



5 • 1 9 6 1

KUNST

## SISUKORD

<i>M. Eller.</i> Mõtteid monumentaalskulptuuri perspektiividest . . . . .	1
<i>V. Erm.</i> Kristjan Teder — meeleolurikka lillemaali looja . . . . .	7
<i>H. Üprus.</i> Kalevipoeg Kristjan Raua loomingu . . . . .	12
<i>L. Gens.</i> Kalevipoeg Evald Okase loomingu . . . . .	21
<i>A. Kamenski.</i> Igavesti noor ja päikeseline... (Martiros Sarjani loomingu) . . . . .	28
<i>M. Port.</i> Kvantiteedist, kvaliteedist ja arhitektuurist . . . . .	34
«Pilk kunsti kööki»	
<i>A. Pihelga.</i> Mõtteid värvi väljenduslikkusest . . . . .	39
V a r i a	
<i>E. Priidel.</i> Viiralti tamm . . . . .	44
Kunstnikud-juubilarid . . . . .	45
Резюме на русском языке . . . . .	55
Esikaanel: E. Piipuu. Kalevipoeg hundijahil. Šamott glasuuriga. 1961. Seinaplaat «Kalevipoja» teemal.	
Tagakaanel: H. Eelmaa. Vanad kala-laevad. Kartongtrükk. 1961.	



KUNST · 5 · 1961



«EESTI NSV KUNST»



*E. Piipuu. Saarepiiga. Šamott glasuuriga. 1961. Seinaplaat «Kalevipoja» teemal.*

Fi. 2. 20. 1961. m.  
Eesti NSV Riiklik

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

## MÖTTEID MONUMENTAALSKULPTUURI PERSPEKTIIVIDEST

*Mart Eller*

Arvukad püstitatud ja kavandatavad monumendid näitavad, et meil on viimastel aastatel hakatud monumentaalskulptuurile järjest suuremat tähelepanu pöörama.

Märkides tähtsaid sündmusi rahva võitlusteelt, tähistades saavutatud võite, mälestades langenud kangelasi ja austades väljapaistvaid tegelasi, on monumendil suur tähtsus juba sisuliselt. Vahetu sideme tõttu laiade rahvahulkadega on monumendil tähtis osa niihästi kasvatuslike kui ka kunsti spetsiifiliste ülesannete lahendamisel.

Olulist osa etendab mälestusmärk linnapildis arhitektuuriliste ansambelite kujundamisel. Sellepärast tuleb mälestusmärgi loomisel skulptoril ja arhitektil tihedas koostöös lahendada väga palju mitmesuguseid probleeme. Kõige raskemaks ja sisuliselt olulisemaks on muidugi oma idee kunstilise kehasuse leidmine. See on aga alati konkreetne küsimus ja sõltuv kunstniku loomingulisest individuaalsusest ning valitud teemast. Selle peamise ülesande edukas lahendamine on seoses mitmete üldisemat laadi küsimustega. Neist üks esimesi on mälestussambale sobiva asukoha leidmine, seda nii sisuliselt kui ka

kompositsiooniliselt. Sisuliselt peaks mälestusmärgi asukoht olema kas otseselt või kaudselt seotud tähistatava sündmuse või isikuga. Kompositsioonilises paigutuses tuleb arvestada monumendi ja ümbruskonna vastastikust mõju. Tuleb silmas pidada, kas monument on mõeldud vaadeldavana igast suunast, ühe peavaatega või peab tema silueti esiletoomiseks kasutama kontrastset fooni. Linna püstitavate mälestussammaste puhul on oluliseks küsimuseks ka liiklus. Monument ei tohi takistada liiklust ja peab olema hästi vaadeldav vajalikust distantist. Kõige õigem tee mälestusmärkide püstitamiseks oleks muidugi nende projekteerimine koos arhitektuuriliste lahendustega. See eeldaks teatud perspektiivplaani olemasolu, mis arvestaks ideelis-temaatilise külje kõrval ka asukoha valikut ning suunaks mitmekesisusele kompositsiooniliste lahenduste otsinguil. Tähtsa tegurina tuleks siin arvestada linna üldist arhitektuurilist laadi.

Meil püstitatud monumendid asuvad enamasti haljasaladel ja on alles viimase kaudu seotud ümbruse arhitektuurilise laadiga. See võimaldab kavandamisel teatavat vabadust,

mis on võib-olla vajalik just seetõttu, et monument on tulnud püstitada juba varem kujundatud alale. Seos asukoha looduslike tingimustega on meie monumentaalskulptuurile lisanud omapäraseid jooni, mis süvenevad ja arenevad edasi uute valmivate mälestusmärkide juures. Varem loodud monumentide puhul annab tunda nende püstitamise aeg. Nii omab ühiseid jooni enamik 1950. aastate algul kavandatud mälestussambaid. Tänapäeval on aga märgata juba mitmekesisemaid otsinguid.

Lahendada tuleb ka monumendi suuruse küsimus. Mälestussamba mõõtmed on tihedalt seotud selle asukohaga, läheduses asuvate ehituste, puude ja muude esemetega ning ümbritseva ruumi avarusega. Kui mälestusmärk on mingi kindla piiratud territoriaalse ansambli osaks, siis võib ta kõrge asukoha või väljapaistva suuruse puhul saada ka kogu linna silueti üheks elemendiks. Selliseks monumendiks võib Tallinnas pidada M. Pordi ja L. Tolli loodud «Jääretke obeliski».

Ümbruse suhtes domineerivad on ka mitmed maale rajatavad mälestusmärgid. Neist tuleks eelkõige nimetada praegu kavandatavat A. Murdmaa monumenti Kalevi-Liivale. See mälestusmärk on kompositsiooniliselt lahenduselt väga omapärane ja mõjub lihtsuse ning monumentaalsusega. E. Rebase ja V. Tamme kavandatud monument fašismiohvrite mälestamiseks, mis püstitatakse Tartu lähedale, on kooskõlas maastiku iseloomuga, mistõttu monumendi suurus ja ilmekus hästi mõjule pääseb. Kunstnikud on ette näinud monumendile ümbruse ja tausta loomise puuderühmade ning platsi kujundamise teel, et paremini esile tuua nürinurgakujulist monumentaalse reljeefiga mälestusmärki. Asendiplaanist sõltuvad tingimused võimaldavad reljeefmonumenti vaadelda ühest küljest.

Linnadesse püstitatavad monumendid on oma mõõtmetelt eriti sõltuvad läheduses asuvatest ehitustest ja vaatlemiseks jäävast distantsist. Tuleb arvestada vaatenurka, fooniks jäävaid hooneid ja muid tegureid, mis määravad nii mälestusmärgi suuruse kui ka suhte tema üksikute osade vahel. Tundub, et selles mõttes on õnnestunult kujundatud skulptor E. Taniloo ja arhitekt Ü. Sirbi Saaremaa ülestõusu monument Kingisepas.

Punases tellisest sein on siin heaks tagapõhjaks figuraalsele dolomiitgrupile.

Monumentide kavandamisel lahendamist vajavate arvukate probleemide hulgas on üheks väga oluliseks ja järjest suuremat osatähtsust omandavaks küsimuseks mälestusmärgi kooskõla tänapäeva arhitektuuri planeerimise uute põhimõtete ja vormidega. Asendi valiku, ümbrusega seostamise ja muude üldiste probleemide lahendamisel väljatöötatud põhimõtete edukas rakendamine on meie monumentaalskulptuuri käesoleva etapi üks iseloomulikke jooni.

Oma loomingus on meie skulptoritel ja arhitektidel tulnud leida lahendusi väga mitmesugustele teemadele. Pärast Suurt Isamaasõda pöörati peatahelepanu langenud kangelaste mälestuse jäädvustamisele. 1950. aasta algul püstitati mitu monumenti V. I. Leninile ja teistele väljapaistvatele revolutsiooni- ja ühiskonnategelastele. Praegu on valmimas esmajoones just revolutsioonilist ja fašismivastast võitlust tähistavad teosed, kuid üha rohkem hakatakse edaspidi ka meie kunstnike, kirjanike ja heliloojate mälestust jäädvustama. Tundub aga, et kõige selle kõrval on tähelepanust kõrvale jäänud suuri võite ja saavutusi tähistavad mälestusmärgid. Ka mitmed sündmused vajaksid monumentaalskulptuuris kajastamist.

Meie monumentaalskulptuuri arenemine suundub järjest monumentaalsema, üldistavam ja lihtsama käsitluslaadi poole. Selle eesmärgi teenistusse on rakendatud vormiotsingud ja materjali omaduste parem tundmaõppimine. Nõukogude Eesti monumentaalskulptuuri arenemise algusperioodil, nimelt 1947. aastal püstitati E. Roosi ja A. Alase poolt kujundatud Tallinna vabastamisel langenute mälestusmärk. Selle lihtsus, lakoonilisus ja tagasihoidlikkus on jäänud mõjuva monumentaalsuse kõrval üheks iseloomulikuks jooneks mälestusmärkide kujundamisel ka edaspidi. Rida mälestusmärke, mis loodi 1950. aastate alguses, kannavad nimetatust erinevaid jooni. Tallinna püstitati sel perioodil N. Tomski V. I. Lenini monument, mille käsitluslaad oli neil aastail teatud määral eeskujuks ka meie skulptoritele. Seda käsitluslaadi iseloomustab täpne realistlik vorm, mis püüab edasi anda konkreetset psühholoogilist karakteristikat ja säilitada maksimaalselt portreelist sarnasust.



*E. Taniloo. Reljeef Eestimaa ametiühingute I kongressi delegaatide mälestuseks püstitatud obeliskile Uus-Irboskas. Dolo-  
miit, 1958.*

*E. Taniloo. Arhitekt Ü. Sirp. Saaremaa ülestõusu monumendi  
kavand.*

Mälestusmärgi idee avaldub siin kujutatava isiku kaudu, tema liigutuste, näoilme ja tunnete edasiandmisel. Säärane laad oli levinud ka paljude teiste nõukogude skulptorite loomingus.

Kuigi 1950. aastate algul loodud mälestussammaste juures üldiselt puudusid julged otsingud, moodustavad nad siiski olulise etapi meie monumentaalskulptuuri arenemises.

Psühholoogilist ilmestust taotlevas laadis on meil loodud ka mitmed hiljem püstitatud mälestusmärgid. Kahtlemata pakub see laad palju uusi, seni kasutamata lahendusi.

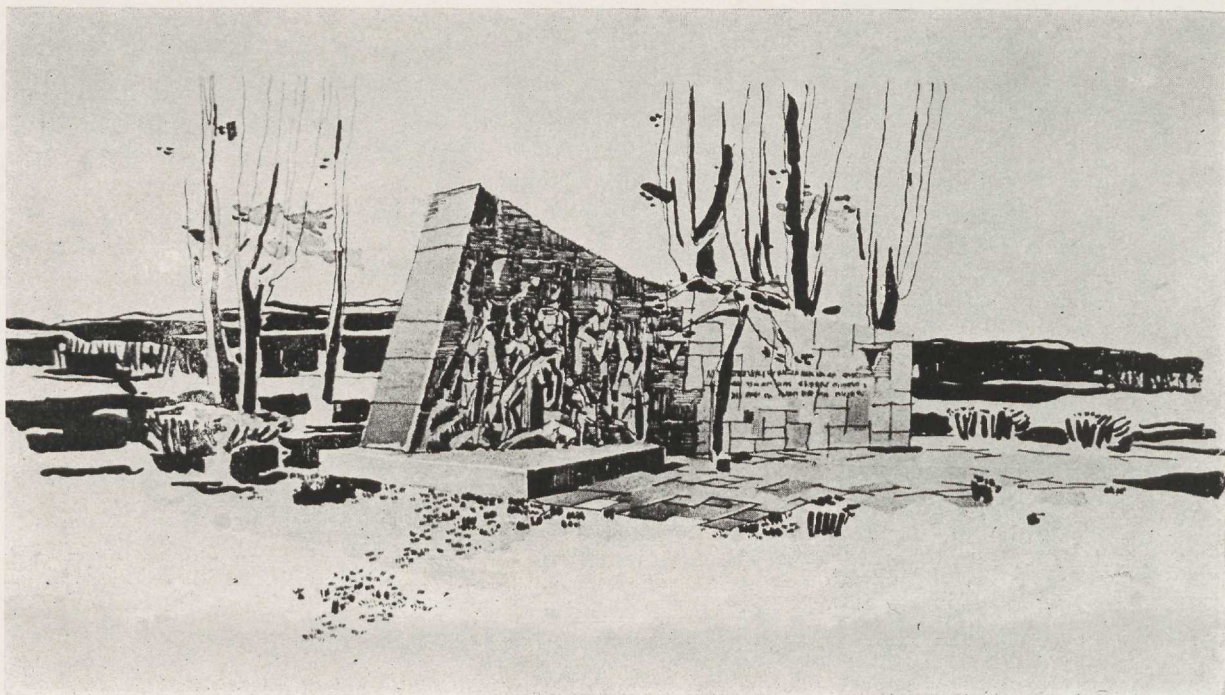
Uue etapi algust näib tähistavat 1957. aasta, kui arvestada monumentide püstitamise aega. Arvestades aga mälestusmärkide pikka valmistisaega, algas mainitud etapp tegelikult juba mõni aasta varem. Tollal valminud ja kavandatud monumentide puhul võib märgata teatud ühiseid taotlusi.

Uute teede otsinguid võib märgata skulptor E. Taniloo ja arhitekt Ü. Sirbi koostööna Eestimaa ametiühingute I kongressi delegaatidele püstitatud obeliski juures Uus-Irboskas, samuti Kudina vennaskalmistule püstitatud mälestusmärgi puhul. Neis avalduvaid uusi tendentse püüab kokku võtta praegu teoksil olev monument Saaremaa ülestõusu kohta. Huvitavalt on skulptor siin lahendanud vormiküsimusi. Vastavalt ideele, mis väljendab rahva kindlust ja murdumatust,

on kunstnik taotlenud monumentaalset ja lakoonilist üldmõju suurte pindade ja monumenti harja rõhutava vormi kaudu. Materjal — Saaremaa dolomiit — on ilmselt sobiv ka E. Taniloo isikupärastele püüetele. Selle materjali omaduste tundmaõppimine ja ära kasutamine rikastab kindlasti tulevikus meie monumentaalskulptuuri ja avab tema ees uusi võimalusi.

Figuraalsetest monumentidest pakub uut Tallinna püstitatavad skulptor A. Möldri ja arhitekt M. Pordi mälestusmärk 1924. aasta 1. detsembri ülestõusu kohta ning skulptor A. Kaasiku ja arhitekt U. Tõlpuse monument Eestimaa ametiühingute I kongressi delegaatidele. Kuigi need mälestussambad püstitatakse linna, on nende kavandajatel tulnud olulisel määral arvestada koha looduslike iseärasusi. See on omakorda mõju avaldanud skulptuuri käsitluslaadile, eriti aga asendiplaanile ja alusele. Uudseks lahendusvõtteks on suhteliselt madala aluse kasutamine. See nõuab figuuride käsitluslaadis suurt monumentaalsust, kuid võimaldab neid orgaanilisemalt ümbrusega seostada. 1924. aasta 1. detsembri ülestõusu mälestusmärgi puhul on omapäraseks võtteks teksti paigutus piki aluspinna äärt. Nimetatud monumentide figuurid teostatakse pronksis. Arvestades materjali omadust, on A. Mölder kujundanud elava ja dünaamilise kompositsiooni.

*E. Rebane. Arhitekt V. Tamm. Fašismiohvrite mälestusmärgi kavand.*







E. Rebane. Reljeefi kavand fašismiohvrite mälestusmärgile.

A. Kaasiku skulptuur väljendab tugevat sise-  
mist pinget, näidates sümbolisel kujul rahva  
vabadusvõitlust. Sellist sümbolset figuuri,  
mis on kahtlemata üheks võimaluseks suurte  
üldiste ideede edasiandmisel, on meie skulp-  
tuuris viimasel ajal vähe kasutatud.

Senistest küllaltki erinevalt on kujundatud  
E. ja L. Roosi mälestusmärk kommunistli-  
kele noortele, mis kavatakse püstitada  
Tallinna. Monument koosneb paljudest üksik-  
kuteest figuuridest, mis moodustavad omaette  
tervikliku ansambli.

Oluliseks komponendiks meie monumen-  
taalskulptuuris näib kujunevat reljeef nii-  
hästi figuraalsete ja obeliskikujuliste mäles-  
tusmärkide juures kui ka iseseisva monu-  
mendina. Taolisi mälestusmärke on meil püs-  
titatud juba mitmeid, nagu A. Laikmaa  
monument Taebles (skulptor J. Raudsepp),  
L. Koidula monument Vändra rajoonis ja  
1905. aasta revolutsioonile pühendatud  
mälestusmärk Pärnus. Monumentaalset rel-  
jeefi kasutab ka A. Eskel 1905. aasta revo-  
lutsiooni tähistaval obeliskil Viljandis ja  
Tallinna Kadriorgu kavandataval M. Ait-  
sami, J. Kalmuse ja P. Imbergi mälestus-  
sambal.

Uusi taotlusi vormiotsinguis võib näha  
E. Taniloo kavandatud Irboska obeliskreljee-  
fil, mille kaudseks eeskujuks on vana-egip-  
tuse reljeef sisselõigatud kontuurjoonest  
tuleneva vormiga. Selline lahendusviis annab  
õigel valguse arvestamisel häid tagajärgi.

Tähelepanu väärrib teoksil olev E. Rebase  
suur monumentaalne reljeef fašismiohvrite  
mälestusmärgile. Siin püüab kunstnik leida  
uusi teid nii vormi kui ka ülesehituse osas.  
Kompositsioon on õnnestunud. Idee väljen-  
dub äärmiselt jõulises ja ekspressiivses vor-  
mis. Tööle saab anda lõpliku hinnangu mui-  
dugi alles siis, kui reljeef on valminud mater-  
jalis — dolomiidis.

E. Rebase monumendi laadiga võrreldes  
on käsitlusviis mõnevõrra traditsioonilsem  
R. Rannasti ja arhitekt M. Ivaski kavandatud  
Töölispataljoni Harju rajooni lahingu tähis-  
tamiseks püstitatava mälestusmärgi reljeefil.

Meie monumentaalskulptuuri edasises  
arengus omab reljeefi kujundus monumen-  
taalse mälestusmärgi detailina küllaltki täht-  
sat kohta.

Esimesel pilgul näib büst-mälestusmärk  
kõige traditsioonikindlama monumentaal-  
skulptuuri liigina. Kuni viimase ajani on siin



A. Murdmaa. Kalevi-Liiva monumendi kavand.

domineerinud peamiselt portreelist sarnasust taotlev käsitluslaad, mis püüab monumendi ideed rõhutada mõne iseloomujoone esiletoomisega kujutatava näoilmes. Puuduseks paljudel seda liiki mälestusmärkidel on vähene monumentaalsus. Kuid ka siin otsivad skulptorid ja arhitektid uut. Ja ehkki väliselt me uute kavandite juures radikaalseid muutusi ei märka, on siiski asutud ellu viima küllaltki huvitavaid ideid. Kadriorgu püstitatakse skulptor A. Eskeli ja arhitekt A. Murdmaa kavandatud mälestusmärk Amandus Adamsonile. Kunstnike mõtete kohaselt on monument kujundatud intiimses laadis. Sammas on asetatud lehiste alla vaba-

kujulisele paeplaatidest platoole. Skulpturaalses osas paistab silma üldistuse ja monumentaalsuse taotlus. Monumentaalses laadis on õnnestunult lahendatud ka M. Saksa kujundatud J. Anveldi büst mälestusmärgile, millele on aluse kavandanud arhitekt U. Tõlpus.

Nõukogude Eesti monumentaalskulptuuri arengut iseloomustavad viimastel aastatel seniste traditsioonide jätkamise ja süvendamise kõrval uute teede otsingud. See on meie monumentaalskulptuuri tunduvalt mitmekesistanud ja selle üldmuljet rikastanud, aidanud lahendada mitmeid olulisi probleeme ja paremini väljendada kaasaja suuri ideid.

