

2.1964



Kunst

SISUKORD

Mis suunas areneb Nõukogude Eesti tarbekunst?	1
LEO GENS	
Pearõhk kunsti väljenduslikkusele (Tallinna kunstnike kevadnäitus) . .	12
HILJA JÕGI	
Herald Eelma illustratsioonid A. H. Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus»	18
HELMİ ÜPRUS	
Johannes Saal	22
EVI PIHLAK	
Villem Ormisson	27
MAI LUMISTE	
Antoniuse altari algsest maalikihist ja ülemaalingutest	32
TUTVUME VENNASVABARIHKIDE KUNSTIGA:	
NODAR GIGAURI	
Loominguline käekiri	37
LEHEKULGI VÄLISKUNSTIST:	
MART ELLER	
Fritz Cremer	41
KUNSTNIKUD KUNSTIST:	
LEHTI VIIROJA	
Kristjan Raud	47
VARIA	
OLEV SOANS	
Konstantin Süvalo	50
NIINA RAID	
Eduard Viiraltilt Eesti Rahva Muu- seumile	53
Резюме на русском языке	55
Uusi kunstilaseid raamatuid	65
Esikaanel:	
V. LOIK.	
Protestilaul. Õli. 1963.	
Tagakaanel:	
C. KLAR.	
Matkaja. Linoollõige. 1964.	



KUNST · 2 · 1964



«EESTI NSV KUNST»



K. Sivalo. Allee. Oli. 1930.

Kunst

2·1964

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

MIS SUUNAS ARENEB NÕUKOGUDE EESTI TARBEEKUNST?

Märtsikuus oli avatud vabariiklik tarbeproduktide näitus. See võimaldas teha kokkuvõtteid meie tarbeprodukti arenguteedest. Et sellesse küsimusse rohkem selgust tuua, esitasime reale tarbeproduktidele ja kunstiteoreetikutele neli küsimust:

- 1) Millised on meie tarbeprodukti üksikute erialade suurimad edusammud?
- 2) Mis on tema suurimaks puudujäägiks?

- 3) Kuidas on meie tarbeprodukti üksikute erialades lahendatud traditsiooni ja innovatsiooni küsimus?
- 4) Kuidas läheb Nõukogude Eesti tarbeproduktidega kaasa elu muutuvate vajadustega?

Järgnevalt avaldame nende küsimuste vastused tarbeprodukti üksikute erialade kohta.

Helene Kuma

Meie tekstiilikunsti suurema edusammuna võib nimetada kunstnike loomingulise küpsuse kasvu. Sellest kõneleb eelkõige Ellen Hanseni looming, tema rüüjuvaibad «Lõõsk», «Sula», «Ruutu» ja dekoratiivkangas «Must ruut». Hanseni kunst on oma küpsuse ja suurejoonelisusega jõudnud eesti tekstiilikunsti juhtivale kohale. Meeldejäävamaks teoseks sellel näitusel oli tema seinarüüju «Kullaketrajad». Kunstnik ühendas siin meeldivalt komponeeritud graafilise joonise rikkalikult nüansseeritud kuld-kollase koloriidiga, saavutades sellega muinasjutulise meeleolu. See teos on E. Hanseni mitmekülgse ande suurepäraseks küpsustunnistuseks.

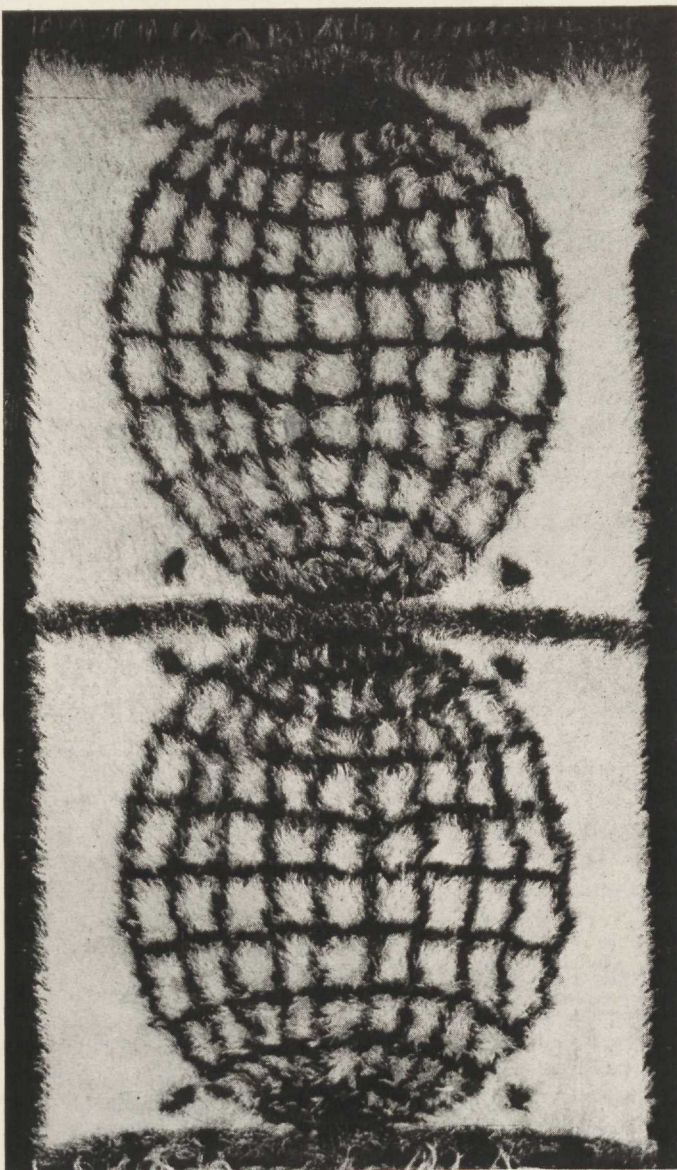
Leesi Ermi looming on lüürilisema andekallakuga. Aastast aastasse rõõmustab ta vaatajakonda puhta, särava värvipaletiga ja dekooriküllusega, mis sageli napilt varieeruva raportina katab kogu vaiba pinna. Seetõttu kõlab kunstniku põrandarüüju «Dekoratiiv», mille valgele põhjale on asetatud kaks mustanarmalist maakera skeemi, uue kvaliteedina. Tõsi, ka siin jääb maksvusele kunstnikule omane lüürika, kuid ometigi lööb selles teoses läbi monumentaalne, suurejooneliselt

kõlav lahendus. Tekib vaid küsimus, miks see õrnas materjal (kanep, puuvill) teostatud vaip peab just põrandavaip olema, kuigi ta seinavaibana oleks palju kohasem. Huvitav ja originaalne on Ermi samateemalise kanga «Meie planeet» taustalahendus, kuid oma tonaalsuses langeb see kahjuks välja Ermile omasest paletist.

Palju rõõmu pakuvad Bruno ja Mall Tombergi tekstiilid. Suurejooneline lihtsus ja tagasihoidud, reserveeritud koloriit kätkevad eneses rafineeritud maitset, puhast stiilitunnet ning peent värvimeelt. Rääkides monumentaalsusest kui tänapäeva tarbeproduktis jõuliselt mõjule pääsenud faktorist, jääb silm peatuma ka Lea Valteri toimsele vaibale «Romb» ja tema väiksematele linikutele.

Meie tekstiilikunsti üheks peamiseks vajakajämiseks on nõrk noore põlvkonna pealiskasv. 1952. aastast alates on Kunstiinstituut välja lasknud 29 noort tekstiilikunstnikku, kuid ainult kolm neist esinesid käesoleval vabariiklikul näitusel. Dekoratiivtekstiil oleks nagu kujunenud väikese grupi vanemate meistrite monopoliks!

Ilmselt on selle nähtuse peapõhjuseks teostusbaasi puudumine. Kudumine vajab telgesid, mille



L. Erm. Põrandavaip «Dekoratiiv». Rüüju, 1963

ülesseadmine omakorda nõuab soliidset ruumi. Kunstitoodete Kombinaadi dekoratiivkudumise ateljee telgede park on aga liiga väike, et võimaldada sellel baasil teostada kunstnike individuaalseid kavandeid. On selge, et vaibakunstnikud vajavad samuti nagu kujutava kunsti meistrid oma ateljeed. Ajutise väljapääsuna tuleks luua Kunstnike Liidu juurde tekstiilkunstnike tarbeks kudumistelgedega varustatud ühisateljee.

Võib-olla on minu ettepanekud siinkohal utoopilised, kuid praegu seisame tõsiasja ees, et tekstiili erialal puudub normaalne pealekasv noorte näol, mis nõrgendab selle kunstiharu elujõudu.

Nõukogude Eesti tekstiili seost rahvakunstiga

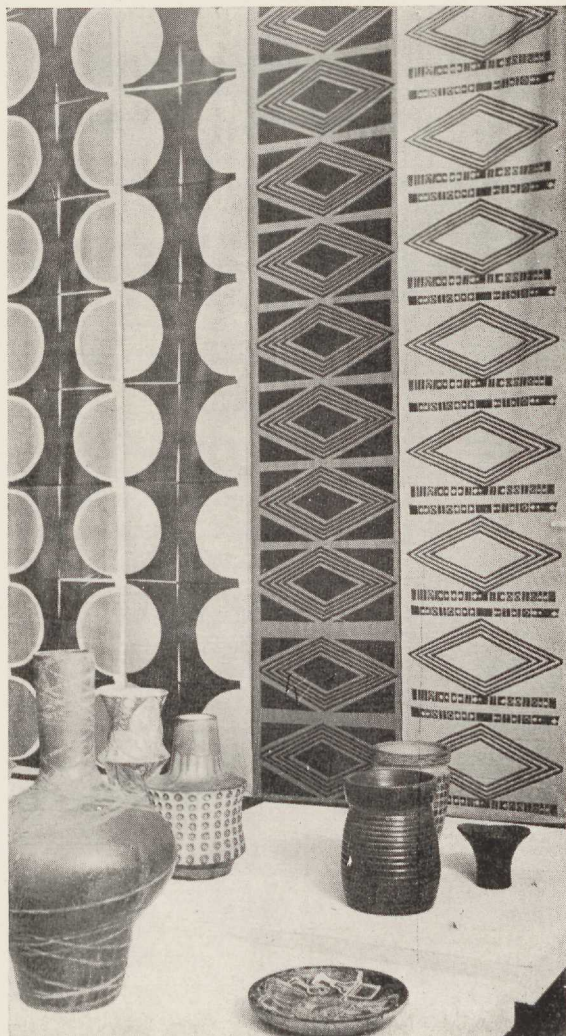
võib vaadelda kahest aspektist. Mõned mõistavad selle all vaid teatud ornamentaalsete elementide koodeksi ja tekstiiližanride rubriiki. Taolisest seisukohast vaadatuna oleks rahvuslikust traditsioonist lähtudes lahendatud eeskätt meie silmuskude, mis oli esindatud Hilja Kullese, Saima Loigu, Emmi Vahelaiu töödega ja Lea Valteri toimne vaip ning linikud. Teine vaatepunkt käsitleb rahvuslikku traditsiooni laiemas mõttes, mõistes selle all üldemotsionaalset rahvuslikku tunnetuslaadi, rahvakunstis väljakujunenud arusaamasisid koloriidi, materjali küsimusis. Toetudes kõigele sellele, loob autor oma individuaalse käekirja. Selles mõttes on sügavalt rahvuslik Mari Adamsoni looming. Seda ei mõjusta üksnes väljastpoolt tulnud, moodsust tagaajav suund. Tema seinarüüju «Kalur» oma tõsise, asjaliku koloriidiga ning graafilise lihtsusega on paljude kaudsete niidikestega seotud meie rahvakunsti veidi rohmaka, põhjamaiselt talupoegliku lihtsuse ja siirusega. Sama kehtib ka põrandarüüjude «Roheline» ja «Hele» kohta. Nagu traditsiooni, nii võib ka novaatorlust tõlgendada kahes mõistes. Ühelt poolt kasvab see välja elu ja elamiskultuuri, meie tehnika progressi ja sotsialistliku korra novaatorlusest. Teiselt poolt poeb novaatorluse sildi alla mood, mis jääb pinnapealsemaks nähtuseks ning ei jäta meie kultuuri evolutsiooni püsivalt väärtuslikke jälgi.

Mulle tundub, et dekoratiivtekstiilis viimaseil aastail esiletulev pürgimus monumentaalsusele on välja kasvanud meie tänapäeva nõudeist. Sotsialistlik ühiskondlik elukorraldus tingib dekoratiivkunsti ülekandumist intiimsest individuaalpesakesest ühiskondliku ruumi avarusse, raamatukokku, kinno, teatrisse, puhkekeskusesse, sanatooriumi jne. Suur ühiskondlik ruum nõuab ka uusi mastaape dekoratiivkangaste ja vaipade lahenduses. Sellest aspektist vaadatuna jääb praegu üle-euroopaliselt levinenud interjööri kujunduse suurejooneline ja lihtne printsiip, sealne moejoon meie tingimustes vaid kaasfaktoriks, kokkusattumuseks, mitte aga kujunduslikus probleemis otsustavaks ja määravaks.

Niisiis on dekoratiivtekstiil teinud suure sammu meie kaasaja eluga kaasamineku suunas. Tundub, et kõige sügavamini kajastub see eeskätt B. Tombergi, E. Hanseni, L. Erm, M. Adamsoni ja T. Vaskova suurejoonelistes dekoratiivkangastes. Etteheiteina olgu mainitud, et kangaste litotehnika koos suurereportilise dekooriga jätab siiski paberliku mulje, on orgaaniliselt ühinemata materjali tekstiilse faktuuriga. Kuid üldiselt on mainitud

töödes, eriti E. Hanseni, M. Adamsoni ja B. Tombergi omades novaatorlus ja traditsioon kõigiti positiivses ja õnnestunud vahekorras.

Sama ei või öelda pörandavaipade kohta. Senini olime harjunud üksikautoreid ära tundma nende koloriidi ja individuaalse dekoorikäsituse järgi. Igaüht eraldas mastaapsus ja lemmiktehnika valik. Kuid antud ekspositsioonis lööb teatud lilla-toonilise rüiju vaimustus, samuti ka korduvad dekoori mastaabid ja võrdse jõuga käsitletud maalilises senikujunenud arusaamad segi ja kahjustab tugevasti üksikautorite omapära. Nii tekibki mulje teatud nivelleerivast moejuonest, mis on üle lahe meieni jõudnud. Sisuliselt ei õigusta ka meie tänapäeva töörohke ja pingeline elulaad pikanarmalise rüiju absoluutset monopoli pörandavaipade osas, seda enam, et ka ühiskondlikes ruumides on nad pigemini mõeldavad seinal kui pörandal. Väga kaunid ja säravad rüijud käesoleval näitusel mõjuvad seetõttu eeskätt muuseumide fondide täitena ja ehk ka mõne üksiku rafineerituma kodu kaunistusena, omamata meie ühiskonnas sügavalt praktilist väärtust. Tundub, et siinkohal on tegemist sisulise ühekülgusega endise traditsioonirikkuse arvel.

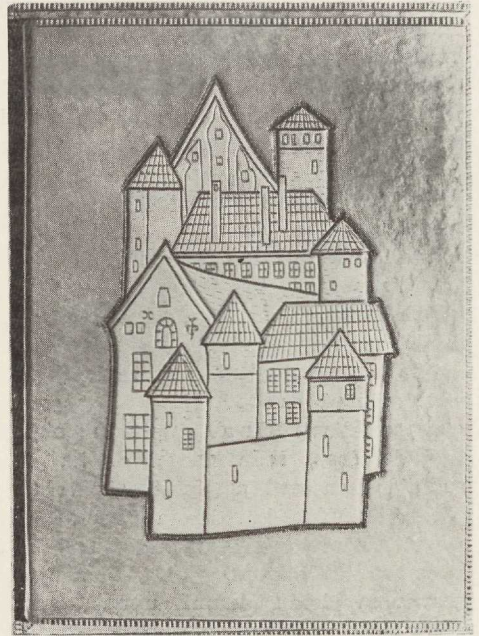


E. Hansen. Seinavaip «Kullaketrajad». Rüiju. 1963.

*Nurgake näituselt. Tagaplaanil B. Tombergi dekoratiivkan-
gad. Litotrükk. 1964.*

Õeldu ei kehti seinarüijude kohta, kus novaatorlikkus, individuaalne loominguine otsing ja seos traditsiooniga on loomulikus vahekorras. Selle väite tõestuseks on E. Hanseni «Kullaketrajad», «Lõõsk», M. Tombergi villpõimes pikliku formaadiga seinalinik, M. Adamsoni «Kalur» jt. Lugupeidamist äratavad L. Valteri linikud ja toimne pörandavaip. Nende lahendus on hoitud traditsioonilise rahvusliku tekstiili kujunduse raames, kuid ei ole kaotanud otsivat loominguulist pinget.

Mis puutub silmuskoesse, siis jääb siin otsustavast novaatorlikkusest vajaka. Viimane võiks mõjule pääseda vaid uute materjalide (sünteeetiliste) ja lõnga varieeruva jämeduse arvel. Kas ei kõla siinjuures hoiatavalt, et Hilja Kulles, üks viljakamaid silmuskoemeistreid, on pöördunud dekoratiivtekstiili poole. Meie praegune silmuskude on sattunud väljapääsmatusse ummikusse.



Kaalu Kirme

Olulisi edusamme ei ole meie nahkehistöös viimasel ajal tehtud. Neist mitte eriti olulistest edusammudest on kõige olulisem teatav elavnemine kujunduslike võtetega eksperimenteerimise alal. Ja siiski teiste erialade kunstilise erksuse taustal on ilmnunud meie nahkehistöös teatav kaldumine üksluisusse. Kordub järjest sama vooli- ja lõiketehnika, milles peitub küll veel palju kujunduslikke võimalusi, kuid mille valitsev kasutamine piirab siiski üldpildi mitmekesisust. Nii teeb rõõmu iga väikegi uuendus, mis avardab nahakunsti väljendusvahendite kitsaks ahenenud sektorit. Mõni aasta tagasi pani Endel Valk-Falk aluse joontechnika laialdasele kasutamisele nahkehistöös. Selleaastasel näitusel katsetab ta nahabatikaga. Olgugi, et senised katsetused ei ole kandnud täisküpseid tulemusi, on noor kunstnik tõestanud siiski veel ühe võimaluse olemasolu.

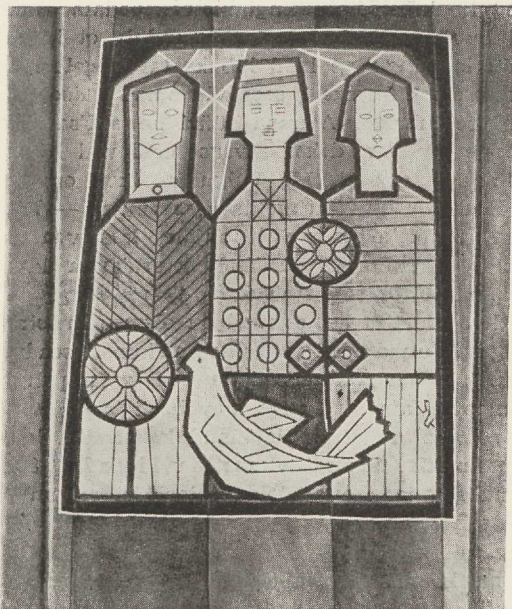
Mõned autorid, eeskätt Adamson-Eric on teinud katsetusi katvate nahavärvidega. Olgugi, et need andsid väheperspektiivika resultaadi, hävitades naha kui materjali mõju, on

katsetamine ise tervitatav ja viib mõne aja pärast kindlasti millegi uue ja väärtuslikuni. Tahaks ka, et tõsisemad eksperimendid jõuaksid käsitrüki valdkonda. Siin on unustusse jäänud traditsioone, mida me ei tarvitse küll elustada Eduard Taska laadi imiteerimisena, kuid milles peituvad siiski suured võimalused. Tuletage vaid meelde seda, et kogu Euroopa köitekunst on mitmeid sajandeid tuginenud ainuüksi käsitrükile (pro käsikuldamisele). Kas ei peitu meie köitekunsti mahajäämuse üks põhjusi siin? Niisiis, veel enam otsinguid, see garanteerib ka oluliste edusammude sünni!

Meie nahkehistöö kunstilise arengu suurimaks piduriks on tehnilise baasi mahajäämus.

See avaldub ühelt poolt nahaparkimise ja teiselt poolt nahavärvide halvas kvaliteedis. Kolmandana lisanduvad abimaterjalide (kartong jne.) ja muud küsimused. Meie nahakunstnike värvipaletile on jäänud ainult neli-viis tumedat tooni pruuni ja musta vahemail. Sellest siis see vähene värvierksus, sellest need katsed kattevärvidega, mis siiski ei saa anda kunstiliselt sajaprotsendilist resultaati.

Värvidena kasutatakse meie nahkehistöös ebanintensiivseid riidevärve. Seetõttu on nahkesemed selle asemel, et olla säravpunased, hoopis mingit



E. Lehis. Karp. Nahavool. 1964.

E. Voss. Lauaplokk. Nahavool. 1963.

E. Kõlv. Külalisraamat «Rahu». Nahavool. 1964.

veinipära värvi, selle asemel, et olla ererohelised, hoopis rohekashallid jne.

Muidugi oleks põhjust vihjata ka nahkehistöös kasutatavate motiivide napile valikule, mitmel puhul veel esinevale isikupäratusele jne. Kuid küsimus suurimast vajakajäämisest on juba vastatud.

Kuidas reageerib meie nahkehistöö edasiarenevaile eluvajadustele? Kaldun arvama, et meie nahkehistöö reageerib muutuvaile, arenevaile eluvajadustele veidi inertseltselt. Ilmselt ei saa nahkehistöö, vähemalt oma praeguse taseme juures, pretendeerida iseseisva dekoratiivse üksuse positsioonile meie interjööri nagu seda teeb osaliselt meie keramika ja metallehistöö, samuti tekstiil. Seetõttu tuleb nahkehistöös näha siiski eelkõige kunstilise kujundusega tarbeeset või siis unikaalset kingituseset. Viimases osas ei ole mingeid olulisi etteheiteid — auaadressid ja kingitusesemed on rahuldaval tasemel, täidavad oma lühiajalist, aga täiesti mõistetavat pidulikku funktsiooni. Esimeses, peamiselt tegevuslõiguse on aga meie nahkehistööl kallak luua esemeid, mille utilitaarne tähendus on väike, isegi otsitud, ja mis praegusesse interjööri ka täisväärtusliku detailina sisse ei lülitu. Muidugi reguleerib juba nõudmine-tarbimine selliste esemete tootmist, kuid kõnealusel

näitusel paistab siiski silma karbikeste jmt. pisut liiga suur osatähtsus. Ei ole vajalik põhimõtteline loobumine neist, vaid ainult see, et kunstnikud pööraksid nende kõrval enam tähelepanu olulisemaid arengueeldusi omavatele artiklitele. Kõigepealt puudutab see köitekunsti. Selle ala arengut pidurdavad kaheldamatult aeganõudvad ja hindatõstvad tehnilised protsessid. Kuid hoolimata sellest, eriti arvestades isiklike raamatukogude suurt kasvutendentsi, on võimalusi selle ala tõstmiseks heale tasemele, seejuures isegi müügihindu alandades. Rääkimata eespool puudutatud käsitrükitehnika võimalustest on ka klišeetehnikas palju seni kasutamata reserve. Siiani on lähenedud köitekunstile liialt graafiku-raamatukujundaja pilguga; enam peaks arvestama nahkehistöö spetsiifikat, kasutama pinnakatteid, maalilisemaid lahendusi jt. Nagu M. Kuke oma Juhan Liivi teoste köites näitab, on ka lõiketehnika köitekunstis täiesti kasutatav ja võib teatavas osas asendada kallist vooli.

Olgugi et naiste käekottide kujundus praeguse moe nõuete järgi kipub kõrvale kalduma meie nahkehistöö profiilist, ei usu ometi, et siingi ei saaks midagi enamata anda kui on antud. Meie Kunstitoodete Kombinaadi käekottides on vähe dekoratiivsust. Ometi näitab Adamson-Ericu sõjajärgsete aastate väga dekoratiivne sellealane loomine, et ka meie traditsiooniliste nahakaunistustehnikatega saab luua kunstiliselt väljendusrikkaid käekotte.

Kuidas on Nõukogude Eesti nahkehistöös lahendatud novaatorluse ja traditsioonide küsimus?

Kuigi nahkehistööl pole otsesid traditsioone rahvakunstis, on siiski teistelt erialadelt ja ka kutselise nahkehistöö varasemaist aastaist üht-teist talletatud ja loovalt edasi arendatud. Võib-olla üks üldine, meie rahvakunstis küllalt selgelt avalduv joon on tänases nahkehistöös veidi vähem rõhutatud. See on dekoratiivsus. Meie nahkehistöös avaldub küll suund kujundusliku külje monumentaalsusele, kuid dekoratiivsust on vähe. Seda küsimust võiks laiendada ka värvirõõmu ja optimismi osas. Neidki võiks olla rohkem senisest. Eespool oli juttu mõningaist objektiivseist põhjustest, mis meie nahkehistöö dekoratiivsust kärbib. Peale nende on aga kindlasti subjektiivseid, mida autorid peaksid isendi juures silmas pidama. Õigemini, — nahkehistöökunstnikud peaksid traditsioonide varal kontrollima, mida positiivset on praegu loominguilisest tulipunktist kõrvale jäänud.

Viimaste aastate jooksul oleme harjunud meie keraamika tormilise kasvuga, oleme harjunud materjali kõikelukubavate võimalustega. Seetõttu oli oodata ka sellelt näituselt uusi eksperimente, uut loomingulist kvaliteeti.

Ses suhtes ei valmistanud keraamika väljapanek vaatajale pettumust. Viljakad katsetused tehnika ja materjali osas jätkuvad. Kõrgekuumuse keraamika mahedale värvigammale on lisandunud uusi nüansse, uusi tehnilisi võtteid. Eriti võime seda märkida Saima Sõmera ja Signe Möldri tööde puhul. Meie keraamika vorm on muutunud kindlamaks, konkreetsemaks. Vähem märkame ekspositsioonis ebamäärase vormikõnega nõusid, enam tegeldakse ornamentaalse pinnakujunduse probleemidega. Dekoratiivplastika on muutunud emotsionaalsemaks, mitmekesisemaks, autorite isikupära selgemalt tunnetatavaks. Näituse šedöövrite hulka kuuluvad kahtlemata Ellinor Piipuu «Ehitaja» ja «Kartulivõtja», Aino Alamaa «Õnnelik noorus ja muretu vanadus» ja «Olgu jääv meile päike», ka Mall Valgu dekoratiivsed humoristlikud figuurid valmistavad vaatajale palju mõnu. Lõpuks, näitusele on ilmunud sootuks uus kvaliteet — monumentaalkeraamika alged.

See viimane on vast kõige olulisem, kõige murrangulisem meie keraamika viimaste aastate arengus. Antud näitusel esinevad monumentaalkunsti valda kuuluvate töödega mitu keraamikut: A. Alamaa, A. Tippe, N. Uustalu, M. Valk, L. Kormašova ja E. Reemets. Mitu autorit, mitme erineva käekirjaga lahendatud tööd. Tundub, et vaatajaskond, samuti ka enamik kriitikuist on andnud positiivse hinnangu sellele uuele nähtusele meie keraamikas. Kuid monumentaalkunsti teoseid saab lõplikult ja täielikult hinnata ainult konkreetse ümbruses, kuhu nad kuuluvad. Teisest küljest kindel ruum püstitab konkreetseid nõudeid, inspireerib, kuid samal ajal täpsustab kunstniku loomingulist fantaasiat, mõnel juhul otse dikteerib uusi novaatorlikke lahendusi. Suurem osa näitusel esitatud töödest on kindla aadressita, loodud näituse tingimusi arvestades. Seetõttu on enamik töid teostatud suletud, nelinurkses, tahvelmaali omaseis mõõtmeis ja formaadis. Isoleerituna näitusesaalist, ei anna need mõõtmed neile tahvelmaali ees suuri eeliseid, eriti silmas pidades tahvelmaali arengu dekoratiivset kallakut. Arvestades aga esitatud monumentaalkeraamika üldist, põhimõttelist suunda, materjali meisterlikku valdamist, autorite vägagi isikupäraseid käekirju,

võime konkreetsetes tingimustes oodata neilt veelgi huvitavamaid saavutusi. Tundub, et Naima Uustalu loominguline laad lubaks tal julgelt harrata suuremat formaati, seostada omad katsetused välisarhitektuuriga. Alamaa lüüriline stilisatsioon ja Tippe asjalik dekoratiivsus eeldavad tõsist, rahulikku interjööri. M. Valgu «Päike» on aga nagu loodud rahutult askeldavasse ruumi — kohvikusse, puhkekodusse või mujale, kus vaatajal puuduvad tingimused sisuliselt keerukama kompositsiooni lahtimõtestamiseks.

Need tööd näitavad, et meil on olemas meistrid, kes õigesti tunnetavad monumentaalkunsti seaduspärasusi ja on võimelised andma oma panuse monumentaalkunsti arenguks vabariigis.

Ka näitusel esitatud ülejäänud keraamika kuulub peamiselt dekoratiivkunsti valdkonda. Seetõttu tahaks teda analüüsida interjööri ansambllisuse seisukohalt.

Keraamika kui meie kõige noorem tarbekunstiharu on käesoleval ajal väga otsivas, kujunevas arengujärgus. On loomulik, et selles protsessis püüab ta ennast ansambliks sulatada, arvestades vanemate, juba väljakujunenud traditsioonidega alasid. Domineerivaks dekoratiivseks komponendiks on meie ruumikujunduses senini olnud erksad tekstiilid. Väga loogiline on, et keraamika võtab selle kõrval omaks rahulikuma värvigamma, kuid rikkalikuma vormikõne.

Väga paljude näituse esitatud tööde juures tundub, et autorite põhiprobleemiks on olnud puht-

H. Kuma. Dekoratiivsed nõud, Kõrgekuumus, 1964.



esteetilised ja tehnilised küsimused, kuid esemete olustikuline väärtus on jäänud kolmandajärguliseks. Tiiu Lassi ja Luule Kormašova tööd on antud näitusel kujunduslik-vormilisest küljest ühed tugevamatest. Kuid mõlema autori tööde juures kerkib väga teravalt esile nende tarbeväärtuslikkuse probleem. Lassi kaantega nõud on hea proportsiooniga, ilusa maalinguga, kuid milleks neid kasutada? Kas seame nad riiulile ainult ruumi dekooriks? Kormašova ranged, arhitektuurse ülesehitusega nõud moodustavad näitusel ilusa grupi, kõneldes autori maitsest ja sihikindlast stiilitaotlusest. Kuid vaevalt on meil võimalust neid sellisena üles seada kodusse. Ühiskondlik ruum nõuab aga suuremamõõtmelisi esemeid.

Sama probleem hakkab vaevama ka Alamaa skulptuuri puhul. Need on kahtlemata väga meeleolukad ja emotsionaalsed tööd. Kuid millisesse interjööri on nad mõeldud? Tavalise eluruumi jaoks on mõõtmed nagu ülepaistatud. Muu interjööri jaoks jääb aga mastaap liiga väikeseks ja teema liiga intiimseks. Tekib mulje, et need tööd võidaksid, nende emotsionaalne alltekst kõlaks tugevamalt, kui nad oluaksid mõõtmeilt väiksemad, sellised, et ka nende olustikuline paigutus ei tekitaks probleemi.

Ka suuremõõtmeline õõneskeraamika näitab, et tema dekoratiivsed võimalused ületavad eluruumide kujunduslikud piirid (H. Kuma, E. Johanson). Kuigi meil ühiskondlike ruumide kujundusvabariigis näitab üha huvitavamaid otsinguid, pole ta keraamika dekoratiivvormides peituvaid mitmekesiseid võimalusi veel peaaegu kasutanud. Otsene kontakt ruumiga stabiliseeriks kahtlemata ka praegu näitusel ilmnevaid veidi närvilisi vormiotsinguid ja annaks neile kindlamad stiililised lähtepunktid.

Võiks öelda — peamine probleem, mis seisab meie keraamikute ees, on mõtestada oma huvitavad otsingud materjali ja kompositsiooni vallas konkreetse olustikulise sisuga. Meil puuduvad otsesed eeskujud rahvakunstis. Kuid traditsioonide ülevõtmisel rahvakunstist pole kõige olulisem kopeerida kasutatud vorme, vaid võtta üle põhimõttelised loominguksed meetodid. Meie rahvakunstile on omane äärmiselt orgaaniline seos rahva eluga. Kandkem see üle meie tänapäeva loominguksesse!

Millistest allikatest ammutame me oma loomingukselise inspiratsiooni? Tühjale kohale on raske



N. Uustalu. Pannoo «Leib ja linik». Madalkuumus, 1963.



E. Püü. Kartulioõitja. Kõrgekuumus. 1964.

midagi luua. Ma ei taha väita, et meie keraamika on sündinud puhtalt väljamõtlemise teel. Kuidas hinnata seda, et Kormašova loomingul on ilmseid kokkupuutepunkte põhjamaade (Norra) keraamikaga, seda, et Kuma elegantses keraamikas leidub Vahemeremaade stiilisugemeid, seda, et paljude keraamikute töödele on ilmset mõju avaldanud Mehhiko ja Argentiina keraamika? Ma arvan, et see põhimõtteliselt ei vähenda nende tööde väärtust. Rahvad on alati õppinud üksteiselt. Üks kujunduslik element on rännanud maalt maale, varieerudes rahva tunnetuslaadi ja kunstniku ande seisukohalt.

