusega ületõmbamise teel, värvi mitte kinnituvat, rasvast paberit kas pestakse puhta veega või tõmmatakse üle lahjendatud nuuskpiiritusega.

Maalimiseks tuleb akvarellpaber ette valmistada, kuna akvarellimisel tõmbub ta laineliseks ja kaardub, mis segab töötamist. Paberi sirgena hoidmiseks ei piisa rõhknaeltega kinnitamisest, vaid paber tuleb kleepida kas papile või ainult serva pidi akvarellilauale ehk pingutada stiraatorile.

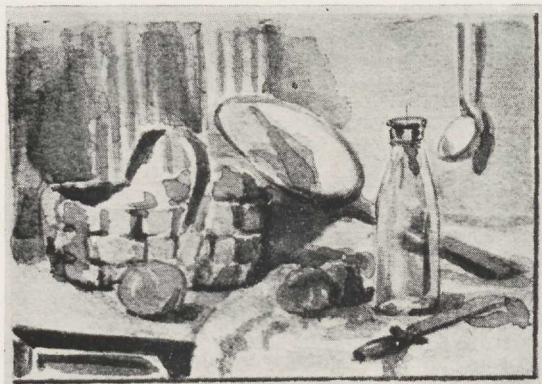
Kõige lihtsama moodusena üldhariduslikes õppeasutustes võiks soovitada joonistusplokkide ümber ringi liimimist tugeva liimise-guga, mis õhukese paberiga üle kleebitakse. Selline paberiplokk liimitakse, kuid peab kuivama surve all, et paberi servad tugevalt kinnituksid. Selle moodusega on alati käepärast akvarellimiseks kohane paber, mis ei tõmbu niivõrd laineliseks ega kaardu servadest. Valmis töö lõigatakse noa abil alumiselt lehelt lahti.

Paberi kleepimine papile toimub järgmiselt — liimiga kaetud paber surutakse vastu pappi paberi keskpinnas ja siis surutakse järk-järgult kinni tema pikemad ning seejärel lühemad küljepinnad. Papi kaardumise vältimiseks kleebitakse ka papi tagakülge paberiga üle.

Puidust või vineerist akvarellilauale kleebitakse paber välist serva pidi. Paberi servad murtakse ühe sm kõrguselt üles, niisutatakse paber pealt-poolt ja servad kaetakse tugeva liimise-guga. Asetanud paberi lauale, surutakse kõigepealt kinni pikemad servad, siis lühemad, seejuures pingutatakse paberit tema välistele äärtele.

Püsivalt akvarellitehnikas töötamisel on sobiv kasutada nn. stiraatorit, mis lihtsamal kujul koosneb kahest tihedalt üksteise sisse käivast raamikesest. Väiksema raami peale pingutatakse akvarellpaber, murtakse servad äärtpidi alla ja surutakse väikese valtsõnara-ga suuremasse raami. Väiksema, sisemise raamikese nurgad peavad olema ümarad.

Akvarellis peab toime tulema väheste, kuid valguskindlate värvidega, sest õhukese katte tõttu on



Natüürmort tööjaasis. Joonistus ja maalimine.

nad pleekimisohus rohkem kui mõne teise maalimistehnika puhul.

Akvarellvärve valmistatakse hästipeenendatud pigmendist või värvimahlast (looduslikest või keemilistest), mis segatakse vähese liimainega destilleeritud vees. Sideaineks kasutatakse taimseid liime, mis lahustuvad külmas vees. Värvide valikul tuleb eelistada keemilisi looduslikele (värvi-

muldadele), kuna keemilisi värve saab alati toota püsivas headuses, looduslikud värvained võivad olla aga ebahühtlased. Enamik kunstnike käsutuses olevaid värve toodetakse juba ammu keemiliselt.

Hea akvarellvärv peab katma paberi õhukese, läbipaistva kihina. Värvide sadestumine reedab tema pigmendi mitteküllaldast peenust. Värvide valik on väga suur, kuid piisab 12 põhivärvusest. Läbipaistvuse ja valguskindluse poolest võiks soovitada järgmisi värve:

Kollased — marsskollane, ookrid (hele, tume, sjeena), kaadiumkollased (sidrunkollasest oranžini), strontsiumkollane.