# KRISTJAN TEDER — MEELEOLURIKKA LILLEMAALI LOOJA

Voldemar Erm

Maalikunstnik Kristjan Tedre (1901—1960) mälestusnäitus Tartu Riiklikus Kunsti-  
muuseumis 1961. aastal oli paljudele kunsti-  
sõpradele üllatuseks. Näituse külastajad  
tundsivad senini tema loomingut vaid üksikute,  
sagedasti hämarasse saalinurka surutud lille-  
maalide järgi. Nende tööde põhjal oldi har-  
jutud teda pidama meie kunstielu ääremaa-  
meheks, kes kusagil endamisi vaikselt oma  
kunstiaeda harib. Selliseid poolunustusse  
jäänud kandimehi on meie kunstivallas  
enamgi. Nähes äsjasel mälestusnäitusel  
K. Tedre mitmesaja teoseni ulatuva loomingu  
paremikku, tutvudes tema sügavalt realist-  
liku loominguga omapärana ning selle vahetu  
emotsionaalse mõjuga, tunnend tõsiselt rõõmu  
võimeka maalijatalendi taasavastamisest.  
Ühtlasi tunnend kohustust teha korrektiivse  
kunstniku loominguga senises hinnangus ning  
paigutada tema «lilleaed» sooservalt eesti  
kunsti arengu peamagistraalile tunduvalt  
lähemale.

Õppides 1919.—1925. aastani maalimist  
kunstikoolis «Pallas» K. Mäe jt. õppejõudude  
juhendamisel, tuleb ilmsiks K. Tedre huvi  
maastikumaali ja natüürmordi vastu. Tema  
õpilastööde vormikäsitusel esineb kergelt  
stilisatsiooni, koloriidis eelistab ta selgeid  
lokaaltoone, mis annavad teostele värvika  
üldilme (näit. «Maastik karjusega» ja «Vaade  
aknast»). Nende tööde põhjal võib konstateerida  
nooruki värvimeele virgumist, ilmselt  
K. Mäe mõjul.

Jätkates aastail 1926—1928 maaliõpinguid  
Pariisis kunstnik Vassili Šuhhajevi vaba-  
akadeemias, satub K. Teder aga senisest eri-  
neva, rangema õppemeetodi mõjukonda.  
V. Šuhhajev nõuab oma õpilastelt nii joonis-  
tuses kui ka maalil eeskätt inimkeha plasti-  
lise vormi veenvat edasiandmist, kuna kolo-  
riidiprobleemid nihkuvad tagaplaanile. Joo-  
nistamises ei suuda K. Teder nõudlikku õpe-  
tajat rahuldada, küll aga teeb ta märgata-  
vaid edusamme maalimises. Sellest ajast säi-  
linud aktimaalides äratav tähelepanu model-  
lide kindel üldistav skulpturaalne vorm ja

väga tagasihoidlik pruunikas üldkoloriit,  
mida elustavad vaid paar-kolm täiendavat  
värvitooni. Peamiseks ülesandeks on heledate  
ja tumedate toonivahekordadega modellee-  
rimine. Tuhmid rohekad, roostepruunid ja  
hallid toonid annavad ta tolleaegsele linna-  
vaateile nukravõitu üldilme. Natüürmorte ja  
lillemaale iseloomustab asjalik konkreetse  
vormi ja materiaalsuse rõhutamine, ühtlasi  
aga esemete lokaaltoonidest lähtuv vaheldus-  
rikas ja elav värvigamma. Omapärase haju-  
vil kompositsiooni ja ülalt-alla vaatenurga  
ning maitseka koloriidiga paistab eriti silma  
«Natüürmort baklažaanidega» (1927).

V. Šuhhajevi juures väljakujunenud rea-  
listlik vormitunnetus jääb K. Tedre töödele  
omaseks ka hiljemini, kuna tema koloriidis  
toimub mõne aasta pärast uus murrang vär-  
vikuse suunas.

Edusammud maalikunstis võimaldavad  
K. Tedrel oma töödega esineda paaris Pariisi  
kunstigaleriis, võtta aastail 1927.—1928. osa  
kaasaegse kunsti rändnäitusest Kagu- ja Ida-  
Aasia linnades, korraldada 1928. aasta mais  
koos Adamson-Ericu ja E. Viiraltiga näitus  
Oslos ning sama aasta suvel ka Tallinnas ja  
Pärnus.

Pöördunud 1928. aastal kodumaale tagasi,  
satub K. Teder siin ahistavasse olukorda.  
«Publik oli kujutatavast kunstist võõrdunud,  
ostjaskonda peaaegu polnudki. Tuli pints-  
el ajutiselt nurka visata ja hakata maad orja-  
ma,» iseloomustab ta seda aega. Sugulaste  
abiga rajab ta Tartus Ropka eeslinnas vilja-  
puuaia ja mesila ning lõpetab 1933. aastal  
aiandusmesinduskooli. Krundile püstitatud  
majandushoone ülakorrusest saab aedniku-  
kunstniku püsiv eluase ja tööruum. Kõik see  
nõuab pidevat hoolt ja aega, mistõttu kannat-  
ab loominguline töö.

Ent maalikunstist K. Teder ei loobu, sest  
see on ta tõeline kutsumus. Kuuludes 1928.  
aastast peale EKKKÜ liikmeskonda, esineb  
ta pidevalt uute töödega kodumaistel kunsti-  
näitustel ning võtab osa kõigist eesti kunsti-  
näitustest välismaal, 1935. aastal ka Moskvast.



K. Teder. Floksid. Õli. 1955.

Kodumaal valminud varasemate tööde temaatikas on ülekaalus linnavaade ja portree. Neid iseloomustab Pariisis omandatud realistlik vormikäsitlus ja tagasihoidlik koloriit. Nii on kunstniku isa, ema ja vanaisa portree 1929. aastast maalitud vaid kahekolme värvitooniga. «Isa portrees» on suure siirusega jäädvustatud kondise näo ja halli habemega lihtsas talupojarõivastuses vanamehe karakterne kuju, mis jääb kauaks meelde. Asjaliku ruumitunnetusega on maalitud «Avatud aken» (1928) ja «Vaated Toompealt» (1928 ja 1930), kus tuhkhalli, tellisepunase ja roheline kooskõlad annavad usutavalt edasi Vana-Tallinna ajaloolist hõngu. Hollandi vanameistrite laadi meenutab «Lillekorv» (1933), mille ühtlasel soojal taustal värvilised suvililled loovad harmooniliselt kauni värviakordi.

Oma võimete värskendamiseks õpib K. Teder aastail 1933—1934 kõrgemas kunstikoolis «Pallas» maalikunsti A. Vabbe atel-

jees. Viimase õppemeetod tõstab realistliku vormikäsitluse kõrval taas esiplaanile koloriidi- ja faktuuriprobleemid. Siit saadud mõjudel hakkavad K. Teder loomingus ilm-nema uued tendentsid. Näiteks 1933. aasta sügisel valminud «Natüürmordis lilledega» on kasutatud senisest julgemaid värvikонт- raste. Kui osa esemeid laual on maalitud veel täiesti konkreetse vormis, siis lilled vaasis ja taust on kujundatud juba vabama, hoogsama pintsli tõmbega, kusjuures valgus ja õhuline keskkond etendavad maali meeoleu väljendajana olulist osa. Umbes analoogiline protsess — impressionistliku maalilisuse taotlus — ilmneb neil aastail ka Adamson-Ericu, A. Vardi ja J. Grünbergi loomingus.

Puutudes aiataõel kokku looduse ja lilledega, kiindub K. Teder üha enam viimaste vormi- ja värvirikkusesse. Lillede kujutamine pakub tema poetilisele hingelaadile suurimat veetlust, mistõttu lillemaal muutub 1930-ndate aastate teisel poolel valitsevaks

K. Teder. Lilled õuntega. Õli.  
1937.



žanriks kunstniku loomingus. Sellel alal saavutab ta aastal 1936—1939 kunstilise küpsuse ja täie emotsionaalse väljendusrikkuse. Et kevadisel aiatööde hooajal maalimiseks aega ei jätku, siis kujutab kunstnik peamiselt lõpsakaid suvi- ja sügislilli. Tema palett muutub heledaks ja värvikaks, neutraalsete foonide ja lauapindade asemel kasutab ta nüüd sageli kirjumustrilisi laudlinu ja värvilisi draperiisid. Täie värvikõla saavutamiseks sugeneb ta töösse üha rohkem valgust ja õhku. Kompositsioon ja faktuur muutuvad artistlikult vaheldusrikkaks. Nüansirikka impressionistliku käsitluslaadi ilmekaks näiteks on peene pintslikirjaga maalitud «Lilled rohelises vaasis» (1935), kus haprad õied otsekui sulavad ümbritsevasse õhulisse kesk-

konda. Värvirõõmsas heledas koloriidis on maalitud «Lilled» (1936), «Lilled õuntega» (1937), «Natüürmort krüsanteemidega» (1937) ja rida teisi töid. Ent valmib ka dekoratiivse kallakuga lillemaale, nagu «Daaliad» (1936 ja 1938), kus õite eredad kontrastsed punased, kollased, lillad jt. lokaaltoonid üksteise kõrval kõlavad otsekui energilised fanfaarihelid. K. Tedre lillemaalide käsitluslaad ja elamuslik sisu on väga vaheldusrikas, kord nukker, kord elurõõmus, kord täis seesmist pinget.

Lillemaali kõrval püüab K. Teder viljelda ka maastikumaali, portreed ja figuraalset kompositsiooni. Huvitavad ja omapärased on tema kaks «Talvist Tartut» 1937. aastast. Need kujutavad Tartu agulimotiive, kus kerged puumajad kulissidena ääristavad kitsaid

lumiseid tänavaid jalutajatega. Suured erk-sais lokaaltoonides värvipinnad annavad mõlemale teosele dekoratiivse üldmõju. Kompositsioonis ja figuuride käsitluses ilmnev lapselik naiivsus ei mõju segavalt, vaid on kooskõlas teoste siira elurõõmsa laadiga. Portreedes saavutab K. Teder küll veenva välise sarnasuse, aga kujutatud isikute psühholoogiline iseloomustus kipub jääma vähe-ütlevaks.

1936. aastal katsetas K. Teder ka linool- ja puulõike alal. Saavutamata siin aga tõhusamaid tulemusi, jäi see vaid episoodiks ta loomingus.

Nõukogude võimu taaskehtestamise järel 1940. aastal võtab K. Teder aktiivselt osa Tartu kunstielu reorganiseerimisest. EN Kunstnike Kooperatiivi Tartu osakonna esimehena aitab ta lahendada paljusid pakilisi päevaküsimusi kunstnike töö korraldamisel ja nende uudisloomingu tutvustamisel näituste kaudu. Ta ise esineb mitmel näitusel lillemaalide, maastike ja portreedega. Saksa fašistliku okupatsiooni ajal elab ta tagasi-tõmbunult Tartus. Pärast kodulinna vabastamist Saksa fašistlikest okupantidest lülitub ta taas innukalt organisatoorsesse töösse EN Kunstnike Liidu ja Kunstifondi Tartu osakonna juures. Aastail 1950—1955 töötab ta jällegi peamiselt aianduse-mesinduse alal Tamme puukoolis Rõngus ja Eesti Põllu-majanduse Akadeemia aianduse kateedris.

Aedniku-kunstnikuna esineb K. Teder sõjajärgsel perioodil paljudel kunstinäitusel, välja arvatud aastad 1950—1954, mil ta on seotud oma kutsetööga. Tema armastatud põhialaks jääb nüüdki lillemaal. Vastavalt ajastu nõudeile rakendada sotsialistliku realismi meetodit loomingulises töös ilmnevad kunstniku käsitluslaadis uued jooned.

Vaheldusrikkalt ja emotsionaalselt kujutab K. Teder arvukais töödes aialillede toredat värvisära, tagasihoidlikke põllulillede kimpe, sirelite mahedat meeleolu. Ta püüab neisse töösse sisendada kogu oma hingehelluse ja rõõmu looduse õitseaja pillavast eluküllusest. Et seda maalis saavutada ja tugevamini rõhutada, kujutab ta tavaliselt suuri, kogu pildi pinda täitvaid mitmevärviliste lillede kimpe, kus õite puhtad kontrastsed lokaaltoonid aitavad värvide intensiivsust vastastikkult tõsta. Aruharva kujutab ta üksikut lille või õitsvat puuksa vastava meeleolu edasiand-

miseks, näit. teoses «Õitsvad murelioksad» (1959). Peale harilike kammerlike bukettide haarab kunstnik kompositsiooni rikastamiseks kaasa ka osa interjööri või aknast paistvat loodust, näit. «Lilled kübaraga» (1945), «Krüsanteemid kolmes vaasis» (1947) jt. Eriti intensiivse värvimõju saavutamiseks maalib ta lilli otse akna taustal, kus vastukumav päikesevalgus annab õitele hõõguva sära, kuna taamal paistev maastikulõik moodustab lilledele tagasihoidliku õhurikka fooni, nagu teostes «Natüürmort palmiõitega» (1947), «Gladiolid» (1959). K. Teder tunneb hästi lillede spetsiifikat ning oskab ka intiimsetes lillemaalides nii vormi kui värvivahenditega edasi anda iga kimbu erinevat võlu ja meeleolu. Peenest värvimaitses kõnelevad meisterlikult maalitud «Floksid» (1955), «Valged roosid ja jaapani sirelid» (1957), «Daa-liad» (1959) ning peaaegu igal aastal korduvalt maalitud sirelid. Koloriidilt suurepärase on ka «Natüürmort» (1949) sellel kujutatud kööginõude ja aedviljaga.

Pideva huviga töötab K. Teder ka maastikumaali alal. Siingi võib täheldada tagasi-pöördumist realistliku, kahjuks aga kohati isegi kuivalt asjaliku käsitluslaadi juurde. Oma paremais peisaazides annab ta siiski ilmekalt edasi looduse vahelduvaid meeleolusid. Kodulinna Tartut kujutavais teostes on ta siira realismiga tabanud päikesepaistelise talvepäeva karget meeleolu («Talvised katused» 1942), nukkerhalli üldkoloriidi abil fikseerinud talveõhu sompu atmosfääri («Talvine Tartu motiiv» 1948), heledas koloriidis hoogsalt jäädvustanud sõjajärgse Riimäe varemetevälja (1948). Naiivse otsekoheusega, ent sooja südamega kujutab ta oma lähemat koduümbrust erinevail aastaagadel, nagu «Aed talvel» (1940—1941), «Kevadine aed» (1947), «Suvi» (1959) jt. Lühimatkaadel Lõuna-Eestisse maalib ta rea meeleolukaid suve- ja talvemotiive. 1947. aastal viibib K. Teder Kunstnike Liidu loomingulises majas Hostas, kus valmib rida selle suvituskoha ja Salme küla vaateid Kaukasuse jalamiilt. 1957. ja 1959. aastast pärineb hulk töid Krimmi lõunarannikul asetsevast Gurzufist ja selle lähemast ümbruskonnast. Valgusküllast, värvikat lõunamaist loodust kujutades muutub kunstniku pintslilööks ja vormikäsitlus vabamaks, koloriit elavamaks, teoste üldmõju emotsionaalsemaks («Krimmi mäestik



K. Teder. Sirelid. Õli. 1958.

õitsva mandlipuuga», «Õitsvad virsikud», mitmed Gurzufi etüüdid). 1959. aastal Koola poolsaarel valminud töodes on vastavalt Põhjamaa karmile loodusele ka koloriit ja meeleolu tõsisemad, kaljumägesid kujutavais töodes isegi sünged.

Portreedes on K. Teder aeg-ajalt jäädvustanud oma perekonnaliikmeid, teatriinimesi, aednikke jne. Tema portreed on kompositsioonilt hästi läbimõeldud ja mitmekesised. Ent liigne natuuri kammitsas seismine pidurdab ta väljendusvõimalusi, mistõttu kujutatu hoiak on sageli tardunud ning psühholoogiline ilmestus pealiskaudne. Vähesed figuraalsed kompositsioonid kujutavad enamasti ühe või paari tegelasega staatilisesse kunstniku kodumiljööst. Neis näeme tema abikaasat ja poega klaveri taga harjutamas, poegi laua taga õppimas, klaverikunstnik M. Sarve musitseerimas jne. Aia- ja põllutööd kujutavais žanristseenides jäävad inimesed enamasti vaid loodust elustavaks

stafaaziks. Portree ja figuraalne kompositsioon ei vasta ilmselt kunstniku kalduvustele, mistõttu ka tulemused jäävad keskpärasteks.

K. Tedre loomingu paremiku moodustavad ikkagi lillemaalid ja natüürmordid. Nendes on ta saavutanud kõrge kunstilise taseme, rikastades eesti maalikunsti paljude väärtuslike teostega. Lähtudes alati natuuri tundmaõppimisest, püsib K. Teder oma töodes kindlalt realismi pinnal. Oma isikupärase kirka värvigammaga rikastab ta meie valdavas osas tagasihoidlikku ja nüansirikast toonmaali tunduvalt erineva värvika käsituslaadiga. Oma lillemaalide ja natüürmordide sügava tõepärasuse, julge värvikäsitluse ja emotsionaalsusega saavutab ta vaatlejas sugestiivselt haarava kunstilise mõju. Seetõttu on K. Tedre looming omandanud suure populaarsuse ning levinud väga paljudesse töötajate kodudesse, tuues endaga kaasa «päikest, elurõõmu, värve ja valgust», nagu mainib üks tema tööde näituse külastajaid.

## «KALEVIPOEG» KRISTJAN RAUA LOOMINGUS

Helmi Üprus

Fr. R. Kreutzwaldi luuleteose «Kalevipoja» trükkis ilmumisest on möödunud tänavu sada aastat. Saja aasta kestel on «Kalevipoeg» innustanud ja omapärastanud rahvuslikku kunstiloomingut, niihästi muusikat kui ka kujutavat kunsti. Uued kunstiteosed on elustanud eepose sündmusi ja kangelasi ning teinud neid alati lähedasteks. Rahvuseepos on rikastanud rahvuslikku kultuuri tõsiste kunstiteostega.

Kõigi teiste Kalevipoja-kunstnike kõrval seisab eesti rahvusliku kunsti suurkujuna Kristjan Raud. Ja just nimelt «kõrval», sest Kristjan Raua looming läbib pikki aastakümneid, läbib eesti rahvusliku kunsti arenguteema algusest kuni Nõukogude perioodi algusaastateni.

Andumuses mõttekunstile, jutustavatele, mõtlemapanevatele teemadele, kulges Raua looming juba algusest peale teist rada võrreldes tema kaasaegsete loominguga. Rauale oli kunst mõtlemiseks kõige sügavamas tähenduses. Selleks andis rahva minevik ja olevik rohkesti ainet.

K. Raua tegevus eesti rahvakunsti kogumise organiseerijana ja Eesti Rahva Muuseumi rajajana on tihedalt põimunud ta kunstnikuisiksuse kujunemisloosse. Siit pärinebki K. Raua omapära, mille juured peituvad rahvatraditsioonide ja rahvapärimuste tundmises.

K. Raua kiindumus rahvasse ja süvenemine rahvuslikku algas juba tema loomingu varasemas etapis sooja ja siiralt realistliku maaelu käsitlemisega ning jätkus töödes, mis olid kantud tema seesmisest kalduvusest mõttekunsti sügavustele, ükskõik milliste — realistlike, sümbolistlike või ekspressionistlike — väljendusvahenditega. See kõik on olnud omamoodi otsimine, loominguline ettevalmistus kunstiliseks sünteesiks, milleks kujunes K. Rauale «Kalevipoeg» ja kogu tema elu viimase aastakümne looming.

Rauale jäi kunst mõtlemiseks kõige sügavamas tähenduses. Selleks pakkus «Kalevipoeg» rohkesti võimalusi.

«Kalevipoega» võib täie õigusega nimetada K. Raua elutööks. Ja mis kõige tähtsam, «Kalevipojaga» saavutas K. Raud oma loomingus kulminatsiooni, andis sünteesi, milles ta oma pika kunstnikutee püüdlused kokku võttis. Aastakümnete vältel ei kustunud «Kalevipoja» teema, õigemini probleem, kunstniku huvi- ja tegevusorbiidist. K. Raud on harva oma töid dateerinud, kuid üks neist, «Tüli Soome sepa juures», kannab daatumit 1914. See on K. Raua varaseim dateeritud Kalevipoja-aineline joonistus. Seevastu viimane, «Kalevi tagasitulek» (ka «Kalevipoja tagasitulek»), kannab aastaarvu 1942. See ligi kolme aastakümne pikkune distants kasvab veelgi, sest teame, et «Kalevipoeg» ei ole K. Raua loomingus mingiks omaette nähtuseks, vaid on sellest orgaaniliselt välja kasvanud ja sellega läbi põimunud.