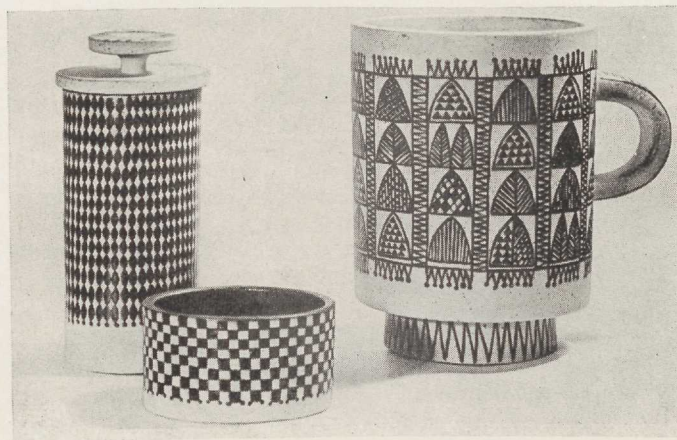
Suuremal või väiksemal määral inspireerivad keraamikat ka teised tarbekunstialad. Näiteks on E. Reemets mitmeid oma nahkestöödes kasutatud motiive üle kandnud keraamikasse. Ka on

tema, samuti Lassi töödele omane metallipärane vormikõne.

Need on kõik loomulikud tendentsid, millised edaspidises arengus üha enam alluvad materjali omapärasele ja rahvuslikule tunnetuslaadile. Kuid me ei tohi unustada ka seda head, mida kätkeb meie endi kunstitraditsioonide varasalv. Meie rahvakunst omab suurepäraseid traditsioone ornamentika valdkonnas. Praegu kasutatav ornamentika, mõnede väheste eranditega, on oma olemuselt kosmopoliitiline, väheste rahvusliku omapäraga. Ornamentaalses kujunduses võiks julgelt lähtuda meie rahvuslikest traditsioonidest, seda materjalipäraselt ja kaasaegselt läbi tunnetades.

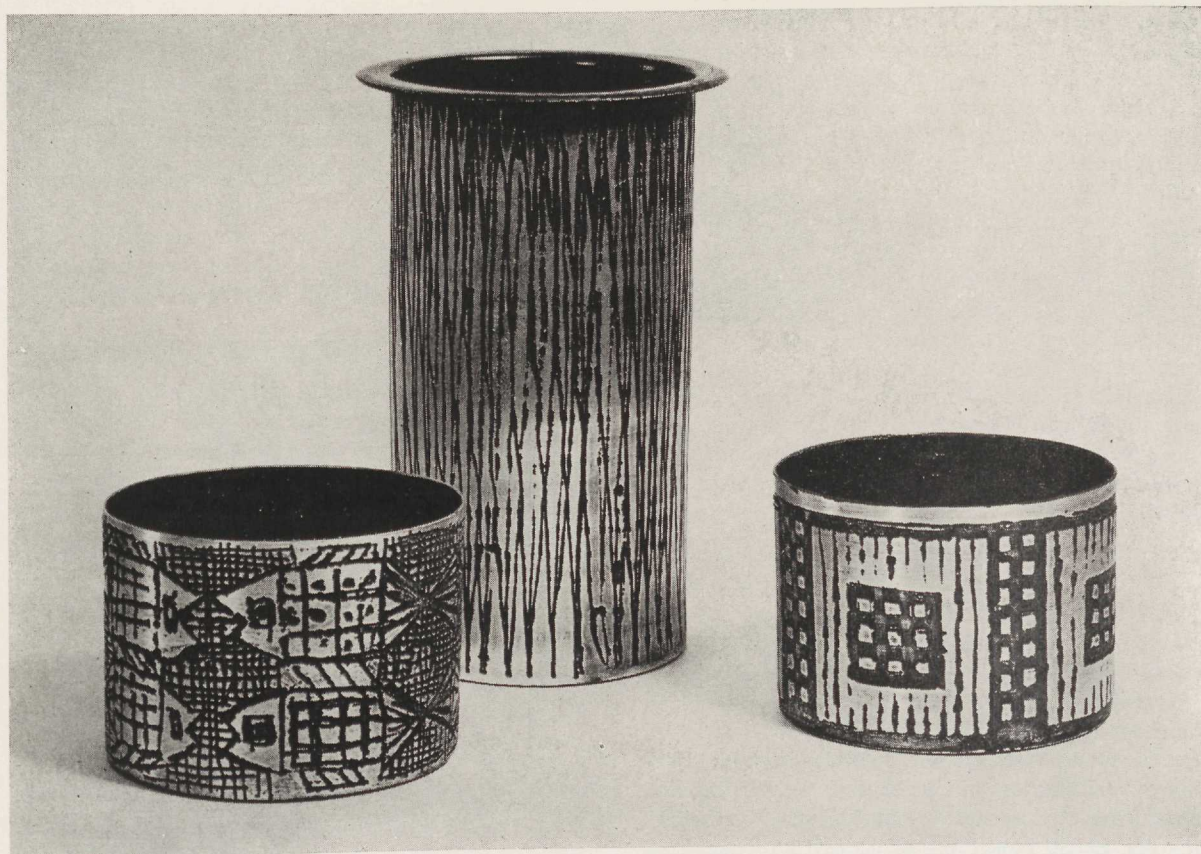
Me soovime, et meie kodu oleks ilus, kuid samal ajal ka võimalikult otstarbekohane. Kodu

kaunistamise suund peaks arenema mitte dekoratsioonide, kaunistavate esemete ülesseadmise teel, vaid olustikus praktiliselt kasutatavate esemete väljatõstmise, nende dekoratiivelementideks muutmise teel. Puhtdekoratiivse eesmärgiga esemed õigustavad ennast siis, kui nad kannavad endas suuremat loomingulist pinget, tunnetuslikult sügavamalt kompositsiooni. Kahjuks ei ilmne see tendents meie keraamika juures mitte eriti tugevalt. Esineb praktilise eesmärgita esemeid, ebamäärase otstarbega katsetusi. Mõningal juhul ei vasta materjal ja tehnika praktilisele otstarbele. Väikeesemete juures on kasutatud mõnikord neile mitteomast jämedafaktuurilist materjali. Peaksime sügavamalt juurdlema elu tegelike vajaduste üle. Mõista neid igakülgelt, anda perspektiivid ja võimalused nende rahuldamiseks, olla potentsiaalselt stiimuliks uue olustiku kujunemisel — see on eesmärk, mis annab mõtte meie loomingule.



T. Lass-Kasper. Dekoratiivsed nõud. Kõrgekuumus. 1964.

L. Linnaqs. Dekoratiivsed nõud. Alumiinium, söövitus. 1964.



Eesti portselanikunsti igivanaks küsimuseks on vormiprobleem. Kaua aega takistas vabariigis ajakohase portselani loomist vormide aegumus. Teatavasti saame me oma valge portselani põhiliselt Riia ja Leningradi portselanivabrikutest. Kohapealne kunstnikeaader tegeleb vaid portselani dekoreerimisega. Viimasel ajal on aga tunduvalt edasi arenenud nimetatud vabrikute toodang kaasaegsuse ja lihtsuse suunas ning seetõttu on vormiprobleem portselanikunsti edasiarenemisel kaotanud oma teravuse, lakanud olemast arengut takistavaks teguriks.

Portselani dekoreerimises Nõukogude Eestis domineerib peamiselt ornamendi graafiline laad. Näib, et töötamine ühtses kollektiivis, Kunsti- toodete Kombinaadi portselanmaali ateljees, on andnud meie portselanikunstnike otsingutele ka ühtse suuna. Vabariikliku tarbekunstinäituse põhjal võiks nimetatud käsitluslaadi õnnestunumate teostena mainida A. Tamvergi omapärase teostusviisiga must-valgeid tasse, F. Reigo hall-kuldsed komplekti (vaas ja kausike), A. Ivaski dekoratiivse lahendusega nõusid ja M. Tehveri tuvidega tassipaari. Ainult Adamson-Ericu portselanmaal loob oma dekoratiivsuse ja lopsaka värvikäsitlusega eriilmelise lõigu meie portselanikunstis. Seejuures ei pane autor rõhku teostuse korrektsusele. Muidugi pole selline maalimisviis keelatud, kuid ei tahaks, et taoline laad muutuks ainusuunavaks. On ju portselan siiski materjal, mis nõuab korrektsust ja peent teostuskultuuri.

Kuid muidugi ei ole meie kunstnikud kaugeltki veel kõiki portselani kaunistamise võimalusi ammandanud. Senise põhiliselt geomeetrilise ornamendi kõrval võiks viljelda enam taimemotiive ja figuraalseid kompositsioone, valitseva graafilise käsitluslaadi kõrval maalilist jne. See tagaks eesti portselanitoodete mitmekülgse, tooks enam esile individuaalseid käekirju, rikastaks vaadeldava ala üldpilti.

I. Teder

(Intervjuu põhjal tarbekunstnike Salme Raunani ja Helge Pihelgaga)

Nõukogude Eesti metallehistöö toetub väga tugevatele traditsioonidele ja suurte kogemustega, võimekale kaadrile. See on kahtlemata põhiteguriks vabariigi metallikunsti edukaks arenguks. Sellel baasil on mõistetav ka vaadeldud

ala rutakas edasiminekusamm viimastel aastatel. Näib, et just nüüd on jõudnud selgeilmeliselt välja areneda need pürgimused ja taotlused, millele pandi alus mõned aastad tagasi. Selle avalduseks on eelkõige meie ehtekunsti vabanemine viimastel aastatel esinenud liialdatud robustsusest, jämedusest. Kogu ehtekunsti üldilme on muutunud rahulikumaks, suurejoonelisemaks, graatsilisemaks.

Teiselt poolt on eesti metallehistöö oma ainevalda avardanud. Näitusel esitati rohkearvuliselt õõnesvorme (Haivi Raadik, Lilian Linnaks, Helge Pihelga, Elgi Reemets jt.). Seejuures on meeldiv, et iga autor ka sellel uuel alal püüab esineda omapäraselt. H. Pihelga sõnavõtt on rahulik, tasakaalukas, H. Raadiku oma kirglikum, E. Reemetsa õõnesvormid aga «reemetsalikult» lopsakad.

Viimaste aastate metallehistöös ilmneb uueaegne kallak monumentaalkunsti poole. Selle tendentsi sümptomaatiliseks avaldusvormiks on Salme Raunani ja Aarne Uustalu looming. Viimase pannoo «Üliõpilased» oma mehise karmuse ja monumentaalsusega on eriti veenvaks tõenduseks uuest nähtusest.

Mitmekesisitunud on ka meie metallehistöö kunstiline ilme ja seda tänu uute tehniliste võtete kasutuselevõtmisele. Elujõu on omandanud omapäraseid kunstilisi tulemusi andev söövitustehnika (H. Raadik), millele lisanduvad näituse üldpildis täiesti ainulaadsena mõjuvad Lilian Linnaksi

H. Raadik. Dekoratiivsed nõud. Punane vask, söövitus, 1964.



S. Raunam. Seinaplaat «Ema lapsega». Punane vask, kohrulus, 1963.

nõud oksüdeeritud alumiiniumist. Noore kunstniku poolt väljatöötatud tehnika omab tänu oma majanduslikule efektile ja kunstilisele vaheldusrikkusele kahtlemata suurt tulevikuperspektiivi. E. Reemetsa katsetused emailidega lisavad lopsakust ja värvirõõmu.

Kokkuvõttes — meie metall-ehistöö üldpilt on viimastel aastatel veelgi rikkamaks, mitmekesisemaks muutunud.

Ja ometigi ei saa me lahti mõttest, et see võiks olla veelgi külluslikum, veelgi omapärasem. Seda eelkõige üksikute kunstnike individuaalsuse väljaarendamise,

isikupära otsingute osas. Meie ehtekunst kipub olema liiga ühenäoline, käibeloleva moejoone poolt liiaks nivelleeritud. Sellega kahjustub ka selle ala rahvusliku isepära eredus. Muidugi on selle nähtuse üheks objektiivseks põhjuseks materjalide piiratus (raskusi on kivide valikuga), kuid omajagu on tegu vast ka kunstnike mõttemugavusega. Ehete üldpildi rikastamisel ei tohiks põlata vaeva uute vormitüüpidegi otsingul. Kas maksab täiesti põlata mõned aastad tagasi nii väga levinud filigraantehnikat? Kahtlemata võib hakata mõjuma tüütavalt ja igavalt söövitustehnikagi, kui teda iga meister igal pool kasutab.

Kas mitte liiga aeglaselt või isegi üldse mitte liigub eesti metallikunstnike mõte mitmesuguste tarbenõude loomisel? Seninähtu kuulub puhtdeko-



ratiivsesse valdkonda, ja ongi käes oht irduda elust, rahva igapäevaste vajaduste rahuldamisest. See märke puudutab ühtlasi ka küsimust metallikunsti reageerimisest elu kasvavatele vajadustele.

Nõukogude Eesti metallehistöö üldilme on kõige ümbritseva taustal väga eripalgeline. Seda kahtlemata tänu rikkalikele traditsioonidele, millele meie kunstnikud toetuvad, lisades sellele juurde kaasaja tunnetuse. Ja muidugi, eesti ehted, nõud on moodsad, aga kuidas saaksid nad teisiti harmoneeruda tänapäeva moodsa riietuse ja interjööri. Peasi, et mood ei ole nivelleerinud Nõukogude Eesti metallehistöö ilmetuks massiks teiste rahvaste metallikunsti kõrval. Kas pole see tunnus, et traditsioonide ja novaatorluse probleem on vaadeldud alal normaalses vahekorras.

PEARÕHK KUNSTI VÄLJENDUSLIKKUSELE

(TALLINNA KUNSTNIKE KEVADNÄITUS)

Leo Gens

On kujunenud heaks traditsiooniks avada vabariiklik kunstinäädal Tallinna kunstnike näitusega. Tänavune ekspositsioon rõõmustas rohkearvulist vaatajaskonda värskuse, julguse ja mitmekesisusega. Seda tingis esmajoones kõige noorema kunstnikepõlvkonna edukas debüüt. Aastaid oleme harjunud lugema noorteks selliseid küpseid

K. Reitel, Lepatriinu, lenda. Kips. 1964.



kunstnikke nagu Valdur Ohakas, Nikolai Kormasov, Enn Põldroos, Evi Tihemets, Herald Eelma ja teised. Neile lisandusid uued nimed võrdlemisi visalt. Paljud noored, kes edukalt kaitsesid oma diplomitööd Kunstiinstituudis, kadusid edaspidi silmapiirilt ja näitustel me nende nimesid enam ei kohanud.

Seekord aga oli pilt muutunud. Esinesid Dolores Hofmann, Jüri Palm, Conkordia Klar, Astrid-Önneleid Eelma, Anatoli Omelin jt. Kui mõni aasta tagasi likvideeriti Kunstnike Liidu juures asuv noortesektor ja loobuti noorte kunstnike näituse organiseerimisest, siis avaldati mõnelt poolt kartust, et kaob vajalik lüli kooli ja elu vahel. Neil kartustel polnud aga alust. Noorte lülitumine sektsioonide töösse kõrvuti vanemate seltsimeestega oli asjale kasuks ja praegu ei eraldu noorte tööd enam nii teravalt ja väljakutsuvaltki näituse üldpildist, nagu see oli veel paar aastat tagasi. Veelgi enam, võib julgelt väita, et kõne all olevas ekspositsioonis määras näituse ilme just keskmine ja noorem generatsioon.

Nõukogude eesti ajaloolis-revolutsioonilise maali etapiliseks teoseks tunnistati üksmeelselt Valerian Loigu «Protestilaul». Evald Okas on näidanud oma Jaapani-sarja maalides uut kvaliteeti, ületades teatud šablooni värvikäsituses. Ta on osanud igas teoses, eriti aga «Vanas naises Hirošimast» ja «Jaapani külas» leida sisule vastava värvide koostöö, pintsililöögi ja faktuurikäsituse. E. Põldroos «Lüürilises poisis» ja natüürmordis «Kalad, 50 kopikat kilo» üllatas siirusega ja vastupidiselt tema senise loomingu mõistuspärasele kallakule võlub spontaanse maalimislusti, ülemealiku huumoriga. Avo Keerendi natüürmordides leiame huvitavaid kunstilisi võtteid, mis rajavad teed uutele lootustandvatele tendentsidele kunstniku loomingus. Uut kvaliteeti leiame V. Ohaka maalides, E. Tihemetsa «Natüürmordis», Rein Raamatu «Helilooja Jaan Räätsa portrees».

Ometi on nii, et neid rõõmustavaid tundemärke, mis avaldusid kevadnäitusel, ei tohi üle hinnata. See, et kunsti arengutempo on muutunud viimasel ajal aeglasemaks, sõltub vajadusest lahendada keerukaid loomingulisi probleeme. Kiire edasiminekuks, mis toimus viiekümnendate aastate teisel poolel, oli esmajoones tingitud isikukultuse perioodil kunsti tunginud stampide ja normatiiv-

suse ületamisest. See avas tee isikupärasele kunstile, loominguliste käekirjade rikkusele ja mitmekesisusele. Uutes töödes hakkas jõulisemalt avalduma kunstniku isiksus, heas mõttes tegelikkuse objektiivne tõlgendus, kasvas oskus aktiivselt rakendada kunstilisi väljendusvahendeid.

Edasi aga tekkisid uued probleemid. Üheks peamiseks muutus kunsti tunnetusliku ja väljendusliku funktsiooni vahekord. On teada, et kunstiline foto on võtnud kujutavalt kunstilt dokumenteeriva, informatsioonilise ülesande. Fotokunst suudab paremini ja täpsemalt kui kujutav kunst fikseerida kordumatut elulist fakti, eriti tööprotsessi, ja konkreetne tööepisood mõjub fotol hoopis usutatavamalt kui lõuendil. Kujutava kunsti teoses huvitab meid üha enam selles avalduv kunstniku isiksus, tema oskus loominguliselt, omapäraselt tõlgendada elu, avada konkreetsetes elunähtustes peituvad üldised seaduspärasused.

Kodanliku modernistliku kunsti esindajad väidavad, et neid ei huvita «ese» kui selline, vaid selle subjektiivne «nägemine». See on demagoogiline loosung, millega õigustatakse tegelikkuse meelevaldset tõlgendamist. Tõsi, kujutus ei ole kunstnikule-realistile kunagi eesmärgiks omaette, vaid ta väljendab reaalsete objektide edasiandmise kaudu oma suhtumist kujutatavasse nähtusse. Marksistlik-leninlik esteetika väidab õigustatult, et tegelikkuse isikupärane tõlgendamine, igasugune väljenduslikkuse taotlus kunstis on võimalik ainult esemelis-kujutaval alusel.

Probleemi keerukus seisab vajaduses vältida dokumenteerivat fotolikkust, säilitades kujutavust. Fotolikkus ei tähenda esemete täpset kujutamist, vaid eeskätt piirdumist sellise elulise faktiga, mis oma olemuselt allub ainult fotokunsti spetsiifikale. Kunstnikud on viimastel aastatel loobunud temaatilises maalisk ja graafilises lehes süžeede «lavalisest» ülesehitusest, nende jutustavalt illustratiivsest käsitlusest. Mitte juhuslikult pole arvustus viimasel ajal mitmel korral ära märkinud kompositsioonide rohkust, kus on kujutatud lihtsalt sammuvad või lihtsalt istuvad inimesed. Sellega püüti vaataja tähelepanu eemale juhtida faabulast, rõhutada väljendusvahendite sisukust. Selline lähenemine on eriti iseloomulik N. Kormasovi loomingule, kes oskab suurepäraselt näiliselt staatilise motiivi kaudu edasi anda tänapäeva elutunnetuse aktiivsust ja jõudu.

Kuid sellel suunal on tõsine hädaoht. Rõhutatult argipäevased süžeed, mis on haaratud nagu juhusliku pealtvaataja pilguga, kuuluvad pigem fotokunsti valdkonda. Näitusele oli eksponeeritud



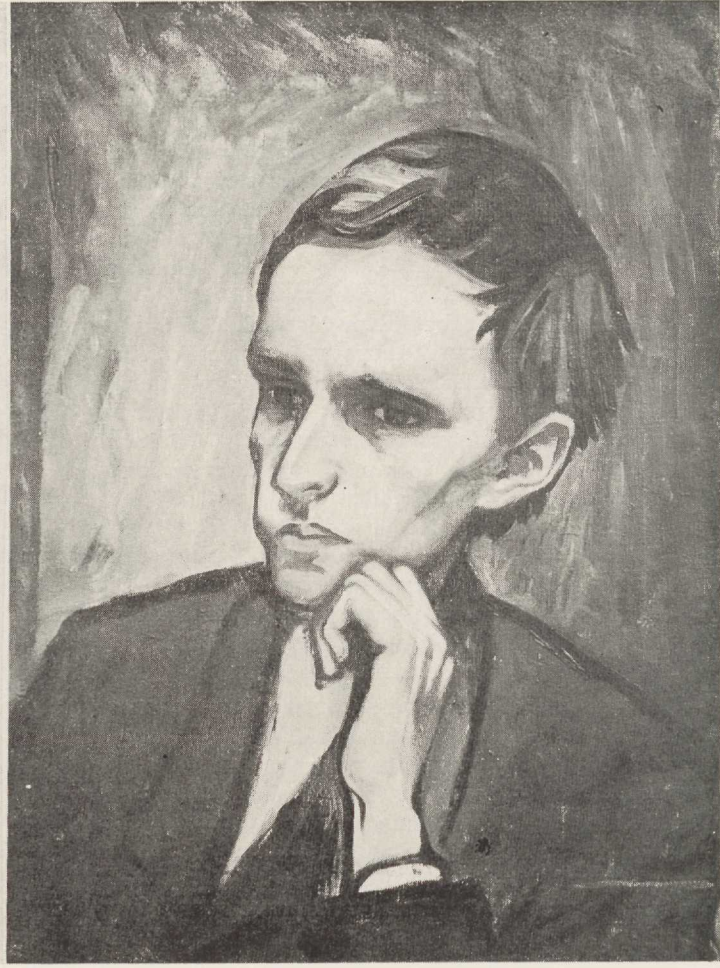
A. Eskel. Mai. Kips. 1964.

R. Korstniku maal «Teel». Hästi on edasi antud meeleolu, mis haarab bussis viibivaid inimesi pika igava sõidu ajal. Kui fotokunstnik oleks jäädvustanud sellise stseeni, oleks kõik olnud korras. Kujutava kunsti teoses selline rõhutatud argipäevanus ei veena. Ei päästa siin ilus koloriit ega maali huvitav rütmiline ülesehitus. Seda maali vaadeldes tekib ketserlik mõte — kas ei pea kujutav kunst vastupidiselt fotokunstile, mis kujutab elu konkreetse momendi kordumatuses, taotlema rõhutatud lavastuslikkust (mitte ära segada jutustavusega!).

Analüüsiksime E. Põldroosi «Traktoriparandajaid». Põldroos väldib tööteema kujutamisel täpsust, asetab peamise rõhu kolme võimsa figuuri ringlevale rütmile. Võib-olla esiplaani figuur langeb pisut välja üldisest käsitluslaadist, kuna ta on ametis konkreetse tegevusega (mis pole aga küllalt arusaadavalt edasi antud). Kui Põldroosi süüdistatakse ebakonkreetsuses, oskamatuses näidata konkreetseid inimesi konkreetse tegevuse juures, siis võib öelda, et kunstnik pole taotlenudki seda. Ja peamine vastuolu ongi esiplaani figuuri «ebamäärases» konkreetsuses. Loomulikult see tee, mille valis Põldroos, ei ole ainuvõimalik, kuid tema maalisk pole nii tugevasti tunda vastuolu dokumenteerivalt käsitletud elulise fakti ja kunstilise lahenduse vahel, nagu see oli omane



E. Põldroos. Lüüriline poiss. Oli. 1964.



R. Raamat. Helilooja Jaan Räätsa portree. Oli. 1964.

Korstniku maalile. Ei saa olla mingisuguseid retsepte kunstiloomingus, kuid selge on, et fotokunsti kiire areng sunnib kujutava kunsti meistreid rohkem arvestama oma kunstiliigi spetsiifikat.

Sellel teel varitsevad kunstnikku mitmed hädahohud. Püüdes anda tegelikkuse isikupärast tõlgendust, on mõned kunstnikud libisenud subjektivismi teele. A.-Õ. Eelma esitas näitusel värvilise linoollõike «Elektrinai», mille teostas nende muljete alusel, mida tekitas leedu energiahiiglase küllastamine. Ta püüdis jõuliste ristlevate joontega pindade abil edasi anda kaasaja tehnika võimsust, kaasaegsete masinate ja konstruktsioonide omapärast rütmi. Ometi on teos kaotanud oma tunnetusliku väärtuse selle tõttu, et seadmed on joonistatud sedavõrd üldistatult, et vaataja ei suuda isegi oma kujutlusvõimet maksimaalselt pingutades ära tunda kujutatud objekti. Me ei nõua kunstnikult elulise fakti täpset fikseerimist, kuid kunstniku isikupärane tegelikkuse tõl-

gendus muutub meelevaldseks subjektivismiks, kui vaataja, asetades ennast kunstniku kohale, ei ole suuteline nägema elu kunstniku pilguga.

On veel teine hädadoht, mis varitseb kunstnikku, kes püüab vabaneda liigest sõltuvusest konkreetsest faktist. I. Torn «Minu rannas», H. Eelma linoollõikes «Maa ootab» on kasutanud sümbolikat. See võte ei ole uus. Kuid esimesel juhul on sümbolika kuidagi ebamäärane, teisel juhul aga ilma allkirja lugemata on võimatu mõista teose sisu. I. Torni «Kaluri käte» populaarsuse põhjuseks on esmajoones sümboli konkreetsus ja sisukus, millest ülalmainitud lehtedes jäi puudu. Graafika ekspositsioonis on palju töid, mis tahavad olla sümboolsed. Nii sümboliseerib kosmonaut teed tulevikku ja päike, mille poole on tõstetud laste käed, õnnelikku lapsepõlve. Nende teoste sümbolika on lame ja kohati naiivne.

Kujutavas kunstis on pearõhk nihkunud väljenduslikkusele ja see seab kunsti tulipunkti loova isiksuse. Oskusega maha joonistada loodus-

vorme ei üllata enam keegi. Foto teeb seda suure täpsusega. Kunstnikul peab olema, mida öelda vaatajale, tema isiksus, mis peegeldub kunstniku poolt loodud teose kaudu, peab olema näitusekülastajale huvitav. Kui ta seda ei ole, siis vaataja möödub ükskõikselt tema teosest. Protsessid, mis praegu toimuvad meie kunstis, on raskeks eksamiks kunstnikele. On juba praegu selge, et paljud seda eksamit pole suutnud sooritada. Temaatilise kaasajateemalise teose loomine on äärmiselt keeruline ülesanne ja eespool on viidatud ainult mõnele sellega seoses olevale probleemile.

Kunsti kevadnäitus tõendab järjekordselt, et skulptuur jääb oma tasemelt märgatavalt maha maalist ja graafikast. Konkurss Eduard Vilde monumendi saamiseks näitas, et meie skulptorid lihtsalt ei oska liita monumenti arhitektuurilise ansambliga, arvestada hoonestuse mastaabiga. Mitte juhuslikult ei omandanud konkursil esimesi preemiaid arhitektid. Skulptorite poolt esitatud kavandid aga paistsid silma igava šablooniga. Valdavas enamikus olid need kas seisvad või istuvad figuurid, või büst alusel. Sellega piirduski skulptorite fantaasialend. Tuleb meelde viimane tarbekunstinäitus, millel oli esitatud suurepärase pisiplastika ja dekoratiivskulptuur, huvitavad reljeefid keraamikas ja metallis. Kevadnäitusel meeldisid Albert Eskeli hellalt modelleeritud lapsepead, Kalju Reiteli hoogne naisakt, A. Omelini jõuline «Portree». Skulptori peamiseks objektiks on inimene, tema keha ja näo plastiline väljenduslikkus.



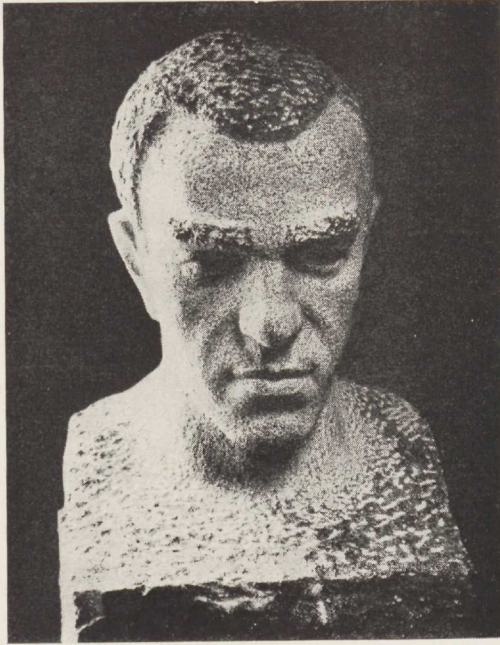
V. Tulli. «Ei saa mitte vaiki olla...»
Illustratsioon A. Haava luuletustele. Sõboitus. 1964.

Näeme korrektset kehavormide fikseerimist, nägude välise sarnasuse edasiandmist, tõelist plastikat aga peaaegu üldse mitte. Skulptuuri mahaäämumus paistab seda enam silma, et graafika ja eriti maal on viimasel ajal läbi teinud tõhusa arengu.

Samasugune seisak on tekkinud akvarellis. Võib-olla ainult Aleksander Pilari tööd on esileküündivamad oma jõulise dekoratiivsusega ja meisterliku teostusega. Nagu skulptuuriski, on akvarellis vähe särtsu, vähe isikupära ja uut.



I. Torn. Minu rand.
Linoollõige. 1964.

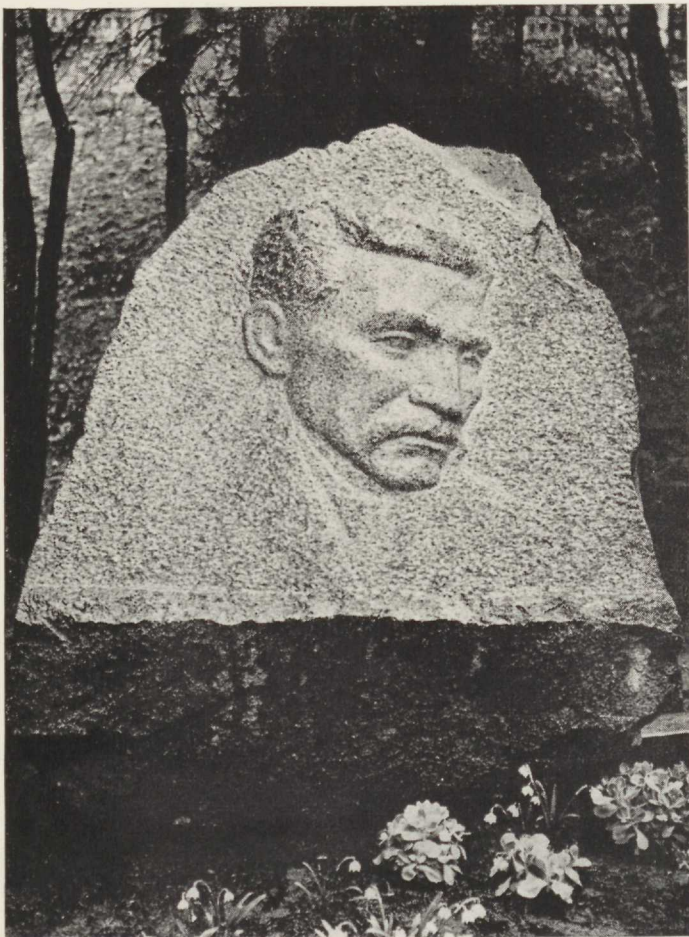


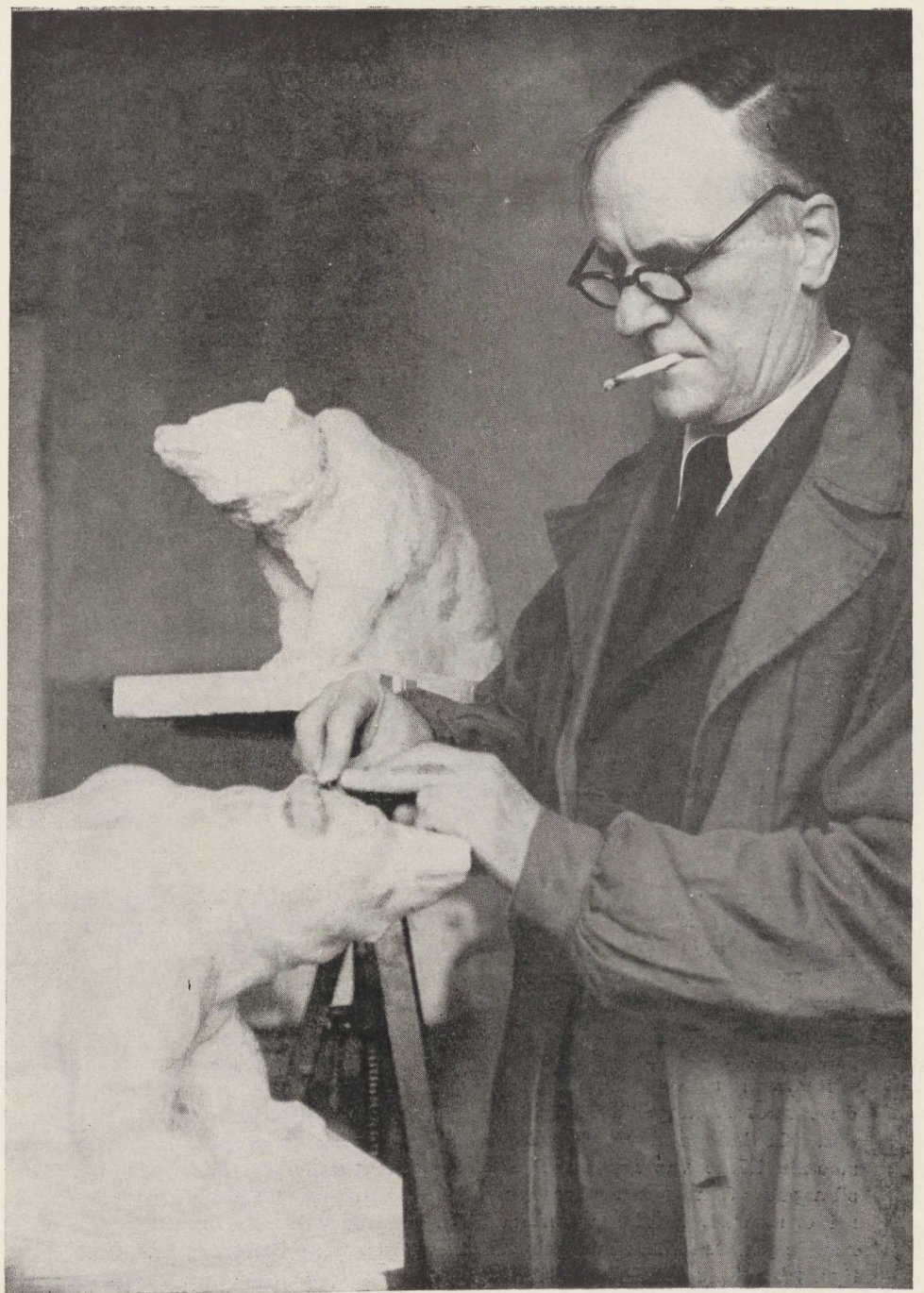
A. Starkopf. Maalikunstnik Konrad Mägi. Graniit. 1963.