Punased — kaadmumpunane, põletatud ookrid (inglise punane, caput mortuum), marsspunane, krapplakk.

Rohelised — kroomoksüdroheline, koobaltroheline (hele, tume) smaragdroheline, roheline muld (Volkonski roheline).

Sinised — ultramariin, koobaltsinine, pariisi (berliini) sinine.

Pruunid — sjeena (põletatud), marsspruun (hele ja tume), umbra (looduslik, põletatud).

Must — luu- või lambimust.

Kõik segutoonid pole hädavajalikud, sest nad on saavutatud põhivärvide segamisega.

Valget värvi akvarellimisel ei kasutata, sest selle osa täidab valge paber. Tuleb arvestada, et kogu värvi jõud tuleb valgelt paberilt, mis tuleb hoolikalt puhas hoida. Peab alati mõtlema, eriti mitteküllaldase kvaliteediga värvide puhul, missuguste värvide segamisega saavutatakse kõige tabavamalt soovitud toon. Valgeid kohti, nagu läikeid, tuleb hoolikalt hoida, sest valge värviga parandused jäävad nähtavaks, pigem kasutada valge pinna taastamiseks terava noaga kraapimist. Viimasel juhul peab paberi pind olema kuiv. Kui maalitakse mittekvaliteetsete akvarellidega, tuleb soovitud toon saavutada maksimaalselt kahe tooni ühtesegamisega. Pigem jäägu soovitud toon natuuriga võrreldes mõnevõrra võõramaks, värv toonitugevuselt kergemaks, kui et maalings muutuks paljude värvide segamisega määrduks. Akvarellidega katmisel tuleb meeles pidada, et nad kuivamisel kaotavad umbes ühe kolmandiku oma esialgsest toonitugevusest. Et värv kuivab 3—5 min. jooksul, siis on sihipärane vajaduse korral teistkordse katmisega tooni tugevdada või soovitud nüanss saavutada teise tooniga ülekattimisega, selle asemel et katta segatud tooniga.

Hea akvarellipintsel on ümmargune, pehme ja kergelt vetruv, ei oma karedaid karvu. Ainult sel-



Siluetile ülesehitatud akvarell algstaadiumis.



Esemete dekoratiivne modelleering pindadega ja sulatatult.

lise pintsliga võib koguda küllaldaselt vett ja värvi ning paberit ühtlaselt katta. Parimad akvarellipintslid valmistatakse soobli, siberi kärbi, enamasti aga orava või tuhkru karvadest või ka juustest. Maalimiseks on soovitatav valida keskmise suurusega pintsleid õige vormi ja terava otsaga, millega pole raske läbi töötada ka väikseid detaile. Liiga väike pintsel aeglustab ja kuivatab tööd. Sobivaim pintsli suurus on nr. 14—20.

Akvarellvärve pole soovitatav töötamisel segada mehaaniliselt ega töö pinnal, vaid proovida enne mujal. See lihtne võte hoiab ära paljud vead ja kajastub maalil värvide puhtuses ja kõlavuses. Lihtsamal juhul kasutatakse selleks tükikest paberit, valget fajanssplaati või, kui värvid asetsevad plekk-karbis, karbi valgeks emailitud kaanepinda.

Akvarellimisel peab veenõu olema mahukas, et peale pintsli puhastamist jääks maalimiseks veel küllalt puhas vesi. Maali on mõnikord vaja pesta, mida tehakse kõige edukamalt merekäsna või ka tugevama pintsliga (mitte akvarellipintsiga, mida nii rikutakse). Puhas linane riidelapp, millesse pühitakse üleliigne vesi ja värv, kuulub samuti töövahendite hulka.

Nagu üldse pedagoogikas nii ka kunstialases õppetöös on esimesel kohal metoodiline põhimõte — kergemalt raskemale. See tähendab, et õppetöös valitakse joonistamiseks, maalimiseks vormilt lihtsad esemed (põhivormid), ühevärvilised, ühtlased. Üksikesemete maalimiselt siirduakse gruppide kujutamisele, millede keerukus vormide, värvide, valgustuse osas kasvab vastavalt oskuste kasvule. Eeltoodud metoodilisele põhimõttele lisandub kunstispetsiifika metoodiline alus — üldiselt detailile. See tähendab, et kõigepealt haaratakse kujutatavat nii vormis kui värvis kõige üldisemas, suuremas laastus, üldproportsioonides, üldtoonis. Üldsuurused ja vahekorrad pea-

vad olema tabatud enne, kui minna detailide edasiandmisele.