Loomupärane, aga ka töös üha süvenev juurdlemine oli K. Rauale kindlaks baasiks üldistavate kunstiliste kujundite juurde jõudmisel, mida nõudis eepos. K. Raua realism ja konkreetlus võttis algusest peale üldistava laadi. «Pakri talunaine», «Ema», «Linda», «Mure», «Lein», «Nukrus» — ükskõik kuidas ka oleks pealkirjastatud see Raua loomingus nii sageli esinev üksik naisfiguur, seob ometigi kõiki neid kujusid teatav kindel tunnetuslik heli. Seepärast ongi üsna raske kindlaks määrata, kus lõpeb K. Raua muu looming ja kus algab «Kalevipoeg», või ümberpöörduvalt.

Juba oma esimestes Kalevipoja-ainelistes töödes annab K. Raud tabavaid karaktereid. Ühel joonistustest «Tüli Soome sepa juures» on sepa poja riika poosi ja Kalevipoja jõuliste rusikate kõrval kompositsioonis olulisteks teguriteks laudkonna põhjamaine pika-tajulisus, teisel samateemalisel hilisemal joonistusel sajatusviha. Kogu sündmustik ja meeoleolu nii ühel kui teisel joonistusel on visandatud meisterlikult. On tunda Soome suure kunstniku Akseli Gallén-Kallela põhjamaist realismi ja rahvalikku tabamisosavust joontes. Taas sekkub klassikalises kunstis sajandite kestel viljeldud traditsioone.





K. Raud. Tüli Soome sepa juures. Pliiats. 1935.

Kõik on väljendusriikas, kuid ainult visandatult, kaasa arvatud Kalevipoeg.

K. Raua Kalevipoeg on algusest peale vaba žanrilisusest. Ta räägib ise enda eest. Juba esimestest joonistustest peale on Kalevipoeg individualiseeritud. Ta erineb mõõtmetelt teistest. Ta on kompositsioonis leidlikult esile tõstetud. Kuid need on kõik formaalsed abinõud kangelase veenval kujutamisel. K. Raud ei tunne Kalevipojale folkloristide ja kirjandusloolaste poolt omistatud ebaplastilisust. K. Rauale on Kalevipoeg hiid, kes kehastab rahvast ja selle paremaid püüdlusi. K. Raua teadmiste ja emotsioonidele piisab sellest, et visandada ja kiiresti vormida Kalevipoja väline kuju. Hiiu vaimse palge kujutamisel töötab K. Raud aga pikki aastaid. Kunstniku poolt heldekäeliselt jagatud arhaiseerivatele mõttekäikudele ja sellele vastavalt ka vor-

midele leiame juba algusest peale kangelase kunstilises tõlgenduses tendentse, mis on omased K. Raua hilisemale, kindlaimelisele kangelasele, sellele kangelasele, kes K. Raua loomingu viimasel etapil võtab kokku kõik eelneva, kuid teeb seda nii, et toob esile hoopis uusi aspekte. See on kangelane, kes otsustavalt juhib linna rajamist, kes meelekindlalt esineb sünges stseenis öise võõraga, kes süttib vihases võitluses vaenlastega, kelle seesmine kunstiline kvintessents on antud «Sureva Kalevipoja» ühes variandis.

Kõik need tööd kannavad aastaarvu 1935. Kes on see «Kalevipoeg»? Igatahes mitte primitiivne ja stiihiline loodusjõud. Ka mitte võõras ja kauge antiikajastu jumal-kangelane. Ammugi mitte rahvuslik deklaratsioon. Pigem rahvas peituva vaimse ja füüsilise jõu kontsentraat; lähemalt iseloomustades: kart-

matu, uhke, aval, mõtle ja tahtejõuline, nagu see on saanud renessansiajastu inimesele iseloomustavaks. Nii on ka K. Raud teda kujutanud: hiiglaslik turi ja käsivarre lihased kangestumas, hambad «Surma kütke piinades» kokku surutud, kuid uhke ning alitamatu. Kaldale roomanud Kalevipoja kuju interpretatsiooni tuum ei seisne mitte füüsilises jõus, vaid kangelase näoilmes. Siin ta ongi see «... suur elu korraldav jõud, kõige pahasuste, inetuste, takistuste ja hädaohu kõrvaltoimetaja...»<sup>1</sup>, kellest K. Raud kõneles juba 1912. aastal, öeldes: «Meie lugulaul «Kalevipoeg» on niisama väärtusi sisaldav rahva produkt. Mis on Kalevipoeg muud kui suur, korraldav, loov jõud, kui rahvast kaitsja ja juhtija sümbol! Hiiglaline isik. Ta pilk ulatab ühest maa servast teise. Nagu pilvedest vaatab ta alati alla. Ikka elu eest takistusi kõrvale saates, ikka valvates, ikka valmis isamaa eest seisma».<sup>2</sup> K. Raud ei ole kunagi Kalevipoja kujusse suhtunud kui ainult füüsilisse jõuallikasse. Juba 1912. aastal Eesti Rahva Muuseumi koosolekul peetud kõnes selgub kunstniku kindel veendumus ja kontseptsioon eesti muinasmaailma inimesest kui mõtlevast inimesest. «Nagu laulud, nii olid ka muinaslood tõsise tagapõhjaga. Filosoferijad pead, rahva targad olid neid kokku seadnud.»<sup>3</sup> See K. Raua kindel kontseptsioon on rahvuseepose ja selle kangelase vääriline. K. Raud realiseerib selle kontseptsiooni kunstis, eriti 1935. aastaks valminud «Kalevipoja» töödes, kus Kalevipoeg on kunstiliselt jõudnud valgustatud inimese lähedale.

K. Raua Kalevipoeg ei tarvitse kujuneda etalooniks, sest iga kunstnik interpreteerib kirjanduslikke kujusid vastavalt oma kontseptsioonidele.

Seos renessansi inimvaimu ja humanismi idee kandjateks on K. Raua Kalevipojas isegi välist laadi. Seda ei reeda mitte üksi Kalevipoja sirged näojooned, tahtejõuline profiil ning selle eelistamine enamikes kompositsioonides. See hõõgub läbi K. Raua kunstilisest kontseptsioonist, mis avaldub mitte üksnes kompositsioonilistes võtetes, vaid ka kindlates mõtteseostes. Väljendusrikkaks puändiks on selles «Linda rөө» — kompositsioon, mis on üles ehitatud klassikalises kunstis jõu-vahekordade kujutamisel eksisteerinud kõige dramaatilisemate stseenide põhimõttele. Siinkohal liiguvad mõtted renessansskunstis

Heraklest ja Antaiost kui ka hüdravõitlusi kujutavate teoste suunas. Meenuvad Pollajuolo Heraklase-pildid Uffizis. Linda ahasutus ja meeleheide on võrdne Liibüa hiiglase Antaiose karjatusele pärast tema õhikutõstmist maast, millega oli seotud ta jõud. Klassikalistele traditsioonidele kunstis vihjab ka tegelaste värviiseloostus. Tuuslari kuju on tume, Linda hele. Nii on sajandite kestel kunstis piltlikult iseloostatud positiivset ja negatiivset leeri.

Kalevipoja kuju oli K. Raua eepose kujutamisel kahtlemata üks peamisi probleeme, kuigi mitte ainus. Kunstnik tundis suurt huvi Linda kuju vastu. Arvukatel lehtedel leiame leinava Linda, sageli eeleegilise alatooniga, kuid alati monumentaalses lahenduses. Linda kui ema probleem on K. Rauale eriti südamelähedane.

Kuid mitte üksnes seepärast ei näi K. Raud tundvat Linda vastu sügavat huvi, vaid just seetõttu, et Linda-episoodid kuuluvad eepose sõlmpunktide hulka. Sõlmpunktide avastamisel oli K. Raud aga eriti osav, sest ta tundis hästi eepost, mitte ainult selle süžeed, välist sündmustikku, vaid «Kalevipoja» kunstilisi jõude. Seejuures ei takerdu K. Raud sõnasõnalisusse. Tal on silmade ees «Kalevipoeg» tervikuna. Sellele läheneb ta suurepärase dramaturgina, toimides kindlakäeliselt, kindla isikliku maitsega ja suhtumisega eeposesse. Selles ei ole midagi juhuslikku. See on läbimõeldud eepos pildis, mille K. Raud on meile pärandanud. K. Raua «Kalevipoja» dramatiseeringu sõlmedeks on suured ühiskondlikud momendid (maadeavastamine, linna rajamine, lahingud, võitlused ja jõukatsumised vaenlastega) ning sügavad eetilised episoodid (Linda rөө, Kalevipoeg ja Saarepiiga jne.), kusjuures nende motiivide interpreteerimisel dramaatiline heli aastatega üha intensiivistus. Selles laadis viib K. Raud põhiliselt oma töö lõpule, andes 1935. aastal suure seesmise pingega teoseid. Seevastu eepose suurepärase lüürika ei ole K. Raua element. Tema kompositsioonide mehises figuraalses miljöö on see jäänud vaid saateks ega ole kunagi kujunenud interpretatsiooni sihiks. Ka ei ahvatle K. Rauda «Kalevipoja» fantastilised episoodid. Tema valik langeb valdavas enamikus realistlikule mõttekäigule eeposes.

K. Raua oskuslik motiivivalik on tekitanud

K. Raud. Linda rööv.  
Pliiats. 1933.



motiiviepiigoone «Kalevipoja» illustreerimisel, mõnikord ka kompositsiooniepiigoone. Ometigi peitub eeposes rikkalik varu maalitavaid motiive, mida K. Raud ei ole valinud, kuid mis eepose värssi- ja mõttevärvikus ootavad avastamist kunstnike poolt.

K. Raua oskuslik motiivivalik ja selle läbimõeldud interpretatsioon on kantud kunstniku poolt väärrikasse kunstivormi. Ehitades oma tööd üles lihtsusele ja masside mõjule, ületab K. Raud teatavate kindlate aastatega seotud kunstimaitsse ning annab seega püsivama väärtusega kunstiteoseid. Ühtlasi astub ta pikema sammu lähemale tänapäeva kunstimaitssele, kui teised K. Raua kaasaegsed seda suutsid.

K. Raua tööde eriliseks kunstiliseks väärtuseks on nende lihtne, monumentaalne kom-

positsioon, ka siis, ja eriti siis, kui tegemist on ainult ühe figuuriga. Eriti haaravalt annab K. Raud edasi kõige tegevusetumaid, kuid kõige sügavamatest elamustest kantud stseene, nagu «Kalevipoja surm», «Kalevipoeg ja Saarepiiga», «Kalevipoeg ja öine võoras», «Kalevipoeg magamas» jpt. Nii neis kui ka enamikus teistes töödes vastandab K. Raud figuurid taustale jõuliselt ja leidlikult. Sageli teeb ta seda taevaalaotuse või «tühjuse» foonil, kus siiski ei ole ühtki täiesti tühja kohta. Eriti aktiivselt võtavad kompositsiooni moodustamisest osa pilved. Kõik figuure ümbritsev aga on antud niivõrd diskreetselt, et kogu pildi mõjujõud kontsentreerub figuuridesse. «Kalevipoja surmas» haarab vaatajat Kalevipoeg, kuid tähelepanemata ei jää ka loodus: jõgi, niit,

kõrkjad. «Vägikaika vedamises» kontsentree-rib võitlejate paar kogu tähelepanu, kuid me näeme, kus ja milliste veekasvude läheduses toimub võitlus. «Noor Kalevipoeg» kerkib meie ette hiiglasena kodumaa metsade keskelt ja «Laulvas Kalevipojas» on hiiu kõrval kuused vaksapikkused. Peaaegu igal pildil on mõni habras leht, lill või puu. Tahtmatult tõmbad võrdlusjooni meie kunsti vanimate monumentaalteostega, kirikutega, kus sakraalarhitektuuri lihtsas, kuid võimsas vormikönes etendavad suurt osa väikesed, sageli nagu piilaritele ja portaalidele unustatud raidkivist lehed või õied. Jääb mulje, et eepose kangelas ümber on subtiilne kaja kõigist neist loomulikuna tunduvatest pisisjadest, mis ümbritsevad eepose tegevust.

Vararenessansi meistritele omaselt on loodus kui foon, millelt figuurid eralduvad. Nii on see Giotto maalidel, kus inimese ja looduse kooskõla ei ole veel täielikult elustunud, kus valitseb ruumi lõpmatus ja kuhu ei ole veel ulatunud hilisrenessansile omane kindlate piirjoontega ruum. Seesugune ruumi lõpmatuse tunne kandis K. Raua kunstiloomingut juba varem (tsükkel «Inimene ja öö»). Kuid K. Raud on andnud oma loomingu lõpp-perioodil ka niisuguseid töid, kus loodus on muutunud süžeeks, esinedes kompositsioonis niisama olulisena nagu figuurid («Kalevipoeg ja Saarepiiga»).

Kristjan Raud on eepose interpreteerimisel lähtunud luuleteose kõige monumentaalsematest joontest. Ta käsitleb neid rahulikult ja distsiplineeritult. Ka kõige figuuririkka-mates kompositsioonides, isegi sõjatuhinas, valitseb kindel kompositsiooniline organiseeritus. Ei mingit kaootilisust. Kompositsioonid on üles ehitatud läbikaalutult, peaaegu arhitektuurse selgusega. See annab rahulikult pildipinnal kunstniku idee monumentaalse väljendusjõu. Vaatleja tõdeb, et K. Raud käsitleb eepose sündmusi kui muinsusi, lähenedes neile kindla meetodiga, valides mida jutustada, otsustades kuidas jutustada — nii nagu minevikusündmusi antakse edasi heades kirjandusteostes. K. Raud ei püüa elada eeposega ühes ajas. Ta on maha raputanud kaasaegsete armastuse elu pisidetailide vastu. K. Raud vaatab tagasi ja ta teeb seda piasju nägemata. Nagu pooljuhuslikult rõhutab ta mõnd üksikut detaili, et oma üldistustele elutukset anda.

Mõnikord K. Raud sammub hämmastavalt lähedal klassikalistele kompositsioonitõdedele. «Kalev kosjas», millest Raud on maalinud mitu varianti, kannab meid metsade sügavusse. Ürgne loodus, nii nagu võinuks olla ürgkodu. Suurejooneline rühmade paigutus. Paremalt ratsude-rivi. Vasakul talu pere, kelle hulgas mõned figuurid on pööratud seljaga vaataja poole. Keskel aga mängib «tükk», nagu renessansimaalides. Töö on klassikalise kompositsiooniga, kuid tingituna individuaalsest vormist samaaegselt iselaadne, põhjamaine, rahvuslik.

On iseloomulik, et K. Raud annab oma kompositsioonide vormilisele küljele sageli ulatusliku sisulise taotluse. Ta ehitab kompositsiooni üles kindla süžeelise portaaliga. Enamikus on selleks ebasümmeetriliselt tunglevad pilved. Selliselt juhib ta vaataja viivitamatult olulisele pildis ja koondab tähelepanu teose kesksele mõttele («Sõit maailma otsa», «Teekond maailma», «Assamalla lahing» jne.).

Luaa niisuguseid kunstiteoseid nagu K. Raua «Kalevipoeg», tähendab omada selget ettekujutust kunstiteose sisust, ideest ja ühtlasi kunstiteose vormi jõuressurssidest, omada vastavaid kogemusi ja teadmisi. K. Raud ei eitanud mõjude ja mõjutuste võimalusi, küll aga nende teadlikku aktsepteerimist. Ka Raua loomingu aines ei olnudki kunstniku kreedo järgi mahutatav eksisteerinud ja eksisteerivate kunstistiilide ja käsituste raamidesse. K. Raud oli selleks liiga juurdlev, et üht või teist vormi mehaaniliselt üle kanda. Loominguline meetod ei olnud tal eesmärk, vaid abinõu. Tõde näib peituvat K. Raua pihtimuses, «... ma ei ole tahtnud ei sümbolist ega realist olla, vaid olla see, kes ma olen!»<sup>4</sup> See K. Raua «oma tee», millest ta kõneles 1940. aastal, oli siis juba kinnituse saanud tema loomingu näol.

Kui kunstiajaloolane K. Raua loomingu analüüsid on sunnitud tõmbama paralleele, avastama seoseid ja mõjutusi, siis on see vaid tõendiks, et K. Raud ei olnud eremiit, vaid elas oma ajas, kõike elavat, ka kunsti liikumisjõu avaldusi tundes ja tunnistades. Kuid on suurim eksitus arvata, et K. Raud oma kunstiteoreetilistes kirjutistes on andnud kompassi tema loomingu analüüsijatele. K. Raud oli kaugel sellest, et kunsti arenemise nähtustest eelistada vaid seda, mida ta



K. Raud, *Kalevipoeg ja õine võõras*. Süsi. 1935.

ise oli suuteline matkima või mis oleks vastanud tema loomingulisele kontseptsioonile. K. Raua sõnavõttude põhjal veendume kui hästi ta tunneb, analüüsib ja hindab kunstis värviprobleeme, kuigi ta ise jääb monokroomia juurde. Ta hindab samavõrdselt täiesti erinevaid kunstiavaldusi, kui see on vaid hea kunst. Ta kõneleb vaimustusega Paul Gauguinist, kelle loominguga K. Raua kunstikõne omab teatud sugulussidemeid. Ent niisama-suguse vaimustusega kõneleb ta ka Paul Cézanne'ist. K. Raua looming näitab, et ta ennast ei lahustanud selles tema poolt nii kiitvalt hinnatud XX sajandi kunsti kaleidoskoobis. K. Raua eruditsiooni ei tohi ära segada tema loomingulise kontseptsiooniga. Millised kokkupuuted on K. Raua loomingul tema kaasaja kunstinähtustega, seda on rida kunstiajaloolasi püüdnud analüüsida, kuid üksikasjad ootavad veel lahendamist. Üks aga

on kindel: niihästi rahvuslik aines kui ka rahvakunstis peituv rahva loov vaim, samuti rahvakunsti vormimaailm kujundas K. Raua omalaadse kunstikõne.

K. Raud tundis suurepäraselt eesti rahvakunsti. Kuid oleks väärid pidada K. Raua loomingut allikaks etnograafikat, nagu sageli on väidetud. Tõsi, palju entograafika elemente leiame K. Raua mõtteharjutuslikes joonistustes, milles ta siiralt imetleb esivanemate poolt loodut. Kuid enamikule nendest joonistustest tuleb ikkagi vaadata kui materjali kogumisele millekski suuremaks. Esivanemate materiaalsel kultuuri hästi tundes saavutas K. Raud loomingulise elutarkuse: tunnetada etnograafiliste esemete kaudu neid esemeid loonud rahva vaimseid jõuvarusid. See oli üks alustest, millele K. Raud ehitas oma loomingulise kontseptsiooni ja mis avaldub kujukalt ka K. Raua Kalevipojas. K. Raua Kalevi-



K. Raud. Kalevipoeg ja Saarepiiga. Pliiats. 1934.

poeg on vaba etnograafilistest rekvisiitidest. K. Raua Kalevipoeg tegutseb peaaegu alati looduses. Üksnes harva, nagu soome sepa talus, on K. Raud viinud tegevuse siseruumi ja rikkamasse etnograafilisse miljösse, mis kannab põhjamaade rahvakunsti kaunist pitsarit. Kui näiteks sajandi esimestel aastakümnetel Oskar Kallise ja paljude teiste kunstnike Kalevipoeg kandis Muinas-Eesti sõduri ülikonda,<sup>5</sup> mida oli tutvustatud 1904. aasta «Lindas»,<sup>5</sup> siis K. Raud ei ole end kunagi sidunud ei sellega ega ka mingi muu kindla etnograafilise kõnega. Kalevipoja rõivastuseks on pigem riidelõige kui kindel arheoloogiline või etnograafiline kostüüm. See riidelõige vastab eesti vanimate maaleidude omale ja on nii materjali kui ka tehnika astmelt arhailine. Jämedatoimne või silmus-

koeline vammus, särgi kinnitina vitssõlg — see on peaaegu kõik. Erandlikult esitab K. Raud motiivi «Kalev kosjas» XIX sajandi rahvarõivaste täies dekoratiivsuses, nagu taotledes mingit «ehisstiili». Kuid siingi ei satu ta deklaratiivsusse, vaid tunneb teatavat uhkust rahvakunsti rikkuste üle. Seejuures jääb valitsema K. Rauale omane arhailisus ja monumentaalsus, mis näitab veenvalt, et etnograafiline miljöö ja rekvisiidid ei olnud talle vahendiks oma ideede kunsti valamisel.