A. Starkopf. Tuuletallaja. Marmor. 1964.

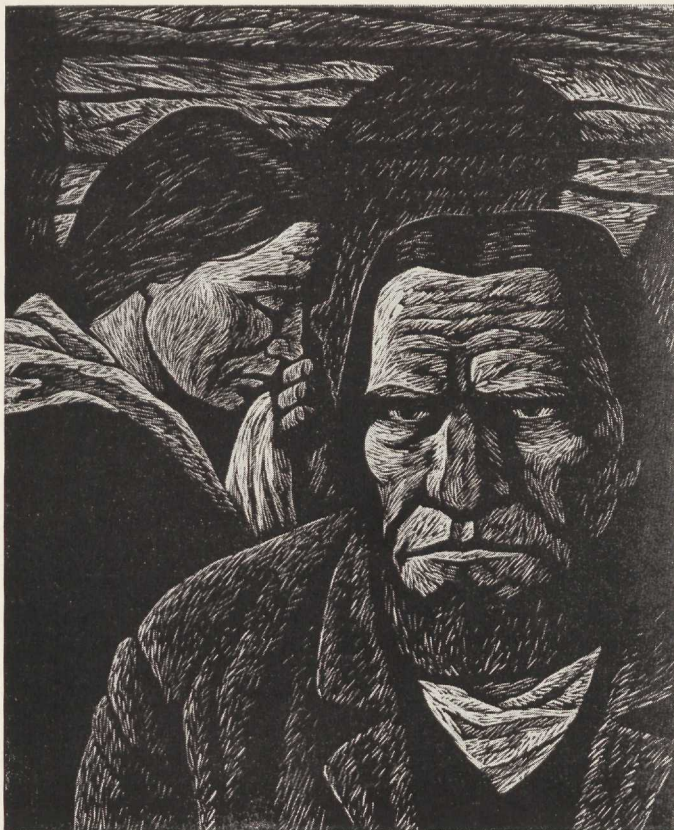


A. Starkopf. Juhan Liivi portree. Graniit. 1964.





Väljapaistvate teenete eest eesti nõukogude kunsti arendamisel anti Anton Starkopile Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus.



HERALD EELMA ILLUSTRAT-
SIOONID A. H. TAMMSAARE
ROMAANILE «TÕDE JA ÕIGUS»

Hilja Jõgi

*«...siin mägi, seal mägi,...
Mägedel põllud ja hooned, nende
ümber, nende vahel aina soo, tükati
raba, kaetud kidura võserikuga.»*

*H. Eelma. Andres ja Mari. Illustratsioon A. H. Tammsaare
romaanile «Tõde ja õigus». Puugravüür, 1963.*

Nii alustas kirjanik oma eepilise suurromaaniga sündmuspaikade iseloomustust.

Niisamasuguse maastikumotiiviga ümbrispaberil alustab ka noor graafik Herald Eelma musta-valge väljendusvahendite abil A. H. Tammsaare «Tõe ja õiguse» I osa tõlgendamist.

Romaani alguses annab kirjanik looduskirjel-
duse alles Andrese ja Krööda mäerinnakule jõu-
des. Ka kunstnik valib ümbrispaberi komposit-
sioonile kõrge vaatepunkti. See ja kõrgele viidud
silmapiir võimaldavad üheaegu vaadet koondada
nii oruveerule kündjaga kui ka heitapilku avara-
male panoraamile, mis lõpeb metsamassiivi silue-
tiga.

Vargamäe loodus — sood, mäed ja majad ning
kündja esiplaanil moodustavad orgaanilise ter-
viku. Viimase kuju on antaioslik. Ta näib oma
jõu ja energia saavat maast, on sellesse juurdu-
nud ja kasvanud temaga ühte. Maa on ta olemas-
olu ja energia allikaks. Kündja võimas siluett,
hobuse ja mehe jõuline liigutuste rütm sisenda-
vad järjekindla ja sihikäse töö optimistliku
mulje. Figuuri ja looduse julgelt lõigatud vormid,
tumede ja heledate laikude vahetamine loovad
ümbrispaberil eepilis-tõsise meeleolu, mis on vaja-

likuks taustaks romaani ürgjõulise kangelase,
tema maa, tõe ning õiguse probleemide edasiseks
kujutamiseks.

Maastiku emotsionaalses kirkuses ja töemotiivi
eepikas põimuvad ühte nii kirjaniku kui ka kaas-
aja kunstniku ideed ja tunded, nende hümn tõsi-
sele, mehisele tööle, hümn, mis on valminud sise-
mise sunni, siira kaasaelamise, ausa suhtumise
ajendil ilma välise ning võltsi paatoseta.

Ümbrispaber ei kujune seega üksnes teksti fik-
seerimiseks või kirjeldamiseks, nagu meie raa-
matugraafikas pahatihti on esinenud, vaid on
ühtlasi konteksti sügavam, kontsentreeritum pee-
geldus. Ta on avaakordiks järgnevaile siseillust-
ratsioonidele.

Jälgides romaani I osa üht ideelist põhiliini —
inimese võitlust maaga —, on kunstnik juhindu-
nud Andrese teemast. Andrese kuju leidmine ja
loomine on aga keerukas ja raske jõuproov igale
illustraatorile. On ju lugejale ja teatrikülastajale
jätanud kirjandusteos ise ja näitlejate loodud kuns-
tilised kujud sügavaid ja kustumatuid muljeid,
tekitanud oma ettekujutusi. Paratamatult tahame
illustratsioone vaadeldes leida neis juba varem-
tuntut, kujutluste maailmas kristalliseerunud

lahendusi. On hinnatav, et kunstnik on leidnud omapoolse, uue tõlgenduse, uue kunstilise interpretatsiooni Andrese kuju loomisel.

Andrese kuju otsimise, loomise ja leidmise juures on H. Eelma juba aastaid pead murdnud. Esimesed silmapaistvad saavutused lõppesid diplomitöö kaitsmisega 1959. aastal Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis. Tulemused olid rõõmustavad. Tähelepanu äratas autori süvenemisvõime eesti kirjanduspärandi eepilisse suurvormi, elamuste värskus ja siirus. Sellepärast on mõistetav ja õigustatud A. H. Tammsaare romaani uue trüki illustreerimise usaldamine noorele kunstnikule.

H. Eelma jälgib Andrest põllul kive kangutamas, perekonna keskel, seab piirikraavil vastakuti Pearuga ning viib lõpuks tõe ja õiguse otsinguil piibli juurde. Kunstniku Andres on sügavtõsine, keskendunud oma ettevõttesse, mille heaks ta

raugematu energia ja visadusega töötab. Temast hoovab kindlustunnet, jõudu. Huvitav on jälgida kunstniku otsinguid ja katsetusi Andrese kuju loomisel. Kuigi rida lehti äsjavalminud illustratsioonidest on kompositsioonilt samasugused kui diplomitöös, on märgatavalt muutunud Andrese kuju. Ta on jõudnud küpsemasse meheikka. Ilmneb suund, ilmselt kirjanduslikule adekvaatsema vormi taotlemisel, monumentaalsuse poole. Kuid samas tekib ka kohe küsimus, kas oligi kõikide lehtede muutmine vajalik. Teiselt poolt oli mõni leht varasemast variandist ka graafiliste väljendusvahendite, lõikelaaadi, musta-valge pinna ja valguse jaotuse poolest huvitavam.

Varasemas variandis pääsesid autori siirad kaasaelamised kohati rohkem mõjule. Andrese kuju oli vahetum, elavam, elulisem («Kivikangutaja»), oli psühholoogiliselt mõistetavam. Ta jäi inimlikult lähedasemaks ja arusaadavamaks, mõjus humaansemana.

Ilmekalt väljendub Andrese sisemine hingeseisund, nõutus ja jõuetus H. Eelma diplomitööna valminud gravüüri «Krõõda surivoodil». Tunnete väljenduse pealemendiks on siin käed. Suured, rasked käed, millega noor peremees kive kangutas, kände juuris ja kraavi kaevas, on esmakordselt jõuetult alla langenud. Heledate lõikejoonte viirg voogab kühmunud turjalt, koondub randmeisse ning murdub raskelt alla. Kuigi see on vaid detail, tajume selle kaudu Andrese ja Vargamäe edasist saatust, eelaimdust, et õnnelikumad ja helgemad aastad on koos Krõõda hääle helisemisega möödunud.

Lehe uues variandis on Andrest kujutatud elukogenuma peremehena. Tema näolt võib lugeda küsimust, mis saab edasi talust, sest perenaise kaotus puudutas valusalt ka majapidamist. Kuigi graafiliselt ja kuju lahendamise seisukohalt pole leht nii huvitav kui eelmine, paelub viimane aga oma sügava sisemise dramatismiga.

Kuna ühiskondlik-poliitilisi probleeme ei käsitle kirjanik otseselt, peab ka kunstnik üksikkangelase kujutamise kaudu, nende tunde- ja mõttemaailma ava-



H. Eelma. Krõõda surivoodil. Illustratsioon A. H. Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus». Puugravüür. Diplomitöö, 1959.

mise kaudu andma sotsiaalse karakteristika. Viimases illustratsioonide variandis ongi märgatavam püüe anda Andrese ja Pearu kaudu XIX sajandi vaba talupojageneratsiooni üldistatud kujud. Ajastu miljöö ja ühiskondlike suhete peegeldus leiavad oma kulminatsiooni lehes, mis kujutab Andrese ja Pearu piiritüli, s. o. talupoegliku omanditunde toonitamises: kas — kelle maa, selle kraav, või — kelle töö, selle õigus.

Andrest kujutaval lehel on figuur viidud all-äärest ülaääreni. Gravüüri kitsas formaat rõhutab maapinnalt väljakasvava kuju ülespoolesirutumist. Sellisena näib viimane sümboliseerivat kogu tolle põlvkonna pürgimust helgema ja parema tuleviku poole. Täisfiguuri rasked, jõulised vormid ja hoiak loovad jõust pakatava monumentaalse kuju, peegeldavad oma tões ja õigustes kindla ja üleoleva inimese tundeid. Suurejoonelise ja monumentaalse Andrese kuju varal on tugevnenud ka eepiline, mehiselt karm tundetoon. Andrese kuju üldistus on omandanud laiema haarde. See tõlgendus viib kuju mõistmise avaramale ja ühiskondlikumale pinnale.

Ka Pearu on antud püstformaadilisel lehel. Kuid tema kuju ei täida lehte üleni, suurt osa sellest katab meeolukas maastikumotiiv. Pearu

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



väiksemas, kuid liikumas kujus ning ärplevas poosis on rohkem kuraasitamist kui tugevat sisemist veendumust oma tegude õigsuses. Lehtede ühesuguse formaadi, kuid kontrastsete karakterite kaudu, annab kunstnik edasi omapoolse erineva suhtumise ja hinnangu tegelastesse. Üks kuju nagu sümboolselt kasvaks, teine hääbub. Kujud on üldistatult karakterised. Võrreldes Pearuga on Andrese kuju küll monumentaalsem, mõjub aga antud kujul kahjuks siiski üheplaaniisemana, kui oleme harjunud teda kujutlema. Tema sisemisest rikkusest jääb kohati vajaka. Pearu pole seejuures siiski ainult ärplev tülinorija, vaid tema vaevalt märgatavast kõrvalpilgust võib tajuda, et ta hing ei jää suletuks ka kaunimatele elunähtustele. Ta tundub Andrese kõrval mitmepalgelisemana ja huvitavamana.

Veel kord kõrvutab kunstnik kaht erineva temperamendi ja erineva ellusuhtumisega naabrit lehel «Kaks kanget meest». Kujutatud on kõrtsistseeni. Kunstiliste kujude areng on siin jõudnud küpsema astmeni. Andres on eelmise lehega võrreldes rikkamate karakterijoontega, mitmepalgelisem, elulisem ja veenvam. Illustratsiooni figuuri paigutus on üles ehitatud diagonaalile ning ristuvatele joontele. Ristuvad ju romaaniski kahe erineva ellusuhtumisega naabri mõtteteed. Andres vaatab mehiselt otse, Pearu, põiki ta ees, kuhugi kõrvale. Üks on teadlik oma tööst ja õigusest, teine otsib vilkalt kontralöögi võimalust. Kunstnik on jäädvustanud mõlema kuju põhiolemuse, andnud neist emotsionaalsed karakterportreedid.

Kõrvaltegelastest leiab illustratsioonides kehasutamist sauna-Madis («Kraavihall»). Madis mõjub kõikidest kunstniku poolt loodud kujudest terviklikumana, sisemiselt harmoonilisemana, humanitaarsemana ja ühtlasi sümpaatsemana. Oma töös on ta rahulik ja väärikas. Lehest kõlab läbi alltekst: on ainult üks õigus ja üks tõde. Selle dikteerib maa. Maa vajab harijaid — see on Madisele selge. Kuid leht ei kõida ainult Madise kuju õnnestunud lahendusega. Looduse poesia, mis saadab juba Andrese kuju, on saavutanud siin erilise kirkuse ja lüürilisuse, on kontrastseks fooniks oma eepilisele kangelasele. Ka lõikestiil on siin elavam ning ühtlasem kui mõneski teises lehes.

Kauni lehekülje pühendab autor noorte teemale («Andres ja Indrek»). Selles ühinevad ühiseks nooruslikult hapraks lüüriliseks meloodiaks nii loodus kui ka inimesed. Ahtad karjapoiste figuurid, haprad-saledad kasetüved ning musta-valge laikude värelev rütm moodustavad emotsionaalse, kunstilise terviku, kaunima terves seerias.



H. Eelma. Andres. Illustratsioon
A. H. Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus».
Puugravüür. 1963.



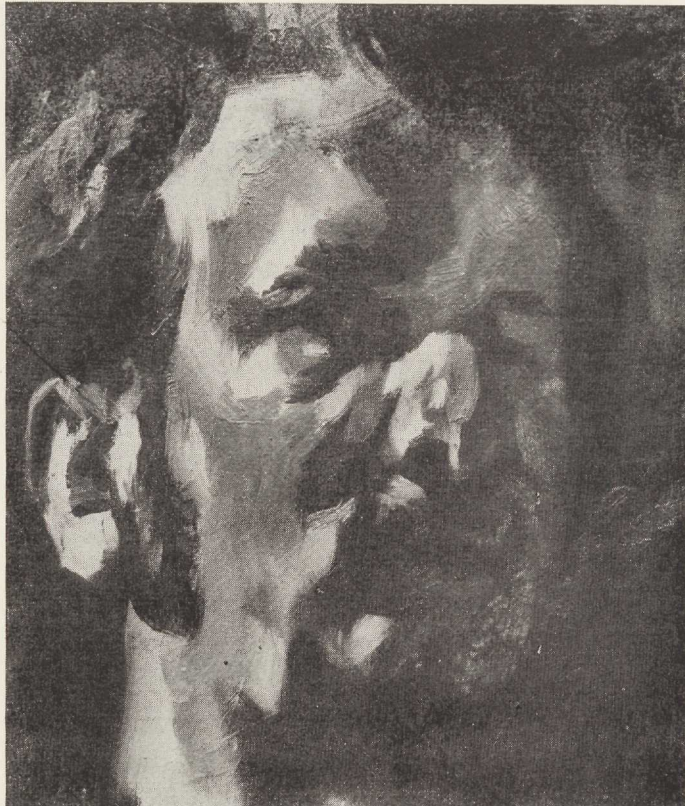
H. Eelma. Pearu. Illustratsioon
A. H. Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus».
Puugravüür. 1963.

Romaani viimaste lehekülgede illustratsioonides pole kunstniku saavutused enam päris stabiilsed nii kunstiliste kujude lahendamisel kui ka lehe formaalsel organiseerimisel. Õnnestunum on neis Mari kaju («Andres ja Mari»). Viimane on ühtlasi ka üheks võluvamaks naiskujuks H. Eelma illustratsioonide seerias üldse. Andres ei leia enam teed Marini. Ta on üksik. Kunstnik loob jõuliselt karmi Vargamäe Andrese kaju. Tema selja tagant paistab kurblik ja valulise ilmega noor naine. Ehkki Mari on antud n.-õ. teises plaanis, äratab ta tähelepanu oma psühholoogilise ilmestuse sügavuse, siiruse ja reaalsusega.

Naise kaju on kunstnik jäädvustanud ka lehel «Krõõt põrsastega». Kuigi talumiljöö, maastik kät-

kevad endas helgemaid ja lüürilisemaid meeleolunüansse ning lõikelaadiski domineerivad vabamad jooned ja heledamad pinnad, ei tahaks hästi nõustuda Krõõda kaju lahendusega. Krõõt oli küll talunaine, kuid ometigi tahaks näha tema kujus enam sisemist õrnust ja haprust.

Kokkuvõtteks võib julgelt öelda, et H. Eelma illustratsioonid A. H. Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus» on, vaatamata mõningatele probleematailistele küsimustele, tõsisemaks saavutuseks meie viimaste aastate raamatuillustratsioonikunsti. Süvenenud lähenemine, eepika, sügav dramaatiline kaasaelamine kunstiliste kujude loomisel, on leidnud meelikõitva monumentaalse kunstilise lahenduse.



J. Saal. *Autoportree. Oli. 1948.*

Paarkümmend aastat tagasi köitis Tartu kunstinäitustel tähelepanu kunstnik Johannes Saali tugev maalijatemperament. Peamiselt olid need karakteriküllased, julges rakursis peatüüdid, mis lopsakatest pintsliilöökidest elustatuna astusid toonaste, mõnigi kord tardunud portreepooside kõrvale. Tookord sööbis mällu ka suur kompositsioon «Pudrusööjad», mis hävis sõjapäevil. Lihtne, sotsiaalselt häälestatud ja kunstiliselt tõsine lõuend, mis pani mõtlema oma lihtsa sisu ja vormiga, meenutas, et kunstil on tohutud sotsiaalsed ülesanded. Kõik oli selline, mis moodustas kontrasti tolleaegsete vormi- ja värvioitsingutega, kohati mänglevusse laskunud näituste üldpildiga. Saali looming näis tõepärasem, suunitluselt, seesmiselt arengult orgaanilisem kui vastasäärmus, kohati liiga järsult kodukoldest lahtikistud pariislikud taotlused, millele tunnetus järele ei olnud jõudnud. Saali teoseis oli põhjamaist tõsidust, talupoeglikku otsekohesust ja meie kunsti parimaid traditsioone. Sellepärast äratas kunstnik tähelepanu, ahvatles jälgima tema edasist kujunemist.

Tookord oli Johannes Saal vaevu lõpetanud Tartu Kõrgemad Kujutava Kunsti kursused, s. o.

JOHANNES SAAL

Helmi Üprus

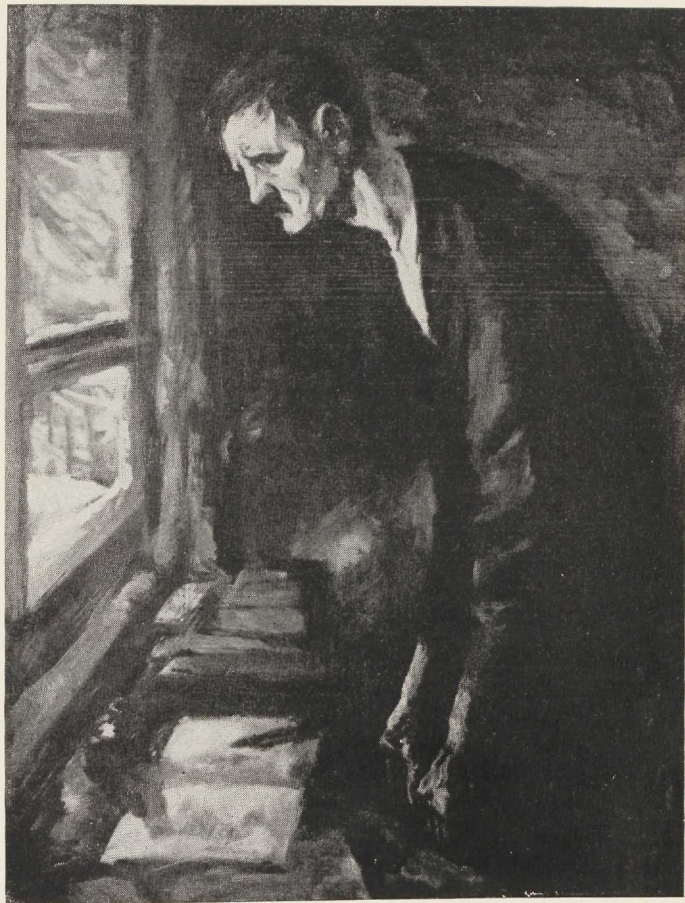
endise «Pallase», kus ta õpinguid oli alustanud 1933. aastal, pärast aastatepikkust võitlust kopsuhaigusega, mis teda ajuti ei säästnud kunstiõpingutegi juures.

Nüüd on sellest esimesest kohtumisest Johannes Saaliga möödunud hulk aastaid. Välja arvatud jõuliste, mõnikord irriteerivalt julgete pintsliilöökidest ning intensiivse sini- ja punalilla värvipaleti vahetamine soojades, kuid isegi külmades toonides põlevate ja valgusvärelevate maalipindade vastu, on kunstnik jäänud kindlaks oma toonasele loomingulisele kreedole. Ei mahamaalimist. Ei mingit poosi. Ei sihitut eksperimenteerimist. Mõttetihe, alati reaalsusest lähtuv loomisprotsess, mille väljenduslaadis elavad edasi eesti rahvusliku maalikunsti, ühtlasi ka Saali õpetajate N. Triigi, V. Ormissoni, K. Liimandi traditsioonid, kuid mis seesmiselt on kantud tugevast isikupärast. Saali kunstnikuisiksuse tugevusest räägibki fakt, et tema õpetajate hulgas märgime Triiki, kelle ateljees Saal tegelikult kunagi ei ole õppinud. Saal õppis Ormissoni, Melliku ja Liimandi juures, kõige kauem aga A. Vabbe ateljees (1935—1939). Vabbel näib olevat saanud kinnitust Saali järjekindlus ja ausus omaenele loominguliste töökspidamise vastu. Maestro loominguline kontseptsioon ja selle komplitseeritud arengutee kui Saalile kauge ja võõras on jätnud teda sama hästi kui puudutamata. Seevastu löövad Saali loomingus välja teatud sugulusjooned Triigiga.

Saalis kui portretistis elavad edasi Nikolai Triigi poolt eesti kunstis vitaalselt viljeldud psühholoogilise portree traditsioonid. Elavad edasi ka Triigi tugev vorm ning intensiivsed sinised ja lillad toonid. Kuid kõigi nende traditsioonide väljendusjõud tungib esile hoopis uuel, individuaalsel kujul. Suhtumistõsiduse, modelleerimisosavuse ja värviskaala näilisele jätkamisele vaatamata on Saali looming täiesti vaba ja sõltumatu mingist muust kui natuuri diktaadist. Vastandlikult Triigi distsiplineeritud ja joonistusliku kontuuriga modelleerimisele, figuuri selgele eraldamisele foonist, vormib Saal meelevaldsete ja rahutute, spontaanselt pulbitsevate, isegi kuni robustuseni langevate pintsliilöökidega. Tugevale vormitunnetusele vaatamata ei talu Saali maalipinnad, vähe-

malt portreedes, mingeid kindlaid piire kontuuride näol, vaid on kujundatud ja vormitud raskelt langevate või hõljuvate värvi- ja valgusmassidega. Saali pintsel ei järgi portreedes Triigi juugendlikult nõrkeid kontuure, vaid liigub teises elutempos, töötab väga impulsiivselt, väga tabavalt ja väga maaliliselt. Valgus ta maalidel on tugev ja elav element, mis loob pildipinnal kunstlikku valgust meenutavaid laikusid. Liikuvate, elavate pintslilöökide realiseerimiseks vajab kunstnik suurt pinda, hoopis suuremat kui see on vajalik rahuliku käsitluse juures. Inimesed portreedel, eriti peaetüüdidel, ületavad sageli elu-suuruse. Neil rahvalikult hüperboliseeritud vormidel on kunstnikul ruumi loobuda looduse mõdukusest. Ta pintsel teebki seda julgelt ja drastiliselt. Saali portreedel katab pea või figuur sageli lõuendi servast servani. Figuurid on mõnikord isegi lõigatud pildi servaga. Nad mõjuvad seetõttu õhutult, raskelt, kuid elav modelleerimine teeb nad aktiivseks, pildipinnast esiletungivaks. Jääb tunne, nagu oleks tegemist väljalõikega suuremast lõuendist, võib-olla isegi kompositsioonist. Nii elavad Saali portreed hoopis rahumat elu kui Triigi monumentaalselt staatilised üldistused modellist. Hoogsate, mõnikord viimistlemata pintslilöökide väledusega on antud tabavalt edasi nii kunstniku lähenemine modellile kui ka oluline modellis. Saali portreed ei ole niivõrd portreed kujutatute «igavese mina» kui modelli elamusliku ilme või ilmenüansi edasiandmiseks. Neid kannab tugev tõsielulisus ja innustumise vahenditus, oskus eemale tõrjuda inimene oma teiste «nägudega» ja anda värskest edasi ilme, mis kunstnikku paelub. Võrreldamatud karakterpead abikaasast ja Saalist enesest teevad Saali portreeloomingu rikkaks ja omapäraseks ilmete galeriiks. Julged rakursid. Padjal lamav naeratav naisenägu, uhkelt pea püsti heidetud kunstniku naerev autoportree. Need alt-üles ja ülevalt-alla vaadatud, elavad ja ilmekad pead on portree-etüüdid, kuid samas võiksid nad ka olla kompositsioonietüüdid või detailid kompositsioonidelt.

Saali portreeloomingut läbib haruldane modell. Arvukate maalidelt tuttav ja alati uus ilmetrikas naisenägu — kunstniku abikaasa. Enamik suuri portreid abikaasast ongi need, kus Saal miljö, sageli ka lopsaka natüürmordi kaasaharamisega on portree muutnud kompositsiooniks. Need on «Naise portree» (abikaasa hommikumantlis, klaaskannuga laual), «Juurviljakooriga» ja mitmed teised tööd, mis kuuluvad eesti nõukogude maalikunsti parimate portreede hulka. Need port-



J. Saal. «Lumi kogub aia äärde, valu minu südame» (Juhan Liiv). Oli. 1946.

reed pärinevad sõjajärgsetest aastatest, mil Saal temale omase sporaadiliselt esilekerkiva jõuga lõi hulga tähelepanuväärseid töid.

Saali looming ei piirdu ainult portreega. Kunstnik annab natüürmortidele maalilise elu. Elab läbi tundeergast kunstilist elamust maastikes, milles 1953. aastal matk Krimmi on Saali loomingu erilise tähendusega. Näib, et siitpeale astubki laiade ja lopsakate, kunstlikku valgust meenutavate valgusreflekside asemele ere päikesevalgus, mis virvendab ja väreleb tervel pildipinnal. Maastikelt kandub see isegi kompositsioonidele. Gursufi päikese all loob kunstnik maastikke, kus mägede maapealne raskus ja nende päikese lähedus võitlevad lõuendil mässavate värvide orkaanis. Ja nüüd, mõnevõrra ootamatult, ilmuvad ka järsud aktsendid (tumedad küpressid jms.) ja isegi kontuurid Saali maalidesse, mis eriti viimastes teostes («Suveöö», «Töömees viglaga») organiseerivad kompositsiooni, allutades kogu pildipinna mässumeele figuuridele.

Saali maastikumaalides on loodus meie ees kõigis neis värvides, mis valgus või valgusetus võib esile kutsuda ja seda rutakalt, peaaegu korraga nähtult, nagu see on ka Hendrik Adamsoni luules.¹ On kummaline seos nende kahe, Hendrik Adamsoni luule ja Johannes Saali maalide vahel. Mitte üksi selles, et nad mõlemad on kiindunud talurahva keelemurdesse, milleks võib lugeda Saali rahvalikku loomingulist teemaderingi ja otsekoheust väljenduses. Ka mitte selles, et nad mõlemad murret kasutades on saavutanud kõrgeid kunstilisi tulemusi, vaid et nad mõlemad söandavad astuda silm-silma vastu valusate üldinimlike elamustega.

Saal ei ole neid kunstnikke, kes suleb silmad elu varjupoolte ees. Võiks öelda, isegi ümberpöörduvalt. Ta paneb end proovile nii ühiskondliku kui isikliku elu haavandeis, nagu Adamson, kes puu-

¹ Sa sinijärv
Sa kullajärv
Sa tormin must
Sa ahk

Sa roosajärv
Sa verejärv
Sa piimajärv
Sa vask

«Järv», kogus «Mulgimaa»,
Tartu, 1936.

rib meisse oma kõikenägevate värssidega. Saalil algab seesuguste meeleolude seeria surma külalistuse raske elamusega maalis «Matused». Jätkub noorele naisele silmuseks kujunenud öise suurlinna tulede ahvatluis maalis «Metropol». Kajas tub noore elu purustamises metsikuste poolt maalis «Härg». «...juhtus maal, et härg puistas karjalapse...», kuuleme kunstnikult. Nii nagu soome kunstnik Rissanen kandis eneses aastakümneid traagilist elamust külmunult koduõue kantud isast, missugust sündmust ta kujutas aastaid hiljem maalis «Lapsepõlve mälestus» (1903, Budapest), nii on ka Saalil noorpõlvemälestusi, mis ei unune, mida ta kannab eneses ja mida ta maalib.

Tugevad tõsised elamused on olnud kunstniku lahutamatuks kaaslasteks tema loomingus. Sellele ränkraskele vundamendile on Saal ehitanud oma mehise vormi ja raske, mõnikord liiga julge värvipaleti, mis vastab kunstniku tugevale sotsiaalsele teadvusele ja rahvuslike tundesügavuste kaemusele. Tõsi, need kompositsioonid ei ole vaataja löbustamiseks, vaid siin on kunstnik piinavate mälestuste väljareageerimiseks haaranud pintslit, pintslit, mis ei loobu kunstipärasest vor-

J. Saal. Krimmi maastik. Oli. 1953.



mist ka naturalistliku süžee edasiandmisel («Härg», «Metropol»). Kunagi ei ümbritse kunstnikku visioonide ring, mis moondab inim-paised deemonite taolisteks. Saal lähtub alati reaalsest. Tema kompositsioonide mõju kutsub esile samu assotsiatsioone, mis Dostojevski lugemine. Ka siis, kui on rõhuv kuulda-vaadata, tajume, et oleme seisnud kunstiteose ees.

Sedalaadi kompositsioonide ringi kuuluvad ka Saali katsetused interpreteerida maalis eesti rahva ennemuistsete juttude fantaasiarikust. Ta teeb seda üllatavate tagajärgedega. Kui Saal 1960. aastal esitas näitusele maali «Parunid pärast surma» (ka «Parunid hobusteks», 1958), siis leidis neid, kes uuditsesid maali küsivalt. Need olid need, kes tõenäoliselt ei ole kuulnud jutustusi, mis algavad sõnadega «Olevat...» ja «Oli kord...», jutustusi eesti rahvajuttude varamust. Jutustusi kapjadega härrasmehest, kes keskööl moondus sarvekandjaks, kelle poolt pakutud luksuslik söömapidu pärast kukelaulu osutus vaid jäätmete kuhilaks jne. jne. Jutustusi, mis hämarustundidel muutsid kõik tare-nurgad täis salapärasusi, kabjakandjaid, hirmu ja õudusi. Hõõguvsinine ööhämarus (muide, ka maal on maalitud hämaras) annab suurepäraselt edasi nii selle rahvajutu kui ka rahvajuttude loomise miljöö, milles orirahva soovunelmad tärkasid ja elasid üliloomulike moondumiste näol, milles parunitest vägivaldsete said teenitud tasu, kui mitte maapeal, siis vähemalt põrgus, kus surm neile halastamatuid piitsahoopet jagas kõigi maapealses elus nauditud eesõiguste ja sotsiaalse ebavõrdsuse eest. See maal on leidnud rahvaluuleli-selt piitsutava ja kunstiliselt tabava käsituse, mille tunnetamiseks peab muidugi tundma rahva-luulet, rahvajutte, mida kahjuks tuntakse nii vähe. Nii vähe, et Saali maali sisu võidi näitusekülas-tajate poolt tõlgendada kunstniku isikliku fan-taasiana. Nii vähe, et maalis näidatud rahvaluule unelm-kättemaks parunitele sotsiaalse viletsuse eest leidis dešifreerimist grotesksena. See mah-laka pintsliiga maalitud omapärane töö on kõrvu-tatav Daumier' ja Goya õiglust-taotlevate satiiri-dega. Ainult selle vahega, et Daumier' naljatlevat tooni ja Goya fantaasia armutust asendab siin tugev muistendlikkuse tunnetus. Mitte visioon ei kannu seda maali, vaid huvi rahva mõttekäikude vastu ja kunstniku kirjanduslik eruditsioon. Eru-ditsioonile liitub autori kartmatu ja katkestamatu vaimne seos oma noorusmaaga, nii nagu see Saali talupojapõlvnemisele ongi loomulik.

Kirjanduslik eruditsioon on viimastel aastatel korduvalt avaldunud Saali loomingus. Maailmakir-

janduse klassikute Shakespeare'i, Dante, Hoff-manni jt. teoste fantaasiarikas maailm on kunstnikku köitnud. Siin on ta vabanenud raske-meelsetest mälestustest. Üllatusena õpime neis tundma kunstniku vallatlevat pintsli, mis mul-jetele loetust on reageerinud rõõmsates, heatuju-liselt muigavates akvarellides.