Noorte juures on oluline hoolikalt valida teed lapselikust kujutamiseviisist reaalse maailma edasiandmise oskustele. See üleminek peab olema sujuv, et ta ei hävitaks noore (ka täiskasvanu töös vajalikku) fantaasiamaailma ning värvirõõmu. Koolide kunstialase õppetöö puudus seisneb tihti selles, et täiskasvanule arusaadavat reaalsuse käsitlemist hakatakse lapsele peale suruma täiskasvanu meetodiga, mis viib omaloomingu kui kunstipärase mõistmise ühekülgse tupikusse.

Lapselikkuse ja realiteedi vahepealseks metoodiliseks etapiks on dekoratiivse lähenemise periood kui aste kujutatava üldproportsioonide, värvide, värvide käsitlemise ja lõpuks põhivormide modelleerimise selgeksõppimiseks. Tehnilist laadi pinna katmise harjutused värvide käsitlemise õppimiseks arendavad küll distsipliini, kuid samu oskusi saab omandada ka pinnalise joonistamise-maalimisega. Esemed, mida sel puhul kujutatakse, peavad asetsema silmade kõrgusel, olema vormilt lihtsad, ühevärvilised, hästi valgustatud ja selgelt loetavad. Üksikesemelt võib siirduda lihtsamatele gruppidele, esemete omavaheliste erinevuste kujutamisele koos fooniga. Seejuures esimese ruumilise elemendina võib noortele mõistetavalt sisse viia ruumilisuse edasiandmise — esiplaan tugevalt, tagaplaan nõrgemalt. Sama astme teine etapp on esemete kujutamine, milles värvid on sulavalt üleminevad. Värvide sulatusharjutusi on algul soovitatav teostada ühevärvilisena, siis polükroomselt, kus juba värvuste üksteisele katmisega õpitakse tundma nende skaalat.

Teist astet iseloomustavad vormi edasiandmise taotlused. Sihipärane on jällegi alustada silmapiirile paigutatud üksikesemetega, nende dekoratiivse vormi tabamisega. Vormi kujutamist tuleb algul



Kolmes toonitugevuses dekoratiivpindadega modelleeritud portree.

haarata samuti lihtsustatult — vormi kõrgus (läikivatel esemetel — läige), omatoon, omavari (selle välisäärel refleks) ja ruumilises asetusel ka langev vari. Vormi edasiandmine peab olema vaba, värvitabavus teadlik, aga pigem tinglikum kui kopeeriv. Tuleb hinnata spontaanset lähenemist ja süvendada julgust kujutatava edasiandmisel. Omandanud selliselt põhilised kujutamisoskuse alused, võib asuda lihtsamate ruumiliste gruppide kujutamisele.

Analoogiliselt portree ja figuuri kujutamisele lähenetakse ka maastiku maalimisele. Maastiku maalimist alustatakse looduse üksikutest detailidest, seejärel siirdutakse ansamblite juurde. Loodusvorme tuleb algul kujutada suurte dekoratiivsete vormidena, üldtoonides ja jagades maastiku toonitugevustega plaanidesse (põhiliselt kolme plaani). Maastiku maalimisel tuleb silmas pidada perspektiivseid muutusi nii looduse kui ka seal asuvate tehivormide kujutamisel. Portree ja figuuri maalimisel on samuti aluseks kujutamine nii pinnaliselt kui ka skemaatiliselt ja lihtsate vormidega. Tuleb selgitada näo sümmeetrilist jaotust teljel kui ka figuuri skemaatilist proportsioneerimist. Dekoratiivsete üldvormide edasiandmisega lähenetakse järjest rohkem realiteedile.

Maalimisele eelnev joonistus peab olema õrn, kuid küllaldaselt täpne, milles on hästi tunda eseme kuju, selle vorm, valguse ja varju õiged

asukohad. Kui õppiija näeb palju vaeva paigutamise ja joonistamisega, rikub ta akvarellipaberi pinda. Sel puhul on soovitatav teha eeljoonistus pakkimisepaberile (sulfiit), millest see kopeeritakse akvarellipaberile ja joonistatakse siis veel kergelt üle.