K. Raud tunneb rahvakunsti ja Kalevipoega ühevõrra hästi. Ilmselt jääb kunstnik must-valge, s. o. sötetehnika juurde just seepärast, et ta juba algusest peale omab silma rahvakunsti vormi, mitte värvi jaoks, kuigi viimane oma XIX sajandi värvirikkuses oli

meelitavalt kirgas. On tõepoolest küsitav, kas K. Raud eepose polükroomse miljöö mõjul oleks jäänud püsima must-valge juurde? Võib-olla mitte. «Kalevipojas» lokaalvärvid peaaegu ei esine. Värvide koostamine eeposes harva ja siis ka peamiselt nimetusis, nagu «sinilill», «punalõng», või klassikalistes muinasjutu sõnakombinatsioonides («sinivesi», «sinisuits»). Värvide asendamine eeposes kirgas valgus, õigem helk — «päikesesära», «lainteläige» jne. — kas taevakehadelt või metallidelt. Valgusallikad — päike, kuu, tähed, eha, eriti sageli koit — ning niisama ohtralt ka kuld, hõbe, vask, raud, panevad «Kalevipojas» pildi pildi järel «kumama», «haljendamata», «põlema» või jätavad selle pimedusse, «öö- ilma varjule». See helkiv valgus-vari jätab lokaalvärvid mõistatuslikuks. Eepost lugedes jääb mulje, nagu oleks selles kindel seos eesti vanema rahvakunstiga, mida iseloomustab ehete, s. o. metallide rohkus ja esemete monokroomsus, mis alles hilisematel sajanditel vikerkaarevärvides kirendama lööb. Sõemaali pinnal loovad mustast valgeni antud kujundid ja varjundid valgusest hõõguva imelise meeleolu. See kõik on meie rahvakunstile omane, kuidagi sugulaslik puudule osaks saanud töötlemise ja töötlematuse jälgedega eseme pinnal. Seega on K. Raud oma töödes saavutanud nii eepose kui ka rahvakunsti kunstilise kõla. See annabki K. Raua tööde must-valges väljendatud muinasmaale nii intellektuaalse kui ka emotsionaalse loogika — aegumata komponendi kunstis.

See K. Raua kunstiline valik ei keela muidugi anderikastel järglastel avastada uusi tödesid eeposest. Ka K. Raud pöördus eepose juurde värvipaletiga («Kalev kosjas»), kuid seda võib pigem nimetada komponeerimiseks värviliste pindadega kui maalimiseks. Kogeme, et sama kompositsioon must-valges on rohkem maal kui tema värviline teisend.

Monokroomne maal ei ole kunstiajaloo tundmata nähtus. Vastupidi, see on seotud suurte ja epohhi loonud meistrite nimedega. Meenutagem vaid Uccello monokroomseid hiiglasli Paduas, Palazzo Vitalianis, Jan van Eycki grisaille-maalinguid altaritel, või sajandeid hiljem Puvis de Chavannes'i töid oma peaaegu monokroomses rahus. Kõik need näited üldisest kunstiajaloo omavad sugulusjooni K. Raua loominguga. Kõigile neile

on ühine monumentaalsus, rahu, lihtsustatud vorm ning väärikas olemus — omadused, mis iseloomustavad ka K. Raua Kalevipojamaale. Neis töödes on K. Raud andekalt seostanud klassikalise kunsti ja rahvakunsti traditsioonid rahvuslikuks kunstikõneks.

K. Raua loomingut analüüsivad kirjutised sisaldavad hulgaliselt omadussõnu. Neist jäävad kõlama sagedasemad — primitiivne, monumentaalne, rustikaalne, arhailine, naiivne, lapidaarne, abstraheriv, sümbolistlik, pinnaliselt dekoratiivne, tahutud jne. Korduvaks on kujunenud ka väljendus kohmakas, isegi maamehelikult kohmakas. See on väga kirju sõnavara ja selle kasutamine veelgi kirjum kui sõnad ise. Kui enamikes neis on midagi õigustatud, siis küll vormi, kuigi diferentseeritud. Kas ja missugused tunnetuse iseloomustamiseks ja millises konkreetsuses, see töö seisab veel kunstiteadlastel ees. Ka K. Raua Kalevipoeg ei ole tervikuna mahutatav ühe ja sama iseloomustuse alla. Alguses on see kiiresti visandatud, rahvalikult lihtsustatud, alati realistlike kujundite maailm. 1935. aasta «Kalevipoja» väljaandega seoses võtab see aga kunstniku kätes tugeva kunstilise rafineerituse ilme nii vormi kui ka sisu seisukohalt.

Sellel viimasel etapil saavutas K. Raua Kalevipoja-aineline kunst omamoodi «suure stiili», mida arvustus kord varem on märkinud. See oli 1937. aastal, Eesti Kunstinäituse puhul Riias, kus läti kunstiarvustajad märkisid K. Raua tööde monumentaalsust, tõmmates võrdlusjooni K. Raua loominguga ja Belgia XIX sajandi rahvažanriliste kompositsioonidega.<sup>6</sup>

Missuguses ühenduses on K. Raua looming üldise kunstiajaloo, on äärmiselt huvitav probleem, mis nõuab tõsiselt uurimist. Kuid et Kristjan Raud oma elu lõpul saavutas suure stiili, seda näitab esmajoones tema «Kalevipoeg».

On inimlikult mõistetav, et mitte kõik K. Raua tööd ei saavutanud «suure stiili» kõrgusi. Luues kunstnik mõtleb ja otsib, mõtleb ja kogub, mõtleb ja valib, mõtleb ja katsetab. K. Raua loomingus on töid, mis on poolel teel. On hulk katsetusi. Teema, motiivi kordamine annab tunnistust pidevast otsimisest, rahulolematusest. Korduvalt on K. Raud töötanud «Kalevipoja laulu» motiiviga, kahekümne aasta kestel uuesti ja uuesti

selle juurde tagasi tulles. K. Raud on loonud mitu varianti «Kalevipoja surmast», tõsiselt kunstnikku köitnud suurest tragöödiast, millest jutustab eepose XX laul. K. Raud ei tundnud enda ülehindamist ega rahva alahindamist, seepärast ei rahuldunud ta kergesti. Kui kõrgelt hindas K. Raud avalikkuse ette ilmumist, seda näeme tema poolteise aasta pikkusest pingerikkast tööst enne «Kalevipoja» ilmumist 1935. aastal. Tulemused aga näitavad, kui oluline oli see avalikkuse ette astumine, kus kunstnik veel kord läbi mõtles ja läbi töötas paljud oma andekad, kuid kunstiliselt viimistlemata mõtted eeposest.

Mitte üksi eepos «Kalevipoeg», s. o. rahvaluule, vaid kogu vaimne ja materiaalne vanavara ümbritses K. Rauda, sõna otseses tähenduses täitis tema elu, eriti Tartu perioodil.

Arvesse võttes K. Raua elu ja tegevust, mis oli tihedalt seotud rahvakunsti ja rahvaloominguga laiemas mõttes, võiks arvata, et K. Raual oli lihtsam kui kellelgi teisel luua eepose ainetel. K. Raud oli «Kalevipojasse» liiga sügavalt vaadanud ja selle kujutamise raskustele liiga palju mõtelnud. Nii oli see aastal 1911, kui kerkis üles «Kalevipoja» illustreerimise küsimus. Nii oli see ka aastaid hiljem, siis kui kunstnik oli juba aastakümneid «Kalevipojale» kui kunstiteemale mõtelnud. Oma 75. aasta juubeli päeval 1940. aastal pihib K. Raud intervjuueerijale, et ta ise ei ole veel rahul oma Kalevipojaga. Ometigi oli Raud siis juba saavutanud Kalevipoja-kunstnikuna erilise lugupidamise ja populaarsuse. Rahvas mõistis kunsti, mille loojaks oli olnud sügava tunnetekamusega ja tõsiselt haritud kunstnik.

#### KIRJANDUS

1. Mõtted rahva kunsti tööde korjamise puhul. (Osa Kr. Raua kõnest «Kas kasvame või kaome»). «Eesti Rahva Museum» 1913, (ERM-i väljaanne Nr. 8), lk. 3.
2. K. Raud. Eesti muinastööst. «Eesti Kirjandus», 1912, lk. 230.
3. Sealsamas.
4. «Postimees», 20. juuni 1940, Nr. 164.
5. «Linda» 1904, Nr. 47.
6. «Kirjandus ja Kunst», 1937.



# KALEVIPOEG EVALD OKASE LOOMINGUS

*Lev Gens*

Evald Okase uued, autolitotehnikas teostatud illustratsioonid «Kalevipoja» juubeli-väljaandele on silmapaistvaks nähtuseks meie vabariigi kunstielus. Need on orgaaniliselt seotud novaatorlike otsingutega meie viimaste aastate raamatugraafikas.

See võib näida mõnevõrra kummalisena, et E. Okas loob «Kalevipoja» illustreerimise ajaloos tegelikult esmakordselt eepose kunstiliselt tervikliku kujunduse. Kristjan Raua monumentaalsed sõejonistused «Kalevipoja» 1935. aasta luksusväljaandele on tegelikult mõeldud vabagraafilise sarjana. Neid oleks isegi tahtnud näha ühiskondlike hoonete seintel kunstniku surematu elutöö kajastajaina. Kuid mitmekordselt vähendatud leheküljeliste illustratsioonidena kaotavad nad palju oma mõjujõust. Ka ei olnud Hando Mugasto meisterlik, isikupärane kujundus kooskõlas K. Raua laadiga, mistõttu 1935. aasta väljaanne ei mõju sisulise ja dekoratiivse tervikuna.

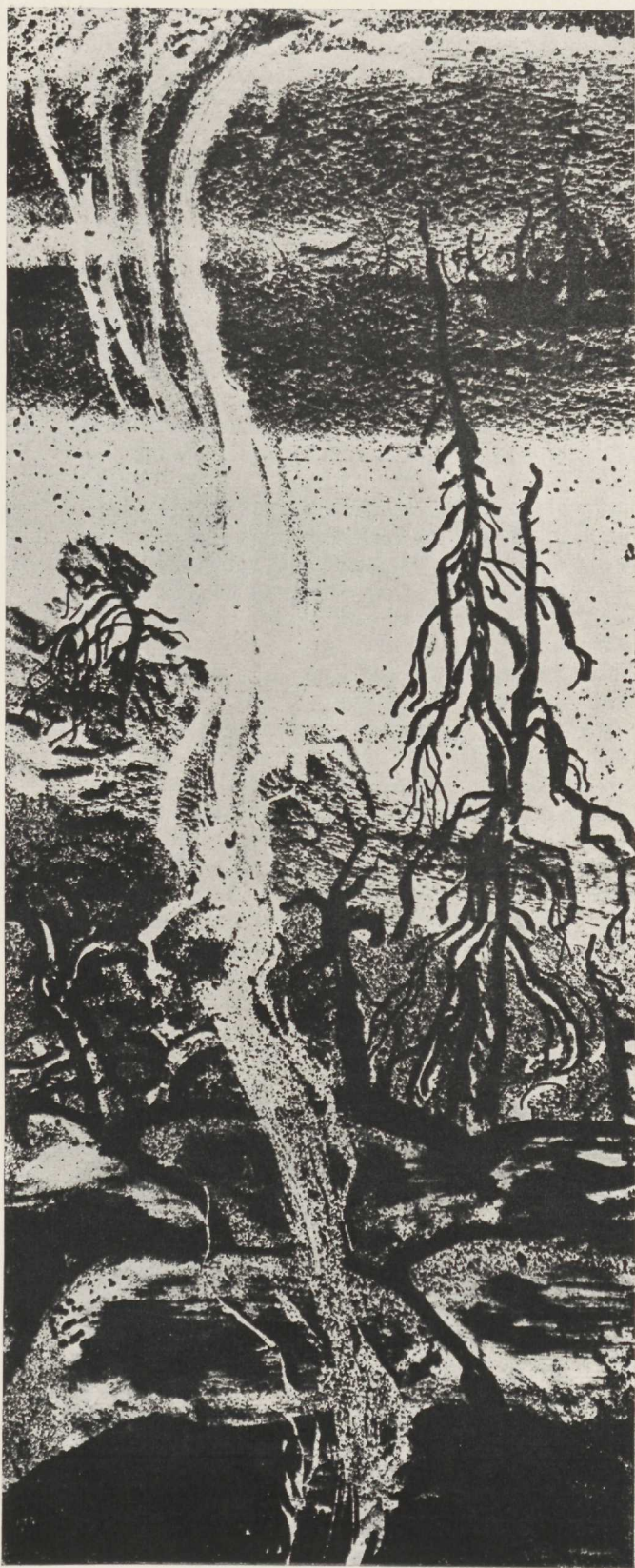
Uuemates «Kalevipoja» väljaannetes on kasutatud kas puhtdekoratiivset ornamentaalset kujundust (P. Luhtin) või jällegi leheküljelisi toonillustratsioone (A. Hoidre, R. Sagrits, O. Kangilaski). Neis avalduvad meie sõjajärgse raamatugraafika iseloomulikud arenemistendentsid — dekoratiivne kallak esimestel sõjajärgsetel aastatel ning leheküljelise toonillustratsiooni domineerimine neljakümnendate aastate lõpul ja viiekümnendate algul.

E. Okas ei loobu leheküljelisest illustratsioonist, see jääb tema seeria oluliseks komponendiks. Kuid kunstnik arvestab toonillustratsiooni põhilisi puudusi; välise tõe pära taotlust ja vähest seost raamatu kui tervikuga. Praegu, mõningalt ajalooliselt distantsilt vaadates on ilmne, et toonillustratsioon rikastas meie raamatugraafikat, arendas oskust kunstiliselt tõlgendada kirjandusteost tema ajaloolises konkreetsuses, õpetas täpselt edasi andma süželist situatsiooni, tüüpide psühholoogilist ja sotsiaalset iseloomustust. See oli vajalik etapp meie raamatukunsti arenmises, tõi uue kvaliteedi ajalooliste ja sot-

siaalkriitiliste klassikaliste kirjandusteoste kujundusse. Kuid «Kalevipoja» illustratsioonides ilmnevad ka toonillustratsioonide tõsised puudused. 1951. aasta väljaandes lähtus autorite kollektiiv sel perioodil valitsenud proosalisest olustikulisest, kujude asjalikust konkreetsusest. Eepose spetsiifikat ignoreerides jäeti seepärast peaaegu täiesti välja muinasjutuline fantastika, romantiline paatos. Leheküljelistes illustratsioonides domineeris kuivalt kirjeldav käsitluslaad («Lin-nuse ehitamine»), Kalevipoega aga iseloomustati laia muheda näoga heatahtliku talupoisina.

E. Okas väldib leheküljelistes illustratsioonides väliselt jutustavat laadi, tonaalsete vahetekordade ruumilist illustratsiooni, liites neid orgaaniliselt raamatu graafilise kujundusega. Ta toob oma seeriasse traditsioonilisi, kuid uue kvaliteediga kunstilisi elemente — vahetiitleid, päisliiste, lõpuvinjette, mis viimastel aastatel on muutunud meie raamatugraafika olulisteks sisulisteks komponentideks. Kui leheküljelistes illustratsioonides kasutab E. Okas oma eelnevates «Kalevipoja» illustratsioonides traditsiooniks saanud episoode (Linda röövimine, Soome sepa juures, kivi viskamas, võitlus sarvikuga jne.), siis vahetiitlites ja päisliistudes taotleb ta sisu üldistavat, sümboolikale lähenevat käsitluslaadi, kajastab teose emotsionaalset põhimeeleolu. Tendents kontsentreerida peatüki graafilist kujundust lakoonilises, napisõnalises sisutihedas vahetiitlis või päisliistus domineerib meie viimaste aastate raamatugraafikas ja E. Okas on seda võtet järjekindlalt rakendanud. Kuid paljudest teistest kunstnikest erinevalt ei loobu ta leheküljelisest illustratsioonist, liidab tervikuks üldistavad ja süžeeliselt jutustavad kujunduslikud elemendid. E. Okas paneb samuti suurt rõhku ümbrispaberi, eeslehtede, musttiitli ja peegeltiitli kujundamisele. Isegi kaitsekarp on illustratsioonide tsükli tähtsaks osaks.

Peene kunstilise vaistuga jagab E. Okas illustratsioonide sisulised rõhud üksikute kujunduslike elementide vahel. Kaitsekarki,



ümbrispaberi ja eeslehtede horisontaalne formaat dikteerib monumentaalset suurejoonelist lahendust. Ja tõepoolest, E. Okas keskendab just nendesse illustratsioonide sarja võimsatesse algus- ja lõppakordidesse eepose põhiteemasid, selle ideelise tuuma.

Kaitsekarbi hoogne, dünaamiliselt-paatoslik «Sõttaminek» üldistab patriootilist vabadusvõitluse teemat, mis läbib kogu «Kalevipoja» teksti. Vägilaslikult ülev «panteistlik» ümbrispaberi illustratsioon «Kalevipoeg külvamas» kodumaa avara panoraami taustal sümboliseerib eepose teist põhimotiivi — loova töö teemat. Eeslehtede illustratsioonid «Sõjasarv» ja «Kalevipoeg kündmas» süvendavad omakorda kaitsekarbi ja ümbrispaberi teemasid ning moodustavad koos nendega kujunduse aktiivsemad ja mõjukamad elemendid.

Eepose tähtsamad sündmused, dramaatilised võitlusmomentid, heade ja kurjade jõudude haaravad heitlused on koondatud põhiliselt leheküljelistesse illustratsioonidesse. Vahetiitlites ja päisliistudes aga kajastuvad «Kalevipoja» muinasjutulis-fantastilised episoodid ja samuti lüürilised maastikulised motiivid. Lõpuvinjetid täiendavad tähtsamaid süžeealisi sõlmpunkte kõrvalepisoodide ja emblemaatiliste motiivide iseloomulike detailidega. E. Okas ei jaga illustratsioone mehaaniliselt. Fantastilisi, muinasjutulisi motiive, samuti maastikulist tausta leiame leheküljelistes illustratsioonides, vahetiitlid aga süvendavad leheküljelistes illustratsioonides käsitletud tegevustikku.

E. Okas on arvestanud õigesti oma ande isikupäraseid jooni. Illustratsioonides pole tunda eepilist monumentaalsust, raualikku laadi, siin jääb kõlama E. Okase loomingule omane dünaamilis-dramaatiline ja romantiliselt paatoslik toon. Eriti inspireerivad kunstniku fantaasialendu groteskselt ekspressiivsed sortside parved, Sarviku käsilased ja teised fantastilised olevused. Eepose muinasmaailm leiab E. Okase illustratsioonides mitmekesise ja sugestiivselt väljendusriikka käsitluse.

*E. Okas. Illustratsioon eeposele «Kalevipoeg». (Sissejuhatuseks). Autolito. 1959.*



*E. Okas. Kalevipoeg isa haul. Illustratsioon eeposele «Kalevipoeg». Autolito. 1959.*



E. Okas. Võrgud allmaailma teedel. Illustratsioon eeposele «Kalevipoeg». Autolito. 1959.

Kunstnik on loonud «Kalevipoja» omapärase maastiku, mis jälgib eeposesse põimitud looduslüürikat. E. Okase maastik pole K. Rauale iseloomulik sünge, kivine, arhailiselt liikumatu loodus, vaid tulvil elu, romantilist meeololu, pigem lüüriiline kui vägilaslikult suursugune. E. Okase maastikes liitub omapäraselt peene loodusetaju julge fantaasiaga, konkreetsed kodumaa vaated sulavad ühte muinasjutuliselt ebareaalsete, M. Grünewaldi Isenheimi altari looduslikku tausta meenutavate motiividega.