Kirjanduslik eruditsioon ja loominguline kirjan-duslik kalduvus avalduvad Saalil käsikäes. Saali võiks peaaegu nimetada maalijaks-romaanikirjani-kuks. Seda ennekõike tema talupoja-maalide tõttu, milles juba «Pudrusööjad» oli suunanäitav. Neis maalides astub Saal ühe kindla teema ringi, mis eesti kunstis vaatab tagasi sajanditepikkusele minevikule. See on eesti talupoja kujutamine kunstis.¹ Mainitud teema algab skulptuuridega keskajast (Pöide kiriku konsoolidel). Järgnevad mõned graafilised lehed XVII saj. reisikirjeldustes. Siis vinjetid XVIII saj. kaartidel või trükistel ja mõned lamburi-meeleoludesse ülekantud joo-nistused (Velté). XIX sajandil võtab eesti talu-poja kujutamine balti-saksa kunstnike käsituses esmajoones inimstafaazi tähenduse biidermeier-likel linnavaadetel. Siit edasi kulgeb talupoja-ainelise teema areng omaette kunstiliigiks, kus eesti talupoeg astub etnograafilise huviobjektina kunsti (Stern, Pezold, Schlichting). Nii ühtede kui teiste kätes on talupoeg nukk. Alles talurahva enda hulgast võrsunud eesti rahvuslikud kunstni-kud (J. Köler, P. ja K. Raud) andsid elu talu-pojale kunstis, mis võttis rahvusromantilise kuju. Eesti kunsti tugevas linnastumisprotsessis kodan-likul ajal pääses talupoeg suhteliselt harva kunsti-teostesse. Kui, siis enamikus kompositsioonele-mendina, kus ta maaliija-suvitaja pilguga nähtult heinateol või rukkilõikusel ainult figuurina elus-tas maastikupilti. Nõukogude Eesti kunstis, port-rees ja portreekompositsioonis, on talupoeg kätte võitnud täieõigusliku koha nii sotsialismi ehita-jana kui ka ajaloolise isiksusena.

Saali töödes on eesti talupoeg saanud tugeva ajaloolis-kirjandusliku interpretatsiooni. Mitte aja-looliste sündmuste kangelasena, vaid talupoja-rahva töös muserdatud igapäevakangelasena. Seda talupoega on Saal oma töödes «Suveöö» ja «Töömees viglaga» meisterlikult kujutanud. Esi-mene neist, maal kuupaiste külmas helgis, avab uued lüürilised helindid Saali loomingus. Teise päikesevalguse kaleidoskoopilises virvenduses kihi-seb vulkaaniliselt põletav kunstnikusisim, mis otsib

¹ C. Vilberg, Eesti talupoja kujutamine kunstis, Tartu, 1942, Mns. TRC Peeraamatukogus Diss. 285669.



J. Saal. Naise portree. Õli. 1945.

ja puurib väljapääsu. Mõlemad on tugeva kunstilise mõjuga maalid. Neis kangastub eesti talupoja elu ja töö sajandite nõiaring, ligilähedane «Tõe ja õiguse» meeleoludele. Kui nende kahe maali kõrval oleks veel kolmas, siis ei saaks me kokku triptühhoni, vaid triloogia.

Sedalaadi talupoja-kompositsioone ei ole Saalil palju. Kuid nad võtavad kokku Saali kunstniku-kontseptsiooni. Saal ei lähene oma kompositsioonidele ajalooramatute seisukohalt, vaid loob need mällu sööbinu ja elatu põhjal. Ta ei kirjelda, vaid interpreteerib. Saal ei ole käsitlenud suuri ajaloolisi sündmusi, kuid ka Millet, Israëls ja paljud teised kuulsad lihtrahva maalijad ei ole seda teinud. Nad on andnud oma argipäeva-maalides nende sündmuste tausta. Saal teeb sedasama. Teeb seda kirega, tundes eneses iga erguga meie rahva põlvnemist talupojast. Saalil puudub Millet' harras ja nukralt summutatud meeleolu. Ei mingit kunstlikku melanhooliat. Aktiivne ja erutav värv teeb ta maalid julgeks väljakutseks, mis on paisatud ajalookäigule. Seesugune ajalooline maal ei ole põgenemine minevikku. Seesugune ajalooline maali on sama õigustatud kui ajalooline romaan. Seesugune ajalooline maal on kaasaegne maal. Kaasaja ajaloolistele sündmustele kaasaelamine ei kajastu mitte üksnes nende sündmuste koheses dokumenteerimises kas kirjutatult või maalitult, vaid ka selles, et need sündmused panevad mõtlema möödunule. Toovad selle veel korraks lähedale, et teha kokkuvõtteid möödu-

nust. Saal on senini end näidanud viimaste hulka kuuluvana. Seesugust maali luua tähendab aga tõsiselt töötada ja tõsiselt mõelda.

Ühel Saali maalil tahaksin peatuda eraldi. See on nii portree kui ka ajalooline maal. Kuid samuti kirjanduslikust eruditsioonist kantud kompositsioon. See on üks Saali portreekompositsioonidest, mis aastaid tagasi üheks põgusaks arute-luks oli väljunud kunstniku ateljee seinte vahelt.

Madalas, musta laega rehetares seisab pikk, kõhn, mõtteraskusist vimmapajunud mehekogu. Valus pilk kinnistunud jäätunud aknasse.

*Lumi tuiskab, mina laulan,
laulan kurba laulukest.
Lumi keerleb tuulehooga,
minu siida valudest.*

Need on värvid, mis helisevad selle jäise, külmsinise maali igalt millimeetrilt, kus helesinisesse on ootamatult uppunud üksikud roosad laigud nagu koiduvirged hetked ühes nukras inimelus. Siin ta on, meie traagiline laulik — Juhan Liiv, külmast kangestunud kätega, kaame ja valulise, kuid seesmisest mõttesügavusest valgustatud näojoontega. Rusuv maal. Ängistav maal. Sügavtõsine maal. Ma ei tea, kas see on Juhan Liivi portree. Kuid kindlasti on see Liivi kõige traagilisemate värsside kokkuvõte aastatest 1896—1898, kus laulik on välja öelnud oma ahastusest sügavad mõtted lauludes «Mu luule, Sina oled kui haige tiivaga lind», «Jätke mind, jätke mind!», «Sina ja mina» (Mu ees on surm, ma tunnen ta vina), «Mure» jt., missuguste laulude hulka kuulub ka «Lauliku talve üksindus» (Lumi tuiskab, mina laulan...)

Saali loomingut mittemõistev sõna mattis selle suure mõjuga ja hästi maalitud teose aastateks ateljeeüksindusse. Veelgi enam. Lõikas läbi ka kunstnikku kaua painanud kavatsuse maalida Liivi nii, nagu ta ema ja onu talle kunagi endi kodunurga imelisest laulikust olid jutustanud: pikk, kõhn ja vimmas, paljajalu sammuv mustal mullamaal adra taga, suurrätik õlul lehvimas.

Kuid see ei ole ainus Saali maal, mis on kutsunud esile vaidlusi: diametraalselt erinevad arvamused on saatnud Saali tema loomingulisel teel. Sügavamate taotlustega, tõeliselt isikupärane kunstilooming on sageli esile kutsunud diskussiooni, eriti siis, kui üksiktööde põhjal on kaldu tud tegema üldistusi. Saali loomingule tuleb läheneda aastakümnete piirides, alles siis hakkavad selginema selle omapärase kunstniku ühiskondlikud ja individuaalsed piirjooned.

Eesti kunsti kujunemist kõige üldisemates joontes määritledes ei nimeta me Villem Ormissoni igakord põhisuunda andvate kunstnike hulgas. Tema looming, mis suures osas on pühendatud maastikule ja natüürmordile, ei ärata tähelepanu teemade ja motiivide originaalsusega või käsitluslaadi novaatorlikkusega. Peamiselt impressionismi traditsioonidele rajanedes on Ormissoni puhul esimesel hetkel tugevam stiili üldmõju, kui tema enda isikupära. Kõige selle juures on Ormisson ometi meie käesoleva sajandi esimese poole kunsti väljapaistvamaid ja omapärasemaid esindajaid. Tema kunst lubab mõista eesti maali kujunemist avaramalt ja sügavamalt. Huvitavalt kooruvad Ormissoni loomingust välja kunstniku individuaalse ande, tema loomupäraste kalduvuste ja ajastu üldiste kunstimõtjude vahekorrad. Eriti märgatavad on ühe või teise ajajärgu loominguliste printsiipide ja maitse mõjud noore formeeruva kunstniku puhul. Sel ajal kujundab ümbrus sageli tema loomingu ilme. Küpsenud kunstnik hakkab hiljem ise seda ümbrust ja üldist kunstilist atmosfääri kujundama.

Tugevaid välismõtjude jälgi kannab ka Ormissoni varajane looming. Esialgu jätab ta töödele pitseri õppimine Riias (1910—1914), eriti Villem Purviti kunsti laad oma impressionistlike taotlustega. Esimese maailmasõja aastad toovad algava kunstniku Viljandisse. Siin toimub kokkupuutumine maalija Konrad Mäega, kelle mõjustused avalduvad selgelt töödes «Sirelid» (1917—1920), «Kirju vaip» (1915), «Maastik majadega» (1919). Me näeme umbes sama loodusvormide stiliseerimist neoimpressionistlikkude võtete abil, mis kajastub kohati K. Mäe varasemas Prantsusmaa ja Norra perioodi loomingus. Selleks ajaks kui Ormisson tutvub K. Mäe maalidega, otsib viimane oma loomingus juba uusi perspektiive ja teise-laadilisi kontakte Lääne-Euroopa kunstiga, kui pakkusid seda impressionismi ja neoimpressionismi võimalused. K. Mäe looming sammuks nagu etapi võrra Ormissoni omast eespool. Samuti ei suuda noor algaja maalija sellega sammu pidada ka kunstiliselt tasemelt.

Tundub, et meie kohalikest meistritest oli Konrad Mäel Ormissoni kunstnikuisiksuse vormimisel kõige suurem mõju. Kui Ormisson 1922. a. suundub Saksamaale, võime koguni tema sealsetes,

sügava sinakasroheka koloriidiga ja järsumate vormilahendustega maalides tõmmata kaudseid paralleele Konrad Mäe nn. Pühajärve perioodi tumedatooniliste maastikega. Impressionismi traditsioonid on Ormissoni loomingus sedavõrd tugevad, et isegi Saksamaal viibimine ei ärata tema kunstis mingeid tõsisemaid ja arengujulisemaid ekspressiivseid algeid. Ekspressionism näib kunstnikku riivavat vaid pealispinnalt. Tõsisemateks uuteks mõjudeks, mis juurde tulevad, on pigem sezannilik natuuri nägemise viis, huvi kasv esemete materiaalse vormistruktuuri vastu ja dekoratiivsem lähenemine. See toob kaasa välise maalimislaadi muutumise, mis avaldub pintslitehnika laiapinnalisuses, suuremas hoogsuses ja värvide sujuvamates ühendustes.

Iseseisvalt loov maalija kasvab õpingutest ja välismõtjudest, nähtust ja katsetatust välja umbes 20-ndate aastate keskel ning teisel poolel. See on ajal, mil kunstnik viibib taas kodumaal ja saab Tartus, «Pallase» kunstikoolis maaliklassi juhataja koha. Viimane on tunnistuseks Ormissoni professionaalsete võimete tugevusest. Ormisson jätkab «Pallase» kunstikoolis K. Mäe värvimõtjule rajatud maalilist suunda, ajal kui teine sama kooli väljapaistev maalipedagoog Nikolai Triik arendab rohkem tugevale vormitundele rajatud käsitlust.

Nende võrdluste eesmärgiks ei ole teha Ormissonist K. Mäe epigooni. Edaspidises arengus ei saa neid vaadata isegi mitte lähedalt sugulaslike kunstnikena, samal ajal mõlema loomingu sügavam aluspõhi pärineb ometi ühisest tüvest. 20-ndate aastate teisel poolel noore pedagoogikunstniku isikupärane tundmis-, nägemis- ja edasiandmisviis kujuneb mõjukaks tervikuks, mis on tugevam väljastpoolt omandatust. On tunda, kuidas ajastu kunstiimpulsid jäägitult lahustuvad tema kunstnikuisiksuses. Hea professionaalsete oskuste tase lubab Ormissonil tunda end iga kujutatava motiivi suhtes täieliku peremehena. Oma maalijapilguga analüüsib ta selle läbi ja allutab täiel määral oma kunstilisele kavatsusele, annab edasi vaid seda osa ja neid külgi, mida ta huvitavaks ning vajalikuks peab. Tekib kunstilise tunnetuse läbimõeldud tasakaal, kus igal värvi-laigul, kontuuril ja vormil on kindel koht. Tao-lise töö puhul ei eksle vaataja pilk enam kogu pildi pinna ulatuses, vaid kunstnik juhhib ja kont-

sentreerib ta sinna, kuhu tema soovib. Iseloomulikuks näiteks Ormissoni töödest selle kohta on kaks suurt natüürmorti 1926. aastast — üks klaveri ja pajuurbadega vaasiga, teine tooli ja palmiga. Esimesel hetkel tekib nende tööde puhul mulje rahulikust vaatlevast lähenemisest motiivile, mida eeldab juba antud esemete valik ja kogu kompositsiooni ülesehitus. Süvenenumal vaatlemisel tajub neis pinget, suurt seesmist jõudu. Seda võiks nimetada motiivi nägemise ja tunnetamise intensiivsuseks, kunstniku kontsentreerumiskuseks, mis erakordse peenetundelisuse ja täpsusega lahkab esemete omavahelised maallised suhted, värvitoonide nüansirikkad vahekorrad ja üldkoloriidi suured põhikontrastid. Sealjuures värvide ja toonide skaala on kunstnikul laialt ulatuslik, rikas, varjundite kombineerimisoskus teravmeelselt värske. Eelistatumaks lahenduseks on põhitoonina domineeriv jõuline sinine, millega on ühendatud mitmesuguseid punakaspruune või kollakaid toone. Kõige selle varal loob kunstnik oma igapäevasest ümbrusest elavaid, kergelt dekoratiivse alatooniga pilte, mis oma maallise väljendusrikkusega vaatajale sügavalt meelde sööbivad ning sunnivad teda kunstniku poolt nähtule rõõmsa erutusega kaasa elama.

Uus kvaliteet tekib 20-ndate aastate teisel poolel ka Ormissoni maastikes. Ilmuvad tööd, nagu «Linnamotiiv talvel» (1927), kus kujutatav on omapäraselt edasi antud vaadatuna läbi oktevõrgu esiplaanil; «Pühajärve maastik» (1926) päikeses helendavate sädelevpunaste majakatustega

V. Ormisson. Pimeda portree. Oli. 1924.



lumises maastikus ja mitmed teised analoogilised talvised pildid hubastest asulatest ja äärelinnadest. Rõõmsast märtsipäikesest valgustatud härmas puud ning värvikad majad tänavaveerel vahelduvad motiividega, kus sombune talvepäev mähib kogu ümbruse hallikasse pehmesse vinasse, summutades järsud kontuurid ja murdes pooltoonidesse heledamad värvilaigud. Talv ei tähenda kunstnikule looduse tardunud vaikust ja rahu. Kuigi nendel töödel ei ole otseselt kujutatud inimese tegevust, väljendavad nad oma põhiolemusega ergast ja aktiivset elutunnet. Enamasti on need pildid kevadtalvest ning kannavad endas looduse ärkamise eelaimust. Kui natüürmortides domineeris palju külmsinist, siis lund maalides kasutab kunstnik vastupidi sooje värve. Kahvatukollased, roosakad ja soepunased toonid vaid väheste siniste lisanditega moodustavad omapärase varakevadise kooskõla. Ka nendele teostele on omane muljete tihe kunstiline kontsentratsioon ja seesmine pinge väliselt rahuliku motiivi taga, millest rääkisime juba eespool. Impressionistlike maalivõtete kasutamine ei too Ormissoni puhul kaasa elamuse hetkelist põgusust või lähtumist ainult puhtvälistest nägemistajudest. Kuivõrd süvenenult iga teos on loodud, saab selgeks alles tema tööde pikemaajalisel vaatlemisel. Ormisson on kunstnik, kes oma loomingu saladused ja võlud avab vaatajale järk-järgult. Mitmeid kordi tema maale silmitsedes ei tüüta need ega väsita, nad ei lase end nii lihtsalt lõpuni ammutada, vastupidi, nad hakkavad pakkuma järjest uusi väärtusi ja avanevad uutest aspektidest.

Ormissoni loomingu kunstiline evolutsioon on küllaltki rahulik, ilma suurte väliste murranguteta, kuid pidev ja sisutihe. Kohati on isegi tunne, et kindla isikupära väljakujunemine toob teatavat kordamist, paigalejäävat stabiliseerumist. Seda muljet põhjustab mõnevõrra tema loomingu väliste tunnuste püsiv ühelaadilisus, mis väljendub nii aine valikus kui ka selle esituslaadis. Areng toimub siin rohkem sügavuti kui laiuti. Nii ka 30-ndad aastad ei kujunda ümber Ormissoni loomingut, vaid annavad pigem varem saavutatule juurde uusi väärtusi ja varjundeid. Kõige huvipakkuvama osa kunstniku selleaegsest loomingust moodustab tema maastikumaal. Loodus ilmub maalijale järjest uutes eri seisundites. Ta avab temale oma meeolude, aastaegade võlude ja värvide ilu saladused üha sügavamalt. Talvepiltide kõrvale tekivad suvised loodusekujutused. See on omapärane külmroheliste maastike kirkas ilu, mis avaldub töödes «Suvi», «Varemed», «Vana maja»



V. Ormisson.
Maastik vabrikuga.
Õli. 1924.



V. Ormisson.
Eloa maastik. Õli. 1929.

(kõik 1934). Maalitud on need tööd enamasti selgelt heleda keskpäeva valgusega, kus maastikus on kõige paremini tunda õhu läbipaistvust, avarust, kus rohelised toonid on kõige säravamad. Nende puhtuse ja sära tabamisel on kunstniku silm üllatavalt terav. Värvide küllastunud sügavusega ühendub peen tonaalsusetaju, mis oma varjundirikkusega on kõrvutatav Vabbe paindliku maalijavaistuga. See seeria maale on Ormissonil üles ehitatud ühe põhitoonide grupi valitsemisele, kus peaaegu täiesti puuduvad kontrastvärvide vahekorrad. Ainult kohati seguneb keskplaani heledamalt valgustatud kohtades rohelise hulka valkjaskollakat, kuid seegi on mingi külma varjundiga. Värvide ja valguse tajumisel on samal ajal konkreetne ja ilu aitab veelgi rõhutada nende maalide omapärane värelev faktuur. Ormissoni selle perioodi maastike põhikompositsioon on sageli üles ehitatud puhtalt valgusele, värvile ja faktuuri vaheldusele. Kujukaks näiteks selle kohta on maal «Kevadine Taevaskoda» (1938). Autor ei ole maastikus otsinud vahelduvat vormideküllust, motiivi traditsioonilist välist ilu, siluettide ja kontuuride muutuvat rütmi. Ta pilk on peatuma jäänud juhuslikul mäeveerul kaharate põõsatuttidega ja jõekääruga esiplaanil, sää-

rasel looduselõigul, nagu Taevaskoja ümbruses igal sammul võib kohata. See juhuslik tükike igapäevasest loodusest hakkab tõeliselt elama just selle kaudu, kuidas maalija teda näeb, tema oskuse kaudu anda sinistele toonidele sügavust, sidudes neid huvitavalt paljudes varjundites valge, hallika ja pruuniga, aga samuti ka maapinna ja puuokste faktuuri omapärase vaheldusrikkuse kaudu. Kunstnik on loodusesse tunginud tähelepanelikult ja sügavalt. Erutavas maalilises keeles on ta osanud väljendada seda lihtsat tõe, et lähenev kevad puudutab iga oksaraagu, iga sentimeetrit maapinnast ja veest.

Suletud ja lähedalt vaadatud maastikumotiivide kõrval, mis moodustavad tema loomingus valdava enamiku, ei ole Ormissonile võõrad ka panoramaarse maastiku huvitavad kunstilised võimalused. Kõige mõjuvamalt avaldub siniste vete ja kauguste avar ilu maalilises «Pühajärv» (1939). Mee-nutades paralleelselt «Kevadist Taevaskoda», võime öelda, et sinised toonid on oma puhtuselt, säralt ja nüansirikkuselt saavutanud nüüd kulminatsiooni. Need koloriidirikkused omakorda aitavad tugevdada maalide emotsionaalset mõju. Peab siiski lisama, et siin Ormissoni teoste emotsionaalne külg on küllaltki tasakaalukas ja rahu-

V. Ormisson. Vana maja. Oli. 1934.



likult vaatlev. Domineerib alati loodus ja kunstnik allutab end ühe või teise looduseseisundi mõjule, püüdes sellel võimalikult sügavamalt lasta inimest vallutada. Taoline kunstiline lähenemine maastikule, kus kunstnik looduse motiivi transformeerib ümber oma subjektiivsete, tulvavate elamuste kajastajaks, jääb Ormissonile võõraks. Nagu juba eespool mainitud, on need põhiliselt lihtsad tõesed ja tunded, mille üle Ormisson oma maalides järele mõtleb. Nii ka «Pühajärve» puhul on peaaegu iga vaataja juba varem taolist avaruste ilu palju kordi üle elanud, mida Ormisson nüüd nii kujukalt oma maalides kokku võtab. Ta ei üllata vaatajat uute maailmade avastamisega või ootamatute emotsioonidega, küll aga sellega, kui suure maitse, taktitunde ja maalilise kontsentratsiooniga võib ikka uuesti ja uuesti väljendada seda, mida kunstis juba varemgi on öeldud. Levinud tõesed ei tundu Ormissoni puhul sobimatu kordamisena, alati oskab ta neid väljendada sääraselt, et nad näivad ka tema enda sügavalt läbielatud ja läbi-kogetud tõesedena, mis annab neile uue ja kordumatu nüansi.

Maastiku «Pühajärv» kõrval on küllaltki huvitav suurem samaaineline pannoo, omapärane näide sellest, et ka impressionismi traditsioonidele rajatud maali on võimalik käsitleda dekoratiivsest küljest. Dekoratiivne meel, mida varem õppisime tundma Ormissoni natüürmortides, avaldub nüüd uuest küljest.

Dekoratiivsuse varjund ei puudu ka mõningates kunstniku hilisemates linnapildides. Seda võime märgata näiteks Emajõe ja Kivisillaga «Tartu vaates» (1937), mis kuulub Ormissoni populaarsemate teoste hulka. Kuid dekoratiivsus ei too Ormissoni puhul kaasa peene maalikoe asendumist suuremate robustsemate värvipindadega. Nauditav on ka antud töö puhul kunstniku maalikäsitluse läbikaalutus ja meisterlikkus. Kuski pole ühtki tuhja pintslilööki või asjatut, ainult pinda täitvat värvi-laiku. Eriti tihedalt ja kaunilt on esiplaanil läbi maalitud vesi majade ja kallaste peegeldusega. See haarab pildipinnast enda alla kõige suurema osa ja moodustab omamoodi maali tuumiku, andes kogu linnapildile meeleolulist ja maalilist värskust.

Maastikuga üheaegselt on Ormisson maalinud mitmeid portreid. Huvitavamad näited nendest kuuluvad kunstniku loomingu varasemasse perioodi. «Tädi portree» (1929), «Pimeda portree», «Mehe portree» (mõlemad 1924) ja «Vana daam» (1922) on omapäraselt karakteritihedad ja modellede iseloomustused avalduvad küllaltki teravpiirilisel.



V. Ormisson. Natüürmort. Oli. 1926.

Ormissoni looming oli oma kulminatsioonil kui selle 1941. a. katkestas kunstniku ootamatu surm. Võib-olla, et see, mida praegu nimetame tema maalijavõimete kõrgpunktiks, oleks tegelikult kujunenud eelepiks millelegi veelgi küpsemale, kui areng järgnevatel aastatel oleks edasi kulgenud. Kindlasti jäi Ormissonil vaatajale veel palju ütlemata. Ta on seda tüüpi kunstnike esindaja, kes enda täielikuks avamiseks vajavad palju aega ja rahulikku süvenemist. Nüüd on maalija surmast möödunud üle kahekümne aasta ja eesti kunst on astunud kvalitatiivselt täiesti uude etappi. Seda kindlamalt tõendas hiljuti toimunud kunstniku personaalnäitus Tartu Riiklikus Kunstimuseumis, et see, mida Ormisson lõi, on suuteline läbi tegema karmilt hindava aja proovi. Ormisson ei olnud ainult kitsalt oma aja vaimus loov maalija, vaid ka kunstnik, kes hilisematelegi aegadele suudab palju öelda. Alguses me märkisime, et Ormissoni loomingul ei olnud igakord novaatorlikult teedrajavaid eesmärke, kuid sealjuures oli ta sääraseid maalijaid, kes neid uusi püüdlusi oma loominguga kandsid, neid laiendasid, süvendasid ja neile elujõu andsid. Et võiks kulgeda normaalne kunstielu, peab olema meistreid, kes teid rajavad, kui ka neid, kes rajatud teid mööda käivad. Ormisson oskas oma kunstnikuteed käia sääraselt, et me sellele huvi ja kaasaelamisega tagasi vaatame.

ANTONIUSE ALTARI ALGSEST MAALIKIHIST JA ÜLEMAALINGUTEST

Mai Lumiste

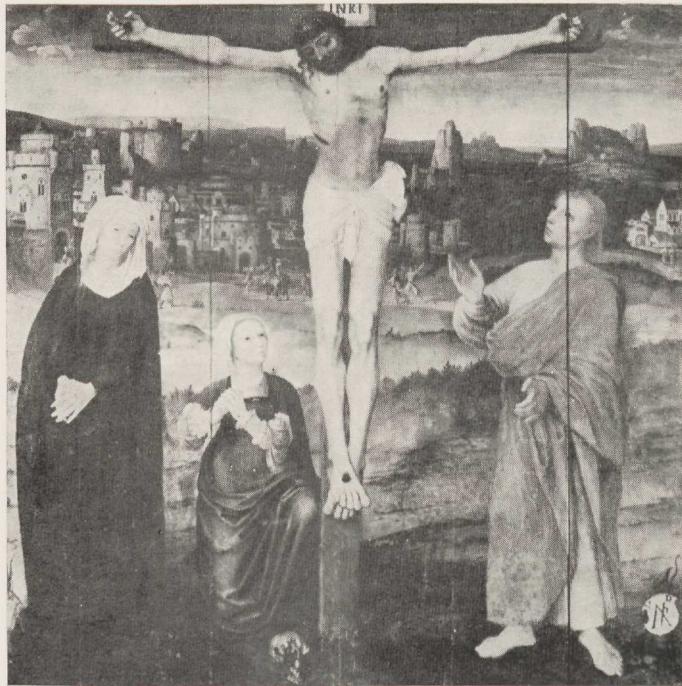
Antoniuse altari sündmusrikka biograafia dokumentaalseteks tõestusteks on arvukad ülemaalitud, mis kohati on tugevasti muutnud teose algset ilmet ja väärtust. Sellisena on see altar üheks probleemikamaks teoseks meie vanemas kunsti-pärandis. Kunstiajaloo tuntakse seda teost Antoniuse altarina, kuna parema tiiva välisküljel kujutatakse Püha Antoniust. Sisemiste pilditahvlite ikonograafiast lähtudes oleks õigem nimetada seda triptühhoni (õlimaal tammepuul) Kannatuse altariks.

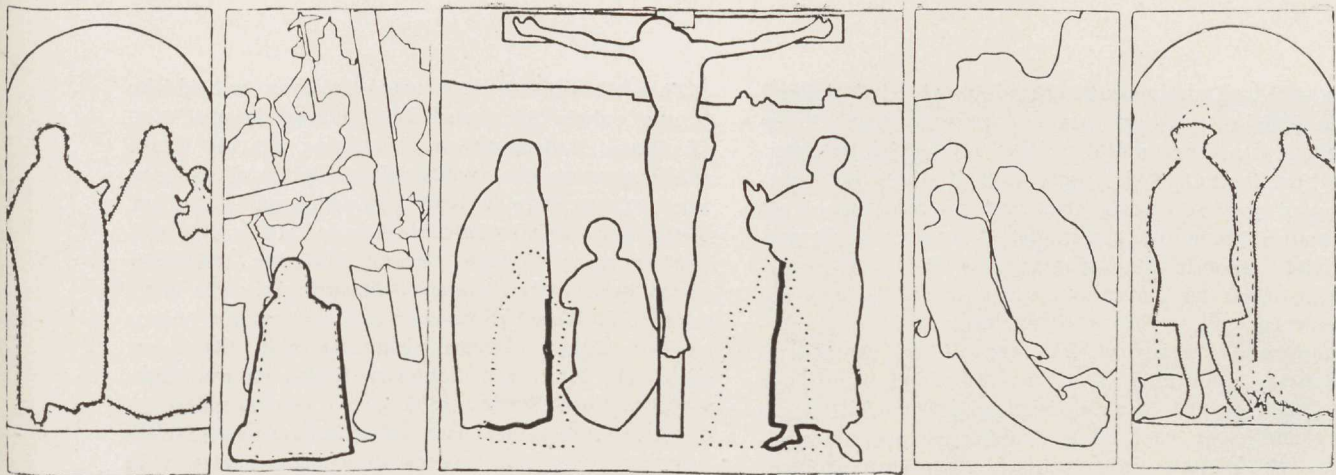
Sisemistel maalidel on kujutatud Madalmaade XV saj. maalikunsti ikonograafias väga traditsioonilisi motiive. Kvadraatsel kesktahtlil (ca 171 × 171 sm) näeme ristilöödud Kristust Maarja, Johannese ja Maarja Magdaleenaga linnavaate (Jeruusalemm) taustal. Vasakul tiival (171 × 82 sm) kujutatakse ristikandmise stseeni ja paremal tiival Kristuse taganutmist. Tiibade väliskülgedel seisavad 2 figuuri: vasemal Püha Jakob ja Maarja lapsega, paremal rüütel (Püha Viktor

või Püha Adrian?) ja Püha Antonius Erak. Käesoleva artikli ülesandeks ei ole selle teose lähem kunstiline analüüs ega ka hinnang kaasaja seisukohalt lähtudes. Kirjutise peamiseks ülesandeks on altari põhiliste maalietaappide (algse maalikihi ja peamiste ülemaalitud) kronoloogia väljaselgitamine ja jõudumööda ka teose autorluse küsimus.

Kuni tänaseni puudub täpsem ülevaade altari ülemaalitud ulatusest, iseloomust ja kronoloogiast. Kuid maalimismaneeeri ja krakelüüri struktuuri võrdlemine, eriti aga maalide röntgenografeerimine¹ 1963. aasta detsembris võimaldasid saada mõnel juhul isegi väga täpse ettekujutuse üksteise peal lebavatest erinevatest maalikihtidest ja nende seisundist. See lubabki konkretiseerida erinevaid etappe Antoniuse altari maalidel.

Algne maalikiht (A). Siia kuuluvad kõik kolm sisemist, passiooniteemalist kompositsiooni. Vaid donaatore ristikandmise tahvlil on tervikuna üle maalitud. See oli algselt mõõdetelt





Skeem Antoniuse altari ülemaalingutest:

- nähtav algne maalikiht ca 1510—1518 (A)
- ülemaalingutega kaetud algne maalikiht.
- ||||| esimene ülemaaling ca 1518—1525 (B)
- ülemaaling XVI saj. keskel, mis on hiljem uuesti üle maalitud (C)
- järjekordne ülemaaling 1654. a. (D)

Antoniuse altari üldvaade.



väiksem, kuid asendilt sarnane praegu nähtavale. Andmeid selle donaatori isikust ei ole. Arvestamata paljusid puhtlokaalse iseloomuga retušše, mis kompositsiooni ei muuda, on need kolm maali ülejäanus säilinud originaalsetena. Tiibade välisküljed on aga täiesti üle maalitud. Ehkki neil leiduvate figuuride röntgenograferimine tõi nende algesse olemusse rohkem selgust kui seda annab maalide tähelepanelikumgi vaatlemine, ei saa küsimust siiski lugeda veel lõplikult lahendatuks. Tulemusi peab korrigeerima eelseisev maalide alusjoonise uurimine infrapunasel meetodil.

Röntgenogrammide järgi näib, et vasaku tiiva välisküljel olid algselt paljasjalgne mungarüüs ja rinnakõrgusele tõstetud kätega mees ning samasuguses allalastud kapuutsiga tagasihoidlikus nunnarüüs naine (pühakud?). Kuna pead on rohkem kui üks kord üle maalitud, jääb nägude algne ilme selgusetuks. Paremal tiival nähtava raudrüüs rüütli all oli algselt ornaadis piiskop, mitra peas, avatud raamat ühes ja sau teises käes. Tema ees maas lebavad kaks mitrat. Ülemaalingutest on jäänud puutumata vaid tema jalgade juures tukkuv lõvi. See on ainuke algse kompositsiooni osa välismaalil. Tõenäoliselt on siin kujutatud piiskop Nikolaust Myrast, üht Tallinna ja eriti Niguliste kiriku tähtsamat kaitsepühakut. Püha Antonius varjab enda all mungarüüs paljasjalgset ja vististi veel habemeta meest.