Asudes akvarellimisele, asetatakse akvarellipaberi pind veidi kaldu (nagu koolilaud). See aitab vältida värvi ebasobivat kogunemist ja kihistunud värviplekkide tekkimist. Akvarellimise põhiliseks tehniliseks omaduseks on see, et värv katab paberi heleda värvitooniga, mis järk-järgult katmisega üha enam tumeneb. Mehaaniliselt läbipaistvaid värve segades, neid üksteisele kattes koostatakse optiliselt uusi värve ja saavutatakse uusi nüansse. Ühe läbipaistva värvi katmisega teisele saadakse kolmas, nagu näiteks kuivanud kollasele värvipinnale sinist kattes saadakse roheline. Maalimisel tuleb lähtuda akvarellvärvide läbipaistvuse põhimõttest, millest olenevad ka töö resultaadid. Seejärel on oluline ette näha, mil viisil ja missuguses järjestuses on parem oma tööd juhtida. Maalimisel eraldame põhiliselt kaht töötamisviisi — töötamist kuivalt, kiht-kihile katmisega ja töötamist märjalt-märja, kandes värve üksteisele või üksteise kõrvale kokkusulavalt.

Tuleb arvestada, et võttes meetodiliseks lähtealuseks dekoratiivse lähenemise kui värvidega modelleerimise oskuse omandamise, on kõige kohasem kasutada kiht-kihile maalimisviisi. Sihipärasemalt õpitakse just modelleerimist kiht-kihile värvide katmisega, ühtlasi võimaldab selline töötamislaad kujutatavat detailideni tundma õppida, soodustades koos maalimisega ka joonistamisoskuse omandamist.

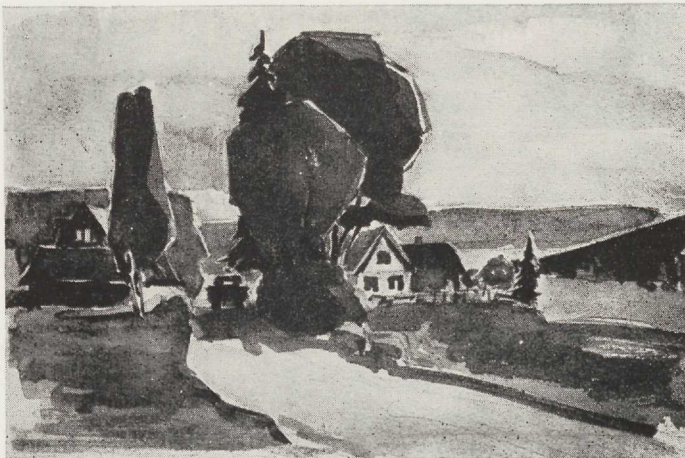
Nagu eelpool tutvusime, seisneb kiht-kihile maalimisviis selles, et uus värvikiht kantakse paberile pärast eelmise kihi kuivamist. Maalimist alustatakse suurtest üldistest pindadest, kujutatava omatoonidest. Järgmise astmena kantakse peale üldisem modelleering, varjud komplektselt. Järgnevalt kulgeb töö aste-astmelt vormidetailide, värvinüansside, toonitugevuste süvendamisega. Värvide üksteisele katmisel tuleb arvestada alusvärvi, kas selleks on tume või hele toon. Nii näiteks kattes kollakasroheline osalt külma sinist, antakse edasi päikese helenduvat rohelist. Külma sinist aga üle kattes heleda kollasega ei saavutata sellist tulemust ja kaob värvi puhtus. Soovitava tooni leidmiseks tuleb värvide segamisel arvestada, et igas põhivärvil on mitmeid variante, nagu soe punane, roheline jne., ja külm punane, roheline jne., millised segamisega annavad rikkalikke tooninüansse.

Kihtide viisi kattes jäävad nähtavale pintsli tõmbed, mida ei tulegi vältida, sest nad kannavad isikupärast käekirja. Tuleb ainult vältida mehaanilist pintsli lööki (näiteks kaldu ühes suunas), mis lõhub vormi.