Puhtmaastikuliste ja ka figuraalsete illustatsioonide looduslikus taustas avaldub erilise jõuga graafiliste tehnikate kunstiliste võimaluste põhjalik tundmine, nende oskustlik rakendamine, väljendusvahendite sisukus ja emotsionaalsus. Autolitode omapärane faktuur, kord akvatintalikult pehme, kord jõuliselt kontrastne, on paindlikult allutatud maastikumotiivi meeolule. Faktuur on imetlemisväärset mitmekesine ja meenutab hõõguvat laavat selle pinnal lõhkevate mullidega või taevaalaotusel sätendavaid tähti või jälle tuhmi udulooriga ümbritsetud valguskehi. Mõnikord on lito pind nagu lõhkevate šrapnellide kildudest üles küntud. Need võtted annavad suure kunstilise kõlajõu sissejuhatuse, kolmanda ja neljanda loo vahetiitlitele. Eriti mõjuvad on aga kuueteistkümnenda loo illustatsioonide virvendava põhjalvalgusega, kosena langevate valgusjugadega maastikulised taustad.

Maastikuliste motiividega liituvad tihedalt fantastilised, muinasjutulised episoodid.

Puude okstest kasvavad välja viirastuslikud, ilmekalt grotesksed sortside lõustad, tormipilv hargneb kümneteks irvitavateks maskideks, puude juured muutuvad elusolendi jäsemeteks, faktuuri virvendav pind ähvardavalt pimeduses helkivateks hundisilmadeks. Muinasjutumaailm, mis Kreutzwaldi «Kalevipojas» suurt erikaalu omab, on E. Okase illustatsioonides võib-olla esmakordselt sellise veenva käsitluse osaliseks saanud.

Seerias leidub palju mitmesuguseid lahingumotiive. Nendes on vähem kunstilisi leide ja nad kordavad enam-vähem E. Okase populaarseid, traditsioonilise ülesehitusega sõjastseene, meenutades tema varasemaid Mahtra sõja ainelisi vabagraafilisi lehti, «Tasuja» illustatsioone jne. Nende episoodide kujundamises on E. Okas omas sõiduvees. Joonistustes haarab ta siin-seal möllava katla hõõguvast inimmassist välja käe, jala, mõõga, hobusepea, andes sellega edasi lahingustseeni dramaatilist pinget. Stseenides, mis kujutavad sõda ristirüütlitega, sattus kunstnik paratamatult harjunud lahenduste mõju alla. Stseenid Kalevipoja võitlusest sortsidega on aga omapärasemad, kunstniku fantaasia võimutseb siin takistamatult. Eriti mõjuv on vahetiitel seitsmeteistkümnendale loole, mis kujutab lahinguvälja pärast taplust. Selle ebamäärasest hämarusest paistavad groteskselt soomusrüüdes ristirüütlite üksikud kehasoad, kiivrid, odad jm.

Teravmeelselt ja leidlikult on kujundatud lõpuvinjetid, milledes leiame konkreetseid



*E. Okas. Kalevipoeg võitluses Tuuslari sõdalastega. Illustratsioon eeposele «Kalevipoeg». Autolito. 1959.*

väljendusrikkaid pisiepisooide. Osa neist tugineb tekstile, osa on kunstniku loova kujutusvõime vili, mis aga kasvab orgaaniliselt välja faabula loogikast. Meelde jäävad on huumoriküllane lõpuvinjett kahe teineteist pilguga neelava profiiliga kaheksateistkümnendale loole, hobust murdvate huntidega kaheksanda ja toreda siiliga kaheateistkümnenda loo juures jm.

Erilist tunnustust väärrib E. Okase väljendusvahendite rikkalik arsenal, mitmekesised ja leidlikud kompositsioonivõtted. Dramaatilistes episoodides kasutab ta jõulisi valgusvarju kontraste, illustratsiooni pinnal aga salapäraselt jaotatud heledaid ja tumedaid vormituid laike. Suurema dünaamika saavutamiseks jaotab ta näiliselt juhuslikult varjupartiid näole, rehielamu seinale, puutüvele, kehale jne. E. Okas väldib teadlikult arhitektuuri, maastikulise tausta või esemete konkreetset plastilist ruumilist iseloomustust. E. Okase omapärane valgus-varju käsitus on järjekindlalt läbi viidud kogu illustratsioonide seeria ulatuses ja aitab edasi anda romantilist-muinasjutulist meeoleolu. Ainult kohati rõhutatud maalilisis mõjub impressionistlikult-juhuslikult ja ebamääraselt. Enamiku episoodide omapärane vormikäsitus ergutab vaataja fantaasiat, kohati aga esitab vaataja kujutusvõimele liialt suuri nõudeid.

Kompositsiooni väljendusrikkuse suurendamiseks kasutab kunstnik sageli illustratsiooni ääri, lõigates oskuslikult ära osa figuurist, esemetest või maastikulisest taustast. Näiteks vahetiitlis kaheksandale loole on kündev Kalevipoeg pildi äärega liikuvast hobusest ära lõigatud, selle olemasolu reedab kangelase hoiak. Pildi äär muutub nagu müüriks, mida kangelane peab oma üleloomuliku jõuga ületama. Sellega annab E. Okas ilmekalt edasi vaevarikka töö tohutut pinget. Vahetiitlis kuueteistkümnendale loole on traditsiooniline «sõit maailma otsa» lahendatud uudsel: illustratsioonil näeme purje nurka, esiplaanil fragmentaarselt näidatud Kalevipoja figuuri, tagaplaanil teiste laevasõitjate ebamääraseid kujusid. Sellise kompositsiooniga saavutab E. Okas suure sisemise pinge. Anda fragmendi kaudu edasi tervikut, detaili abil kogu eset — see ökonoomne kunstiline võte on eepose illustratsioonides järjekindlalt läbi viidud.

Juubeliväljaande kujunduse kõrval teostas E. Okas ka monumentaalse vabagraafilise sarja eepose ainetel ning kavatseb edaspidi süvendada «Kalevipoja» peamiste kujude ja episoodide kunstilist tõlgendust. Tõepoolest näib, et kunstnik pole veel suutnud peategelase — Kalevipoja — kuju kogu seeria ulatuses lõpuni veenvalt lahendada. Silmapaistvalt hea on külvava Kalevipoja vägilaslikult suurejooneline kuju ümbrispaberil. Siin ei piirdu kunstnik kangelase välise jõu ja üliinimliku suuruse kujutamise, vaid loob eepose peategelase mõtleval, hingestatud portree. Veenev on samuti monumentaalne Kalevipoeg isa haul. Selle illustratsiooni puhul meenub Rodini «Mõtletaja». Staatilisesmates episoodides, nagu Soome sepa juures kuuendas loos ja põrguvärvavas kolmeteistkümnendas loos, jääb iseloomustus pealiskaudseks. Kahjuks pole kunstnik suutnud anda jõulisemat lahendust forntispissi kangelase kujule ja kahekümnenda loo lõpulause illustreerimisel. Mõlemal juhul jääb puudu jõulisest üldistusest. Arvestades E. Okase suuri potentsiaalseid võimeid, võib kunstnikult nõuda suuremat süvenemist eepose peakujusse, seda enam et paljudes illustratsioonides on ta andnud Kalevipoja väljendusriikka kuju.

E. Okase sari kutsub kahtlematult esile vaidlusi ja isegi vastuväiteid. Tõepoolest, E. Okase litod erinevad oluliselt senistest Kalevipoja illustratsioonide tsüklistest. On ju teada, et K. Raua suurejooneline sõejoonistuste sari on muutunud nagu Kalevipoja tõlgendamise ainuõigeks etalooniks, mõõdupuuks ja kindlaks eeskujuks igale kunstnikule, kes asub «Kalevipoega» illustreerima. Seda enam on hinnatav E. Okase julgus otsida ja leida uusi teid Kalevipoja kujude kunstilisel lahtimõtestamisel. Kui K. Raud toetub eepose rahvaloomingulisele allikmaterjalile, taotleb illustratsioonides eepilist suurust ja karget lihtsust, siis E. Okas lähtub konkreetsest teosest — Kreutzwaldi «Kalevipojast», selle lüürilisest romantilisest laadist, mitmeplaanisusest ja isegi mõningasest stiililisest ebaühtlusest. E. Okase «Kalevipoja» illustratsioonid on välja kasvanud meie tänapäevast, nendest mõtetest ja tunnetest, mida äratavad kaasaja lugejas eepose kujud. K. Raua Kalevipoeg on loodud kunstniku poolt, kelle kunstivaateid kujundas rahvus-



E. Okas. Kalevipoeg külvamas. Autolito. 1959.

romantiline suund, mis valitses sajandi algul ja millele K. Raud jäi truuks kogu oma loomingu vältel. See Kalevipoeg on eesti kultuuri tähtsa ja viljaka arenemisjärgu eridaks kunstiliseks avalduseks ja on sellisena kordumatu. Oleks aga ebaõiglane läheneda umbusalduse ja kahtlusega igale katsele leida uusi teid «Kalevipoja» illustreerimisel. K. Raua sõejoonistused on kõrge kunstilise kvaliteedi tõeliseks moodsupuuks, nad

on rahvusliku kunsti tõeliseks aardeks, kuid nad ei tohi muutuda kaanoniks, millele peab alluma iga kunstnik, kes tahab asuda eepose illustreerimisele.

«Kalevipoja» juubeliväljaande graafilise kujunduse õnnestumine näitab neid ammen-damatuid ning avaraid võimalusi, mida pakub eepose tekst kunstnikule ja ühtlasi ergutab graafikuid julgemalt eepose illustreerimisele asuma.

## IGAVESTI NOOR JA PÄIKESELINE...

MARTIROS SARJANI LOOMINGUST

*Aleksander Kamenski*

Üle kuuekümneme aasta on möödunud sellest, kui seitsmeteistkümnemeaastane Nahitševani nooruk Martiros Sarjan 1897. aastal üle Moskva Maalikunsti, Skulptuuri ja Arhitektuuri Kooli läve astus. Sellel suurepärasel kunstnikul on seljataga pikk, raske ja kuulsusrikas tee kunstis. Ta on töötanud lakkamatult, innukalt, vaimustusega ja loonud kümneid aastaid kestnud pingelise tööga sadu lõuendeid, joonistusi, monumentaalseid pannosid, teatridekoratsioonide eskiise. Tänapäeval on Sarjani nimi kuulus nii meie maal kui ka selle piiride taga. Teda peetakse õigusega üheks väljapaistvamaks nõukogude maalikunsti meistriks ja suurimaks kunstnikuks Armeenias, mille inimestele, loodusele, ajaloole on pühendatud suurem osa meistri loomingust.

Sarjan õppis ja elas palju aastaid Moskvast, tema õpetajate hulgas olid niisugused vene kunsti korüfeed, nagu V. Serov, K. Korovin, A. Arhipov, I. Levitan. Kunstnik on paljus tänu võlgu vene maalikunstile, vene kultuurile kõige laiemas mõttes. Põhjalikult ja sügavalt uuris ta samuti 19. sajandi lõpu — 20. sajandi alguse parimate prantsuse maalikunstnike meisterlikkust. Kuid Sarjani kunsti peamised lätted peituvad siiski tema kodumaal Armeenias, selle sajanditevanustes kunstitraditsioonides, kordumatult kaunis looduses, selle iidse maa inimeste rahvuslikult omapärasel karakteris.

Peab ütleva, et Armeenia teema muutus kunstniku loomingus keskseks alles pärast Oktoobrirevolutsiooni. Enne seda töötas Sarjan peamiselt niisuguste teemade juures, mis olid seotud Lähis-Idaga — Egiptuse, Pärsia ja Türgiga, kus ta noil aegadel viibis. Kuid nende kaugete maade kujutused, mis on loodud kunstnikule omase rahvusliku kultuuri traditsioonide vaimus, kajastavad mõtisklusi ja unistusi inimkonna kaunist ja õnnelikust tulevikust, mis revolutsiooni eelõhtul erutasid Venemaa rahvaste parimaid inimesi.

Sarjani varasemates maalides põimuvad omapäraselt fantastika, muinasjutulisus ja nimetatud maade argielu täiesti reaalsed, konkreetseid jooned. Silmitsegem näiteks maali «Datlipalm. Egiptus» (1911. a.) Tretjakovi galeriis. Näeme massiivset puutüve, inimeste kujukesi selle jalal, kaameli valvsat pead, kirevaid savionne, taeva ühtlast sina... Kogu stseen tundub vaatlusena, mitte väljamõeldisena. Kuid mis see on, kas etnograafiline pildike? Olustikužanr? Hoolikalt ja täpselt teostatud reisihoonustus? Ei, me tunneme kohe, et selle teose sisu on hoopis tähtsam, avaram, komplitseeritum. Mida kauem me maali vaatame, seda reljeefsemalt hakkame tajuma, kuidas taeva, maapinna, majade õrnad ja teravad, pinevad ja loiud, valjud ja vaiksed värvid «laulavad», kui omapäraselt areneb rütm — kiire ja terav suurte palmilehtede lehvikuhkes lennus, rahulik ja sujuv stseeni teistes osades. Päikesevalgus, mille võimu siin tajub kõikjal — eredalt valgustatud kohtades ja tihedas varjus, — ühendab värvikihid ja annab maalile üldise kiirgavalt kuldse tooni. Ühenduses lõuendil jäädvustatud inimeste ja loomade rahulikult väärrika eluga täidab see poeetiline maal jutustuse südame rõõmu, õnne, ilu tajumusega.

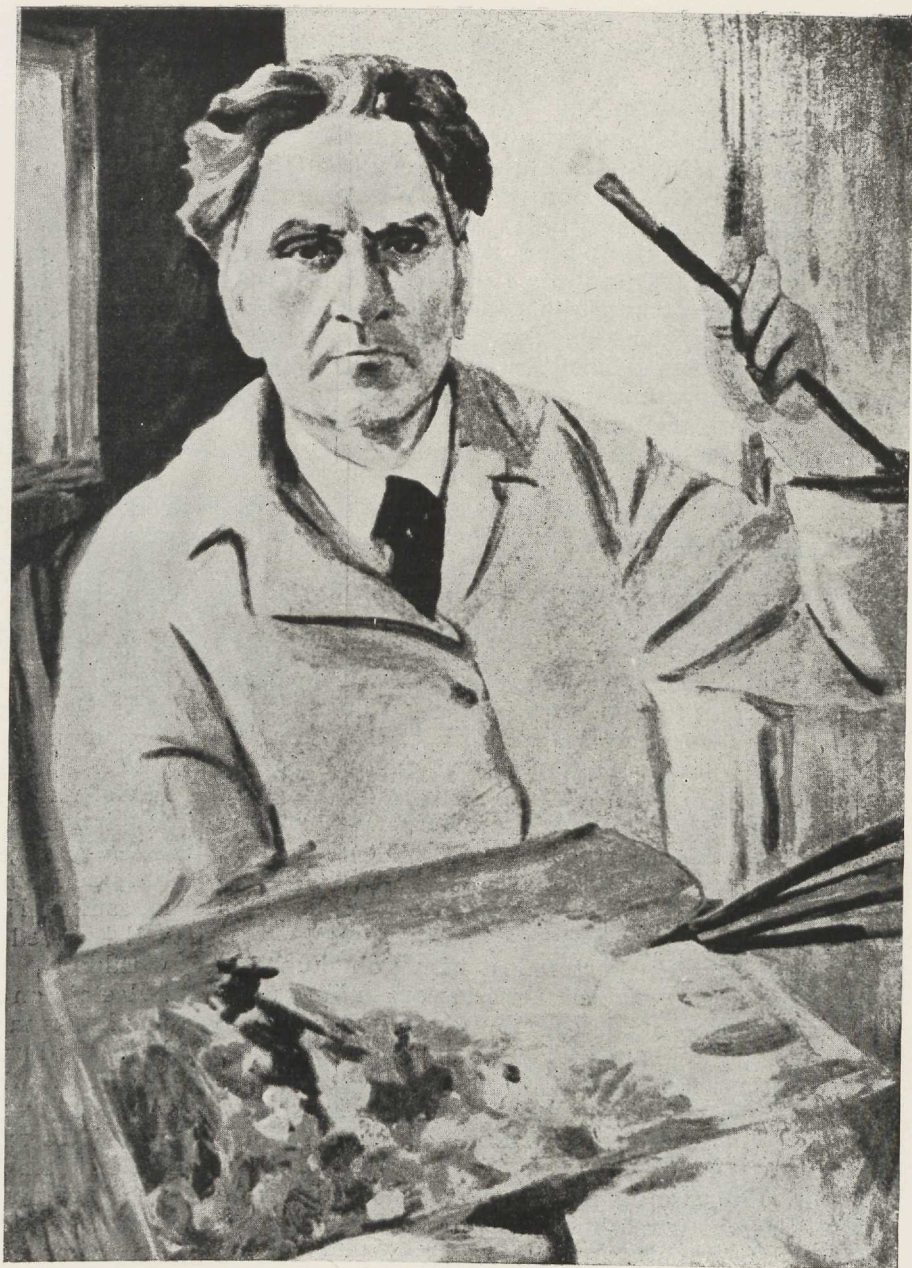
Samasugune kujunduslik laad on ka paljudel teistel Sarjani varasematel maalidel.

Kuid pärast Oktoobrirevolutsiooni, kui vaba ja õitsele puhkeva Armeenia elu muutub meistri teoste peamiseks, peaaegu ainsaks teemaks, kaob tema lõuenditelt ilus, kuid mõnevõrra abstraktne unistav õhkkond. Sarjan jutustab täideläinud unistustest, kättevõidetud õnnelikust elust, näitab oma loomingus tegelikkuse täisverelist ilu. Ta muutub tõeliseks rahvakunstnikuks selle ülla sõna kõige kõrgemas mõttes.

Millises žanris Sarjan ka ei töötaks, ta on alati originaalne ja omapärane. Peab tunnistama, et mitte kõik Sarjani kunsti arvukad



*M. Sarjan. Autoportree. Õli.  
1942.*



harud pole esialgu väärilist tunnustamist leidnud. Näiteks on kriitika peaaegu surnuks vaikinud kunstniku teostatud portreed. See on ilmne ülekohus. Tema portreekompositsioonid on sügavad, sisukad, huvitavad. Ja väga tihti ebatavalised. Vahel ühendab Sarjan ühes lõuendis mitu inimese kujutust erinevas seisundis. Niisuguste teoste hulgast on kõige tuntum maal «Kolm iga» (1943), kus kunstnik kujutab iseennast noorus-, küpsus-

ja vanadusaastail. Selle kolmik-autoportree taustaks on monumentaalne Armeenia maastik, mis seob ühte kõik komplitseeritud kujutuse osad ja omab muidugi kindlat sümboolset mõtet: selle maaga, tema looduse ja inimestega on seotud kunstniku elu ja looming.

Sarjan on loonud rohkearvulise ja tööpoolest hiilgava portreedesarja väljapaistvatest nõukogude kunsti- ja kirjandustegelastest: arhitekt A. Tamanjan (1933), klaveri-

kunstnik K. Igumnov (1934), režissöör R. Simonov (1939), luuletaja A. Isaakjan (1940), baleriin G. Ulanova (1940), luuletaja ja tõlkija M. Lozinski (1944), kujur N. Nikorosjan (1952), filmirežissöör A. Dovženko (1956), kirjanik I. Ehrenburg (1959) jt. Nendes portreedes pole kunstnik kunagi piirdunud ainult välise sarnasusega (kuigi see on tavaliselt antud väga tabavalt). Ta püüab esmajoones kogu kordumatuses ja terviklikkuses avada inimese vaimset maailma, tema hingeelu, karakterit, mõtteid ja tundeid. Kunstnik saavutab seda mitmesuguste vahenditega, kuid kunagi ei kuulu nende hulka üksikasjalik kirjeldamine, olustiku detailide täpne «üleslugemine» jne. Tavaliselt annab Sarjan suures plaanis näo ja osa figuurist, taust aga ei kujuta enamasti inimese reaalselt ümbrust, vaid sellel on ühel või teisel määral sümbolne iseloom. Näiteks arhitekt Tamanjani portrees näeme ennekõike kogu lõuendi kõrguses antud teravat, energilist nägu, mis kannab elava temperamentse mõtte pitsert. Tausta sügavuses aga paistavad Jerevani ooperiteatri hoone, Tamanjani ühe parima teose võimsad piirjooned. Nii on üldistatult, julgete ja reljeefsete võtetega loodud väljendusrikkuselt suurepärase portree looja ja mõtleja hinge ning palgega inimesest.