Algsete maalide stiililine kuuluvus Brügge XVI saj. alguse koolkonda on niivõrd ilmne, et ei vaja mingit ürikulist tõestamist. Juba W. Neumann² pidas maalide autoriks kedagi Gerard Davidi jäljendajatest või ka mõnda tema kaasaegset meistrit. Belgia kunstiteadlane N. Verhaegen³ märgib lühidalt, et sisemaalid on tehtud legi suurepärase anonüümse kunstniku poolt Adrian Isenbranti ja Albert Cornelise lähikonnast

ca 1510.—1515. aastast. Tundub, et atribuutsiooni on võimalik veelgi enam konkretiseerida. Antoniuse altari sisemaalid peaksid olema Adrian Isenbranti loodud. Tõsi, teose üldiselt ühtse kontseptsiooni juures esineb erinevaid nüansse, seepärast tundub kõige tõenäosemana, et analoogiliselt paljudele teostele Madalmaade XV—XVI saj. maalikunstis on ka Antoniuse altari maalid kollektiivse teostuse vili, milles määravaks ja juhtivaks persooniks oli Isenbrant. Viimane oli üks tähtsamaid Brügge maalijaid XVI saj. I poolel, eriti aga pärast Gerard Davidi surma 1523. a.⁴ Päritud varandustest veel rikas, kuid maailmakaubanduses ja kunstis juba tähtsuse kaotanud Brügge kunstiliselt loius ja konservatiivses õhkkonnas oli Isenbrant silmapaistev maalija, keda ülistasid poeedid. Ikonograafias ja kompositsioonis jätkab Isenbrant täiesti XV saj. traditsioone. Sageli ilmneb tema maalides G. Davidi eeskuju. Ent samal ajal erineb Isenbranti kunst nii Davidi kui ka teiste suurte eelkäijate omast. Davidi vormide jõuline, kompositsiooni ruumilisust rõhutav plastilisus on Isenbranti maalides kergenud pehmeks valguseks-varjuks. Isenbranti teosed mõjuvad enamasti lüüriliselt ja leebelt, nende pisut melanhoolses alatoonis kajastub XVI saj. Brügge alalhoidlik kunstimaitse.

Isenbranti autorluse kasuks Tallinna Antoniuse altari juures kõneleb selle ilmne stiililine seos kunstniku teiste teostega. See avaldub nii üldkontseptsioonis kui ka detailides. XVI saj. I veerandil, ca aastail 1510—1518 loodud Antoniuse altari maalid, mis seega peaksid kuuluma Isenbranti varasemasse loomingsusse, on lahendatud põhiliselt veel täiesti XV saj. kunstitraditsioonide vaimus. XVI saj. pärast ja samuti väga isenbrantilik on altaril nägude ja käte modelleering pehme, pisut sumeda valguse-varjuga, sujuvate üleminekutega, samuti lillakas või pruunikas karnatsioon. Nägude ja käte sisevormides ei esine kunagi lineaarseid kontuure. Piklik, lõuast aheneva ovaaliga, rõhutatud põsesarnadega ja kergelt kühmus askeetliku ninaga näotüüp, mis suhteliselt vähestes erinevuskraadides esineb kõigil kolmel maalil, meenutab väga Isenbranti eelistatud näotüüpi. Lausa meistri signatuurina mõjuvad tuhmid ja läiketa, tumedad, ripsmeteta silmad, vari ülahuulel ja valgusjuga ninaseljal. Lisaks analoogiale üldises kontseptsioonis ja üksikdetailide lahenduses eksisteerib Antoniuse altari kesktahtvi peaaegu täielik analoogia Taanis Nøddebo kiriku Kolgata altari keskosa näol. Taani kunstiajaloolane F. Beckett attributeeris selle Isenbrantile juba

1927. a.⁵ Mainitud sarnasusest Tallinna ja Nøddebo teoste vahel on senini tehtud aga hoopis teisi järeldusi. Antoniuse ja Nøddebo altari kesktahtvite analoogia avastanud ajaloolane P. Johansen⁶ seletas seda mõlema pärinemisega Tallinnast. Tema arvates võis Michel Sittow 1514. aastal Kopenhaagenis viibides saada tellimuse Nøddebo altari kesktahtvi maalimiseks, mille ta andis edasi oma töökojale Tallinnas, kus selle maalis sinne meister Jürgen Dreger (Tallinna kod. 1511, suri enne 11. III 1519). Johansen pidas võimalikuks, et nimetatud Dreger 1516. aasta sügise paiku lõi ka Antoniuse altari sisemaalid. Johansen ei kõnele küll Dregerist kui Antoniuse altari autorist, vaid seostab teda sisemaalide täieliku ülemaalimisega, mida tegelikult aga kunagi ei ole toimunud. Nähtavasti pidas Johansen algset originaali ülemaalinguks. Dregeri-autorluse hüpotees on senini jäänud põhjendamata ja tundub üldse vähetõenäolisena. Dregeri kunstniku-isiksus on siiani vaid paberlik fiktsioon, sest temalt ei ole säilinud ühtegi teost. Antoniuse altari sisemaalide omissamiseks Dregerile oleks möödapääsmatult vajalik dokumentaalne tõestus säilinud teoste näol, mis näitaksid autori võimeid ja stiili. Seda aga ei ole. Ja kuidas võikski Jürgen Dreger, Tallinna maalija Michel Sittowi ringist, olla äravahetamiseni sarnane Adrian Isenbrantiga ning mitte midagi ühist omada M. Sittowiga?

Saksa kunstiajaloolase H. Buschi⁷ arvates pärineb Antoniuse altar hoopis Lüübekist. Tema püüe attributeerida Antoniuse altari sisemaale 1519. a. paiku Lüübekis tegutsenud eklektilisele ja meie maalide tegeliku kvaliteediga võrreldes ilmselt ka käsitöölikumale meistri Jakob Claess van Utrechtile rajaneb üpris suvalisel eeldusel, et viimane maalis mitte ainult Nøddebo altari tiivad, vaid ka neist stiililt erineva keskosa. Jakob van Utrechti kohta on teada, et ta taotles mõnikord sarnasust nii Davidi, Isenbranti kui ka Düreriga. Et aga Tallinna altari puhul võiks tegemist olla Isenbranti imitatsiooniga, nagu arvab Busch, selle vastu kõneleb asjaolu, et ka palja silmaga paljudes kohtades nähtav alusjoonis lubab jälgida muudatusi autori loominguilises protsessis. Selline nähtus esineb tavaliselt ainult originaalteoste juures.

Esimene ja kõige ulatuslikum ülemaalang (B). Õige varsti pärast altari valmimist on altari välisküljed üle maalitud. Üldkompositsioon jäi endiseks, kuid figuurid uuendati. Mungast vasemal tahvilil sai Püha Jakob ja nunnast Maarja lapsega; paremal tahvilil asendati piiskop rüütliga ja munk Püha Antoniusega. Alu-

mist esimest maalikihti ei kraabitud maha, see lebab õhukese kihina ja heas säilivuses ülemaalingu all. Millised asjaolud või sündmused ajendasid figuuride sellist ümbertegemist, on ürikulise abita raske kindlaks teha. Oletada võib palju. Tõukeks võis olla Antoniuse kabeli valmimine Niguliste kiriku juures 1521. aasta paiku⁸. 1525. aastal mainitakse uues kabelis mingit Püha Antoniuse altarit, mis ilmselt on seotud all-linnas ca aastail 1495—1530 eksisteerinud Antoniuse venaskonnaga.⁹ Võiks arvata, et jutt ongi nüüd juba ülemaalingutega täiendatud Antoniuse altarist. Välistiibade ülemaalinguid seostatakse Michel Sittowiga,¹⁰ Tallinnast pärineva ja Brügges õppinud maalijaga. Sittow kuulub Madalmaade XV saj. lõpu ja XVI saj. alguse maalikooli ning on samal ajal lahutamatu seotud ka meie tolle perioodi kunstiajaloo M. Sittow oli esmajärguline maalija, eelkõige portretist, kes pälvis Euroopa kuningakodades juba eluajal suure tunnustuse. Suurem osa tema loomingust sündis väljaspool Tallinna. Ta naases kodulinna küpse meistrina 1517.—1518. aastal ja töötas siin kuni surmani 1525. aastal. Sel ajavahemikul (1518—1525) pidi toimuma ka Antoniuse altari väliskülgede ülemaalimine. Rüütli ja Püha Antoniuse nägudes on selgesti tunda Sittowi jahedat intellektuaalset stiili, tema kindlat ja täpset modelleeringut. Psühholoogiliselt interpretatsioonilt ja ka tüpaažilt sobivad need pead hästi Sittowi kindlate portreedega. On võimalik, et neis kujutatakse konkreetseid isikuid (eriti rüütli)¹¹, sest Sittowil oli tavaks lahendada pühakuid portreeliselt. Peale rüütli mõlemate käelabade, Püha Antoniuse parema käe ja tema habeme ning juuste, mis hiljem (XVII saj.?) omakorda üle on maalitud, ning algseesse maali kuuluva lõvi, on parempoolne välistiib säilitanud Sittowi maalikihi.

Vasaku välistiiva peades on Sittowi rõhutatud volüümsus vormi ülesehitusel üldiselt säilinud, kuid tema sile ja ühtlane, karnatsiooni osas väga hoolikas maalimaneer, mida võime jälgida rüütli ja Püha Antoniuse peades, on siin rikutud. Röntgenogrammide ja pealmise maalikihi võrdlemine veenab, et Sittowi maalikiht seguneb siin veeldordse osalise ülemaalinguga. Eriti kehtib see Püha Jakobi pea suhtes. Selle röntgenogrammil on näha samade näojoontega, kuid avatud silmadega, tonsuursoenguga ning habemeta ja vuntsideta mehenägu, mis ilmselt peab olema Sittowi maal. Arvestades krakelüüri ühtlast iseloomu, pidi maali osaline ülemaalimine toimuma üsna varsti ja lähedases tehnikas.



Antoniuse altar. Maarja pea kesktahvlilt.

Sittowi-aegse ja praeguse Maarja näo erinevus on märksa väiksem ning seisneb eelkõige hilisemates, pudenenemislaiakudele ja muudele maalikihi defektidele asetatud retušsides. Ülejäänus on Sittowi maalikiht ka sellel tahvil põhiliselt säilinud. Sittowi kaudu seostub Antoniuse altar lahutamatu meie vanema kunstiajaloo ja see asjaolu teeb selle teose meile eriti väärtuslikuks.

Järgmine olulisem ülemaaling (C) seisneb põlvitavate donaatorite juurdemaalimises kesktahvlile. See peab olema toimunud XVI saj. keskel. Hiljem (XVII saj.?) on need omakorda üle maalitud ja sellega algne neljafiguuriline kompositsioon uuesti taastatud. Tähelepanelikul vaatlemisel on veel praegugi võimalik märgata

pealmise maalikihi all asuvate donaatrite kontuure. Röntgenogrammide järgi on tegemist kahe põlvitava mehe figuuriga, milliste küllaldasel määral säilinud maalikiht on identne vappide omaga kompositsiooni alumistes nurkades. Mehed on lühikeste juuste ja laiakraeliste renessanssmantlitega. Kuna parempoolne vapp kuulub Tallinna müntmeistrile Urban Dehn vanemale (kodanik 1536. aastast, suri 1560. aastal), siis on ilmne, et üheks donaatorki on mainitud müntmeister. Asjaolu, et altarit kasutati XVI saj. keskel ja XVII saj. superintendent Heinrich Bocki (suri 1549. aastal) epitaafina, viib mõttele, et vasakpoolne mees on H. Bock. Milline Tallinna maalija võis seda teha? Proovipuhastuse järgi¹² tundub, et tegemist oli professionaalse meistriga. Sel perioodil tegutsenud maalijatest on vaid Lambert

Glandorfilt säilinud üks teos. Kas tegemist oli Glandorfi või kellegi teisega, selgub alles pärast figuuride täielikku väljapuhastamist.

Järjekordne ülemaaling (D). 1654. a. restaureeriti altarit Suur-Gildi vanema Urban Dehn noorema ülesandel. Sündmuse tähistamiseks laskis ta end jäädvustada ristikandmise tahvilil algse donaatori peale. Võiks arvata, et samast pärinevad ka muudatused välistiibadel (habemed, käed). Tõenäoliselt taastati siis ka kesktahtvli algne kompositsioon.

Kuigi Antoniuuse altari maalide senine röntgenoloogiline uurimine algse maalikihi ja ülemaalingute eristamiseks ei ole kõigis küsimustes andnud veel kaugeltki ammendavaid resultate, võib kindlasti loota nende täiendamist tulevikus, teiste fotofüüsikaliste meetodite rakendamisel.

Antoniuuse altari röntgenogramm Päha Jakobi peast.



1. Röntgenogrammide ENSV Kultuuriministeeriumi Muuseumide ja Kultuurimälestiste Inspektsiooni arhiivis.
2. W. Neumann, Die Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland, Lübeck, 1892, lk. 12–13.
E. Nottbeck, W. Neumann, Geschichte und Fundamentalmaler der Stadt Reval, II, Reval, 1904, lk. 74.
3. N. Verhaegen, Un important Retable du Maître de la Légende de Sainte-Lucie conservé à Tallinn, Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique, t. IV, 1961, Bruxelles, lk. 142.
4. A. Isenbranti kohta vaata lähemalt: M. J. Friedländer, Thieme-Becker Künstlerlexikon, XIX, 1926, lk. 245–246; Adriaen Isenbrant als Porträtmaler, Pantheon, Bd. 1, 1928, lk. 1–7; Die Altniederländische Malerei, XI, Berlin, 1933, lk. 79–98.
André Michel, Histoire de l'Art, t. V, Paris, 1926, lk. 245;
Jeanne Maquet-Lombu, La Peinture au seizième siècle koguteoses l'Art en Belgique, Du moyen âge à nos jours, Bruxelles, 1947, lk. 217.
5. F. Beckett, Danmarks Kunst, II Gotiken, København, 1927, lk. 245–247.
6. P. Johansen, Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1940, lk. 27, 31.
7. H. Busch, Meister des Nordens, Die Altniederdeutsche Malerei 1450–1550, Hamburg, 1940, lk. 112–113.
8. L. Tiik, Tallinna gildidest ja nende kinnistutest, TRÜ toimetised, nr. 70, Tartu, 1958, lk. 8.
9. L. Tiik, op. cit., lk. 9, «in der nigen capellen up sunte Anthonius altar — dat gelt men uth der broderschop».
10. P. Johansen, op. cit., lk. 27; F. Winkler, Neuentdeckte Altniederländer III — Michel Sittow, Pantheon, XXXI, 1943, lk. 103; Thieme-Becker Künstlerlexikon, XXXVI, Leipzig, 1947, lk. 531.
11. E. v. Nottbeck, Siegel aus dem Revaler Rathsarchiv nebst Sammlung von Wappen der Revaler Rathsfamilien, Lübeck, 1880, lk. 15;
W. Neumann, op. cit., lk. 13.
12. Proovipuhastuse oletatava H. Bocki nina ja suupartii osas tegi restauraator E. Pöld 1962. aastal.



N. Metonidze. Sügis Ratšas. Oli. 1961.

TUTVUME VENNASVABARIIKIDE KUNSTIGA

LOOMINGULINE KÄEKIRI

Nodar Gigauri

Innustatuna ajaloolisest kohtumisest Kommunistliku Partei ja Nõukogude valitsuse juhtidega loovad gruusia kunstimeistrid uusi teoseid, mis leiavad rahva hulgas kõige laialdasemat ja heatahtlikumat vastuvõttu. Seda näitab «kunstniku nädala» raames korraldatud näituste ning rändekspositsioonide suur edu vabariigi rajoonides, ettevõtetes, kultuuripaleedes ja klubides. Kunstnike side kõige mitmekesisemate kutsealade inimestega muutub päev-päevalt tihedamaks ja sügavamaks, võimaldades neil laiemalt haarata elunähtusi.

Loominguliste käekirjade mitmekesisus, elunähtustesse süvenemine, realism, gruusia nõukogude maalikunstile iseloomulik koloriidi rikkus ja ere-

dus omandavad nüüd uue vaatenurga, mõjuvuse ja veenvuse.

Antud kirjutises käsitleme vaid nelja gruusia kunstniku loomingut. Ja seda mitte juhuslikult. Kõik nad on Tbilisi kunstiakadeemia kasvandikud. Nende anne puhkes õitsele ja tugevnes just viimastel aastatel. Kõik neli oskavad kõige igapäevasemas näha ja leida suurt ilu, loendamatu rikkusi ja luua suure üldistuseni küündivaid teoseid.

Aastate poolest vanimat — Nikolai Metonidzet — peetakse õigustatult üheks huvitavaks olustiku- ja maastikumaali meistriks. Tema maalid ja joonistused, mis kujutavad mägise Ratša



G. Kordzahija. N. Baratašvili portree. Puu, 1957.

maalilisi nurgakesi, Gruusia metsi, Tbilisi eeslinna ja ümbrust, veetlevad oma hingestatusega, kodumaa looduse suurepärase tunnetamisega.

Metonidze, kes võttis osa Suurest Isamaasõjast, võis alles neljakümnendate aastate lõpus täielikult kujutavale kunstile pühenduda. Algul huvitab teda teatridekoratsioon. Ta töötab sel alal viljakalt, luues rea huvitavaid lavastusi. Kuid varsti veetleb kunstnikku tahvelmaal. Pidevalt otsib Metonidze uusi, väljendusrikkamaid vahendeid kodumaa looduse kordumatu võlu täiuslikumaks edasiandmiseks. Viimaseil aastail on ta saavutanud hämmastavat edu oma paleti rikastamisel.

Metonidze etüüdid ja maalid äratavad tähelepanu meisterliku koloriidiga ja valguse peene tunnetamisega. Neis väljendub kunstniku palav kodumaa-armastus, nõukogude inimese puhas ja kaunis mõttemaailm, tema elurõõm.

Pürgides järjekindlale realistlikule lahendusele, taotleb Metonidze isegi kõige väiksemas etüüdis ranget täpsust kompositsiooni ülesehituses. Ta kooskõlastab hoolikalt värvi- ja õhuperspektiivi. Kunstniku maastikumaalides vastab iga detail vaataja emotsionaalsele tajumusele. Seetõttu avaldavadki tema maalidel nii tugevat muljet valguse kõige peenemad virvendused, mida Metonidze on käsitletud suure meisterlikkusega. Tema maalid kujutavad kord sinetavasse uduloori mähitud mägimetsa, kord loojuva päikese viimaseid helke aknaklaasidel või jälle lillakasroosat õhtutaevast ja esimesi öiseid varje.

Alates 1952. aastast eksponeeritakse Metonidze teoseid kõigil vabariiklikel ja üleliidulistel näitustel, samuti välismaal.

Aastad 1961–1963 on Metonidze loomingus otsingute perioodiks. Neil aastail saab talle omaseks monumentaalne laad.

Tema lõuendid, milles valitseb omalaadne dekoratiivsus, lähenevad freskomaalile. Metonidze loomingu uued jooned tulevad esile kunstniku säärestes töödes, nagu «Rtveli», mis kujutab viinamarjakoristamist Ratšas, «Supra» (Söömaaeg), «Tütarlaps kannuga», «Lhini» (Lõbu), «Bazroba» (Külaturg). Need tööd on väljapaistvad saavutused, kus kunstniku maailmatunnetus väljendub rõõmsas, elujaatavas käsituses.

Metonidze käekiri on lakooniline, oma joontelt napp. Tema dekoratiivsus ei ole pealetükkiv, vaid haruldaselt pehme ja omalaadselt värvirikas. Kunstnik oskab tabada kõige efektsemat valgust. Tema värvigamma on väga ilus. Kompositsioonilise lahenduse otsinguil ei taotle Metonidze kunagi välist efekti. Ta otsib ja leiab alati oma idee kehas-tuse maali tegelaste lihtsais, ekspressiivselt dünaamilistes kujudes.

Käesoleval ajal on Metonidzel käsil monumentaalmaalid «Sammub kommunistlike noorte põlvkond» ja «Kojutulek». Viimane on sõjateemaline maal ja sellisena pühendatud kõiki erutavale, eluliselt tähtsale probleemile — võitlusele rahu eest.

Vahtang Kokiašvili lõpetas Tbilisi kunstiakadeemia 1956. a. Juba tema esimesed kursusetööd äratasid tähelepanu omapärase laadiga.

Noore meistri huvide ring on laialdane ja mitmekülgne. Kokiašvili proovib oma jõudu niihästi maali, akvarelli, plakati kui ka raamatu-

graafika alal. Viimasel ajal on ta hakanud töötama dekoratiivmaali ja vitraaži vallas. Neid alad pole senini Gruusias viljeldud. Kokiašvili suured vitraažid on üles seatud hiljuti käikulastud Ladžanuri hüdroelektrijaama hoones. Tema tööd, tulvil päikesepaistet ja valgust, on õigusega tunnustatud selle raske kunstiala parimateks näidisteks Gruusias. Sellega lülitub kunstnik kaasaegsesse linnaehitusse, astub koostöösse arhitektidega.

Väga head on V. Kokiašvili värsked, koloriidilt peened ja eredavärvilised, kuid mitte kriiskavad dekoratiivmaalid, näiteks «Maki», «Bakuriani» jt. Kindlasti leiavad need rakendamist tekstiilitööstuses (kangaste kujundamine) ja ka arhitektuuris.

Kunstniku loov mõte otsib pidevalt uusi teid ja vahendeid. Praegu eksperimenteerib ta värvilise ja läbipaistva plastmassi kasutamisega mosaiigis, vitraažis, pannodes ja seinamaalides.

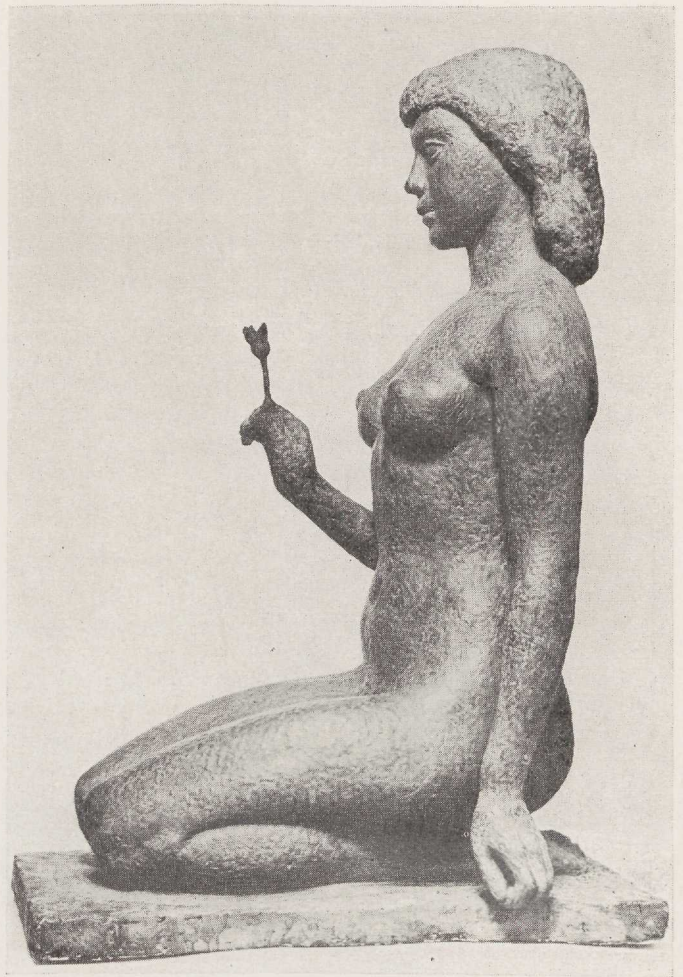
Mille kallal Kokiašvili ka ei töötaks, kõiges avaldub selgesti originaalsus, teema isikupärane nägemislaad, omapärane kompositsiooniline ülesehitus, koloriidi ammendamatu rikkus.

Mitte juhuslikult ei juhi see andekas kunstnik Gruusia NSV Kunstifondi töökodasid, mis toodavad tõeliselt kunstipäraseid massitooteid. Neist on väljaspool Gruusiat laialdaselt tuntud rahvuslik kunstiline keraamika ja metallplastika.

Skulptor Guram Kordzahija talent kujunes gruusia vanima kujuri, NSVL rahvakunstniku Jakobi Nikoladze juhendamisel. Suurt edu tõi noorele skulptorile tema diplomitöö — poeet V. Majakovski portree. Kogu oma südameinnu pani noor kunstnik proletaarse revolutsiooni kuulutaja, poeedi ja tribuuni mehise, hingestatud kuju loomisesse. Töö valati varsti pärast valmimist pronksi ja paigutati V. Majakovski maja-muuseumi. Viimane asub Bagdadis, Gruusia ühes maalilisemas nurgakeses, mida luuletaja nii soojalt on ülistanud kui oma sünni- ja lapsepõlvaaastate kohta. Kordzahija suurepärane monument meie ajastu parimale ja andekamale poeedile avab maja-muuseumi ekspositsiooni.

Andeka skulptori tööd äratavad laia avalikkuse huvi ning tähelepanu. Marmoris, pronksis, puus kehastab G. Kordzahija inimese-looja ning ehitaja ilu ja suurust. Suurepärane on eesrindliku tööline, kommunistliku töö brigaadi juhataja David Alibegašvili portree. Selles väikesemõõdulises, isegi kammerlikus skulptuuris on jäädvustunud meie kaasaegne, kommunistliku ühiskonna ehitaja.

Väga väljendusrikas on Kordzahija puusse lõigatud populaarseima gruusia poeedi — romantiku



G. Kordzahija. Tütarlaps lillega (Kevad). Kips. 1959.

ja klassiku Nikolas Baratašvili portree. See teos kuulub nõukogude skulptuuri parimate teoste varasalve.

Juba aastaid töötab Kordzahija skulptuuri-tsükli «Aastaajad» loomisel. Neist allegoorilistest skulptuuridest on «Kevad» juba eksponeeritud ja saanud teenitud tunnustuse osaliseks. Selles veetlevas naisaktis lillega käes kehastub nooruse ja kevade ilu.

Käesoleval ajal töötab skulptor innustunult Važa Pšavela kuju loomisel. Važa Pšavela, oma sünnimaa võimsa looduse, rahva suurte mõtete ja lootuste hingestatud laulik, on gruusia XIX sajandi



D. Lolua, Frontispiss N. Dumbadze jutustusele «Ma näen päikest».

lõpu ja XX sajandi alguse kirjanduse väljapaiste klassik.

Džemal Lolua on spetsialiseerunud raamatuillustatsioonile. Ta joonistusi iseloomustab range selgus ja realism, suur leidlikkus, värskus ja fantaasialend. Süvenedes noore lugeja maailmatajumisse, juhib kunstnik, kõrvale kaldumata illustreeritavast tekstist, lapsi tuttavate esemete ja isikute, ümbritseva elu nähtuste tunnetamise laiateed mööda. Lastekirjanik T. Tšaidze raamat «Hatela» Lolua ja H. Malazonija värviliste illustatsioonidega kujunes õigustatult Gruusia lastepere lemmikuks. NSV Liidu rahvamajanduse saavutuste näituse raamatupaviljonis 1961. a. sai nimetatud raamat kõrge hinnangu osaliseks niihästi sisu kui ka kujunduse ja illustatsioonide poolest. Illustatsioonide autoreid autasustati hõbemedaliga.

Huvitava reisi sooritavad lapsed koos kunstnikuga M. Mrevlišvili fantastilises raamatus «Tšantšikela» (tõlkes: puust küürselgsälg). Noore meistri osavad käed on nikerdanud naljaka mänguratsu. See kannab oma looja kõrgele taeva-laotusse, viib ta kosmilistesse kaugustesse, näitab talle tähti ja planeete, laskub temaga meresügavusse.

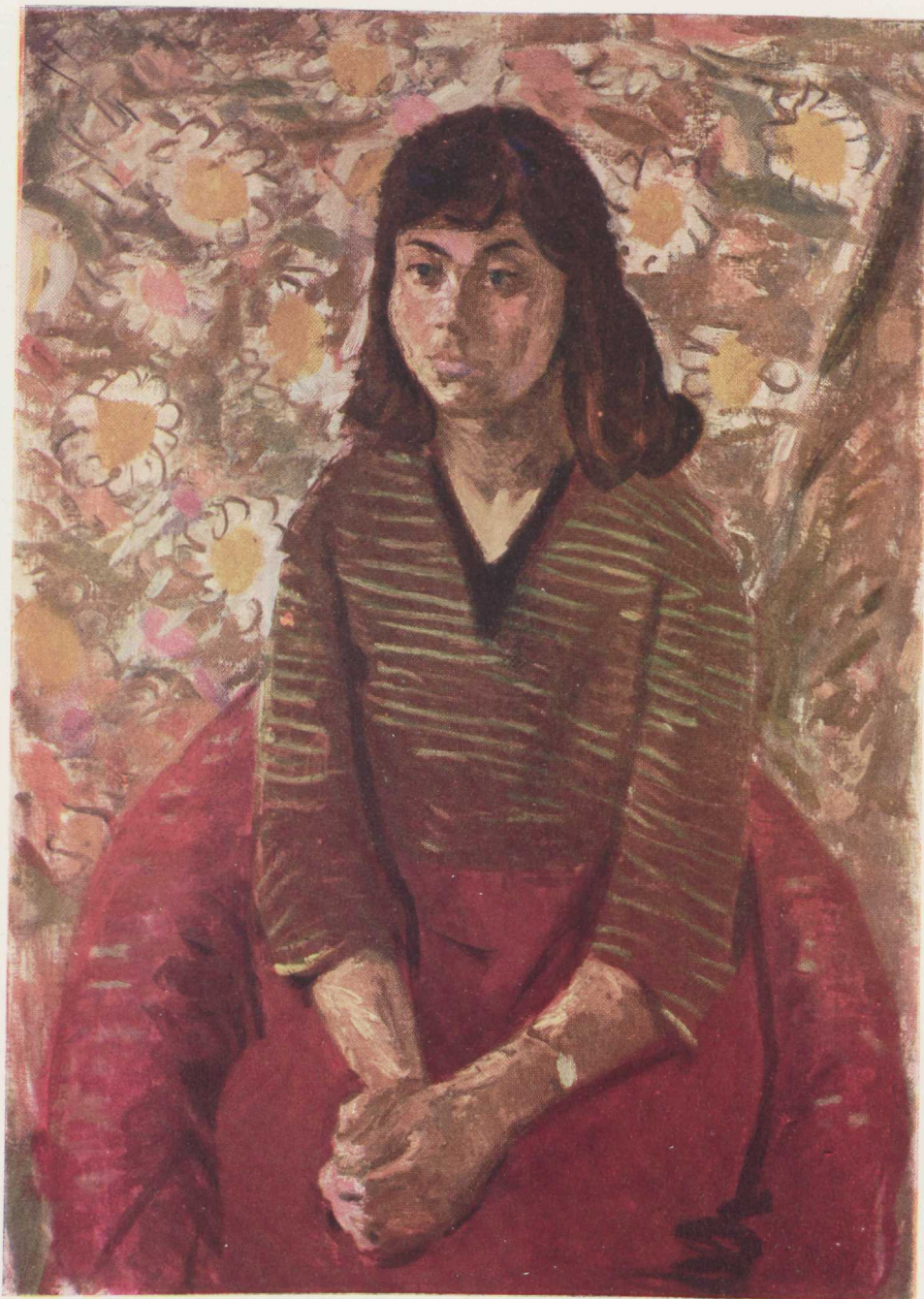
Lolua illustatsioonid lasteraamatule on kerged, lihtsad ja ilmekad.

Kunstnik tunneb hästi lugeja nõudmisi. Alustades lihtsast, lapse tajule arusaadavast kujundist, täiustab ta vähehaaval kompositsiooni, rakendab uusi detaile, muudab süžee arendamise käigus keerukamaks kujundeid ja graafilist ning koloristlikku lahendust. Nii rajatakse huvitava mänguga noore lugeja nägemis-emotsionaalses tajus esteetiline alus, kasvatatakse ilutunnet.

Lolua loob edukalt raamatuillustatsioone ka täiskasvanuile. Ta on gruusia humoristliku ajakirja «Niangi» (Krokodill) aktiivne kaastööline. Kunstniku viimase aja töödest vääriavad erilist esiletõstmist hiljuti gruusia keeles ilmunud A. Tšehhovi teoste kolmeköitelise väljaande väljendusrikkad illustatsioonid.

Lolua must-valged ja värvilised pliiatsi- ja sulejoonistused ning pehmed akvarellid on originaalsed ja meelde jäävad oma lakoonilisusega, teravikkusega, nad on harmoonilises kooskõlas teose sisuga.

Lõpetades nelja gruusia kujutava kunsti meistri — N. Metonidze, V. Kokiašvili, G. Kordzahija ja D. Lolua — tutvustamist eesti lugejale, tahaksin loota, et alustatud loominguline kõnelus ajakirja «Helovneba» ja almanahhi «Kunst» veergudel jätkub ja soodustab loominguliste sidemete tugevnemist eesti ja gruusia kunstnike vahel.



L. Kits-Mägi. Mirjam Annist. Oli. 1960.



FRITZ CREMER

Mart Eller

Fritz Cremer kuulub Saksa Demokraatliku Vabariigi juhtivate skulptorite hulka. Oma autobiograafilistes märkmetes on kunstnik rõhutanud, et tänapäeval peab inimkonna vältimatuks püüdeks olema uue, demokraatliku ühiskonna kättevõitmine, mis tagaks kõigi loominguliste jõudude vaba arengu. Uus kunst, mis on võimeline seda ühiskonda teenima, saab tekkida ainult siis, kui ta ise aitab aktiivselt kaasa sotsialismi ehitamisele.

Fritz Cremeri looming on näiteks saksa kunsti asumisest sotsialistliku realismi teele, tema lülitumisest uue ühiskonna ellu.

Skulptor sündis 1906. aastal Arnsbergis Ruhriemaal. Aastail 1922—1926 oli ta kiviraiduri õpilane, 1927—1928 töötas Essenis. Oma kunstiõpinguid alustas Cremer 1929. aastal Berliin — Charlottenburgi kõrgemas kunstikoolis professor Wilhelm Gersteli juures, kelle õpilasteks on teiste hulgas väljapaistvad demokraatliku Saksamaa skulptorid Gustav Seitz (1906) ja Waldemar Grzimek (1918). 1934. aastal sooritas Cremer õppereisi Pariisi, 1936. aastal Londonisse ja 1937.—1938. aastal Itaaliasse. 1938. aastal õppis ta Berliini Kunstiakadeemias ja 1939. aastal jälle Itaalias.