Märjalt-märga töötamisel on maalitav pind kas osaliselt või kogu pinnal niiske. Selles tehnikas on kerge värve sulavates üleminekutes katta kas üksteise kõrvale või märjalt kiht-kihile. Tuleb aga arvestada et täiendavalt sissesulatatav värv oleks samasuguse toonitugevusega kui aluspinna värv. Lahjem, rohkem vett sisaldav värv kuivab heledamaks. Eriti sulavalt modelleerimisel peab vormi rõhutav tume värvus olema aluspinna värvitoonist tunduvalt tugevam. Selles tehnikas võidakse maalipinda töödelda ka osade kaupa, seda hiljem tervikuks sulatades, või antakse algul kogu maalipinnale sulav üldtoon, kus järkjärgult viimistletakse vormi. Märjalt-märga maalimisviis nõuab head vormi taju ja joonistamisoskust, kuigi ta on akvarellmaalile iseloomulikke ja tehnikapärasemaid käsitluslaade. Märjalt-märga maalimisel on veel probleemiks niiske maalialuse säilitamine. See on võimalik sel teel, kui paberi alla asetada niiske vilt, kasutades selleks stiraatorit. Häid tulemusi annab ka paberi tugev ülepesemine, mis hoiab selle vajalikult niiske, ning jätab maalimisel kujutatavatele vormidele sulava kontuuri.

Põhiliselt on aga levinud mõlema käsitluslaadi üheaegne kasutamine vastavalt kujutatava iseärasustele. Nii näiteks maalitakse maastiku keskmine ja kauge plaan ning taevast sulavalt, esiplaan ja detailid aga maalitakse kihtidena tugevamalt peale.

Maalimisprotsessi üheks probleemiks on maali tervikkuse saavutamine, et üksikvormid ja vär-



Mitmeplaaniline maastik.

vid tervikust ei eralduks. Tervikkuse saavutamiseks kasutatakse ka tehnilisi võtteid, nagu maali pesemist, mis hiljem kohati värskelt üle maalitakse. Ka kasutatakse maali ülekattmist ühe värvitooniga, üleujutamisega, asetades maali ühelt servalt kallakasendisse, jättes üleujutusest välja näiteks läiked või mõned muud maali heledad kohad.

Maalis võib kunstiline lahendus olla üles ehitatud dekoratiivsusele, kujutatava omatoonide ilule (näiteks loodusmotiivi kujutamine vastu valgust, kus esemete vorm ei ole teravalt nähtav). Maali kunstiline lahendus võib aga olla rajatud ka vormide tugevale modelleerimisele valguse ja varju abil.



I. Torn. Kes pääab rohkem? Linoollõige. 1961.

E. Lepp. Järve kaldal. Akuatinta. 1961.



H. Eelma. Sadam. Linoollõige. 1961.



A. Eskel. H. Lorbergi portree. Kips, patineeritud. 1961.

L. Mei. Amarüllis. Akvaarell. 1926.



КУНСТ

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1962 год

РЕЗЮМЕ

ВЗГЛЯД НА БУДУЩЕЕ

Я. Ензен

Программа КПСС призывает художников создавать произведения, которые служили бы источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражали их волю, мысли и чувства, способствовали их идейному обогащению и моральному воспитанию. В этом отношении художники чувствуют себя еще в большом долгу перед народом. На выставках иногда встречаются произведения серые, оставляющие зрителя равнодушным, в которых вместо творческого горения отражено холодное ремесло. Поэтому все опять и снова приходится говорить о необходимости разносторонне и мастерски изображать богатства нашей социалистической действительности. Но при этом необходимо обобщать явления нашей действительности, так как обычное копирование жизни означало бы фотореализм. Умение обобщать в первую очередь зависит от мировоззрения художника, от изучения и применения основ марксизма-ленинизма как руководства к действию. Лишь связь теории с практикой, работа над актуальными проблемами и хорошо развитое чувство гражданина приводят художника к созданию произведений содержательных, идейно зрелых и совершенных по форме. Но изображение современности в старых формах немислимо. Мы отказались от эстетства, лакировки, изображения мелких деталей, стремимся к лаконическому,

сильному и монументальному способу изображения, более соответствующему духу времени. Чтобы выработать свой личный, индивидуальный почерк, художник должен искать. Радостно, что особенно напряженны творческие поиски молодежи. Но в этом кроется и опасность. Бывают заблуждения, промахи, выражающиеся либо в подражании, либо в искажении формы, в большинстве из-за неумения реалистически изображать действительность. В таком случае молодежи нужен умный товарищ, который может по-настоящему помочь, направить их творчество. Нам нужны откровенные и содержательные художественно-критические статьи как, например, статья Б. Бернштейна о последней выставке работ молодых художников, напечатанная в газете «Сирп я Вазар».