Mitmetes portreedes kõrvutab kunstnik inimese ja maastiku, teistes aga (näiteks hiljuti maalitud I. Ehrenburgi portrees) piirdub ta puhtdekoratiivse raamistusega, mis aga samuti tõstab kuju väljenduslikkust: värvide kõlavus, nende kooskõlad ja kontrastid antakse kujutava inimese «karakterit helistikus».

Pidevate otsingute vaim iseloomustab ka Sarjani aastatepikkust tööd natüürmordi alal. Tema parimad teosed selles žanris on täis sügavat elulisust, heledat optimismi. Tavaliselt sisendavad need rõõmsat, ülevat meeleolu, tunduvad lauludena kodupinna andidest, elu õnnest.

Kunstnik on oma natüürmortide ülesehitamises ammendamatult leidlik. Vahel kulgeb kujutus pika värviküllase lindina, mis sageli ei pöördu sügavusse nagu tavaliselt kombeks, vaid ülalt alla, nagu iidsetel idamaistel miniatuuridel; kord on see rahulik ja rütmilt sujuv, kord otsekuu tormihoost kantud. Sarjan ühendab natüürmordi sageli maastikulise taustaga, vahel ümbritseb selle dekoratiivse

kangaga jne. Kõiki neid mitmekesisid kompositsioonivõtteid ei kasuta kunstnik puhtvälaliste vormiefektide pärast. Igal Sarjani natüürmordil on kindel emotsionaalne iseloom, tunnete, elamuste, mõtiskluste laad, ja kõik maalikunsti väljendusliku «keelega» iseärasused on allutatud keskse kujundusliku ülesande lahendamisele. Näiteks «Jerevani natüürmort» (1957) oma puhaste kõlavate värvide rõõmsa säruga, esemete paigutuse oivalise vabadusega, energilise mehise rütmiga sisendab vaatajale tajumuse värskusest, rõõmust, õnnest, maise ilu piiritu rikkuse vabast omamisest. Natüürmordis piduliku pühendusega «Armeenlastele-Isamaasõja võitlejaile» (1954) võtab lõuendile heldelt kuhjatud kaunis ja lõhnav viljade ning õite aed õrna tänuliku naeratusena vastu kuulsusrikkaid sõjamehi, kes pärast kangelaslikku võidukat võitlust fašismi vastu koju tagasi tulevad. Vaadelge kümneid teisi Sarjani natüürmorte ja te veendute, et see suurepärase kunstnik oskab anda suure inimliku sisu igale selle näilikut puhtdekoratiivse žanri teosele.

Veelgi sügavamalt ja täielikumalt avaldub Sarjani loomingu omapärasus tema loodud maastikes. Nagu teisedki meistri tööd, nõuavad ka need vaatajalt keskendunud vastuvõtlikkust, sisse mõtlemist. Mõni näitusekülastaja on Sarjani maastikke vaadates valmis lausuma tavalist fraasi: «Elus nii ei ole!» Kus võis kunstnik näha niisuguseid ebatavalisi, kummalisi värvikombinatsioone, nii teravaid valguse ja varju kontraste, enneolematuid rütmi «hüppeid»!

Kuid tõelise suure kunsti tõde ei tarvitse arvestada õpilaslikult kohusetundlikku «välist tööpärasust». Hoolikas ja mõttetu looduse kopeerimine kõlbab ehk botaanika-atlasesse, kuid selles puudub kuju ega leia väljendamist inimese mõtted ja tunded.

Loomulikult ei mõtle Sarjan oma maastikke välja stuudio nelja seina vahel. Väljarvatud väga haruldased erandjuhtumid, ei maali ta üldse midagi ettekujutuse järgi. Teda inspireerib vaid elav loodus, mida ta sügavalt, hoolega, väsimatult uurib. Kuid lähtudes oma kodumaa looduse objektiivsetest vormidest ja värvidest, reaalsetest vaadetest, üldistab kunstnik neid julgelt ja omapäraselt, jäädvustab kõige olulisemat ja tähelepanuväärsemat. Üldistuse iseloomus,



*M. Sarjan. Minu perekond. Õli. 1952.*

*M. Sarjan. Kolhoos Karindž Tumanjani mägedes. Õli. 1952.*



looduse individuaalse nägemise ja kujutamise iseärasustes avaldub ühtlasi kunstniku maailmatajumus, kõlavad tema poetilised mõtisklused, nõukogude kunstniku lüürika.

Vaadeldgem Sarjani viimastel aastatel loodud maastikke. Maal «Armeenia» (1957). Meie ees pole muidugi mitte mingi fotografeeritud «tükike loodust». See on kotkalennu kõrguselt nähtud Armeenia, kogu see oivaline maa — päikesepaisteline, uhke, karm oma suuruses ja inimlik oma ilus. Taeva poole pürgivad, sinakasse vinesse mähitud mäed, haljendavad põllud eelmäestik, õitsevad aiad orgudes. Milline tohtu ruumiline haare! Milline imetaoline värilavus! Segunenata täiendavad nad üksteist, harmoneeruvad oma säravas puhtuses — sügavad, täis päikest, mis alati valgustab Sarjani maale.

Muidugi, kui lähedalt vaadata, siis ei näe niisuguseid vabarnavärvi künkaid, nii raevukalt kollaseid põlde, helendavalt siniseid mäekülgi, nagu me näeme sellel lõuendil. Kuid «nägu näo vastu vaadates ei näe nägu, rohkem näeb vahemaa tagant», nagu ütleb poet. Kunstnik ei hooli detailide edasiandmisel nokitsevast täpsusest, kuid selle eest on ta loonud oma kodumaa tervikliku üldistatud kuju, reljeefselt, julgelt, teravalt rõhutatades selle palge peamisi iseloomustavaid jooni. See hingehaarav mõõtmete avarus, võimsate värvikihtide vaibalik kirevus ja intensiivsus, päikese hele, rõõmus võidutsemine — kui õigesti ja peenelt annavad need edasi Armeenia looduse kordumatu poeesial! Kunagi öeldi inglise maastikumaalija Turneri kohta, et ta on «avastanud» Londoni udu, sest see kunstnik õpetas oma maalidega mõistma niiskettesse udulinikutesse mähitud suurlinna ilu. Selles mõttes võib ütelda, et Martiros Sarjan on «avastanud» Armeenia maastiku: enne teda pole keegi suutnud nii sügavalt mõista selle mägise maa ilmeka looduse saladust ega niisuguse jõu, ereduse ja meisterlikkusega jäädvustada tema muinasjutulist ilu.

«Armeenias», «Puuvilla kogumises Ararati orus», «Karindži kolhoosikülas Tumanjani mägedes» ja paljudes teistes Sarjani maalides, kus peakoht on maastikul, näeme «igavese» looduse piltide kõrval inimeste ja loomade figuure, kolhoosnikute maju, tööstushooneid, lühidalt, paljusid tänapäeva elava elu, nõukogude kaasaja tunnuseid. Kõik

need detailid ei kuulu mitte sellepärast maastikku, et ajale lõivu maksta. Nad kuuluvad kujutatavas rahulikult ja loomulikult, moodustades selle lahutamatu orgaanilise osa, andes majesteetlikele vaadetele erilise inimlikkuse, elava soojuse. Märkimisväärne on see, et kuigi figuurid on tavaliselt väikesed, mõõdetelt miniatuursed, ei kao nad monumentaalsete maastike piirituisse avarustesse. Nende kompositsiooniline paigutus ja mõtteline tähtsus on selline, et nad on kogu ümbritseva tohtu maailma peamiseks lüliks, keskpunktiks, hingeks.

Kuid Sarjani maalide kujundlik olemus ei piirdu kunagi jututamise maastiku ilust, looduses areneva argipäevategevuse stseenidest. Kunstnike lõuendeil on alati nagu kaks kihti, kaks voolu, kaks külge. Üks on väline pale, kõige nähtava väline väljendusrikkus. Teine on see, mida kirjanduses ja teatris nimetatakse «alltekstiks» — kõige kujutatava poolt sisendatud meeololu, tunnete, mõtete, elamuste iseloom, mille kutsuvad esile lõuendi süzeeline jutustus ja selle vormid, rütm, koloriit. Need kaks külge mõjuvad muidugi dünaamiliselt koos, moodustavad ühtesulanud terviku. Kujundlik kavatsus, mõtiskluste ja tunnete teatav suunitlus «otsivad» ja leiavad oma värvideharmoonia, oma rütmiliikumise, oma kompositsioonilaadi. Meistri äraproovitud kujutamishendite ja -võtete arsenal aga võimaldab suurima täiuse, selguse ja mitmekülgsusega kehastada ideede, tajumuste, vaimu ja südame rikkust, mis kunstnikku inspireerivad. Teiste sõnadega, Sarjani teostes sammuvad vormi ilu ja sisu-käsikäes.

Kunstniku autoportreede hulgas on erilise, täiesti pälvitud tunnustuse saanud see, mille ta maaliskel sõjaajal, 1943. aastal. Sarjan on ennast kujutanud töötamas, palett ja pintsel käes. Tema ilme on keskendunud, vaade range ja terane. Kunstniku kogu palges — laiades kulmukaartes, laiade sarnade naha teravates voltides, kangekaelselt kokkusurutud huultes, hallinevates sasitud juuksesalvides — tajub tohtut sisemist pinget, loominguilise tahte pingutust. Energiliselt on tõusnud pintslit suruv käsi, kohe langeb see alla ja kannab julge, otsustava tõmbe vaatajaile nähtamatule lõuendile. Mõningas kontrastis selle vaimu ja südame range distsipliiniga, mis nii selgesti avaldub kunstniku näos

ja figuuris, on kirev värvidesegu paletil. Kuid selles vastandamises peitub sügav, tähtis mõte. Meistri sihikindlal loomingulisel energial on võluvõim, ta suudab sellest esialgu veel mõttetust, hingetust värvipigmentide materias luua oivalist heledate, päikeseliste kujude maailma. Selles inimese loova jõu uhkes rõhutamises kätkeb portree humanistlik paatos. See oli sümboolne siis, kui käis võitlus fašismiga, vabaduse ja inimlikkuse vaenlasega; see säilitab kogu oma tähendusrikkuse ka nüüd, rahu päevil, suure loova töö ajastul.

Kui mul 1959. aasta sügisel oli õnn külastada Sarjani Jerevanis ja näha, kuidas ta praegu elab ja töötab, võrdlesin mõttes kunstniku praegust palet sellega, mille ta oli jäädvustanud suurepäraselt 1943. aasta portrees. Selle portree loomisest oli möödunud 17 aastat ja 28. veebruarini 1960 — kunstniku 80. sünnipäevani — olid jäänud vaid mõned kuud. Välimuselt on ta jäänud vanemaks, tema torkavad juuksed on nüüd üleni hõbedased, kortsud tema näol on teravamad ja sügavamad. Aga kui Sarjan pintslit kätte võtab, siis kaks tema «kolmest» east otsekui haihtuvad. Ta töötab nii noorelt ja helgelt, nii innustunult ja kirglikult, et unustad ea. Kui ma saabusin, seisis stuudios molbertil mõne päeva eest lõpetatud Ilja Ehrenburgi portree — kahtlemata üks parimaid Sarjani portreeteoseid. Seinte äärde aga olid paigutatud kümned erinevais žanreis lõuendid, mis olid maalitud viimase aasta-poolteise kestel. Neist oleks saanud terve näituse. Ja veel missuguse! On olemas poolnaljatlev ütlus: «Noorus tuleb aastatega.» Sarjani suhtes võib seda vist küll sõna-sõnalt rakendada. Tema tugev, tiivuline loominguline jõud on võitnud aja.

Ühel ilusal päeval sõitis Martiros Sarjan Jerevanist umbes neljakümne kilomeetri

kaugusele mägestikurajooni etüüde tegema. Paistis jahe sügispäike, õhk oli puhas ja selge, taeva, mägede ja põldude värvid tavalisest mahedamad. Sarjan valis kaua töötamiseks sobivat kohta, lõpuks oli talle meele järgi üks künkarida. Siit avanes vaade kaugemale: tee, kivised põllud, silmapiiril mäed, mis sel päeval ei olnud mähitud udusse, vaid kerkisid tihedate massiividena, selgete siluettidena.

Kui molbert oli üles seatud ja värvid paletile pigistatud, võttis kunstnik pintslit, kuid kaua aega ei puudutanud sellega lõuendit. Ta silmitses teraselt enda ees laiuvat maastikku, heitis vahel pilgu puhtale lõuendile, uuris ja mõõtis midagi, otsekui vestles loodusega. Lõpuks tegi ta otsustava liigutuse — ja töö algas. Ja sel hetkel meenus mulle 1943. a. autoportree: seesama range terane pilk, seesama kindel võimukas käeliigutus. Ja 80-aastase inimese juures hämmastav kirglik energia. Sarjan ei tõusnud enne, kui oli lõpetanud suure etüüdi, ja isegi siis, kui teda sunniti einet võtma, ei pannud ta pintslit käest ja jätkas tööd.

Lõuendil sündis aga selle ajaga nagu muinasjutus sügise Armeenia imekaunis kuju — jahedate päikesekiirte puhtas kiirguses suplevate värviküllaste niitude maaliline põiming, Armeenia majesteetlike mäetippude võimas koor, kõrge põhjatu taevas. Loodus oleks otsekui ise avanud oma laulikule ja poeedile kogu oma ilu, kujunedes ümber tema lõuendil, muutudes veelgi kaunimaks ja inimlikumaks. Seisin vapustatuna ja vaatasin vaimustatud, armunud pilguga vana meistrit, kummardudes tema halli-juukselise nooruse, igavesti väreleiva südame ees, mis aastatega polnud minetanud palavat armastust inimeste ja kogu maise ilu vastu...

# KVANTITEEDIST, KVALITEEDIST JA ARHITEKTUURIST

Mart Port

Hiljuti kuulsin üht oma kolleegi nõrdinult lausuvat: «Maailmas on vist küll ainult kaks ala, mille kohta igäüks arvab enesel nii tarkust kui õigust jätkuvat, et «asjatundlikult» ja «õpetlikult» sõna võtta. Nimelt arstiteadus ja arhitektuur...»

Võib-olla oli tal koguni õigus. Kuid puudub põhjus kibestumiseks. Pigem võib seda võtta kui kujukat tõendit, millest nähtub, et rahva kõige laiemad kihid on huvitatud arhitektuurist kui ühest oma heaolu tõstmise põhilisest vahendist niisama tõsiselt nagu oma tervisestki.

Rahva heaolu tõstmise kõige teravamateks probleemideks on praegu ebarahuldavad korteriolud, paljude koolide töötamine mitmes vahetuses või vähesobivates ruumides, lasteasutuste ja haiglakohtade mitteküllaldane arv. Nende kitsaskohtade kiireks ja otsustavaks likvideerimiseks on uues NLKP programmis kindlaks määratud konkreetsed ülesanded.

Möödunud aastal ehitati kogu meie suures kodumaal iga 1000 elaniku kohta kortereid arvukamalt kui kusagil mujal maailmas — ligi kaks korda rohkem kui USA-s ja üle kahe korra rohkem kui Inglismaal. Viimase viie aasta jooksul sai uue korteri 50 miljonit inimest, see tähendab ligi neljandik kogu meie maa elanikkonnast. See ei ole aga piir. Igal aastal käiku antavate uusehituste mahu kasvutempo on umbes kaks korda suurem kui toodangu juurdekasv teistes rahvamajanduse harudes. See süvendab veelgi veendumust, et kavandatud grandioossed ehitusplaanid täidetakse ja ületatakse.

Nii on lood kvantiteediga.

Kuidas arenevad aga asjad kvaliteedi osas?

Võib julgesti väita, et viimaste aastate jooksul on tunduvalt paranenud projektide üldine tase. Nõukogude arhitektid ja insenerid on kavandanud arvukalt häid ehitusi, mille lahendused ei jää maha parimatest rahvusvaheliselt tunnustatud töödest. Mee-nutagem vaid NSV Liidu paviljoni Brüsseli

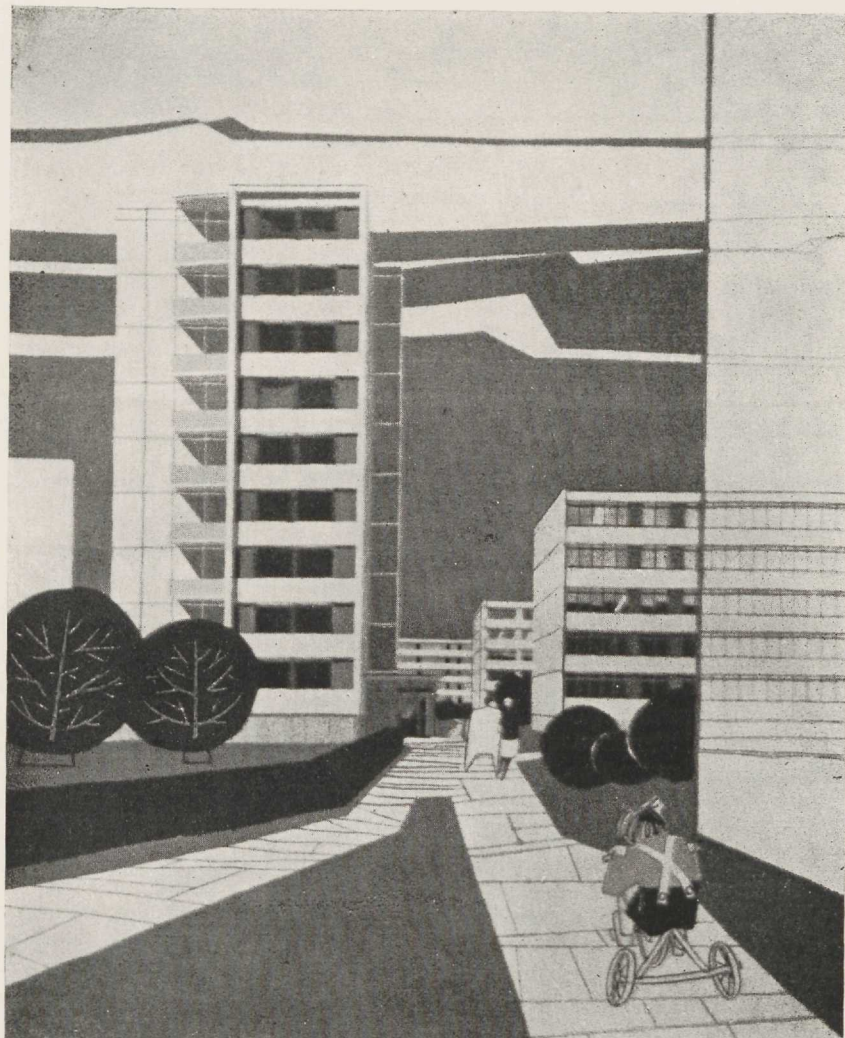
maailmanäitusel, Kongresside Paleed Krem-lis, hotelli «Junost», pioneerilaagrit «Morskoi 2» Uues Artekis, Volški hüdroelektrijaama, kinoteatreid «Rossia» ja «Mir», pioneeride uut keskpaleed, Tallinna laululava, mitmeid meie vabariigi kaupluste, restoraniide ja kohvikute sisekujundusi, arvukaid individuaalelamuid ja suvilaid. Ka uute, alles ehitamisjärgus olevate hoonete projektid (näiteks Tartu «Vanemuise» teatri- ja kontserdihoone, TPI kompleks, Tallinna panoraamkino, Teaduste Akadeemia raamatukogu, «Eesti Tööstusprojekti» büroohoone, Mustamäe ja Sillamäe uued elamurajoonid, elumajade ja koolide tüüpprojektid jt.) tõendavad, et ka meie vabariigi arhitektide ja inseneride meisterlikkus on juba saavutanud hinnatava taseme ja et see tase areneb pidevalt edasi rõomustavas suunas.