Cremeri loomingu algus kuulub 1933. aastasse. Juba oma esimeste töödega näitas ta kindlaks kujunenud suhtumist ümbritsevasse ellu. Kunstniku poolt valitud tee selgusest annab tunnistust ka tema astumine kommunistlikku parteisse 1929. a. Cremer ei lase ennast mõjutada fašistliku Saksamaa ametlikust kunstipoliitikast. Ta valib teemad igapäevasest elust ega soovi tõmmata enesele tähelepanu millegi välisega. Ta loob tööliste portreid ning seab endale eesmärgiks, nagu ta on väljendanud oma autobiograafilistes märkmetes, tunnetada maailma marksistlikult.

Cremeri loomingule on mõju avaldanud väljaastvate saksa kunstnike Käthe Kollwiti (1867—1945) ja Ernst Barlachi (1870—1938) teosed. Neis nägi ta seda õiglustunnet ja inimlikkust, mis haaras vaatajat oma varjamatu tõega. Nende tödest leidis ta karmust ja tõsidust, mis oli lähedane skulptori enese loomingule ja ühtlasi vastandiks möödunud sajandi lõpu siledale, hingetule pseudoklassitsismile. Nagu suurele osale kaasaja skulptoritest, nii osutus ka Cremeri kujunemisele väga tähtsaks A. Rodini (1840—1917), A. Mailloli (1861—1944) ja Ch. Despiau (1874—1946) loomingu eeskuju.

Fritz Cremeri esimeseks suuremat tähelepanu äratanud tööks oli antifašistlikule kunstnikule Käthe Kollwitzile pühendatud reljeef «Leinavad naised», mis valmis 1936. aastal. Kujutatud on siin gestaapo poolt hukatud mehi taganutvaid töölis-



Fritz Cremer. Buchenwaldi monument. 1952—1958.

naisi, nende muret ja valu. Seepärast sai teos salajase alapealkirja — «Gestaapo». Ka Cremeri järgmiste tööde temaatika oli seotud fašismivastase võitlusega. Valmisid mitmed «Ema» figuurid, mis väljendavad kaebust ja süüdistust ebaõigluse vastu. Need on «Töölise ema» (1937), mitmefiguuriline kompositsioon «Emad» (1939) jt. Sama teema pääseb kõlama ka portreedes. Protest sõja vastu on esitatud omapärasel autoportreel «Surev sõdur» (1936). Senine peajasjalikult üldinimlikule pinnale jäänud vastupanu fašismile hakkab asenduma aktiivse ja energilise protestiga, mille näiteks on

tuntud antifašistliku võitleja Walter Husemanni portree (1939).

Puhkenud sõda katkestas Fritz Cremeri loominguilise tegevuse. Ta mobiliseeriti ja kuigi tal oli võimalus vahetevahel ka kunstile pühenduda ning isegi veeta kuus kuud Roomas õppe-eesmärgil, tähistavad alles sõjajärgsed aastad uut etappi tema arenguteel. Peamiseks tema loominguks saavad nüüdsest peale monumentaalskulptuur ja portree.

Sõjavangist vabanenud, asus Fritz Cremer esialgu Viini, kus ta oli aastail 1946—1950 profes-

soriks ja skulptuuriosakonna juhatajaks Kunstide Akadeemias. Tema Viini-perioodi loomingus moodustavad valdava osa fašismiohvrite monumendid. 1946—1947 valmis «Vabadusvõitleja» figuur Oświęcimi koonduslaagris hukkunute mälestuseks. Cremer püüab siin leida teadlikult uusi teid monumentaalskulptuuris. Teda ei rahuldanud paljude Teise maailmasõja ohvrite mälestussammaste abstraktne ohvrite ja surnute kultus, tühine ja väline paatos. Oma loominguga tahab ta olla konkreetne, kutsuda üles võitlusele, väljendada mehisust ja kartmatust, anda edasi antifašistliku võitluse kangelaslikkust. Tema monumendid ei ole määratud üksi fašismivastase võitluse tähisteks üldse, vaid nad on püütud viia konkreetsesse seosesse mingi sündmusega, kohaga, kuhu mälestussammas püstitatakse.

1947.—1948. aastal valmis Fritz Cremeril koos arhitekt Wilhelm Schüttega Austria fašismiohvrite mälestusmärk Viini keskkalmistule. Kolm figuuri — «Leinaja», «Süüdistaja» ja «Vabastatud inimene» — on paigutatud selliselt, et neid vaadates saab selgeks kunstniku peamine mõte. See on lein, mis äratub süüdistuse, süüdistus, mis nõuab vabadust ja vabadus, mis saavutatakse vaid võitlusega. Cremeri loomingule eriti iseloomulikuks võib pidada «Süüdistajat», karmi ja valulist, kuid jõulise ja järsu liikumisega edasisammuvat naist, kes on nagu jätkuks varem loodud mitmetele «Ema» figuuridele. «Vabastatud inimene» arendab edasi «Vabadusvõitlejast» alguse saanud mõtet tugevast inimesest, võitlejast, mis on õnnestunud välja toodud atleetliku meesfiguuri abil.

Viini monumendile järgneb hulk teisi mälestussambaid ja kavandeid, mis kõik on pühendatud fašismivastasele võitlusele, nagu mälestusmärk Austria Kommunistliku Partei Keskkomitee liikmetele, Ebensee, Mauthauseni ja Knittelfeldi koonduslaagrite ohvritele, ning palju eskiise ja mudeleid.

Hiljem, hinnates oma Viini-perioodi loomingut, on Cremer ise märkinud, et sel ajal püüdis ta leida «plastilist» kujundit poliitilistele ideedele. See suund viis teda aga liigselt sümboolikale rajanevatele lahendustele.

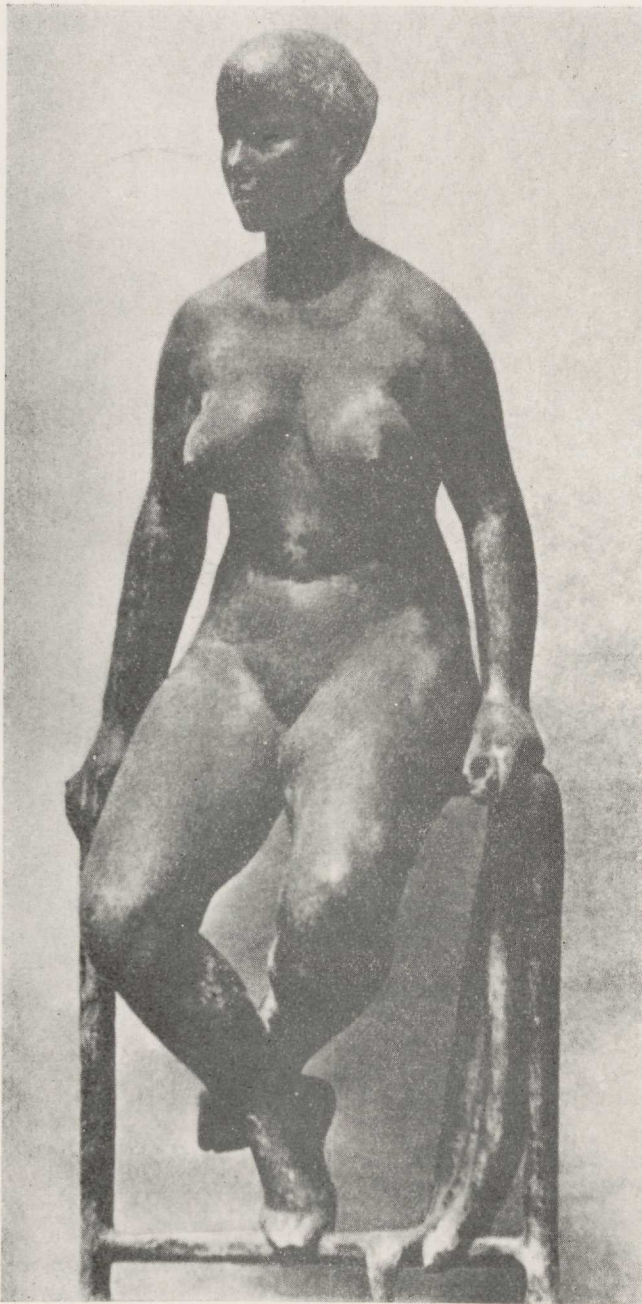
Nagu vastukaaluks sellele laadile loob skulptor mitmeid aktiivseid teoseid, tundes niiviisi taas lähemale loodusele, konkreetsetele inimtunnetele, tasakaalule ja ilule. Võrreldes 1938. aastal loodud ekspressiivseid, tugevalt deformeeritud «Nutvaid emasid» ja 1949. aastal valminud klassikaliselt selget ja ilusat «Evat», saavad ilmseks kaks poolust Cremeri loomingus. «Evale» liitub veel mit-



Fritz Cremer. Langeja. Detail Buchenwaldi monumendist.

meid teisi elavaid, ilmekaid figuure — nagu «Suplevad tütarlapsed» (1948), «Armastajad» (1949) ja rohked etüüdid inimkeha erinevate liigutuste tabamiseks. Neis on soojust ja helget meeleolu.

Sotsialismiteele asuv Saksa Demokraatlik Vabariik suutis pakkuda skulptorile ülesandeid, mis olid talle kõige lähedasemad. Seepärast asus Fritz Cremer 1950. aastal elama Berliini, olles valitud Saksa Kunstide Akadeemia liikmeks. Siin algab tema loomingu uus etapp, teadlik osavõtt sotsialismi ehitamisest kunstivahenditega. Edasiareng on pidev — iga töö lisab midagi uut senisele. Fritz Cremerit on kahel korral autasustatud Rahvuspreemiaga — 1953. ja 1958. aastal. Ta on



Fritz Cremer. Ujuja. Pronks. 1959.

reisunud õppe ja oma näituste korraldamise otsustarbel Nõukogude Liidus, Hiina Rahvavabariigis ja Araabia Ühinenud Vabariigis. 1951. ja 1956. aastal

toimusid tema näitused Berliinis, 1957. aastal Prahast, 1958. aastal Budapestis, 1959. aastal Kairos ja Aleksandrias.

Üks esimesi Cremeri Berliinis valminud teoseid on Karl Marxi portree. Selle esimeses variandis rõhutas kunstnik Marxi geniaalsust, tema mõttejõudu, legendaarsust ja väärikust. 1953. aastal loodud uues variandis on püütud säilitada eelmise väärtusi, kuid neile on lisatud selgemaid individuaalseid jooni. Siin on näidatud Marxi mitte üksnes kui geniaalset mõtlejat, vaid ka kui poliitilist tegelast, töölist juhti. Selle teosega jõudis Cremer uude, juba täiesti selgelt sotsialistliku kunsti põhimõtteid rakendavasse etappi.

Aastail 1953 ja 1955 valmisid Cremeril ehitajate, mehe ja naise monumentaalsed figuurid, mis on paigutatud Berliini raekoja ette. Siin ei ole enam abstraktset sümboolikat, vaid kujutatud on tavaliisi tööliisi, kes on saanud sotsialismiehitajate võrdkujudeks. Erinevalt oma Viini-perioodi teostest ei hoidu skulptor siin riituse ja muude detailide täpsest väljatöötamisest, leides selle vajaliku olevat oma idee paremaks esiletoomiseks. Kaasaja tööliise kuju loomisel on veel oluline nimetada Franz Franiku portreed, millest otsingute tulemusena valmis kolm erinevat varianti (1953—1954).

Viiekümnendate aastate algusest pärinevad esimesed kavandid Fritz Cremeri senise suurima töö — Buchenwaldi monumendi loomiseks. 1952. aastal sai ta väljakuulutatud konkursil esimese preemia. Mälestusmärgi peamiseks osaks on figuraalne grupp. Esimeses variandis kuulusid sinna kiilutaoiliselt paigutatud kaheksa figuuri, mis on antud liikumisega ette. Igaühes on püütud rõhutada individuaalsust, kuid tähtsam on üldine — valmisolek võitluseks.

Kuigi esimene variant heaks kiideti, ei jäänud skulptor ise rahule ja lõi, mitmeid kriitilisi märkusi arvesse võttes, veel teise ja kolmanda variandi. Viimase järgi teostati monument, mis avati 14. septembril 1958. aastal. Esimese variandi juures ei olnud arvestatud Buchenwaldi laagri tegelike sündmuste käiku. Buchenwaldis oli väga mitmesuguseid inimesi oma klassikuuluvuselt, rahvuselt, poliitiliselt meelsuselt, vanuselt, iseloomult ja temperamendilt. Siin oli mehi, lapsi ja noorukeid, kogenud põrandaaluseid võitlejaid, kelle juhtimisel toimusid ülestõus ja vabanemine, kahtlejaid, julgeid ja argu. Kuid kunstniku ülesandeks ei olnud üksnes seda massi diferentseerida, vaid ka ühiseks aktsiooniks liita, mis viis Buchenwaldi laagri vabanemisele tema enese jõudega, kangelasliku võitluse abil,

Lõplikus variandis, pidevate ja pikaajaliste katsetuste ja otsingute järel, on figuuride arv tõusnud kaheksalt üheteistkümnele. Enamik neist valmis aastail 1953—1955, üksikud, nagu «Kahtleja» ja «Vaidleja», 1956. aastaks. Muutus ka grupi üldine kompositsioon, figuurid seisavad nüüd frontaalselt, ühise rindena vaenlase vastu.

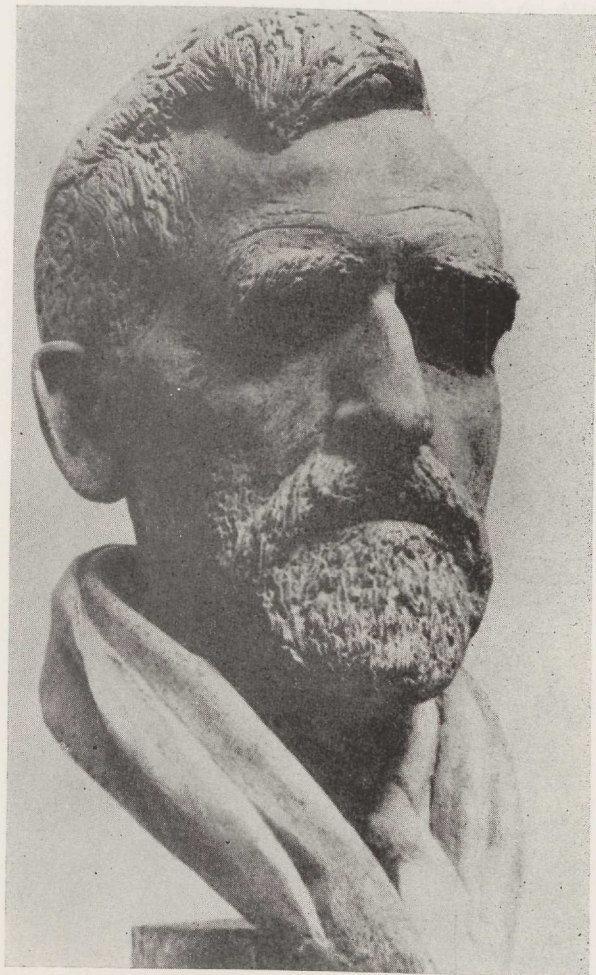
Kompositsioon on üles ehitatud sellisena, et iga figuuri on iseloomustatud omaette, kuid ühtlasi juhivad ta vaatajat ideelise keskpunkti — lippu hoidva grupi suunas. Ees on surmavalt haavatud «Langeja», tema taga seisavad kogu võitlust sümboliseeriv «Lipukandja» ja käe vandeaks — võidelda ja võita — üles tõstnud mees.

Pronksist figuraalne grupp on 3,5 meetri kõrgune, paigutatud madalale alusele. Kogu Buchenwaldi mälestusmärk kujutab ulatuslikku kavatist, mis ühendab endas veel mitme teise skulptori ja arhitekti töö. Vaataja siseneb väravast ja laskub mööda treppe pikkamööda esimese ringhauani. Tee ääres seisavad seitse teeli reljeefidega, mille loojaks on skulptorid René Graetz, Waldemar Grzimek ja Hans Kies. Nad kujutavad kogu Buchenwaldi kontsentratsioonilaagri lugu: «Laagri ehitamine», «Saabumine laagrisse», «Töö kivimurru», «Kurnamine», «Solidaarsus», «Illegaalne Thälmanni-püha» ja «Vabanemine». Pärast esimest ringhauda pöördub vaataja mööda Rahvuste teed vasakule ja möödub teisest ja kolmandast ringhauast ning pöördub veel kord vasakule. Edasi järgneb tõus treppidest Fritz Cremeri loodud grupini, mille taga kõrgub Vabaduse torn. Tornile on jäädvustatud Buchenwaldi vanne: «Die Vernichtung des Nazismus mit seinen Wurzeln ist unsere Losung. Der Aufbau einer neuen Welt des Friedens und der Freiheit ist unser Ziel.»*

Buchenwaldi mälestusmärk on suurepärase saavutus Fritz Cremeri loominguks, kuid ka üldse saksa monumendikunsti. Ta on oma realistliku väljendusjõu ja elulise konkreetsusega eeskujandava tähtsusega sotsialistliku kunsti arengule ka teistes maades.

Fritz Cremeri loominguks on viimasel ajal omandanud peamise tähtsuse portree. 1954. aastast pärineb kunstiajaloolase Richard Hamanni portree. Samal aastal käis Cremer Hiinas, kust ta tõi kaasa mitmeid teoseid. Sealgi püüdis ta leida mitte eksootikat, vaid näha uut elu ehitavaid inimesi. Sellest annavad tunnistust portreed, nagu «Hiina

* Meie loosungiks on natsismi hävitamine koos tema juurtega. Meie eesmärgiks on uue, rahu ja vabaduse maailma ülesehitamine.

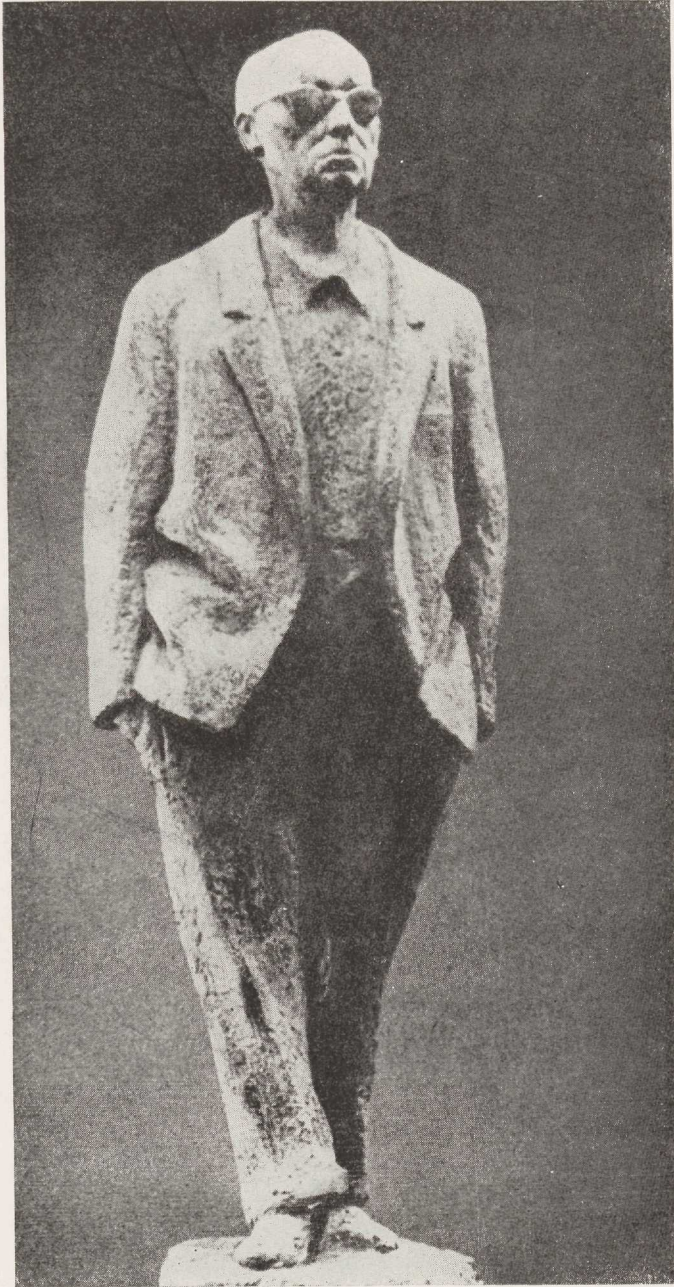


Fritz Gremer. Richard Hamanni portree. Pronks. 1954.

aktivist», «Hiina üliõpilane» jt. ning figuur «Raamatut lugev hiinlanna».

Üheks silmapaistvamaks teoseks on 1957. aastal surimaski järgi loodud Bertold Brechti portree. Silmad on suletud, kuid väga elavas ja ilmekas näos loovad nad mulje keskendatud mõtletegevusest. Selline vaimsuse rõhutamine vastab kirjaniku kujule, keda iseloomustas terav ja selge mõistus, kaldumus ratsionalismi. Näol on märgatavad võitluse ja läbitehtud kannatuste jäljed, ühtlasi püsiv usk mõistuse võidusse.

1959.—1960. aastal valmis luuletaja Johannes R. Becheri portreestatuett, mis on tähelepanu-



Fritz Cremer. Johannes R. Becher. Pronks. 1959/60.

väärne oma kiirelt tabatud karakteriga ja veenvalt leitud vaba ja hoogsa liikumisega. Kirjanikku on kujutatud edasisammuvana, käed taskus, kuuehõlmad lahti, kõik on äärmiselt vaba ja sundi-

matu, kuid seejuures ometi kindlale mõttele allutatud.

Nagu iga teise skulptori, nii on ka Cremeri loomingus olulisel kohal aktiivplastika. Viimastel aastatel on ta korduvalt pöördunud selle teema poole. Üksikutes töedes on eesmärgiks olnud keerukate ja huvitavate pooside ja liikumise tabamine, põhiline on aga voolava ja selge siluetimõju, ilu ja harmoonia taotlus. Kuid kõiki tema töid iseloomustab seejuures elulisus ja ilmekus. Skulptorit ei huvita üksnes ühe või teise poosi fikseerimine, vaid ka psühholoogiline ilmetus. 1955. aastal on loodud humoristlik «Kummarduv figuur», graatsiline «Tualett», tugev ja püsivust ning kindlust sisendav «Puhkaja», 1956. aastal «Lamaja», 1959. aastal tervist ja ilu sümboliseeriv «Ujuja».

Fritz Cremer on loonud ka mitmeid graafilisi seeriaid, milles avanevad tema ande ekspressiivsemad ja fantaasierikkamad küljed. Eriti on see maksev 36 litograafia kohta 1956. aastast, mis on mõeldud illustratsioonideks Goethe «Walpurgi ööle». Samast ajast pärinevad «Ungari visioonid». Hulk joonistusi ja litosid valmis Buchenwaldi mälestussamba figuuridele lahenduse leidmiseks ning Ravensbrücki mälestusmärgi üksikute figuuride loomiseks. Nad on koondatud vastavatesse mappidesse ja pakuvad suurt huvi nii graafika-teostena kui ka skulptori loomingu iseloomu uurimisel.

Fritz Cremeri osa tänapäeva demokraatliku Saksamaa sotsialistliku kunsti arengus on silmapaistev, tema teosed kuuluvad sotsialismimaade skulptuuri paremikku.

KRISTJAN RAUD

Lehti Viiraja

Vanameister Kristjan Rauda (1865—1943) loomingu kõrval pälvivad tähelepanu paljud ta mõtteavaldused. Kord esineb K. Raud uue, novaatorliku kaitsjana kunstis, teinekord rahvakunsti kogumise, talletamise mõtte väsimatu õhutajana jne. Ikka ja jälle köidavad teda uued mõtted, probleemid. Eriti intensiivselt kirjutab Raud sajandi algkümnel, kus võitlus rahvusliku kultuuri loomise ümber kui ka vana ja uue vahel kunstis nii mõnelgi korral õige teravad vormid võtab. Ta kutsub tutvuma rahvakunsti kätketud tõekspidamiste, fantaasia, eetika ja ilutundega, ta kutsub rahvakunsti traditsioonide loovale kasutamisele... Paljud K. Rauda seisukohad teevad läbi n.-ö. kristalliseerumisprotsessi, mille tulemusena ta hilisemad seisukohad kunsti seosest kodumaa ja rahva eluga kõlavad vägagi kaasaegselt.

Kunsti rahvalikkuse ja rahvuslikkuse küsimuse kõrval, mille poole K. Raud sagedasti tagasi pöördub, mõtiskleb ta palju kunsti ja rahva vahekorra küsimuse üle. Ta unistab korduvalt ajast, kus kõik mõistavad kunsti, ajast, kus kunsti luuakse kogu rahvale.

Loetletud küsimuste kõrval avaldab kunstnik eriti varasemates artiklites ja kirjades mõtteid loomingulise protsessi kitsamate probleemide kohta. Punase joonena läbib ta kirjutusi veendumus sisu määravast osast vormile, kuid ka sise-loomisvajaduse samasugusest osast tõelise kunsti sünnile, kunstniku tunnete ja tõekspida-

* Võib tunduda ootamatuna põhiliselt sõe ja pliitsiga töötanud K. Rauda nii äge protest halva maalimise õpetamise vastu. Kuid ei tohi unustada, et just noil aastail unistas kunstnik aktiivselt maalijaks saamisest. Sellele vihjab ka üks pärijate valduses olevaist kirjadest Paul Rauale, dateeritud 2. I 1898. Protestiks õppejõu arvamusele, et tast illustraator võiks saada, hüüab ta: «See siis peab minu tulevik olema! Täna väga! Mitte midagi sellist, maalijaks tahan saada!»

** Pärijate valduses olevad kirjad on tõlkinud saksa keelest kunstniku abikaasa.

miste tähtsast osast ta käekirja kujunemisele jne. Neis avaldub kunstniku sümpaatia uue ja novaatorliku vastu ning ka soov joone, vormi ja värvi piiramatute väljenduslike võimaluste tundmaõppimiseks.

Just need küsimused K. Rauda kirjutustes kui vähemtuntud leiavad keskse koha alljärgnevas valikus.

*

K. Rauda esimesed säilinud protestiväljendused kunsti edasist arengut takistavate akademistlike vormikaanonite vastu pärinevad 1897. ja 1898. aastast, s. o. ajast, millal ta kaasmaalane Ants Laikmaa samasugusest protestist aetuna katkestas õpingud Düsseldorfis Kunstiakadeemias.

«Minul on ... juba otsustatud sama teha (s. o. Müncheni sõita, nagu tegi seda üks ta sõpradest. — L. V.), sest Düsseldorfis ei õpi ükski kurat maalimist ära, see ei ole ainult minu arvamine, vaid kõikide otsus. Kuidas nad siin maalivad, ja eriti portreid, on meeletehetele viiv!...* Perfektne joonistamine üksi päästab siinse akadeemia au ja õieti on see akadeemia joonistamise akadeemia, mitte maalijate akadeemia».

K. Rauda kiri P. Rauale XII, 1897.
Pärijate valduses.**

«...Laipmann ei ole siinse Akadeemiaga ja eriti siinse maalimisega sugugi rahul ja see on inimene terve mõtlemise ja selge mõistusega...»

K. Rauda kiri P. Rauale 2. I 1898.
Pärijate valduses.

Otsustanud lõpetada joonistusklassi, jääb K. Raud esialgu Düsseldorfis, kuid ta kirjadest vennale peegeldub pidev rahulolematu maksva

õppesüsteemi vastu, kaasa arvatud ka vend Pauli lemmikõppejõu Gebhardti vastu.

«Mis ... koolisse, arenemisvõimalustesse puutub, elan päev-päevalt kergeid raevuhooge üle, milline nürimeelsuse vaim mind nüi otsatu kaua on sundinud Düsseldorfis istuma...»

Ma tunnen alles praegu kui hea see Sulle oleks, kui Sa Münchenis värskete uemate jõudude hulgas võiksid töötada... Nüüd ei ole veel hilja. Pärast seda kui Sa ennast täielikult ja tugevasti Gebhardti savivärvidesse sisse oled töötanud, on see raske jah vast ehk võimatu ennast lahti päästa. Tänapäeval ollakse ju kaugemal ja just naturalistlik värv on tähtsuse poolest teisel kohal maalimises. Mõtle sellele!»

K. Raua kiri P. Rauale 11. IV 1898.
Pärijate valduses.

«Et sina ikka viimistlemise peale välja lähed, ei saa mina aru ... kunstiteos ei tarvitse väga viimistletud olla, kõrgemaks ja määravamaks on ja jääb siiski — süžee meeleoluga ... Viimistlus on ju hea ja jääb eeliseks, aga ... teisejärguliseks, ja õnnelik, kellel see on, aga see eelis hävitab hari-likult NB intensiivselt tundvate isikute juures poeesiat ja värskust, mis on Nr. 1 iga teose juures. Pikaajalise läbitöötamise vältel kaob ikka ja iga-ühel suurem või väiksem toos sellest. Poesia ja lõhnade aeg kestab nagu õnn ainult viivu ... ma usun, et paljud Sinu etüüdid oleksid väärtuslikumad, kui nad oleksid rutem tehtud ja visandlikumad. Sina sead siin mulle kindlasti Gebhardti vastu. Gebh. promeneerib oma hingestatunud füsiognoomiatega ... kuid vahetuse ja kibeleva elu hõngu otsitakse tema juures asjatult.»

K. Raua kiri P. Rauale 3. XII 1898.
Pärijate valduses.

Kunstniku protest akademistlike kunstikaanonite vastu avaldub ka paljudes ta hilisemates artiklites:

«Imelik tujukas on ilu. Ta on kaprisiline. Ta ei lase ennast teatavate kindlate vormide külge siduda, mis akademia professoritele meeldivad ja mis päevapildi-apparat tõeks tunnistab.»

«Nähtud asjade faktuurid paberile ehk lõuendile üle viia ei ole veel kellegi kunst, see on nagu päivilise töö. Jäädavat, sügavat lõbu ei tee see ei töötajale, ei saajale. Need kõik on nagu laste grammatikalised harjutused, mis pika pääle iga-

vaks lähevad ja viimaks vaimu pääle halvavalt mõjuvad.»

K. Raud, «Vene kunstnikud-modernistid».
«Noor-Eesti» 1910/11, lk. 477 ja 474.

Kuivõrd kunstnik loominguga, ka värvide, vormide maailma sünni seab sõltuvusse tegelikkusest saadud muljetest, tunnetest, mõtetest, väljendub paljudes ta artiklites ja kirjades.

«Kõik meistrid, kes ial ilusat on loonud, on seda loodusest leidnud ja laenanud...»

K. Raud, «Mõni sõna loomisest ja iludusest».
Käsitööleht 1907, nr. 8, lk. 59.

«Et kujutused elust on võetud, et kunst elu on, puhastatud, tihendatud elu, kuigi isiklikus värvis, seda ei märgata, ei tunta.»

K. Raud, «Kunst. Kunstimõiste». Eesti Kirjandus.
Tartu (1909), lk. 66.

«Tuli [laul] sisemise tungina nagu hoog, nagu sala soov, nagu vaikne sund nende üle ja nad pidivad tahes või tahtmata laulma. Elu, töö, mitmesugused juhtumised, rõõm, kartus, kurbtus, lootus, looduse ilu ja p. m. olid nende käskijad neid salmisid ritta seada.

«Otsekohe elust kasvas kui imelil «laul» välja. Ta auras otse veel eluaurust, kui teda ju tarvidusesse välja laoti. Tuline tunne, mis tuhande sidemega elu küljes rippus, oli ta sünnitaja. Ikka voolas südame veri laulu...»

K. Raud, «Eesti muinastööst».
Eesti Kirjandus. Tartu 1913, lk. 226/227.

«Tõsise kunstniku vahekorid loodusega ei või ometi loodus ise olla — ainult paljas loodus, nagu seda iga ärimeheline silm näeb. Kunstnik ... otsib loodusest nõnda ütelda radiumi välja. Loodus äratab kunstnikus mõtted ja tunded nagu lindude karja üles. Kunstniku fantasia leiab värvide melodiad ja probleemid üles, ja need, otsekohe palavalt lõuendile transporteeritult, ei või iialgi ainult looduse labased jäljendused olla.»

K. Raud, «Vene kunstnikud-modernistid».
«Noor-Eesti» 1910/11, lk. 473.

Ja kui kunstniku sõber K. E. Sööt vaevleb vormiotsinguis, vastab K. Raud:

«Tundke sügavalt, algupäraliselt ja vastav väljendusvõimalus leidub iseenesest.»

K. Raua kiri K. E. Söödile 1. XII 1918.
KMKO F 173, M 16:1, L 20/21.

«Mida suurem ja vägevam loomisvõim, mida puhtam ja peenem maitse, seda rikkamad, kaunimad ja suurepäralisemad nende sünnitused.»

K. Raud, «Kunst Eesti käsitöös».
Linda 1904, nr. 34, lk. 672.

Joon ei ole asjade anatomiliste seaduste külge seotud. Joon on vaba. Joonel on suurepäraline liikumise ja eluavaldamise jõud. Ta suudab kõige peenemaid ja ootamataid liigutusi ja liikumisi ilmutada. Igal iseäralisel joonel on iseäraline mõju inimese pääle...

Gootikas sirguvad jooned otsatusse, nad on tõised ja püüavad ülespoole, nagu põhjamaalase sügav palve.

Hommikumaadel on jooned kirglikemad ja täis lugemata variatsioonid. India, Hiina, Assüria, Büzanz: iga maa, iga rahvas painutab joone oma tahtmise järele. Igal ühel on oma ornament. Igal suurel kunstnikul on oma kalligrafia: Lorenzetto'l, Botticelli'l Cranach'il, Beardsley'l jt.»

K. Raud, «Vene kunstnikud-modernistid».
«Noor-Eesti» 1910/11, lk. 474/75.

«Ei, tõeline ja loomulik koloriit seisab mul esiplaanil ja kõrvale kaldumisega nõustun ma ainult fantastiliste sügavalt poeetiliste motiivide puhul, kus luulet saab saavutada ja suurendada just ainult värvi harmoonia kaudu. Vana hollandi väikemeistrid on ju võluvad ja neil oleks kahtlemata veel tänagi menu ja minekut, aga me oleme ometi sammu võrra edasi jõudnud ja peame distantssi pidama. Nõustuma peab, et tänased ei maali tehniliselt nii soliidselt, aga nende koloriit on ometi tõepärasem ja maalimist vabas õhus ei tunne nood üldsegi.»