Важной задачей является также еще большее сближение искусства с народом, его проникновение в массы. Существенным является при этом воспитание художественного вкуса у людей, развитие чувства прекрасного. Значительно помогли бы и более частые встречи художников с любителями искусства на выставках. Можно, например, проводить обсуждения двух-трех произведений с их глубоким анализом. Это поможет развить у зрителя способность к самостоятельному анализу, умение отличать хорошее от плохого.



К. Reitel. Ohtul. Kips, patineeritud. 1961.

ОБ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К ЭСТОНСКИМ ИЗДАНИЯМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ШЕКСПИРА

И. Йыги

Богатое творчество В. Шекспира знакомо нам, прежде всего, по театральным постановкам. Первые постановки великого английского классика у нас относятся к 1888 году, когда на сцене «Ванемуйне» был показан «Венецианский купец». Первое издание произведений В. Шекспира на эстонском языке относится к более поздним годам. В 1910 году появился перевод «Гамлета», иллюстрированный фотоснимками скульптур А. Вейценберга. Последующие издания переводов произведений В. Шекспира не отличаются высоким качеством иллюстраций.

Только в иллюстрациях У. Лаармана к «Королю Лиру» (1948) заметен глубокий подход

к персонажам трагедии. В раскрытии образов Шекспира в книжных иллюстрациях достиг значительных успехов Р. Кальо в своих гравюрах в технике резьбы по дереву к «Собранию сочинений» В. Шекспира. Художник остановился на наиболее драматичных и характерных эпизодах. Достоинством указанных произведений Р. Кальо является продуманность композиции, удачный выбор деталей и техники исполнения, что позволило художнику полностью раскрыть эмоциональность характера героев литературного произведения. Необходимо отметить, что Р. Кальо сумел своими иллюстрациями раскрыть глубокий смысл произведений Шекспира.

О РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ АДАМСОН-ЭРИКА

Л. Соонпяэ

Художник Адамсон-Эрик получил образование в Берлине и Париже. После окончания учебы он возвратился на Родину. Творческая деятельность художника охватывает различные жанры — натюрморты, пейзажи, портреты. Творчество Адамсон-Эрика неразрывно связано с многими заграничными поездками. Он посетил Латвию, Литву, Польшу, Чехословакию, Венгрию, Югославию, Румынию, Грецию и другие страны. В 1934 году художник принимает участие в экскурсии в Советский Союз, знакомится с художественной жизнью Москвы и Ленинграда. Он экспонирует также свои произведения на выставке эстонского искусства, проведенной в 1935 году в Москве.

Несмотря на интриги, царившие в художественной жизни буржуазной Эстонии, Адамсон-

Эрик трудится активно и систематически участвует в выставках. Затем следует ряд поездок за границу и участие в художественных выставках за рубежом.

Наряду с пейзажами, натюрмортами заслуживает внимания и портретное творчество художника. В большинстве портретов бросается в глаза интерес художника к внутреннему содержанию произведения, но он также уделяет много внимания проблемам красок и познанию красоты. Глубокая любовь художника к красоте особенно ярко отражается в его творчестве в области прикладного искусства. Его эскизы находят себе воплощение в текстиле, керамике, фарфоре, тиснении по коже и в другой технике выполнения, значительно обогативших наше прикладное искусство.

О ТВОРЧЕСТВЕ ЭРИХА ОБЕРМАНА

27. I 1890 — 12. II 1911

Р. Лоодус

Молодой художник Э. Оберманн — уроженец гор. Тарту, учился в Петербурге и Мюнхене, откуда в 1910 году переехал в Париж. Тяжелые условия жизни подорвали его здоровье. Едва достигнув 21-летнего возраста, он скончался в Марселе от туберкулеза.