Võrreldes esimeste sõjajärgsete aastatega võib mõnevõrra optimistlikuma hinnangu anda ka ehituste teostamise tasemele. Rõomustavast edasiminekest võib kõnelda toorehituste kvaliteedi, ehituste üldise kapitaal-suse ning vastupidavuse suurendamise ja industriaalsete ehitusmeetodite laia leviku alal. Kuid üldkokkuvõttes ei saa ehituste kvaliteediga meie vabariigis veel kaugeltki rahule jääda. Eriti jäävad vajalikust tasemest maha viimistlus- ja sanitaartechnilised tööd, seadmed ja materjalid, mille tagajärjel siin on esialgu veel lubamatult harva võimalik midagi kiiduväärset esile tõsta.

Tavaliselt on kombeks kvaliteedist kõneldes lausuda mõned õige sapised sõnad ehitajate ja ehitusmaterjalide tootjate aadressil. Muidugi on selleks omajagu põhjusi, mida ei saa maha salata ega tohi kinni mätsida. Kuid vaadelgem seekord asju pisut teisest aspektist.

Mul on olnud võimalus mitmes välisriigis viibides võrrelda meie ja kapitalistlike maade ehituste maksumusi. Kui võtta selguse mõttes võrdluse aluseks toidu- ning tööstuskaupade hinnad ja töötajate keskmised kuupalgad, siis selgub, et analoogilised

*Tornelamu. «Eesti Projekti»  
eksperimentaalelamute  
seeriast. Arhitektid  
M. Port, R. Urb, E. Kalmet.*



ehitused piiri taga, olenevalt liigist, on segiläbi 2,5 kuni 4 korda kallimad kui meil. Selles seisab nende suhteliselt kõrgema kvaliteedi peamine saladus.

Tahtmatult tekib mõte: aga miks siis mitte ka meil tõsta ehituste eelarvelisi maksumusi, ütleme, kahekordseks? Ka meie võiksime sel juhul igas hoones anda kaks korda rohkem mugavusi, kasutades kallimaid ja kaunimaid materjale, paremaid seadmeid, suurendades ruumide pindu ja nende loetelu. Ehitada võiks sel korral kaks

korda kauem ja tõsta vastavalt ka nõudlikkust kvaliteedi alal.

Võib-olla oleks niisugune tee õige? Me teame ju kõik, et täna ehitatavad hooned peavad rahuldama ka kommunismiajastu inimeste kasvavaid nõudeid ning seega ületama igas suhtes vastavaid ehitusliike kapitalistlikus maailmas.

Et asjasse selgust tuua, vaatleme lühidalt, mille nimel, kellele ja millises ulatuses ehitatakse välismaal ja meil.

Kapitalistlikus maailmas on peaaegu iga-

suguse ehitusalase tegevuse ajendiks kasum, kallid üürid, kallid õppemaksud ja ravitasud, mis on üldreeglina seda kõrgemad, mida luksuslikum on uus hotell, elamu, kool, ülikool, haigla või sanatoorium. Niisugune olukord stimuleerib ehitama vähem, kuid ülihästi. Eesmärgiks ei ole ju rahuldada laiate kihtide tõelisi, tihti otse karjuvaid vajadusi, vaid ainult saada suuremat tulu selle võrdlemisi kitsa, privilegeeritud kihi kapriiside rahuldamisest, kelle tõhusad sissetulekud pärinevad tööliklassi otsesest või kaudselt ekspluateerimisest.

Välismaiste ehituste tehniline täiuslikkus juhib sageli mõtted ja tähelepanu kõrvale nende vajalikkuse küsimustelt. Nähes mõnda efektset, laitmatult teostatud hoonet unustame mõtlemast selle üle, kellele ja kui paljudele kasutajatele on see määratud, kelle kulul ja mille ehitamata jätmise arvel on see püstitatud.

Sotsialistlikus ühiskonnas on olukord teine. Meil puuduvad privilegeeritud kihid. Ehitatakse kõigile ja võrdsetel alustel. Ehitada on tarvis väga palju, sest kõigi inimeste elamistingimused ei olnud kaugeltki rahuldavad enne sõda, sõjas hävitati aga tohtu arv hooneid.

Õppimine ja ravi on meil tasuta, korteriüürid aga sedavõrd madalad, et katavad hädavaevalt ehituste igapäevase korrashoiu kulud. Peagi kaovad needki sootuks. Seega on peaaegu ainuvaldavaks uusehituste finantseerimise allikaks meil riigieelarve.

Kapitaalehituseks kulutatakse Nõukogudemaal otse astronoomilisi arve meenutavaid summasid. Kuid ka need ei ole piiramatud, nagu ei ole piiramatud ka ehitusmaterjalide kogused, ehitustööliste ja mehhanismide arv, linnade territooriumide suurused.

Plaaniorganid, riiklikud ehituskomiteed, paljud teaduslikud ja projekteerimisasutused on partei ja valitsuse juhtimisel ära teinud väga suure töö ning igakülgselt statistilisest analüüsist lähtudes täpselt välja selgitanud meie suure kodumaa vajadused ja võimalused kapitalaehituse alal ligemateks aastakümneteks. Selle töö tulemused avalduvad Kommunistliku Partei programmis.

Siit loeme käegakatsutavaid aastaarve, mis näitavad, kunas likvideeritakse korteripuudus, kui kiiresti paranevad õppetingi-

mused koolides ja internaatkoolides, kuidas suureneb kohtade arv lasteasutustes ja haiglates.

Kõigi nende küllaltki keerukate arvestuste aluseks on: 1) võimalike kapitaalimahutuste üldsuurus, 2) ehitusprogrammi täitmise tähtajad, 3) vajalik kohtade (s. t. koolides õpilaste, lasteasutustes ja haiglates voodikohtade, elamutes elanike jne.) arv ja 4) igas alaliigis ühe «koha» ehitamiseks keskmiselt kulutada võidav rahasumma.

Need neli faktorit on praegu, kui kasutada kantseleikeelt, «ažuuri viidud» niisuguse arvestusega, et esimese aastakümne lõpuks saavad uue korteri kõik perekonnad, kes veel elavad halbades ja kitsastes korterites. Teise aastakümne lõpul on igal perekonnal, kaasa arvatud noorpaarid, korralik korter, mis vastab tervishoiu ja kultuurse elu nõuetele. Teisel aastakümnel peab igal perekonnal olema võimalus lapsi ja alaealisi soovi korral tasuta lasteasutustesse paigutada. Lähema aastakümne jooksul kehtestatakse üheteistkümneklasse koolikohustus kõigile kooliealistele lastele. Kõik koolid saavad head hooned ja lähevad üle ühes vahetuses toimuvale õppetööle. Üliõpilaste arv suureneb 1980. aastaks 8 miljonini, s. t. üle 3 korra. Tasu maksmine korteriüüride ja rea kommunaalteenuste eest kaotatakse täielikult.

Niisuguste ülesannete täitmine ei ole kaugeltki kerge. Olukorra muudab veelgi keerukamaks asjaolu, et linnaelanike arvu kasv on viimastel aastatel Nõukogude Liidus tunduvalt ennetanud esialgseid arvestusandmeid. Seitseaastaku lõpuks kasvab nimelt märgitud arv 15 miljoni inimese võrra rohkem, kui varem eeldati.

Kui nüüd tagasi tulla kaalutluse juurde — ehitada kaks korda paremini ja kaks korda kallimalt — siis jõuaksime võrdlemisi troostitute tulemusteni. Ehitusmahud kahaneksid poole võrra. Korteri kitsikuse likvideerimine nihkuks teiselt aastakümnel vähemalt neljandale. Koolidesse jääks püsima mitmevahetuseline õppetöö, kuna laste juurdekasv ületaks uute koolide ehitustempo. Naised oleksid eemale kistud ühiskondlikult kasulikust tegevusest lasteasutustes valitseva suure kohtade puuduse tagajärjel.

Teiste sõnadega — poolele Nõukogude Liidu elanikkonnast tähendaks see elamist





Viiekorruselise elamu. «Eesti Projekti» eksperimentaalelamute seeriast. Arhitektid M. Port, R. Urb. Insener O. Maranik.

kuni surmani kitsastes tingimustes, samal ajal kui teine pool saaks kasutada seni ehitatud uute hoonetega võrreldes luksuslikumaid elamistingimusi.

Enesestmõistetavalt ei oleks niisugune ehitusprintsip mingil määral kooskõlas kommunismi laiahaardelise ülesehitustöö põhiprintsiipidega. Seepärast on meie põhisuunaks ehitada ökonoomselt ning tehniliselt ratsionaalselt, kuid rahuldada samaaegselt ka kõiki põhilisi sotsiaalseid, funktsionaalseid, esteetilisi, hügieenilisi ja linnaehituslikke nõudeid ja vajadusi.

Kuid kas eeltoodust tuleb järeldada, nagu seisaks meie arhitektuuri ees aastakümneid kestev karm paratamatus suruda kõige paremad loomingulised taotlused ja soovid öko-

noomiliste võimaluste kitsastesse raamide?

Ei tule!

Esiteks ei ole praegu kehtivad ökonoomilised raamid hoopiski mitte kuidagi ebanormaalselt kitsad, vaid võimaldavad oskusliku projekteerimise korral luua häid, täiel määral kaasaegseid ja kauneid ehitusi, kuigi mitte ülemääraselt luksuslikke.

Teiseks on projekteerijail võimalik ühe koha keskmist maksumust mitte unustades teha ettepanekuid ruumide programmide otstarbekamaks muutmiseks, uudsete kompositsioonivõtete kasutamiseks jne. eesmärgiga anda hoone kasutajaile maksimum hüvesid antud võimaluste piires.

Kolmandaks — ja see on peamine — on

meie käsutuses seni veel kasutamata võimas reserv nii ehituste kvaliteedi tõstmiseks kui ka ehitusmaksumuse alandamiseks, mis omakorda võimaldab edaspidi samade kulutuste piires anda rohkem mugavusi, ilu, pinda ja kubatuuri. See suur reserv on Nõukogudemaal lõplikult juurdunud ehitamine tööstusliku masstootmise meetoditega.

Välismaised ehitused on meie omadest mitmeid kordi kallimad eelkõige seepärast, et neid ehitatakse veel praegugi kõrge kvalifikatsiooniga oskustööliste poolt nii, nagu omal ajal ehitati käsitsi kauneid tõldu. Meie ehitusplatsid hakkavad aga iga kuuga üha rohkem ja rohkem sarnanema suurte autotehaste lõppkonveieritele, kus monteeritakse kokku mitte inimkäte, vaid masinate poolt valmistatud kõrgekvaliteedilisi, täpsete mõõtmetega lõplikult viimistletud valmisdetailide ja sõlmi. Et seeriaviisiliselt tehastes valmistatud autod lõppkokkuvõttes kõrvale tõrjusid käsitsi tehtud tõllad (kuna nad osutusid odavamateks, paremateks, mugavamateks, kaunimateks ja ajakohasemateks) on kõigile tuntud tõsiasi. Praegu on käimas sama protsess ehitusalal, kusjuures võib uhkusega märkida, et ka sellel alal sammub Nõukogude Liit praegu kogu maailmas esirinnas.

Ent asja uudsuse tõttu ei ole me veel jõudnud õppida täiel määral kasutama kõiki uues meetodis peituvaid võimalusi, sisemisi reserve. Eialgu ei ole tehastes toodetud ehitused isegi hinnalt endistest märkimisväärselt odavamad, kuigi edaspidised suured väljavaated selles osas on enam kui päevaselged. Siin seisab meie loominguiliselt mõtleivate arhitektide, inseneride ja ehitajate ees veel väga lai ja kaasakiskuv tööpõld: luua pidevalt uusi, senisest täiuslikumaid, tööstuslikult kiiresti ja hõlpsasti toodetavaid hoonetüüpe ja -näidiseid, viimistleda ja muuta neid otstarbekohasemateks, mitmekesisemateks, kujunduslikult meeldivamateks ja ka odavamateks. Tuleb märkida, et meie ülesehitustöö grandioossete maastaapide juures võimaldab ainuüksi elamuehituse maksumuse alandamine 1% võrra igal aastal ehitada täiendavalt üle plaani terve linna 100 000 elanikule!

Ehituste omahinna alandamine ongi see suur reserv, mis võimaldab meil assigneeringuid suurendamata muuta hooneid seni-

sega võrreldes mitu korda kvaliteetsemaks ja rikastada nende ruumiprogramme.

Mingi ehitusliigi keskmise maksumuse limiteerimine ei tohi mingil juhul viia mehaanilisele nivelleerimisele, tüüphoonestusega täisstantsitud uute linnaosade üksluisusele, tuimusele, individuaalsete ja kordumatute joonte kadumiseni. Ka keskmise maksumuse piirides on täiesti võimalik leida vahendeid linnaehituslikult vajalike ansambelite esiletõstmiseks ja rõhutamiseks; luua vaheldusrikkust, rütmi, värviröömu ja kontraste ka industriaalselt toodetud mass-ehituste juures. Kõik uued hooned ja ehitusrajoonid peavad koos eeskujuliku heakorrasuse ja haljastusega pakkuma täit esteetilist rahuldust.

Ühe «koha» maksumuse limiteerimine ei tohi viia ka plaanilahenduste nivelleerimisele. «Eesti Projektis» ja mujal valminud eksperimentaalprojektid tõendavad, et ka tehastes toodetud ühtsetest detailidest on võimalik anda võrdse maksumuse piirides küllalt erinevaid korterite plaanilahendusi, mis rahuldavad erinevate koosseisudega perekondade vajadusi ja jätavad korterisajajatele valikuvõimalused. Sama kehtib ka koolide, lasteasutuste, haiglate ja muu kohta.

Ühtlasi on aeg juba praegu tõsiselt mõelda täna ehitatavate hoonete edaspidise kasutamiskõlblikkuse üle. Ilmselt võib ja tuleb kaugemas tulevikus, vastavalt kasvavatele majanduslikele ja tehnilistele võimalustele, ümber vahetada ajakohasemate vastu rida praegu kasutatavaid tehnilisi seadmeid ja materjale (näiteks köögisisustused, santehniline aparaatuur, põrandakatet, aknad jne.). Kuid projekteerijail tuleb juba praegu mõelda ka sellele, et iga aastaga hakkavad suurenema ühele elanikule eraldatavad elamispinna normid. Sellega arvestades peaksid tänapäeval ehitatavad hooned olema tulevikus hõlpsasti rekonstrueeritavad, võimaldama igakülgset moderniseerimist, vaheseinte ümberpaigutamisi, ruumide ja korterite liitmisi nende suurendamiseks jne.

Meie projekteerijad peavad endale hästi selgeks tegema, kuidas kõige tulemusrikkamalt lahendada neid suuri ülesandeid, mida meie ette asetab kommunistlik homne päev ja milliste vahenditega on nende ülesannete täitmine kõige tulemusrikkam.

## MÖTTEID VÄRVI VÄLJENDUSLIKKUSEST

Agu Pihelga

Nii nagu muusikule, heliloojale heli, nagu sõnakunstnikule, kirjanikule või näitlejale sõna, nagu ehitajale puit või tellised, nii on maalijale värv selleks põhiliseks väljendusvahendiks, mida ta peab põhjalikult tundma, et üldse midagi täisväärtuslikku luua. Maalija mõtleb oma töös väga palju värvidest, õigemini, ta tunneb ja mõtleb värvides, sest ta näeb maailma eelkõige värvides ja värvi kaudu. Maalija õpetab oma tööga ka vaatajat nägema looduses kätkevat ilu ja väärtusi. Ent ta saab seda teha edukalt siis, kui ta ise oskab näha maailma ja loodust iseseisvalt ja nii öelda oma silmaga. Selleks on aga vaja loodust ja maailma põhjalikult tundma õppida, vaadelda ja analüüsida, et kasutada seal leiduvaid seaduspärasusi.

Kõneldes värvist, mõtleme värvi tähendust laiemas mõttes, s. o. värvust kui osa valguspektrist, mille moodustab erineva lainepikkusega valguskiir, ja teiseks värvi kui värvainet. Kolmanda mõistena tuleks eraldada esemete nähtavat värvust.

Kuid maalijale, kellele värv on üheks algemendiks, mida ta kasutab oma teoste ülesehituses, ei ole ainult spektris esinev värvuste jaotus ainsaks jagamatuks põhivaraks. See koosneb värviharmoniaist ja dissonantsidest, kontrastidest, komplementaarvärvidest, soojadest ja külmadest, värvide intensiivsuse ja neutraalsuse astmestikest, lõpmatuist värvi ja tooni eriväärtustest. Ja kõneledes toonidest, peab märkima, et astmestik värvitoonides võib olla mitmesuunaline ja mitmesuguse erineva väärtusega. Gradatsioon võib esineda ühe ja sama spektrivärvi erineva väärtusena (valöörina), sama värvi tugevaimast astmest kuni nõrgemani. Kuid sama värvi või tema erinevais astmes toonide segunemine spektris «ülal» või «allpool» asetseva värvi või selle eri tugevusastmes esineva tooniga annab lugematu hulga uusi värvüleminekuid ja toonivariante.

Spektris leiduvatele täiendvärvidele, mis segunemisel annavad neutraalsetele hallidele

lähedasi toone, võime lisada musta ja valge kui n.-ö. äärmised poolused, millede segunemisel ükskõik millisele spektris esinevale üksikvärvile me saame jällegi lõpmatu rea erinevaid toonivariante, olenevalt vahekorradest, milles nad segunevad.

Lühidalt, maalija käsutuses on värvi osas väga rikkalikud väljendusvõimalused, võiks öelda, piiramatud võimalused.

Kuidas aga neid võimalusi kasutada, seda määrab iga üksiku maalija karakter, tunne ja temperament, intellekt ja maitse. Kuid ka suhtumine värvisse on erinevate kunstnike juures sageli vägagi erinev.

Nagu kõik maailmas on suhteline, nii on suhteline ka värvide maailm, mida kunstnik tundma õpib. Pole vaja rohkem kõrvutada, kui ükskõik, millist kaht maalijat. Ja kui nad ka kõrvuti maaliks üht ja sama objekti kumbki omal lõuendil, annab kumbki kujutuse omas erinevas värvigammas. Kui ka üks neist maalib soojemas, teine külmemas kolooriidid, üks intensiivsemates, teine tagasihoidlikumates toonides, võivad nende poolt edasiantud vormi- ja värvivahekorrad siiski olla suhteliselt lähedased looduses esinevatele, kui aluseks on realistlik looduskujutus. Kuid sealjuures võib juhtuda, et üks neist on asetanud pearõhu värvile, värvuste kontrastidele, teine aga tonaalsele hele-tumedusele, kontuurile ja joonistuslikele elementidele.

Maalijale vajalikust kahest põhielemendist — joonistuslikust ja värvitunnetuslikust — on kumbki neist ühele või teisele maalijale lähedasem või mõistetavam.

Need kaks põhilist suunda on esinenud kõrvuti kogu kunstiajaloo vältel.

Säärases erinevas käsitluses võib olla tegu kalduvusega, karakterite erinevusega, nägemise ja tunnetuse, kui ka värvimeele erinevusega. Kuid sageli siiski ka harjumusega, või nn. silmaseadega. Sest väga palju oleneb siiski ka sellest, kuidas ollakse harjunud või harjutatud vaatama, kuidas nähakse ümbritsevat tegelikkust. Sest iga kunstnik annab ju

edasi ka oma seesmist tõe, oma suhtumist kujutavasse. Kui kujutus on antud veenvalt ja vajaliku sisseelamisega, siis ta õpetab ka vaatajat just nii vaatlema ning nägema ja uskuma, et just nii on õige. Sest nii ühel kui ka teisel põhisuunal on omad tunnustatud autoriteedid, kelledele toetutakse, kellede järgi sageli õpitakse ka loodust vaatlema ja nägema.

Nende kahe kõrvuti esineva suuna põhiliseks iseloomustamiseks tuleks märkida, et üks kõneleb rohkem tunnete, teine mõistusele. Kui joonistuse osa maalisis kaldub rohkem intellektuaalsesse valdkonda, siis värvi osa on rohkem emotsionaalseid väärtusi, on pidu meelte, nagu öeldakse.

On muidugi vaieldamatu tõe, et iga normaalse nägemismeelega inimene võtab oma nägemismuljed loodusest vastu valguse ja värvi kaudu. Ja värv kõneleb väga palju inimese tunnete, tema meeolule, kuid ka mõttemaailmale. Sellega seoses on inimesed juba iidsetest aegadest andnud värvidele väga suure tähenduse, isegi sümbolise mõiste. See pole sugugi juhuslik, ega pole selles ka midagi ebausklikku ega ebateaduslikku. Värv mõju inimese tunnete on vaieldamatu. Värvid võivad meile sisendada rõõmu või pidulikkust, nad võivad äratada optimismi ja elurõõmu, või ka ängistavat masendust, leinameeleolu, kurbust.