K. Raua kiri P. Rauale 2. I 1898.
Pärijate valduses.

«V. van Gogh armastas liialduse luulet, metsiku tehnikaga otsis ta hõõget ja värvi... Gauguin oli sündinud maalija. Temal ei olnud sest küllalt, et värvid virvendasivad (nagu impressionistidel — L. V.); tema tahtis, et värvid kuuldavalt kõlaksivad, hüüaksivad, kõneleksivad, ja et nad ühtlasi tüsedad ja toredad oleksivad. Tema asendas vär-

vide kombinatsioonidesse melodia ja loogika. Mitte üht mõtteta värvi ehk otstarbeta värvide-tooni ei ole tema töödes. Gauguin õpetas meid maaliliselt mõtlema. Ta avas meile luule-ilmä värvide...

Cézanne jälle õpetas meile lihtsuse ilu printsiipi, kogude akkordisid, värvi noblessi. Nüisama on ka Matisse ja Picasso meile uusi ilmasid avanud ja omade uuendustega täiendavalt mõjunud. —»

«Nende kunstnikkude (postimpressionistide — L. V.) värvide ilm on tõesti uus ilm, omade saladustega, oma luulega, omade peenikeste seadustega.

Muusika peab muusikaline olema, mispärast ei või maalikunst mitte maaliline olla? Ainult kui värvid vabad on, võib värv värvi juure ja teiste värvide hulgast valida, mis talle meeldib, mis temaga kokku kõlab; ainult nii võidakse värvide iseäralisi ühendusi ja ideesid luua, uusi algupäraseid värvide ilmasid. Meie oleme loodusest värvide gammid (astmed) ja ülegammid võitnud, mis ükskõikses looduses mitte leida ei ole.

Kas on looduses vanade meistrite galeriitoonisid olemas, kullalist veneetslaste lakitooni, Luini sinepitoonisid, Leonardo pruunisid toonisid, päikesepaistelisi Giorgione toonisid, Tizian'i segaseid ihutoonisid! Kui otsata rikkad ja ütlemata mitmekesised on muuseumites need piltide pruunid toonid, Büzanzist ja katakombidest pääle hakates kõik aastasajad läbi! Ja kes vahetaks selle pruuni ilma loomulikkude kehavärvide vastu ära, milles võhikute arvamise järele kujud maalitud peaksivad olema.

Süs Barna di Siena huvitavad värvide astmed, see säde paradüisist, ja paljude, paljude kunstnikkude värvide harmoniad ja sümfoniad.

Kus on sarnaseid maiuseasju looduses leida?

Värv on alati temperamendi kohane: värv võib puhas, süüta, pühalik, patune, metsik, naiiv, armas, hirmuäratav, kisendav, lapsik, rahvusline ja müstiline olla. Kas see kõik ei ole mitte ülikas ilm! Sarnast ilma võidakse luua ja leida ainult kui värvile vabadus antakse.»

«Meie oleme liig häbelikud ja tagasihoidlikud värvide poolest. Nüisamuti kui kahvatutes ja hallides toonides iludusi leidub, nüi ka hõiskavates ja tulistes. Lõpuks on ka paljas värvide kisendamine ise juba probleem. Sest värvide kisa ometi kätte ei saa, kui 10 naela rohelist värvi lõuendile visata.»

K. Raud, «Vene kunstnikud-modernistid».
«Noor-Eesti» 1910/11, lk. 473, 474 ja 477.

KONSTANTIN SÜVALO

Olev Soans

Ootamatult lahkus 28. jaanuaril meie hulgast vanameister Konstantin Süvalo (Štšerbakov), kelle 80-aastast juubelit me pühitsesime käesoleva aasta alguses. K. Süvalo isikus kaotasime vanema põlve ühe isikupärasema kunstniku, kelle loo-

ming kulges meie uuema kunsti mitmesuguste voolude keerises. Tema maastikumaali paremik kuulub omapärase peatükina kindlalt meie kunsti varasalve.

Konstantin Süvalo sündis 1. jaanuaril 1884. aastal Karksis

põllumehe pojana. Kodukoha ürgne maastik orgude, mäekuplite ja kaugete sinavate metsamassiividega jääbki kunstniku loomingus domineerivaks motiiviks. Peene koloriidimeistrina on ta kujutanud erinevate aastaaegade erinevaid meeleolusid küll hommikuses, keskpäevases ja õhtuses valguses.

Konstantin Süvalo alustas kunstiõpinguid 1909. aastal, olles juba 25-aastane. Sihikindla ja püüdliku tööga Mõisaküla raudteejaamas, kus ta peatselt omandas lugupidamise ja eeskujuliku töö tõttu edutati jaamaüleva abiks, kogus ta edaspidiseks õpinguteajaks vajaliku summa. Meie ajal on raske täie selgusega tunnetada seda visadust ja tahet, mida nõudis tol ajal õpingute alustamine eas, kus nüüd enamik meie noortest astub kunstniku diplomiga taskus ellu. Kunstniku tee viis Riiga. Siin õppis ta algul Blumi erakunsti-koolis ja sama aasta sügisel jätkas õpinguid Riia Kunstikoolis. Paralleelselt kunstiõpingutega tuli end täiendada Läti Seltsi Õhtukeskkoolis üldhariduslike ainete omandamiseks.

Õpingud Riias olid pingelised ja toimusid heade meistrite juhendamisel. Erilist rõhku pandi maastikumaalimisele vabas looduses. Õpetajaks, kes kõige rohkem vastas K. Süvalo

K. Süvalo. Autoportree. Oli. 1945.



tundelaadile ja kes talle ka kõige rohkem andis kaasa kunstiteel pärast kooli, oli akadeemik V. Purvit (1872—1945). Temalt omandas Süvalo tugevad maalialased teadmised. Veel oli tema õpetajaks heade pedagoogiliste teadmistega kunstnik R. Tilberg. Diplomitööks oli Süvalol portree, tema juhendajaks läti nimekamaid maalijaid J. Rosenthal. Ehkki see portree ja mõned aktid leidsid suurt tunnustust ja olid välja pandud ka Peterburi Kunstide Akadeemia kunstinäitusel, pühendas Süvalo end edaspidi peaaegu täielikult maastikumaalile. Oma aegsetes arvustustes nimetatakse tema laadi «ehtštšerbakoflikuks». Ta jääb läbinisti koloristiks, kes ehitab oma kompositsioonid peamiselt ainult värvile. Pika ja järjekindla stuudioga ja katsetustega saavutab ta peene värvimaitse.

1913. a. siirdub K. Süvalo Peterburi professor V. Kardovski ateljeesse. Kuid puhkenud Esimene maailmasõda katkestab õpingud ja toob kunstniku Pärnu. Siia jääb ta oma elu lõpuni. Pärnus rakendab ta loomingulise töö kõrval oma energia pedagoogilisele tööle Pärnu keskkoolides joonistusõpetajana. Supellinnas korraldab ta oma esimese personaalnäituse 1916. aastal, tuues sellega elevust Pärnu kunstielu. Esimesi huvi äratavaid teadmisi kujutavast kunstist on temalt saanud tuhanded õpilased. Mäletan, millise kiindumusega vaatlesime klassis oma armastatud õpetaja akvarellide näitust. Kannatlikult püüdis ta kõigile anda üldteadmisi kunstist. Joonistasime kipsisist jalga, täistopitud varest, kipsornamente ja vaadet aknast. Paljudeski andekates õpilastes tuli ka Süvalol peetuda. Neil kas puudus raudne tahe või



K Süvalo. Lõuna-Eesti sügis. Õli, 1958.

töökus, et jõuda püsivamate saavutusteni kunstis. Nelikümme üsks aastat pedagoogilist tegevust Pärnus võtsid Süvalolt küllalt suure osa tema energiast ja loomingulisest ajast. Mitmed tema õpilased, nende hulgas ka allakirjutanu, rühivad aga viisalt, kes suurema, kes väiksema eduga eesmärgi poole, mille aluskivid pani paigale Süvalo ja tema looming. Vanameistri õpilasteks on olnud V. Haas, J. Jensen, K. Luts, E. Parviste jt.

Ehkki tavatsetakse mainida Süvalo rahulikku arengut, on kunstniku loomingus võimalik jälgida kogu meie uuema maalikunsti arenguhooni. Ta teeb väiksemal või suuremal määral kaasa moevoolud ja «ismid» ning jõuab alles peale kolmekümnendaid aastaid oma stiilini. Nii on 1920. aastal maalitud «Pühajärv» puäntillistlik. Nagu mainib arvustus 1946. aas-

tast, valitseb selles teoses puhtaim neoimpressionism eesti kunstis.

Järgnevalt omandavad siluettide piirjooned nurgelise vormi ning stilisatsioon joonistuses ja värvis saavutab oma äärmuse. Need ekspressionismi kalduvad teosed jäävad aga ikkagi püsima realismi laiendatud piiridesse.

Aastail 1929—1930 õnnestub Süvalol Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse stipendiaadina sõita Pariisi. Siin tutvub ta kunstikogude kõrval ka uuemate meetoditega kunstipedagoogikas, milliseid ta hiljem rakendab praktikas. Pariisi vaadetes on Süvalo veel otsiv. Senise värvirikkuse asemele astub nüüd peen ja nüansirikas toonmaal rohekashallikas koloriidis. Paremaid töid sellest perioodist on «Seine'i kallas» ja «Pariisi vaade».

Alates 1930. aastast lõpeb Süvalo loomingus otsingute aeg.

Siira isikupärase maalijana loob ta rea maastikke Karksi ümbrusest akvarellis ja õlis. Mäletan üht tundi, kus ta vaimustatult rääkis meile ühest õhtusest jalutuskäigust metsavahelelisel lagendikul. Kõrge taevast, veel hele, peegeldunud üksikutele veeloikudel, nii et need tundunud kõige heledamana, sest olid piiratud tumeda maaga. Elamus pidi olema tugev, sest hinge kinni pidades kuulasime jutustust, mis meiegi kujutluses võttis kunstiteose vormid. Kodus olevat ta kohe teinud mälu järgi akvarelli. Ja hiljem teostas ta õlis maali «Läikivad loigud». Üldse töötas Süvalo palju mälu järgi. Meile püüdis ta järjekindlalt selgitada värvikompositsiooni läbimõtlamise vajadust maalil ja selle vaatamise oskust. Loodust kasutas ta esialgse tugeva elamuse saamiseks, millest hiljem ateljees lõi tervikliku sünteesi. Minule olid «Läikivad loigud» esimeseks suuremaks arusaamatuks, küsimusi tekitavaks elamuseks kujutavas kunstis. Mitu aastat pidin juurdlema, et läbi tunnetada öeldut — värvi või valguse intensiivsus pildil oleb üksnes kõrvale paigutatud teisest värvist või varjust. Küllap taipasin siis ka esmakordselt, et motiivide kiretu mahamaalimisega ja kerge noppimisega siit-sealt ei saa teha kunsti. Selle perioodi tööd on vast kõige «štšerbakoflikumad». Monumentaalsed, metsaga kaetud mäed, kõrge silmapiir, valgud vertikaalsed kased, suur üldistus ja üksik, kompositsiooniliselt õigustatud valgustatud laik maalil. Ainult see, kes on üles kasvanud sellises maastikus ja seda imetlenud igal aastaajal, saanud sealt erinevaid elamusi hommikuses ja õhtuses valguses, võib jõuda selliste suurte liht-

sate üldistusteni. Mitte asjata ei pea arvustus just neid Karksi motiive parimaiks Süvalo loominguks. Pariisi motiivid on märksa pinnalisemad ja sisuliselt vähem veenvad. Kui 1931. aasta arvustuses vilksatas märkus — «...praegusel näitusel on Štšerbakoffi maalid porised» —, siis oli see öeldud ka Pariisi vaadete kohta. Juba mõne aasta pärast loeme, et Süvalo on muutunud tunduvalt heledamaks, elavamaks ja värvikamaks.

Pedagoogilist tööd jätkab Süvalo järjekindlalt. Maalisime tunnis sügisei lehti. Kõndisime pargis, kus ta meile seletas värvide tähtsust ja vahekordi, õhuperspektiivi ja valgust-varju. Hiljem katsusime neid tunnis teostada. Vastavalt programmile kavandasime aiavärvavaid ja tegime väikeste majade plaane. Alati oli ta heatahtlik ja parasjagu humoorikas. Ja kuidagi kahju on neist, kes sellest edaspidises elus nii väärtuslikust õpetusest ilu mõistmisest-armastamisest ei osanud ega «viitsinud» lasta end kaasa tõmmata.

Tihti vestles Süvalo portreest «Daam punases» (1938). Ta oli kiindunud sellesse maali. See kujutas tema abikaasat punases riietuses kauguses sinavate Kärstna mägede taustal. Jutu sekka poetas ta sageli muljeid, mida oli saanud Louvre'is «Mona Lisat» vaadeldes. Meile oli see põnev jutustus kunstiteose mõjust vaatajale.

Sõja-aastad möödusid vana-meistril oma kodulinnas Pärnus, kus ta teostas peamiselt akvarellis väiksemaid maastikumotiive ja üksikuid maastikke õlis. Pärast sõda algab K. Süvalol uus loominguline periood. Ta loob mitmed figuuridega maastikud ja figuraalsed komposit-

sioonid ning portreed. Omajagu määrav oli siin ka tolleaegne kunstipoliitika, mis seadis maastikumaalijatele uusi tingimusi. Loobuti tellimast puhtmaastikulisest lahendusest töid. Lisaks sisulisele kitsapiirilisele said maalil domineerivaks joonistus, ilme ja figuuride liigutuste liigse seletavuse nõue. Üldise arvamus järgi ei küüni Süvalol sel perioodil loodud maalid varajasemate tasemele. Kuid värvirõõmsates, erksates kompositsioonides jääb kunstnik ka nüüd truuks iseendale ja loob eredaid puhtmaalilisi temaatilisi lahendusi kodulinna ja selle ümbruse elust. Turg, sild, rehepeks, kalasadam ja portreed on tema kompositsioonide aineks. Ta jäädvustas Pärnu vabastamise Punaarmee poolt. Ilmselt ise mitte rahule jäädes oma tolleaegse loomingu, on järgnevat perioodi 1947—1952 väheviljakas.

Järgnevad aastad toovad meile Süvalolt terve rea maastikke, milles tunneme taas kunstniku siirast, isikupärasest pöördumist looduse poole. Varakevad, talv, sügis on nüüd tema lemmikmotiivideks. Kunstnik ei hakka meile ette maalima mingit üldistavat seletust kevadest või sügisest, vaid viib meid looduse ühe kitsa lõigu sügavaima tunnetuse piirini, kus ainult värvide keelt mõistes võime tajuda looduse peidetumaid meeoleluvarjundeid.

Alatiseks jääb Konstantin Süvalo isik meie mälestuses püsima heatahtliku ja vaikse, humoorika kunstnikuna, kes oma elu pühendas kunstile ja kelle loomingu paremik kuulub kindlasti meie maastikumaali varasalve.

Loodame ka, et saab teoks Konstantin Süvalo maja-muuseumi loomine Pärnus, kus ta elas ja töötas üle poole sajandi.

EDUARD VIIRALTILT
EESTI RAHVA
MUUSEUMILE

Niina Raid



E. Viiralt. Eksliibris Eesti Rahva Muuseumile. 1918.

Küsimusele, millised on meie ühe suurima kunstniku Eduard Viiralti varased ning arvukalt rahva hulgas levinud teosed, võib saada üsna erinevaid vastuseid. Tavaliselt pöörduakse mõttes linoollõike albumite juurde kunstikoolist «Pallas» ega aimatagi, et E. Viiralti «massitiraažis» eneseavaldusi on ilmunud hoopis varem — siis, kui ta oli alles saamas kahekümneaastaseks.

Õnneliku juhuse tõttu on üks kunstniku varane tarbegräafiline töö päevavalgele tulnud Fr. R. Kreutzwaldi nimelise Eesti NSV Riikliku Raamatukogu eksliibriste hulgast. Korrapäratud kuusnurka kujutava trükipinna on Viiralt täitnud esiplaanil kumarduva viljalõikajaga. Töö laad ühtib Viiralti teiste varasemate teostega, mis 1917. aas-

tal olid ilmunud «Kosjalehes» ja 1918. aastal eraldi postkaartidena. Teatud stiili võtted meenutavad tema tolleaegse õpetaja Nikolai Triigi käsitlust. Diskreetses toonis viljakollane foon rikastab lehekese must-valge mõju. Ülipeente tähtedega on all paremal ka kunstniku signatuur. Kogu kujutuse kuut tahku ümbritseb tekst. Kolme ülemist kuusnurga külge raamivad sõnad «Eesti muuseumi päev», kolme alumist — «13. X Harkus 1918». Trükipinna kuju järgi lõigatud paberi laiemal valgel üläärel on nõela torkejälj, mis lubab järeldada, et seda on kasutatud rinnamärgina tekstis mainitud muuseumipäeval.

Täpsemat pealkirja ja dateeringut ei saa oodatagi. Ent siiski tekib kohe mitmeid küsimusi.

Kuidas võis toimuda muuseumipäev sel ajal, mil saksa okupatsiooni surve tõttu oli takistus ajalehtedegi ilmuniseks? Millise muuseumi päeva peeti Tallinna lähistel ja kuidas oli see sisustatud? Vastuse saamiseks tuleb eelkõige meenutada, et tollal oli vaid üks muuseum — 1909. a. asutatud Eesti Rahva Muuseum Tartus. Kui muuseumi mõtte tuli hingeline kandja Kristjan Raud 1914. aastal Tallinna kolis, hakkas ta esemete kogumist Eesti Rahva Muuseumile organiseerima ka Tallinnas ja selle ümbruses. 1918. a. kevadel sai reaalse kuju mõte asutada Eesti Rahva Muuseumi Tallinna osakond. Selle näitus avati 1918. a. 18. mail «Estonia» teatrihoone ülakorruse kõrvalruumides. Agaraks kogujaks ja korraldajaks oli muuseumi osa-

konna asjaajaja A. Pulst. Muuseumi-alaste ülesannete täitmiseks oli vaja ainelisi võimalusi. Peale liikmemaksude, toetuste ja kingituste olid tollal märkimisväärselt tuluallikaks peod ja nn. muuseumilille (kanarbiku) müük. Sel eesmärgil korraldas ERM-i Tallinna osakond 1918. a. uude ürituse — muuseumipäeva. Selle ettevalmistustööd olid hoolikalt läbi mõeldud. Ilmusid teated ajalehtedes ja oli organiseeritud isegi erirong, mis viis Tallinnast Harkus peetavale peole ligi 100 osavõtjat.

Muuseumipäeva sihiks oli tutvustada rahvale «teatud ringkonna, teatud ümbruskonna vanavara — vööst, sukapaelast, seeliku ja vaibani ja supilusikast, silgukarbist lõuguti ja sahani». Nende rahvakunstitoodete esitamine, ERM-i tegevuse igakülgne selgitamine pidi olema muuseumipäeva ülesandeks. Selle ürituse kaudu loodeti tõuget anda muististe edasiseks kogumiseks.

Muuseumipäeva kava algupäraseks mõtteks oli Harku ümbruse taludest pärinevaist rahvakunstiesemeist näituse korraldamine. See teostus vene sõjaväelaste endise kasarmu avarates ruumides. Väljapanek oli ootamatult rikkalik: üle kolmekümne vaiba, rohked seelikud, esiisade mitmesugused tarbeesemed, nende hulgas eriti arvukas kogu puukanne. Auhindadena jagati — A. Pulsti andmeil — Viiralt akvarellmaale. Näituse külastamine oli tasuta, kuid vabatahtlikest annetustest

ja muuseumimärkide müügist laekus küllaltki suur summa — 3000 marka, millest peale kulude mahaarvamise jäi puhastulu ligi tuhat marka.

Pidu algas kell 2 päeval. Selle keskseks osaks oli K. Raua kõne «Meie muinastoodete tähtsusest». Järgnev segaeeskava toimus «Estonia» ja «Draamateatri» näitlejate (Michelson, Vaks, Mutsu) kaastegevusel. Harku kohalikud jõud esitasid «ladusasti» A. Kitzbergi näidendi «Punga Mart ja Uba-Kaarel».

«Selle tähtsa päeva mälestuseks müüdi rinnamärkisid, mis rukkilõikajat kujutab, pealkirjaga «Eesti Muuseumi päev Harkus», kirjutas «Tallinna Päevaleht» nr. 108, 1918. a. Märgi autorit ei nimetata üheski sõnumis. Viiralt nimi oli tollal vähe tuntud, sest ta ise oli alles Tallinna Kunsttööstuskooli III klassi õpilane.* Võib arvata, et tema tavalisest koolitsemest kõrgemale küündiv talent koos huviga Eesti Rahva Muuseumi tegevuse vastu ning ilmsed sidemed selle Tallinna osakonna töötajatega põhjustasid muuseumipäeva märgi tellimise just temalt. Selles pisigraafilises töös, mis levis tõenäoliselt sadades eksemplarides, avaldub juba E. Viiralt kindel kompositsioonitunne ja temale iseloomulik joone voolavus. Kuusnurksesse pinda leidlikult asetatud figuur

* ORKA, fond 1812, nim. I, toimik 11, l. 50.

tuleb mõjukalt ja dekoratiivselt esile, hoolimata detailsest kirjutamisviisist. Naise poos on vaba ja rüht suursugune. Seost muuseumi üritusega on rõhutatud rahvusliku rõivastusega. Võib oletada, et noor Viiralt seda tellimust erilise huviga täitis, kuna see oli määratud peopäeva märgina levitamiseks.

Kas üksiku rinnamärgi hind muuseumipäeval oli kindlaks määratud, pole kahjuks kuskil mainitud. Samuti puuduvad viitavad jäljed võimaliku tasu kohta tellimuse eest. Et tulevikuski oli kavas taolisi muuseumipäevi korraldada, märgimüüki sissetulekuallikana kasutades, tunnistab asjaolu, et on säilinud ka teine sama kujutusega ja sama ülemise tekstiosaga märgitõmmis. See on aga ilma kuupäevata ja kohanimeta, trükituna must-valges tavalisele ruudukujulisele paberile.

KUNSTNIKUD - JUUBILARID

20. mail möödus 60 aastat Valerian Loigu, 24. mail 50 aastat Oskar Raunami, 15. juulil 50 aastat Richard Kaljo ja 3. augustil 50 aastat Ilmar Linnati sünnist.

1964. JUULI

16. juulil 1964. a. suri Nõukogude Eesti maalikunstnik Johannes Saal (sünd. 22. mail 1911. a.).



L. Mikko. Uus elektriliiin. Öli. 1963.

РЕЗЮМЕ

В КАКОМ НАПРАВЛЕНИИ РАЗВИВАЕТСЯ НАШЕ
ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО?

Открывшаяся в марте месяце республиканская выставка прикладного искусства дала возможность подвести итоги развитию нашего прикладного искусства. Для этого мы задали ряду художников и теоретиков четыре вопроса:

1. В чем заключается наибольший успех отдельных отраслей нашего прикладного искусства?

2. В чем его самый большой недостаток?

3. Как разрешен вопрос традиций и новаторства в отдельных отраслях нашего прикладного искусства?

4. Как реагирует прикладное искусство Советской Эстонии на растущие требования жизни?

Приводим ответы на эти вопросы.

Наибольший успех художественного текстиля заключается в росте творческой зрелости художников. Здесь прежде всего следует отметить творчество Эллен Хансен, ее ковры «Золотопряжи», «Пламя», декоративную ткань «Черная клетка» и др. Художественной зрелостью отличались на выставке произведения Лэсси Эрм, Малль и Бруно Томберга и Леа Вальтер.

Самым существенным недостатком является недостаток молодых мастеров. Основная причина этого явления — отсутствие экспериментальной базы. Временным выходом была бы организация при Союзе художников ателье для худож-

ников-текстильщиков, оснащенного ткацкими станками.

В текстиле Советской Эстонии за последние годы появилось стремление к монументальности.

Хотя и на западе в оформлении интерьера сейчас преобладают принцип простоты и ритма, сходные черты в нашем текстиле следует рассматривать не как подражание западной моде, а как явление, обусловленное нашим социалистическим укладом жизни. Ведь наше декоративное искусство все больше переносится из индивидуальных уголков на просторы общественных помещений, в библиотеки, кино, театры и т. д. Таким образом, монументальные черты нашего текстиля вытекают из требований жизни. Стремясь в своем творчестве к современности, наши прикладники одновременно опираются на богатые традиции народного искусства. В коврах Э. Хансен, в стенном ковре «Рыбак» М. Адамсон, в дорожке М. Томберг и ковре Л. Вальтер мы видим удачное сочетание индивидуальных творческих поисков художников и связь с народными традициями. Возможно, что на наши ковры все-же оказывает известное влияние мода Запада.

Что касается нашего вязания, то оно в своем развитии зашло в тупик и остро нуждается в новаторстве.

Х. Кума

В области художественной обработки кожи за последние годы существенных успехов не наблюдалось. Заметен, однако, активный поиск новых методов оформления. Несколько лет назад Эндель Валк-Фалк положил начало широкому применению линейной техники. Теперь он экспериментирует с батиком. Адамсон-Эрик производит опыты с покрывными красками для кожи. В области ручной печати пока нет серьезных поисков. Забыты традиции, основоположником которых был Эдуард Таска.

Отсталость технической базы тормозит дальнейшее развитие художественной обработки кожи. Это выражается в плохом качестве дублирования и красок.

Мастера художественной обработки кожи слабо реагируют на растущие потребности населения. Имеется склонность создавать предметы малого утилитарного значения. При непомерно большом удельном весе разных бесполезных коробочек, полностью отсутствует переплетное искусство.

Слишком мало значения придается декоративности, хотя эта черта ясно выражена в нашем народном творчестве. Красочность колорита и выражение оптимизма также заставляют желать лучшего. Мастерам художественной обработки кожи следовало бы уделять больше внимания развитию этих качеств.

К. Курме

В области керамики продолжают успешные поиски в части техники и материала. Исполнение стало увереннее, конкретнее, возросла эмоциональность декоративной пластики, яснее проступает индивидуальный почерк авторов. Появление нового элемента — монументального начала — самый значительный перелом в развитии нашей керамики за последние годы.

К сожалению, еще отсутствует база для дальнейшего развития этого нового явления, так как работы наших керамистов пока предназначаются только для выставок. Ведь окончательная и полная оценка произведений монументального искусства возможна только в конкретной обстановке, т. е. именно в том помещении, для которого они были созданы. В нашей керамике утилитарная ценность предметов до некоторой степени отстает перед их подчеркнутой декоративностью. Задача наших художников состоит в правильном сочетании своих интересных поисков в области материала и композиции с конкретным утилитарным назначением. Органически тесная связь с жизнью народа,



A. Alamaa. Onnelik noorus ja muretu vanadus. Kõrgekuumus. 1963.

свойственная нашему народному искусству, должна быть перенесена в современное творчество.

В эстонской керамике отсутствуют старые народные традиции. Поэтому она в своем развитии нередко обращается к международным образцам, а также заимствует мотивы из других отраслей прикладного искусства. Не следует однако забыть великолепных образцов орнаментики нашего народного искусства. Орнаментика, применяемая в настоящее время в эстонской керамике, по существу носит космополитический характер, в ней слабо выражено национальное своеобразие.

Нам следует глубже вникать в действительные требования жизни. Их всестороннее понимание, способствование развитию нового быта — в этом и заключается содержание и смысл нашего творчества.

Ю. Матвей

Художественная обработка металлов в Советской Эстонии за последние годы обогатилась обширными поисками в области технологии (эксперименты Л. Линнакса с оксидированным алюминием, опыты Э. Рэзмета с эмалью и т. д.). Другим существенным моментом в нашем ювелирном искусстве является усиление монументального начала. Наряду с украшениями появляются декоративные настенные пластинки (С. Раунам, А. Уусталу) и крупные объемные формы.

Но ввиду отсутствия экспериментальных возможностей, вышеуказанные новые черты не имеют достаточной перспективы развития. Следовало бы создать при Художественно-производственном комбинате экспериментальную базу.

В наших украшениях доминирует развитие народных традиций. В силе композиции и большой простоте экспрессивных средств проступает национальное своеобразие. Следовало бы, однако, обращать больше внимания на развитие индивидуального почерка авторов.

Ювелирное искусство, ввиду свойственным ему монументальным чертам и декоративности, активно включилось в оформление современного жилища и общественных помещений. Вторая его функция — удовлетворение бытовых потребностей — отступила на задний план и ждет своего решения.

На основании интервью с художниками Сальме Раунам и Хельге Пихелга записала И. Тедер

ГЛАВНОЕ ВНИМАНИЕ — ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Л. Генс

Весенняя выставка таллинских художников обрадовала посетителей зрелыми и содержательными произведениями. Свежую струю внесли работы молодых художников, недавних выпускников Художественного института. На выставке раскрылись новые грани дарования В. Лойка, показавшего монументальное полотно на историко-революционную тему «Песня протеста», Э. Окаса, выступившего с серией полотен о современной Японии, Э. Пылдрооса, В. Охакаса, А. Кээрэнда и ряда других художников.

Ряд произведений на выставке говорит об узком, иногда просто неверном понимании специфики изобразительного искусства. На многих полотнах как, например, на картине Р. Корстника «В дороге», пассивное отражение жизни заслоняет перед зрителем идейную позицию автора, ведет к натурализму. В ряде других ра-

бот, прежде всего во многих графических листах, стремление к большим обобщениям, к повышенной выразительности («Электриной» А. Ы. Ээльма) приводит к субъективизму, и такие работы теряют познавательную ценность. Многие художники обратились к символическим решениям. К сожалению здесь расплывчатость, неопределённость символов зачастую затемняют смысл произведения.

Если живопись и графика за последние годы добились значительных успехов, то этого нельзя сказать о новых работах скульпторов. Здесь сказывается шаблон, однообразие художественных приемов. В разделе скульптуры преобладают портретные головы, в которых поиски внешнего сходства заслоняют перед автором духовное богатство модели. Мало нового также в экспозиции акварели.

ИЛЛЮСТРАЦИИ Х. ЭЭЛЪМА К РОМАНУ А. Х. ТАММСААРЕ «ПРАВДА И ПРАВО»

Х. Йыги

Иллюстрация I части очередного издания романа А. Х. Таммсааре была поручена молодому графику Херальду Ээльма. Уже его дипломная работа в Государственном художественном институте Эстонской ССР явилась большим достижением по интерпретации этого произведения. Поэтому понятно, что иллюстрацию нового издания романа доверили молодому художнику.

Художник начинает интерпретацию I части романа с пейзажного мотива на суперобложке книги, создавая этим эпически-суровый фон для дальнейшего изображения первобытной силы героя, его участка земли и проблем правды и права. Обложка является не только фиксацией текста, но и глубоко концентрированным отражением контекста.

Придерживаясь идейной линии I части романа — схватки человека с землей — художник исходил из темы главного героя Андреса. Это тяжелая и сложная задача для любого иллюстратора. Х. Ээльма изображает Андреса при очистке поля от камней, в семейном кругу, с Пэару у межи и наконец за библией в поисках правды и права. Андрес в изображении художника глубоко серьезен и сосредоточен в своих делах, ради которых он работает с неистощимой энергией и упорством. Хотя часть иллюстраций по своей композиции напоминает дипломную работу художника, образ Андреса в новой трактовке автора подвергся существенным изменениям. Заметно стремление к монументальности. Ранее Андрес был более непосредственным, живым, психологически он был нам понятнее. Отдельные листы были также интереснее по своему графическому выполнению. Но в последнем варианте имеется стремление создать в лице Андреса и Пэару обобщенные образы свободных крестьян XIX века. Посредством этих разных характеров и противоположных образов художник выражает свое отношение как к героям, так и к идее романа.

Из многочисленных второстепенных героев романа в иллюстрациях показан бобыль Мадис. Из всех образов, созданных художником, Мадис кажется самым цельным, гармоничным, гуманным и симпатичным. Он работает спокойно, с



Н. Eelma. Kõrtsis. Illustratsioon A. H. Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus». Puugravüür. 1963.

достоинством. Контрастным фоном для эпического героя является природа, пленяющая ясностью и лиризмом.

Иллюстрации Х. Ээльма к роману А. Х. Таммсааре «Правда и право» большое достижение в нашей книжной иллюстрации последних лет, в особенности в области прозы.



J. Saal. Teomehe armastus. Oli. 1958.

ИОХАННЕС СААЛ

Х. Юрпус

Лет двадцать назад на художественных выставках внимание зрителей привлекал творческий темперамент живописца Иоханнеса Саал, незадолго до того окончившего художественное училище «Паллас» в Тарту.

На протяжении 20 лет художник создал ряд портретов и портретных композиций, натюрморты, пейзажи и композиции. В них автор остается верен своему творческому кредо. Во всех его работах чувствуется насыщенный мыслями, основанный на реалистическом познании творческий процесс. Изменились лишь несколько выразительные средства художника: пышные

световые рефлексы всё чаще заменяются ярким мерцанием солнечного света.

Портреты Иоханнеса Саал — запоминающиеся характеры современных людей. Натюрмортам художник придает живописную жизненность. В его пейзажах захватывает эмоциональная передача природы. Композиции рассказывают о серьезных, глубоких явлениях жизни. Особенно близко художнику прошлое эстонского крестьянина. Он передает его в простых сценах, отображающих крестьянские будни — как это делали и многие его предшественники. Не чуждо ему и оформление литературных тем

живописными средствами. Картина «Бароны — после смерти» — произведение, по духу близкое народной поэзии, бичующее угнетателей крестьян, в котором отлично схвачены настроение народных сказаний и среда их возникновения.

Дискуссия, возникшая вокруг произведений

Иоханнеса Саал, часто была вызвана поверхностным отношением к творчеству художника, которое достигает полного звучания лишь в тот момент, когда отдельное произведение рассматривается на фоне совокупного творческого процесса художника — как неотъемлемая часть общего, неразрывного целого.