Своеобразное творческое наследие Обермана, которое хранится преимущественно в Тартуском художественном музее, можно подразделить на две группы — рисунки и карикатуры. Из довольно большого числа карикатур Обермана (примерно 500 работ) только часть дошла до нас; остальные, к сожалению, утеряны. Работа художника в области карикатуры совпадает с периодом первой русской революции и последующими годами (1905—1909). Оберманн, как и большинство молодых эстонских художников, стал на сторону революции. В своих карикатурах он

разоблачал роль царской полиции и жандармерии в подавлении революции, создал целый ряд метко схваченных образов черносотенцев. Он беспощадно бичует националистическую буржуазию, прибалтийских баронов, не щадит и бездельничающих корпорантов и пьяниц; его острые карикатуры вскрывают и другие пороки общества.

Среди работ художника имеется целый ряд юмористических сценок, характерных образов, подмеченных на улицах Петербурга и т. д. Его карикатуры, несколько созерцательного характера, представляют собой направление в эстонской карикатуре, основывающееся на тщательном изучении типажа, раскрытии его внутреннего облика и передаче через них социальной сущности определенного класса или слоя общества.

Революционные настроения художника проявляются также в целом ряде его рисунков.

ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ВЫСТАВКЕ ТАРТУСКИХ ХУДОЖНИКОВ

М. Лумисте

На состоявшейся летом выставке произведений тартуских художников доминировала живопись. Несмотря на большое количество выставленных работ, эта выставка оставила меньше впечатлений, чем прошлогодняя. Во-первых, чувствовался недостаток в тематических композициях. Во-вторых, на последней выставке не было работ известных тартуских художников А. Варди, И. Сааля и А. Конго, которые, конечно, значительно способствовали бы обогащению и разнообразию выставки.

Среди экспонатов заметно выделялось портретное творчество И. Малина, Р. Сеппа и Э. Аллсалу. Много было произведений, оставляющих зрителя холодным, пустых, бесцветных и ничего не говорящих. Упомянем среди них некоторые невыразительные работы К. Нагеля, Э. Маасера, К. Кярнера, С. Йыгевера и других, в которых не видно глубоких и серьезных исканий художника и которые заставляют многого желать

в области мастерства выполнения. Мало радости доставили и мелкие композиции В. Пирка своими слабо выписанными фигурами. Довольно слабое впечатление оставили и работы А. Суумана, несмотря на своеобразные творческие поиски художника, за которыми все же нет достаточной глубины.

На выставку попали, с легкой руки устроителей, работы, к которым необходимо было бы предъявить больше требовательности в области их художественного качества.

Изображение внутреннего мира человека в портретах еще очень бледно. В манере же выполнения выражена несколько модная линия и известная поверхностность, что не способствует развитию психологического портрета. Последний же всегда был одним из важнейших жанров, остается он таким и в современном советском искусстве.

АКВАРЕЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

О. Раунам

В художественно-педагогическом разделе автор дает практические указания по акварельной живописи. Ознакомив читателя с технологией акварельных красок, он в вводной части своей статьи останавливается также на истории развития акварельной живописи, в частности в Европе XVIII века.

В статье дано описание необходимых для работы средств, указывается на способы применения того или иного материала, на важное значение дисциплинированного труда. Автор освещает вопрос, как возбудить у молодежи интерес к этому виду живописи, как от качества используемых материалов и умения применить их на практике зависят результаты.

Начинающие работать в области акварели найдут в статье полезные советы о том, как

следует обращаться с бумагой, как подготовить ее к письму и т. д. Важный раздел отведен изучению акварельных красок, способам их применения. Приведены названия красок, используемых в акварельной живописи, описаны методы механического смешивания красок, работа с покрывными красками, то-есть, как путем нанесения одного слоя краски на другой достигаются различные цветовые тона.

В разделе вспомогательных средств дано подробное описание разных видов кистей, показаны их специфические свойства, приемы работы.

Далее, автор останавливается на вопросах методики акварельной живописи, поясняя, каким образом при передаче взятых из природы форм следует постепенно переходить от более легких заданий к изображению более сложных форм.

КУНСТ 3
(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1962

На эстонском и русском языках

Оформление Р. Пангсеппа

Издательство «Искусство Эстонской ССР»
при Художественном Фонде Эстонской ССР

Таллин, ул. Пикк, 6

*

Toimetuse kolleegium: E. Allsalu, B. Bernšteini, L. Gens,
E. Hansen, H. Kuma, F. Matt (vastutav toimetaja),
O. Männi, O. Raunam, J. Seilenthal, V. Tiik.

Kunstiline toimetaja A. Koemets

Tehniline toimetaja K. Kuusik

Korrektor V. Ansip

Ladumisele antud 6. VII 1962. Trükkimisele antud 26. X 1962.
Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 7+3 kleebist. Formaadile 60×92
kohaldatud trükipoognaid 6,15. Arvestuspoognaid 5,96. Trükiarv
3000. MB-09012. Tellimise nr. 6108.

Hans Heidemanni nim. trükikoda, Tartu, Ülikooli 17/19. II

Hind 59 kop.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

<i>О. Терри.</i> Мальчик	фронтиспис
<i>Р. Кальо.</i> Владимир Ильич Ленин	3
<i>Р. Кальо.</i> В кафе	4
<i>А. Кээрэнд.</i> Пейзаж Северной Эстонии	5
<i>А. Хойдре.</i> Гавань в Пярну	7
<i>А. Пиллар.</i> Пейзаж Южной Эстонии	7
<i>Х. Ээльма.</i> Рыбаки	9
<i>Р. Кальо.</i> Иллюстрации к сборнику произведений В. Шекспира	11
<i>Р. Кальо.</i> Иллюстрации к сборнику произведений В. Шекспира	13
<i>Р. Кальо.</i> Иллюстрации к сборнику произведений В. Шекспира	13
<i>Х. Митт.</i> Старая Бухара	16
<i>И. Линнат.</i> Сенокос	16
<i>Л. Мей.</i> Портрет Ю. Хайна	17
<i>Н. Кормашов.</i> Натюрморт с бананами	17
<i>Э. Окас.</i> Художник Монмартра	18
<i>Адамсон-Эрик.</i> Пейзаж с белым домом.	21
<i>Адамсон-Эрик.</i> Акрополь	22
<i>Адамсон-Эрик.</i> Натурица	23
<i>Адамсон-Эрик.</i> Вид на сад Цапиона	24/25
<i>Адамсон-Эрик.</i> Пейзаж Пука	25
<i>Адамсон-Эрик.</i> Портрет Лиллу	25
<i>Э. Оберманн.</i> Американский гигант в Тихом океане	27
<i>Э. Оберманн.</i> Начальники жандармерии	29
<i>Э. Оберманн.</i> Портрет	29
<i>В. Загонек.</i> После грозы	31
<i>А. Смолин, П. Смолин.</i> Полярники — исследователи	31
<i>В. Петрова, И. Петров.</i> Куба	32
<i>С. Герасимов.</i> Весенняя зелень	32
<i>М. Иванов.</i> Пастух	33
<i>А. Бородич.</i> Две матери	33
<i>А. Звиедрис.</i> Инте	33
<i>П. Шимес.</i> Портрет доярки Т. Аксеновой	34
<i>А. Вомм.</i> Инге	34
<i>В. Ветрогонский.</i> Оператор	34
<i>В. Толли.</i> Вечером	35
<i>О. Совастюк, Б. Успенский.</i> Нерушимая свобода Кубы	35
<i>О. Токарев.</i> Лето	35
<i>Х. Ларетей.</i> Кубинцы	36
<i>Л. Саартс.</i> Портрет дочери	36
<i>О. Маран.</i> Белые лилии	37
<i>М. Олвет.</i> Очистка берега	37
<i>В. Охакас.</i> Натюрморт с рыбами	38
<i>Х. Рооде.</i> Вид из окна	38
<i>Э. Аррак.</i> Портрет Эд. Ситска	38
<i>У. Кярбис.</i> Эскиз декораций к оперетте «Белая акация»	40/41
<i>Э. Аллсалу.</i> Портрет А. Суумана	41
<i>И. Торн.</i> Кто больше?	50
<i>Э. Лепп.</i> На берегу озера	50
<i>Х. Ээльма.</i> Газань	51
<i>А. Эскель.</i> Портрет Х. Лорберга	51
<i>Л. Мей.</i> Амарелис	51
<i>К. Рейтель.</i> Вечером	53
На первой странице обложки:	
<i>С. Уйга.</i> Кай и Эпп. Масло 1962 г.	
На последней странице обложки:	
<i>З. Хмельницкий.</i> Девушка с книгой. Гипс. 1962 г.	