ВИЛЛЕМ ОРМИССОН

Э. Пихлак

В Ормиссон — выдающийся и интереснейший представитель эстонского искусства первой половины XX века. Вначале на развитие его творчества оказал влияние В. Пурвит а позднее — Конрад Мяги. Самостоятельным художником В. Ормиссон становится примерно в середине двадцатых годов. Профессиональным глазом опытного живописца он подвергает изображаемый объект интересному анализу, подчиняя его своим художественным целям. Появляется целостность и уравновешенность художественного познания. Характерными образцами творчества этого периода является ряд крупноформатных натюрмортов, выполненных с большой художественной концентрацией. Художник создает живые композиции с слегда декоративной нотой,

вызывающие у зрителей радостное волнение своей выразительностью. К концу двадцатых годов относится также ряд выразительных зимних пейзажей и городских видов. В большинстве это весенне-зимние мотивы, несущие в себе радостное предчувствие пробуждения природы. Бледножелтые, розовые и теплые красные тона, с небольшим добавлением синего, образуют своеобразную весеннюю симфонию. Использование импрессионистических приемов не приводит к поверхностности. Ормиссон — художник, привыкший серьезно вникать в мотив.

Художественная эволюция творчества Ормиссона проходит спокойно, без больших внешних переломов. В тридцатые годы он в основном развивается и углубляет ранее достигнутое. Самое интересное в творчестве художника этого периода — его пейзаж. Все в новом качестве открывается ему природа. Теперь в его композициях проявляется ясная красота холодно-зеленых пейзажей. Глубоко насыщенный колорит сочетается с тонким чувством тональности. Интимные мотивы чередуются с панорамными видами, синими озерами и красотой просторных далей. В пейзажах Ормиссона его восприятие природы отличается искренностью и простотой, как и большой художественной зрелостью.

Наряду с пейзажем, натюрмортом и городскими видами в раннем периоде своего творчества В. Ормиссон писал также портреты.

В 1941 г. смерть неожиданно прервала деятельность художника. Творчество Ормиссона по сей день сохранило свою ценность. Его картины близки и понятны зрителю.

V. Ormisson. Pühajärve maastik. Oli. 1926.



О НАЧАЛЬНОМ КРАСОЧНОМ СЛОЕ И ПОЗДНЕЙШИХ ЗАПИСЯХ НА АЛТАРЕ СВ. АНТОНИЯ

М. Лумисте

До сих пор не было обзора о соотношении начального красочного слоя на алтаре св. Антония и позднейших записей, о их объеме и хронологии. Настоящая статья посвящена в основном проблеме о главных этапах живописи и их хронологии, а также в некоторой степени вопросу авторства.

Сравнение манеры письма и структуры кракелюры, в особенности же рентгенографирование картин дают нередко довольно точное представление о нанесенных наслоениях и их состоянии. Предстоящее исследование картин инфракрасным методом должно дополнить достигнутые до сих пор результаты.

Три внутренние композиции на тему страдания Христа относятся к самому раннему этапу (А). Только изображение заказчика на картине Несения Креста полностью переписано. В остальной композиции сохранилась в оригинале, за исключением ретушей, носящих локальный характер. Наружные стороны створок алтаря полностью переписаны.

Стилистическая принадлежность первоначальных композиций к Брюггеской школе начала XVI века не вызывает сомнения. Уже В. Нейман считал автором картин кого-нибудь из преемников или современников Герарда Давида. По мнению Н. Верхагена, картины созданы замечательным анонимным мастером из круга А. Изенбранта и А. Корнелиса прибл. в 1510—1515 г. При более конкретной атрибуции, может быть, будет установлено, что автором внутренних картин алтаря был сам Адриан Изенбрант. Известные расхождения нюансов в манере письма, типаже и колорите при определенной общности стиля дают основание для вывода, что эти картины — подобно многим другим Нидерландской школы XV—XVI столетия — являются плодом коллективного творчества, которым лично руководил А. Изенбрант. Хотя картины созданы в I четверти XVI века (1510—1518), они по своему решению во многом еще соответствуют художественным традициям XV века. Ближе к XVI веку, однако также с сильно выраженными «изенбрантскими» чертами, — мягкая светло-тене-

вая лепка лица и рук, коричневато-лиловая карнация с плавными переживаниями и отсутствием линейных контур. Тип лица с подчеркнутыми скулами и аскетическим носом с легкой горбинкой соответствует лицам, предпочитаемым Изенбрантом. Характерны для него тусклый взгляд темных глаз, тень на верхней губе и световая полоса на переносице. Помимо сходства в общей концепции и решении отдельных деталей, имеется в Нэддебоской церкви в Дании композиция Изенбранта на тему Голгофы, являющаяся почти полной аналогией средней части алтаря св. Антония.

Указанное сходство порождало разные выводы. Согласно теории П. Иохансена, Нэддебоская картина могла быть произведением таллинского живописца Юргена Дрегерера. Он считает возможным, что этот мастер является также автором средней части алтаря св. Антония. По мнению Иохансена, Дрегерер полностью переписал внутренние картины алтаря, что, однако, не соответствует действительности. Очевидно, Иохансен принял оригинал за новую запись. Утверждение об авторстве Дрегерера недостаточно обосновано.

Х. Буш считает автором алтаря св. Антония

Antoniuse altar. Rööüti pea parema tiiva välisküljelt



эклектического живописца Якоба Клаэсса ван Утрехта, работавшего около 1519 г. в Любеке. Существующая, по мнению Буша, возможность, что наши картины являются имитациями Изенбранта, опровергается тем фактом, что даже невооруженным глазом можно проследить на начальном рисунке изменения в творческом процессе автора. Такое явление обычно свойственно только оригинальным произведениям.

Вскоре после того как был готов алтарь, переписали фигуры на наружных сторонах створок (В). Это произошло примерно в 1517/18—1525 г. Автором этих записей считают Михеля Ситтова. По выражению и типу лица рыцаря и св. Антония сходны с портретами Ситтова. В них чувствуется его холодный, интеллектуальный стиль, а также сильная и точная лепка. За исключением обеих кистей рук рыцаря, правой руки, бороды и волос св. Антония (позднее — в XVII веке? — вновь переписанных), а также льва, относящегося к этапу А, на правой наружной створке сохранился красочный слой Ситтова.

При сравнении рентгенограмм левой створки алтаря с видимым красочным слоем создается

впечатление, что в верхнем красочном слое лиц мало сохранилось от записи Ситтова. Нанесено новое наслоение. Ситтову очевидно принадлежит безбородая и безусая голова монаха с тонзурой и открытыми глазами, видимая на рентгенограмме под головой св. Якова. Лицо Марии меньше тронута позднейшими записями.

Следующая существенная запись (С) — это два коленопреклоненных заказчика на средней части алтаря. По-видимому эти записи были произведены в середине XVI века. Вопрос об авторстве может быть решен только после полной расчистки фигур. Ведь позднее (в XVII веке) они были снова переписаны и восстановлена начальная 4-фигурная композиция.

Очередная запись (Д) произведена в 1654 г. Во время реставрации алтаря старейшина таллинской Большой Гильдии Урбан Дэн юниор распорядился о нанесении своего изображения на фигуру первоначального заказчика. Можно полагать, что к этому же времени относятся изменения на наружных створках (дописка бород, переписка рук) и восстановление начальной композиции центральной части.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОЧЕРК

Н. Гигаури



В данной статье речь идет о творчестве четырех грузинских художников. Все они — воспитанники Тбилисской Академии Искусств. Их талант расцвел и окреп именно в последние годы.

Николай Метонидзе является одним из наиболее интересных мастеров грузинской жанровой и пейзажной живописи. Его работы очаровывают своей одухотворенностью и великолепным пониманием родной природы. За последние годы он достиг поразительного по тонкости и мастерству многообразия колорита. Особенную виртуозность Метонидзе проявляет в передаче тончайших световых переливов. Построение композиции отличается строгой точностью. В недавнее время Метонидзе обратился к монументальной живописи.

Вахтанг Кокиашвили с равным успехом испытывает свои силы в области живописи, акварели, плаката и книжной графики, а также

D. Lolua. Illustratsioon A. Tšehhovi jutustusele «Saapad».

экспериментирует с пластмассами. Декоративные работы художника свежи и яркие по колориту, но не крикливы.

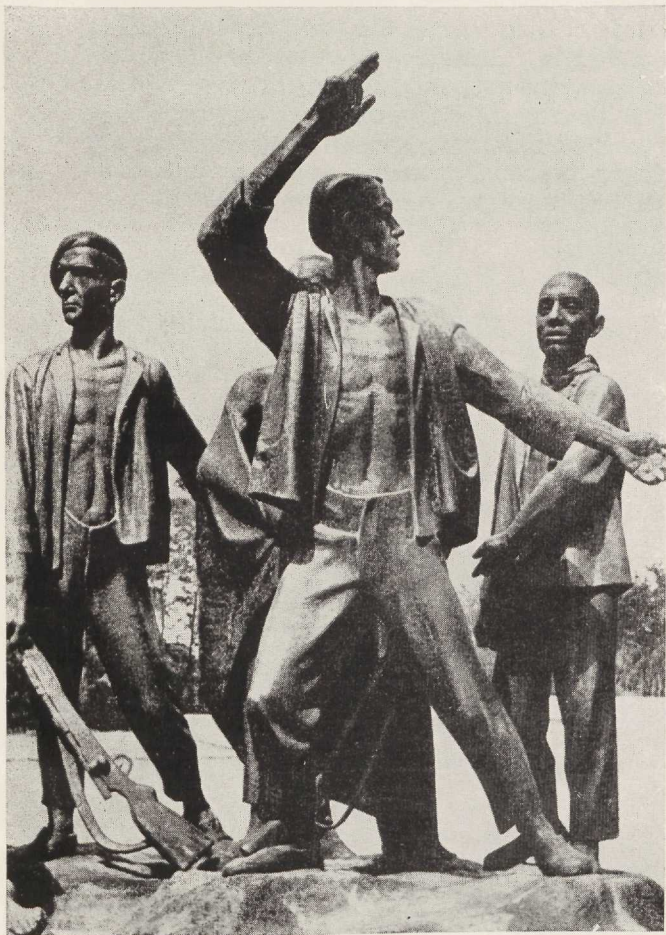
Скульптор Гурам Кордзахия рано проявил свой талант. Уже его дипломная работа — портрет Владимира Маяковского — вызвала внимание широкой общественности. В мраморе, бронзе и дереве Кордзахия воплощает красоту и величие человека — творца и строителя. Удачны его портреты рабочего-передовика Давида Алибе-

гашвили, популярного грузинского поэта Николая Бараташвили и др.

Джемал Лолуа специализировался по книжной графике. Особенно интересны и свежи его иллюстрации к детским книгам. Их характеризует ясность, реализм, находчивость и большая творческая фантазия. Книги «Хатела» и «Чанчикела» с его иллюстрациями стали любимцами грузинской детворы.

ФРИЦ КРЕМЕР

М. Эллер



Фриц Кремер (1906 г.) принадлежит к числу ведущих скульпторов Германской Демократической Республики. Его творчество показывает, что немецкое искусство вступило на путь социального реализма и активного участия художника в построении нового общества.

Начало творчества Кремера приходится в 1930 г. Рельеф «Плачущие женщины», с подзаголовком «Гестапо», является его первым произведением, вызвавшим широкий интерес. Потом художник заканчивает экспрессивные фигуры «Матери», выражающее горе и боль. В этой работе сказывается влияние выдающегося немецкого скульптора Э. Барлаха.

Война и мобилизация прервали творческую деятельность Кремера. Он смог продолжить работу только в 1946 г. Сначала художник поселился в Вене, где занял должность профессора Академии художеств. Преобладающую часть творчества Кремера венского периода, длившегося до 1950 г., составляют памятники жертвам фашизма. Из них следует отметить фигуру «Борца за свободу», созданную в память погибших в концентрационном лагере Аушвиц (Освенцим). Особого внимания заслуживает памятник на Венском центральном кладбище, состоящий из трех фигур — «Скорбь», «Обвинение» и «Освобожденный человек».

В 1950 г. Кремер поселился в Берлине. В на-

Fritz Cremer. Grupp Buchenwaldi monumendist.

чала 50-ых гг. возникли первые наброски самой большой работы скульптора — Бухенвальдского монумента, открытие которого состоялось в 1958 г. Основную часть памятника составляет группа из одиннадцати фигур, связанная единой идеей борьбы.

Значительное место в творчестве Кремера занимает портрет. Выдающимся произведением

является портрет В. Брехта, законченный в 1957 г. Этот портрет содержит исключительно меткую психологическую характеристику выдающегося писателя. Многочисленные пластические акты скульптора очаровывают своей красотой и гармонией, жизненностью и выразительностью. Среди них следует отметить «Туалет», «Отдыхающую», «Пловца» и т. д.

ОТРЫВКИ ИЗ СТАТЕЙ И ПИСЕМ КРИСТЬЯНА РАУДА

Л. Вийроя

В разделе «Художники об искусстве» приведены выдержки из ранних статей старого мастера Кристьяна Рауда, а также отрывки из его писем брату Паулу. Из многочисленных примечательных изречений художника, порой звучащих вполне современно, приведены менее известные, затрагивающие проблемы творческого процесса. По убеждению художника, при определении формы содержание играет решающую

роль. Он считает, что рождение подлинного искусства обусловлено творческой потребностью художника, а также тем, как его чувства и убеждения оказывают существенное влияние на развитие творческого почерка.

К. Рауд призывает к созданию искусства, глубокого по замыслу и чувству, в котором каждая форма и линия, каждый цветовой оттенок были бы содержательными и экспрессивными.

ÜLDTEOSED

Бучкин П. Д. О том, что в памяти. Записки художника. Предисл. И. А. Бродского. Изд. 2-е Л., «Художник РСФСР», 1963. 250 с, с илл. 20 000 экз. 1 р. 50 к.

Зотов А. И. Народные основы русского искусства. Т. 2. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 270 с; 54 л. илл. 10 000 экз. 3 р. 43 к.

Зотов А. И. и Сопочинский О. И. Русское искусство. Ист. очерк. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 317 с. с илл.; 20 л. илл. 50 000 экз. 1 р. 30 к.

Искусство — народу. Сборник статей. Сост. Н. Д. Соболевский. М., «Сов. художник», 1963. 255 с. 10 000 экз. 1 р. 33 к.

Калитина Н. Встречи с искусством Франции. Л.—М., «Искусство», 1963. 159 с.; 20 л. илл. 30 000 экз. 69 к.

Козлов А. П. Партийность — основа советского изобразительного искусства. Л., «Художник РСФСР», 1963. 93 с. (В помощь эстетич. воспитанию). 10 000 экз. 20 к.

Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М., Изд-во Моск. ун-та, 1964. 271 с. 4500 экз. 1 р. 9 к.

Материалы Второго Всесоюзного съезда художников. 10—13 апр. 1963 г. М., «Сов. художник», 1963. 308 с. 3000 экз. 1 р. 62 к.

От эпохи Возрождения к двадцатому веку. Проблемы зарубежного искусства. (Сборник статей). М., Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 272 с. с илл. (ин-т истории искусств). 2500 экз. 1 р. 77 к.

Пименов Ю. Искусство жизни или «искусство ничего». 2-е изд., доп. М., «Искусство», 1964. 91 с. с илл. 40 000 экз. 31 к.

Разумный В. А. Проблемы социалисти-

ческого реализма. О худож. правде и социальной функции советского искусства. М., «Сов. художник», 1963. 244 с. 10 000 экз. 1 р. 84 к.

Раскин А. Шаляпин и русские художники. (Предисл. И. Ф. Шаляпиной). Л.—М., «Искусство», 1963. 163 с. с илл.; 7 л. илл. 85 000 экз. 1 р. 20 к.

Серов В. А. В борьбе за социалистический реализм. Сборник статей и выступлений. М., Изд-во Акад. Художеств СССР, 1963. 226 с. 3000 экз. 1 р. 32 к.

Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. М., «Искусство», 1964. 247 с.; 12 л. илл. 15 000 экз. 1 р. 6 к.

Noor bulgaaria teadlane analüüsib põhjalikult abstraktse kunsti gnoseoloogilisi ja sotsiaalseid juuri ja vaatleb abstraktsionismi seost XIX saj. lõpu ja XX saj. alguse kõige uuemate kunstivooludega. Erakordset huvi pakub autori poleemika abstraktsionistide teoreetiliste seisukohtadega. Raamatus antakse abstraktsionistliku kunsti täielik ajalugu, iseloomustatakse ta peamisi suundi ja tähtsamaid esindajaid.

Школа изобразительного искусства. В 10-ти вып. Вып. 9. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 362 с. с илл.; 1 л. илл. 60 200 экз. 3 р.

Эренгросс В. А. Советское изобразительное искусство сегодня. М., «Знание», 1963. 48 с. с илл. (Нар. ун-т культуры. Фак. литературы и искусства. Вып. 12). 31. 700 экз. 9 к.

KUNSTIAJALUGU

Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт ист.-худож. классификации. В 2-х т. Т. 2 XVI — начало XVIII века. М., «Искусство», 1963. 570 с. с илл.; 87 л. илл. (Гос. Третьяковская галерея). 5000 экз. 5 р. 85 к.

Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. (Вступит. статьи В. М. Лобанова и С. П. Варшавского). Изд. 4-е. Л., «Художник РСФСР», 1963. 361 с.; 57 л. илл. 25 000 экз. 2 р.

MUSEUMID

Ermitaaž

Аране Н. М. Гравюры Дюрера в Эрмитаже. Л., «Сов. художник», 1964. 35 с. с илл. 10 000 экз. 10 к.

Березина В. Ы. Жак Луи Давид. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 63 с. с илл. 10 000 экз. 25 к.

Бродская Н. В. Картины Сислея в Эрмитаже. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 32 с. с илл. 15 000 экз. 7 к.

Гуковский М. А. Коломбина. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 86 с. с илл.; 5 л. илл. 15 000 экз. 80 к.

Кустодиева Т. К. Рафаэль. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа. 1964. 50 с. с илл. 20 000 экз. 20 к.

Уханова И. Н. Русские лаки в собрании Эрмитажа. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. 96 с. с илл. 10 000 экз. 1 р.

Юденич И. В. Пейзажи Писсарро в Эрмитаже. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 24 с. с илл. 10 000 экз. 5 к.

MAALIKUNST

Ацаркниа Э. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М., «Искусство», 1963. 534 с. с илл.; 16 л. илл. (Русские художники. Монографии.) 16 000 экз. 5 р. 39 к.

Ван Дейк А. (Альбом репродукций). Сост. и авт. вступ. статьи Н. Ф. Смольская. М.—Л., «Искусство», 1963. 14 с.; 16 л.; илл. (Мастера мирового искусства). 30 000 экз. 42 к.

Врубель М. А. (Альбом репродукций). Авт. текста и сост. С. Дружинин. М., Изогиз, 1963. 9 с.; (20 л. илл.) 40 000 экз. 1 р. 77 к.

Галеева В. И. Современная советская живопись. Л., 1964. 55 с. (О-во «Знание» РСФСР. Ленингр. отд.). 10 300 экз. 9 к.

Грабарь И. Репин. Монография. В 2-х т. Т. 1 М., Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 332 с. с илл.; 14 л. илл. (Ин-т истории искусств). 15 000 экз. 3 р. 10 к.

Грабарь И. Репин. Монография. В 2-х т. Т. 2. М., «Наука», 1964. 331 с. с илл.; 16 л. илл.

(Акад. наук СССР. Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР). 15 000 экз. 3 р. 10 к.

Иоффе М. Л. Николай Эрнестович Радлов. Творческий путь. — Н. Э. Радлов. Избранные статьи. М., «Сов. художник», 1963. 176 с. с илл. 5000 экз. 2 р.

Крамской И. Н. (Альбом репродукций). Вступит. статья Т. Курочкиной. М., Изогиз, 1963. 14 с.; 30 л. илл. 37 000 экз. 1 р. 65 к.

Левитан И. И. Альбом репродукций. Авт. текста и сост. С. Н. Дружинин. М., Изогиз, 1963. 14 с.; 24 л. илл. 40 000 экз. 2 р. 19 к.

Лесли Ч. Р. Жизнь Джона Констебля, эсквайра. Пер. с англ. Вступит. статья А. Д. Чегодаева М., «Искусство», 1964. 335 с.; 30 л. илл. 10 000 экз. 2 р. 37 к.

J. Constable (1776—1837) elu ja loomingut käsitlev teos on kirjutatud kunstniku sõbra poolt kirjade, päevikute ja teiste dokumentaalsete materjalide alusel.

Молдавский Д. Искусство обреченного мира. Л., «Художник РСФСР», 1964. 79 с.; 3 л. илл. 20 000 экз. 32 к.

Autor vaatleb kodanliku kunsti peamisi suundi kaasaegse Lääne-Euroopa maalikunsti näidete varal.

Перов В. Г. (Альбом репродукций.) 1833—1882. Авт. — сост. А. Зотов. М., Изогиз, 1963. (16) с.; 25 л. илл. (Русские художники). 40 000 экз. 69 к.

Секлюцкий В. Николай Александрович Ярошенко. Ставрополь, Кн. из., 1963. 120 с. с илл. 25 000 экз. 1 р. 11 к.

Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. 1860—1944. М., «Искусство», 1964. 131 с. с илл. 7 л. илл. 4400 экз. 74 к.

Шевченко—художник. (Альбом репродукций). Авт. текста и сост. В. И. Касиян. Киев, «Мистецтво», 1963. 35 с.; 44 л. илл. 20 000 экз. 2 р. 41 к. — Текст на укр., русск., англ., франц. и немецком яз.

Шевченко Т. Г. Живопись. (Альбом). Авт. текста и сост. М. И. Мацапура, Киев, «Мистецтво», 1964. 35 с. с илл. 10 000 экз. 24 к. — Текст на укр., русск., англ., нем., и франц. яз.

Щекотов Н. М. Статьи, выступления, речи, заметки. М., «Сов. художник», 1963. 354 с.; 14 л. илл. 1520 экз. 2 р. 87 к.

Kogumikku on paigutatud kunstikriitik Štšekotovi (1884—1945) tööd Vene ja Nõukogude Vene maalikunstist.

SKULPTUUR

Гудскова А. Скульптор Валентин Андреевич Михалев. Л., «Художник РСФСР», 1963. 29 с. с илл.; 6 л. илл. 4000 экз. 20 к.

Кербель Л. Е. Памятник Карлу Марксу в Москве. (Альбом). Авт. текста В. М. Рогачевский. Л., «Художник РСФСР», 1963. 38 с. с илл.; 2 л. илл. 10 000 экз. 69 к.

Лангери Э. Лепка. Пер. с англ. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 335 с. с илл. 18 000 экз. 2 р. 35 к.

Петрусевиц Н. В. Статуя Вольтера работы Гудона. Л., «Сов. художник», 1964. 31 с. с илл. 10 000 экз. 8 к.

GRAAFIKA

Васильев В. Карикатуры. Изд. «Крокодила» М., «Правда», 1963. 48 с. с илл. (Мастера советской карикатуры). 100 000 экз. 20 к.

Корсакайте И. Ионас Кузминскис. М., «Сов. художник», 1964. 103 с. с илл. 3000 экз. 86 к.

Павлов Г. и Радищев Л. Смеется Антоновский. Л., «Художник РСФСР», 1963. 68 с. с илл. 10 000 экз. 33 к.

Плотников В. И. Мюд Марьевич Мечев. Л., «Художник РСФСР», 1963. 27 с. с илл.; 6 л. илл. 1000 экз. 13 к.

Рембрандт. Офорты. (Альбом). Авт. вступит. статьи и сост. Е. Левитин. М., Изогиз, 1963. 30 с.; 33 л. илл. 17 000 экз. 1 р. 7 к.

Самойлов Л. Нетипичные типы. (Карикатуры). М., «Мол. гвардия», 1964. 48 с. с илл. 65 000 экз. 13 к.

Серов В. А. Графика. Рисунки, акварели, литографии, офорты. (Альбом). Авт. текста и сост. Г. Стернин. М., Изогиз. 1963. 25 с.; 31 л. илл. 1000 экз. 3 р. 24 к.

Сыркина Ф. Я. Идеино-художественная роль советской сатирической графики. М., «Искусство», 1964. 44 с. с илл. (Акад. художеств СССР. Б-ка по изобразит. искусству для нар. ун-тов культуры, худож. самодеятельности и школьных библиотек). 50.000 экз. 30 к.

Художники «Чаяна». (Сатирич. рисунки). Сб. 2. Цепкой, клешней. Л., «Художник РСФСР», 1963. 59 с. с илл. 100.000 экз. 30 к.

Шевченко Т. Г. Графика (Альбом). Авт. текста и сост. М. И. Мацапура. Киев, «Мистецтво», 1964. 35 с. с илл. 10.000 экз. 24 к. — Текст на укр., русск., англ., немецк. и франц. яз.

Щеглов Е. Юмористические рисунки. (Альбом). Изд. «Крокодила». Вступит. статья И. Абрамского. М., «Правда», 1964. 48 с. с илл. (Мастера советской карикатуры). 100.000 экз. 20 к.

Эффель Ж. На темы дня. Смесь. Сотворение растений и другие серии. (Альбом рисунков). Вступит. статьи И. Н. Новосельской. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 15 с. с илл.; 55 л. илл. 70.000 экз. 1 р. 60 к.

TARBEKUNST

Батанова Е. и Воронов Н. Советское художественное стекло. М., «Искусство», 1964. 146 с. с илл.; 53 л. илл. 2.000 экз. 2. 31 к.

Резьба по дереву. М., Госбытиздат, 1963. 84 с. с илл. (Науч.-исслед. ин-т худож. пром-сти). 35.000 экз. 35 к.

Русское декоративное искусство. В. 3-х т. Под ред. А. И. Леонова. Т. 2. Восемнадцатый век. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963, 695 с. с илл. (Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразительного искусства). 7.500 экз. 3 р.

KUNSTIPROPAGANDA. AVIKS ISETEGEVUSLIKULE KUNSTNIKULE

Каретникова И., Степанян Н. и Стародубова В. Как смотреть и понимать произведения искусств. М., «Знание», 1964. 80 с. с илл.; 12 л. илл. 70.000 экз. 29 к.

Можуховская Е. В. Место и роль изобразительного искусства в коммунистическом воспитании. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 42 с. с илл. (Б-ка по изобразит. искусству для нар. ун-тов культуры, худож. самодеятельности и школьных библиотек). 59.000 экз. 30 к.

Осокин В. Искусство правды. М., «Знание», 1964. 90 с. (Прочти, товарищ!) 50.000 экз. 8 к.

Ülevaade kunstnike Savrassovi, Vasnetsovi, Konenkovi, Sarjani ja Prorokovi loomingust.

Рисунок и живопись. Руководство для самодеятельных художников. Авт.: Ю. Г. Аксенов и др. Изд. 2-е Т. 1. М., «Искусство», 1963. 209 с. с илл.; 43 л. илл. (Центр. дом нар. творчества им. Н. К. Крупской. Заоч. нар. ун-т искусств). 50.000 экз. 1 р. 76 к.

Рисунок и живопись. Руководство

для самодеятельных художников. Авт. Ю. Г. Аксенов. и др. Изд. 2-е Т. 2 М., «Искусство», 1963. 363 с. с илл.; 12 л. илл. (Центр. дом нар. творчества им. Н. К. Крупской. Заоч. нар. ун-т искусств). 50.000 экз. 2 р. 60 к.

Скатурищиков В. К. Искусство наших дней. Заметки о характере и основных тенденциях развития соврем. советского искусства. М., «Знание», 1964. 64 с. (Новое в жизни, науке, тех-

нике, 6 серия. Литература и искусство. № 1—2). 52.000 экз. 12 к.

Турова В. Что такое гравюра. М., «Сов. художник», 1963. 64 с. с илл. (Беседы об искусстве). 20.000 экз. 29 к.

Усков Б. Н. Анатомический атлас для самодеятельных художников. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 35 с. с илл. 65.000 экз. 23 к.

КУНСТ 2 («ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства. 1964.

На эстонском и русском языках

Оформление Х. Ааса

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, O. Männi, O. Raunam,

J. Seilenthal, V. Tiik.

Toimetaja I. Teder

Kunstiline toimetaja A. Koemets.

Tehniline toimetaja K. Kuusik.

Korrektor V. Ansip.

Ladumisele antud 18. VI 1964. Trükkimisele antud 3. IX 1964.

Paber 54 × 84, 1/8. Trükipoognaid 8,5 + 3 kleebist. Tingtrükipoognaid 7,38.

Arvutuspoognaid 7,51. Trükiarv 2000. MB-07642. Tellimise nr. 5151.

Hans Heidemanni nim. trükkikoda, Tartu, Ühikooli 17/19 II

Hind 70 kop.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Л. Эрм. Ковер «Декоративный»	2
Э. Ханзен. Стенной ковер «Золотопряжи»	3
Вид в зал выставки прикладного искусства. На заднем плане декоративные ткани Б. Томберга	3
А. Лехис. Коробка из кожи	4
Э. Восс. Настольный блокнот	4
Э. Кюльв. Книга посетителей «Раху»	5
Х. Кума. Декоративные сосуды	6
Н. Уусталу. Панно «Хлеб и дорожка»	7
Э. Пийпуу. Уборка картофеля	8
Т. Ласс. Декоративные сосуды	9
Л. Линнакс. Декоративные сосуды	9
Х. Раадик. Декоративные сосуды	10
С. Раунам. Настенная пластинка «Мать с ре- бенком»	11
К. Рейтель. Летн, божья коровка	12
А. Эскель. Май	13
Э. Пылдроос. Лирический мальчик	14
Р. Раамат. Портрет композитора Я. Ряатса	14
В. Толли. Иллюстрация к стихотворению А. Хаава «Не могу молчать. . . »	15
И. Торн. Мой берег	15
А. Старкопф. Портрет К. Мяги	16
А. Старкопф. Портрет Ю. Лийв	16
А. Старкопф. Ветреник	16
Х. Ээльма. Иллюстрации к 1 части романа А. Х. Таммсааре «Правда и право»	18—21
И. Саал. Автопортрет	22
И. Саал. Юхан Лийв	23
И. Саал. Крымский пейзаж	24
И. Саал. Портрет жены	26
В. Ормиссон. Портрет слепого	28
В. Ормиссон. Фабричный пейзаж	29
В. Ормиссон. Эльваский пейзаж	29
В. Ормиссон. Старый дом	30
В. Ормиссон. Натюрморт	31
Альтар св. Антония	32—33
Альтар св. Антония. Мария	35
Альтар св. Антония. Рентгенограмма головы Якова	36
Н. Метонидзе. Осень в Рача	37
Г. Кордзахия. Портрет Н. Бараташвили	38
Г. Кордзахия. Девушка с цветком (Весна)	39
Д. Лолуа. Я вижу солнце	40
Ф. Кремер. Памятник Бухенвальде	42
Ф. Кремер. Деталь памятника Бухенвальде	43
Ф. Кремер. Пловца	44
Ф. Кремер. Портрет Р. Хаманна	45
Ф. Кремер. И. Р. Бехер	46
К. Сювало. Автопортрет	50
К. Сювало. Пейзаж Южной Эстонии	51
Э. Вийральт. Экслибрис	53
А. Аламаа. Рассказ бабушки	56
Х. Ээльма. Иллюстрация к 1 части романа А. Таммсааре «Правда и Право»	58
И. Саал. Любовь барщинника	59
В. Ормиссон. Пюхаярвский пейзаж	60
Альтар св. Антония. Рыцар	61
Д. Лолуа. Иллюстрация к рассказу А. Че- хова «Сапоги»	62
Ф. Кремер. Фрагмент памятника Бухенвальде	63
На первой странице обложки: В. Лойк. Песен протеста	
На последней странице обложки: К. Клар. Турнет	
Цветные репродукции: К. Сювало. Аллея Л. Китс-Мяги. Портрет М. Аннист Л. Микко. Новая электролиния	

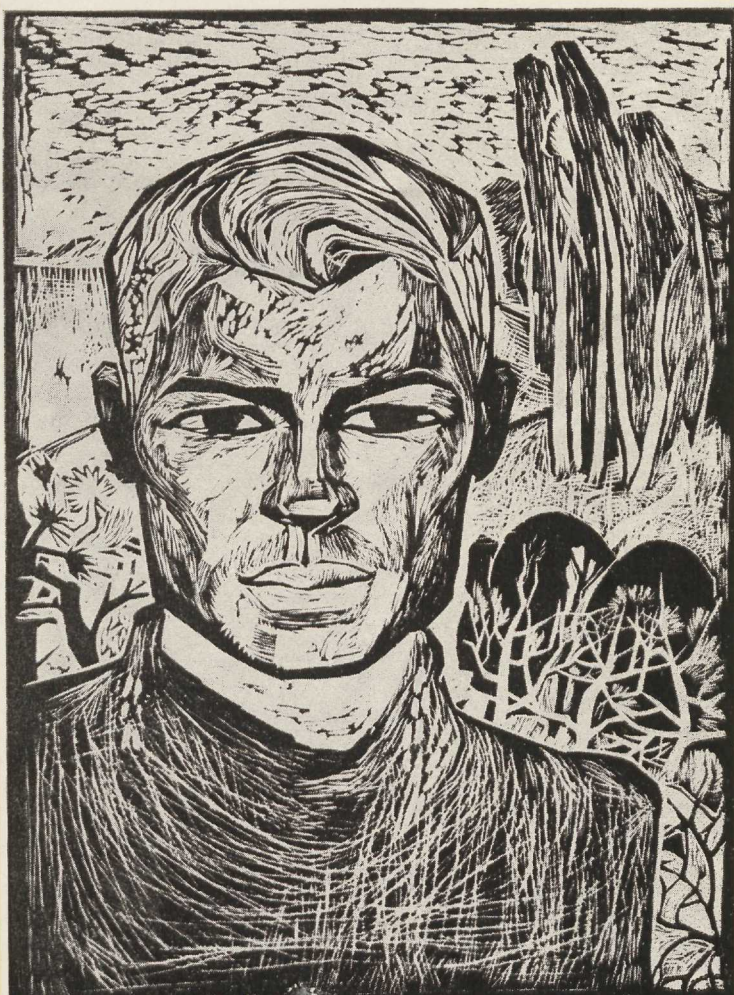
70 kop.

545

43249

I 16251

2)



809