Vaadeldes üksikute rahvaste rahvakunsti esemeid, näeme kui suur osatähtsus on siin värvil. Kui palju rõõmsaid, kaunikõlalisi kooskõlasid ja kontraste, värvi ja joonterütmi leidub rahvaloomingu osas kõikidel mandritel ja maadel. Riietuses ja peahetes, tarbesemetes, kõikjal oli värvi osatähtsus väga suur. Siin avaldub rahvaste suur tundeerkus ja ehtsus, värvi kaudu avalduv elurõõm.

Sama siirus ja vahenditus värvi käsitluses kandus ka rahvapärasesse maalikunsti. On väga huvitav jälgida näit. paljudes vene vanades kirikumaalides esinevat siirast ja elavat värvikäsitlust, kus autoriteks olid sageli rahva hulgast võrsunud värvimeistrid. Neil polnudki igakord nimetamisväärset spetsiaalset ettevalmistust, kuid oma tervetele värvivaistudele tuginedes löid nad imetlusväärse koloriidiga teoseid.

Teisiti aga arenes maalikunst mitmesugustes akadeemilistes koolkondades, kus taotleti näilikkust realismi.

Ei ole vaja eriti keerukat analüüsi, kui vaatleme maalikunsti arengut läbi aastasadade, et teha seal mõningaid olulisi tähelepanekuid värvi osast maalisis ja selle väljenduslikest võimalustest.

Akadeemilised koolkonnad asetasid maalisis pearõhu joonistuslikule küljele vastavalt sellele, kuidas kasvasid käsitöölikud oskuslikud võtted ja traditsioonid kihtideviisi maalipinna ülesehitamisel. Kasvas läbi kaalutud kindla astmestiku viisi lähenemine kujutatavale. Kujutus lõuendil pidi andma võimalikult tõetruu illusiooni loodusest. See meetod kasutas kõike, mida inimese mõistuslik analüüs suutis esemete ruumilistest omadusist edasi anda valguse, varju ning jooneperspektiivi kaudu. Kõiki neid ruumilisi tähelepanekuid, mida oli inimesele andnud ta taju, kogemused ja nägemismuljed, püüdis maalija edasi anda lõuendil. Ruumilise illusiooni edasiandmises mängisid seejuures hele-tumeduse vahekorrad eriti tähtsat osa. Toetudes mitmete meistrite ruumiillusiooni edasiandmise kindlatele võtetele, arendasid neid võtteid edasi juba terved koolkonnad. Tööprotsessis arenes välja rangeile kogemuslikele võtetele rajanev tehnilise menetluse järjestus, arenes välja maali tehnika, mida tunneme nn. vanade meistrite maali tehnikana. Taotledes peamiselt tonaalse hele-tumeduse ja teoreetiliste plastilis-kumerate vormide edasiandmist ruumis, jäi värv sellises maalisis sekundaarseks. See oli vaid koloreeriv, alludes esmajoones heletumeduse nõuetele. Sääraste maalikoolkondade juures joonistus ja värv maalisis olid täiesti iseseisvad komponendid, mis olid vähem üksteisega seotud, kui püüdsid üksteist täiendada.

Üksikutel maalijatel ja paljudel maalikoolkondadel kujunesid välja oma kindlad võtted ja retseptid, kuidas teatavaid maalidetaile maalida. Olid ette nähtud vastavad võtted, kuidas kihtide viisi maalida kogu pildipinda. Alamaal — joonistusele heletumeduse vahekorrad fikseerimiseks, varjupindade ühtlustamiseks ja sidumiseks ühe tooniga — toimus samuti vastavate reeglite kohaselt. Tehniliselt kaeti varjupinnad võimalikult läbipaistva värvikihiga, nn. rakurssvalgused — või valguse-varju üleminekuid maaliti mingis neutraalses hallis nii nagu kasutas seda näiteks Rubens. Ja lõpuks, valgused, kuldsed-soojad hõõgumised (harvemini külmad, väljasttule-



*C. Pissarro. Montmartre'i bulvar Pariisis. Öli. 1897.*



vad valgused) — tehniliselt võimalikult pas-  
toossemalt, julgelt ja kindla otsustavusega,  
et efektsemalt edasi anda valgusillusiooni.  
Tekkisid oma kindlad tavad värvi kasutami-  
seks ja segamiseks.

Ka maastikumaal loodi põhiliselt ateljees,  
kindla rutiini järgi. Nagu figuuri ja portree  
puhul olid nn. valmis-retseptid näo ja riie-  
tuse jaoks, nii olid ka maastikumaalis oma  
väljakujunenud tavad värvi kasutamisel.  
Puude maalimisel näit. esinesid peaaegu alati  
ühed ja samad pruunid ja rohelised. Samuti  
taevasügava atmosfääri ja pilvede maalimisel  
olid oma valmis ja äraproovitud värvikoos-  
kõlad ja võtted. Pildipindade ruumilisel lii-  
gendamisel kasutati samuti eelkõige värvi-  
faktuuri tehnilist kontrasti. Kaugused lasee-  
rivalt, õhukese värvikihiga, kesk- ja eriti esi-  
plaanil asetati aga värvikiht paksemalt ja  
suuremate hele-tumeduse kontrastidega. Kui  
siin esineski värvikontrasti soojade ja kül-  
made toonide vahel esi- ja tagaplaani vahel,  
siis küll rohkem võrdlemisi passiivse loodu-  
sekopeerina, kui nende võimaluste tead-  
likuma ärakasutamisenä, nagu me seda  
näeme tänapäeva maalikunsti.

Teiselt poolt muidugi, kõikidel aegadel on  
leidunud kunstnikke, kelle põhiliseks väljen-  
dusvahendiks on olnud värv. Kuid kui  
kõnelda värvimeistritest ja koloristidest, siis  
oleks ekslik mõelda, et nende koloriit alati  
ja igal juhul oluaks väga «värvikas», nii-  
öelda «jõuline» või tugevakõlaline. On tuge-  
vakõlalisi, kuid ka «väiksemaid» ja «örne-  
maid» koloriste. Ka lineaarses maalimis  
võib esineda tugevaid värvikooskõlasi. Vahe on  
aga selles, et ühele on värv kaudseks, teisele  
otseseks väljendusvahendiks. Muidugi pole  
need kaks eri suunda alati nii teravalt eral-  
datavad. Ka ühe ja sama kunstniku erinevat-  
es töödes võib esineda vahet erinevaid  
suundi.

Kui vaadelda näiteks vene maalijaid Repi-  
nit ja Surikovi, siis kuigi esimene tundub  
«värvikam», on teise koloriiditunne üldiselt  
siiski vahenditum.

Kuigi tavaliselt öeldakse, et koloriiditunne  
on suurelt osalt inimesele niiöelda kaasasün-  
dinud and, joonistusoskust aga saab arendada  
peaaegu igas inimeses, siis pole ka see seis-  
koht just päris õige. Ka koloriiditunnet, ka  
värvimaitset saab siiski arendada, väga palju-  
deski kasvatada.

Säärast arengut ja kasvamist ühest suunast  
teise näeme mõnikord ka mõnede üksikute  
kunstnike juures. Ka kunstiajaloost võib tuua  
selles osas mõningaid näiteid. Teatava mää-  
rani võib säärast arengut ühest käsitluslaa-  
dist teise näha ka näiteks meie J. Köleri juu-  
res. Tema diplomitööna valminud Herakleses  
ja paljudes teisteski töödes näeme akadeemi-  
list toonmaali, mis läheneb rohkem skulp-  
tuursele vormitajule kui maalilisele käsitlu-  
sele. Maalis «Eeva granaatõunaga» näeme aga  
juba maalilisele vormikäsitlusele ülesehitat-  
tud kompositsiooni, kus värvi väljenduslik  
osa on juba otsesem ja vahetum.

Sääraseid näiteid võiks tuua muidugi roh-  
kem ja võib-olla veelgi iseloomulikumaid. On  
selge, et kunstnik sageli oma õpingute ja  
otsingute järgus teeb läbi mitmesuunalisi  
etappe, enne kui leiab oma õige ja enda  
karakterile ja kalduvustele kõige vastavama  
käsitlusviisi. Akadeemilised suunad on otse-  
selt või kaudselt mõjutanud vahet sageli  
alguses ka neid kunstnikke, kellede looming  
põhisuunad on hiljem kujunenud isikupäras-  
es kordumatus laadis, ja kes on hüljanud kõik  
akadeemilise kunsti piiratud võtted. Kui vaa-  
tame näiteks Cézanne'i või van Gogh'i töid  
nende varasemaist perioodidest, siis näeme,  
et nad algul tegid tõsisemaid pingutusi, et maa-  
lida enam-vähem üldiselt väljakujunenud  
akadeemilises laadis. Kumbki leidis hiljem  
oma isikupärase tee kunstis, kuid ühine oli  
võiks siiski öelda mõlemi juures see sisemine  
vajadus väljenduda värvi kaudu, milleni nad  
oma maalija-kutsumuses jõudsid.

Kui vanades akadeemilistes koolkondades,  
nagu juba eelpool öeldud, värv esines maal-  
is sekundaarse elemendina, siis XX sajandi  
maalis oleme juba harjunud sellega, et maa-  
lija loodustunnetus maal-  
is ei ole väljendatud  
enam kaudsete käsitöölike võtetega, vaid ta  
taotleb igati otsesemat, vahenditumat väljen-  
dusvahendit. Maalija käsitab oma põhilisi väl-  
jendusvahendeid juba hoopis teisiti. Värv kui  
väljendusvahendi kasutamine maal-  
is on otsustavalt muutunud. Piltlikult öeldes värv  
pole mitte ainult krohv ehituse seinal, vaid  
tellis, millest hoone ehitatakse. Värv on ka  
ühtlasi vabanenud naturalistlikust jäljenda-  
misest, selle asemel teda kannab suurem  
üldistus ja ta läheneb rohkem poeetilisele  
metafoorile kui dokumenteerivale konstatee-  
rimisele. Lühidalt, värvi osatähtsus väljen-

dusvahendina on muutunud iseseisvamaks ja arenenud üksikute maalijate juures ka suurema isikupära suunas. Kui vaadelda näiteks van Goghi töid, siis näeme neis kirkast ja kõlavat värviemotsionaalsust. Kunstnik on vaba kõigest ateljeelike kunstisuundade eelarvamuslikest võtetest, ta loob ise enda sise-mise loogikaga ja spektrivärvide seaduspärasusele rajaneva loogikaga spontaanselt tunnetusest kantud teoseid. Kõik komponendid on siin orgaaniliselt seotud. Me ei eralda joonistust värvist, ega värvi «vormist» (kitsamas mõttes vormist, nagu seda väljendit vahest on tavaks kasutada). Kõiki kannab tunnetus, elemendid koos ja korruga kannavad maalija tunnetust. Üks ei ole rajatud teisele, värvi emotsionaalne ja joonistuse mõistuslik osa esinevad koos, nad on edasi antud korruga. Õieti on siin üldse raske üht teisest eraldada, ka joonistus on tal koos värviga aktiivselt kirklik ja emotsionaalne.

Ja see ongi üks kõige olulisemaid jooni tänapäeva maalikunstis. See on XX sajandi maalikunsti (ja ka kogu kujutava kunsti) määravamaid sihtjooni, et kunstnik tahab oma mõtteid ja tundeid võimalikult vahenditumalt, tugevamalt ja emotsionaalsemalt väljendada. Ja sealjuures tuleb maalija ikka jälle tagasi oma põhilise väljendusvahendi — värvi juurde, sest värvi kaudu võib kunstnik kõige otsemalt väljendada kas poetilisi või dramaatilisi, lüürilisi või eepilisi tundeid. XX sajandi maalija hülgas passiivse pinna ja värvikäsitluse. «Maalimine ei ole värvimine» — see Ants Laikmaa lause maalija töö kohta on iseloomulik eriti käesoleva sajandi maalija töö kohta. Kui varem akadeemiliste koolkondade juures, nagu öeldud, ehitati pildi joonistus ja koloriit üles töö kogemuslike järjestuse põhjal, siis sageli jäi kunstniku otsene tunnetuslik seos töö teostusega üsna lõdvaks ja võis mõnel juhul mõjuda mehaanilise pinnakatmisena, seda enam, et klassitsistlik maalimisviis taotles võrdlemisi ühtlast ja siledat pinnakatmist.

Kui aga kunstnikud ateljeedest siirdusid vabaõhumaali juurde, siis akadeemiline töomenetlus ja järjestus, kogu see visa sihikindlusega ülesehitatud käsitöölik realism ei leidnud enam tuge värsketest loodumuljetest ja uuest elutunnetusest. Maalijale ei sobinud enam senine kaudne ja ilustatud kõneviis, see möödunud sajandi konventsionaalne

hoiak, vaid ta tahtis oma tundeid ja mõtteid väljendada siiramalt ja elavamalt. Ta hülgas akadeemilisest arsenalist pärinevad iganenud võtted. Maalija avastas elu kogu tema lõpmatu värvikuses, tema liikumises ja muutumises, tema juhuslikkuses ja seaduspärasustes.

Kunstnik taotles nüüd otseste muljete ja tunnete edasiandmist ka vahenditute võttega, tuginedes oma enda otsestele võrdlevatele tähelepanekutele. Maalikunstis toimus murranguline vabanemine kahes suunas — maalija loodustunnetuses ja maalija töö menetluses, tema väljenduslikes võtetes. Vabanedes rutiinist, muutus üksikute kunstnike väljendusviis isikupärasemaks ja elavamaks. Impressionistid avastasid looduse elava värvikuse, nad näitasid loodust dogmaatiliste retseptideta, mis ateljeedes olid väljakujunenud. Nad andsid värvile kui maalija põhilisele väljendusvahendile jälle kätte tema vahepeal kaotatud õigused. Nad vabastasid värvi sekundaarsest sõltuvusest ja käsitasid teda temas endas peituvate ja looduses esinevate spektriseaduste järgi. Nad rajasid maalikunstile teed hoopis laiematele ja uutele alustele.

Ja tõepoolest, kui suur võib olla väljenduslike võimaluste amplituud koloriidi osas: kirka-intensiivseis täiskõlades või sumbutatud raugelvais neutraalsetes pooltoonides võib värv kõlada kord kirklikult ja tugevalt, kord vaikselt ja sumbutatult. Täiend- või komplementaarvärvustes helisevad kontrastid ja soojade ja külmade värvigruppide vahel sünnivad ruumilised distantid. See on nagu klaviatuur muusikariistal, mida maalija pikade tähelepanekute ja kogemuste järgi õppis tundma. Ja sellel võib kujutada kõike nähtava maailma väliseid ja ka sisemisi avaldusi koos kunstniku enda sisemiste tunnetega.

Ja õppides ikka enam tundma koloriidi väljenduslikke võimalusi, maalija ei muutnud enam värvi joone kuulekaks teenriks, vaid sidus ta joonega, s. t. joonistusliku osaga oma töös ühtseks orgaaniliseks tervikuks. Maalija õppis värvi kaudu, soojade ja külmade, eenduvate ja taanduvate värvide kaudu, intensiivsete ja neutraalsete toonide vastandamise kaudu kujutama ruumilisust, kaugust ja lähedust, atmosfääri, valgust ja varju, esemete värvust ja vorme.

Taotledes võimalikult vahenditumat väljenduslikkust, tekkis uus maalikvaliteet:



maal *alla prima*, vastandina akadeemilisele mitmekihilisele maalile. Püüd loodust jäljendada ja kopeerida asendus nüüd looduse kujutamisega värvi ja joone kaudu.

Kuid säärane tee, kogu see uus suhtumine kunstniku ülesandesse nõudis maalijalt palju suuremat ettevalmistust, kui akadeemiliste suundade käsitöölised kindlaks kujunenud võtted, mida omandati kindla korra järgi. Sest töötamine korruga ja vahenditute muljete alusel nõudis kunstnikult senisest hoopis suuremat keskendumist ja sisseelamist kujutatavasse. Kui akadeemilistes koolkondades kunstnik, rakendades kindlat töövõtete järjestust, oli enamvähem kindel oma töö resultaatides, siis uues, vabamas käsitlusviisis oli kunstnikul muidugi ka rohkem võimalusi «möödalaskmiseks».

Kuigi impressionistid nagu Monet, Pissarro, Sisley, Renoir jt. tegid väga palju värvikultuuri arendamiseks ja väljendusvõtete avardamiseks värvi osas, muutusid need uued võtted nn. järelimpressionistidel juba rutii-niks. Ka need võtted tardusid ja ei rahuldanud maalija otsivat vaimu. Paljudes tekkis vajadus vastandina impressionistide hetkelisele nägemusele anda loodusest mitte momendi hetkelisust, vaid püsivamat sünteesi, anda värvi kaudu edasi mitte juhuslikku valgust-varju, vaid asjade ja kujutatavate objektide sisemist olemust.

Kuigi üldiselt tänapäeva maalikunstnikule on värvi väljenduslikud võimalused tundu-

valt avardunud ja rikastunud, esineb kaas-aegses Lääne-maailma maalikunstis suundi, milles värvi ja koloriit ei oma enam neid esteetilisi väärtusi, mida me oleme harjunud maalikunstis nägema. Nende värvikäsitluses avaldub sageli jõhkruks ja robustsus. Ka seda saab avaldada värvi kaudu. Kuid sageli tundub, et säärased teosed meil ei ole enam tegemist maalidega nende mõistete järgi, mis on seni olnud määravad maaliteose hindamisel. Värv on neis sageli hoolimatult porine ja määrdunud, faktuurikäsitluses esineb tahtlikku robustsust.

Iga ajajärk loob kunstis oma väljendusviisi, samuti nagu iga isikupärane maalija leiab oma tee kunstis. Võib-olla kajastuvad säärastes töödes sõdade julmused lähemast minevikust; tahe näidata sõdadest tulenevat õudust, et äratada rahvaste protesti ja vastikust nende õuduste vastu. See võib olla veel mõistetav sääraste kunstnike juures, nagu Sikeirosele, kes on sealjuures ise karm võitleja, revolutsionäär sõjaväelise auastmega, kuid kui säärane suund esineb mõnel noorel maalijal, kes pole ise sõja õudusi näinud ega kogenud, või kes säärases «moodsas» koloriidis kujutab koguni rahulikku kaasaega, siis ei saa küll öelda, et säärased vormivõtted oleksid sisust tingitud, siis tundub see võlt-sina ja laenatuna.

Endaväljenduse võimalused värvi kaudu on aga selleks küllalt avarad, et iga maalija leiab seal kindlasti oma isikupärase tee.

# V A R I A

## VIIRALTI TAMM

*E. Priidel*

Viljandi järve idaosas lookleb Viljandi ürgorg. Umbes kilomeetri kaugusel järve otsast, Tamme talu kohal on org rahulikult lainjas. Kallas laskub pikkamööda ja läheb üle lammoruks. Talu kohalt piki orgu vaadates avatud maastik kord tõuseb, kord alaneb. Talust umbes 100 m kaugusel kõrgub võimas tamm.

Tamm seisab põllul kui sümbol. Ta on andnud talule kui ka sealsele perele nime — mõlemad on Tammed. Puu kohta on muistend. Nimelt räägib rahvasuu, et selle koha peal andnud Põhjasõja ajal Rootsi väed alla Vene vägedele. Rootsi kuninga tõllatiisel olla siin katki läinud ja ta lõõnud selle maa sisse. See läinud kasvama ja rahvas hakkas puud kutsuma Rootsi kuninga tammeks.

Selle muistendi järgi on tamm praegu ligi kolmsada aastat vana.

1943. a. suvel köitis koht E. Viiralti tähelepanu. Tamme talu sai talle aga sagedaseks sisseastumise kohaks. Alaliselt peatus Viiralt Uusnas, kust teda hommikuti autoga toodi ja õhtul viidi. Tamme talu rahvaga tekkis tal sõbralik läbikäimine. Alma Tamm mäletab teda veel praegugi hästi. Algul on Viiralt põllul küll omaette nokitsenud.

Talust on siis tema juures käidud. Viiralt olla kohe sõbraks saanud, olnud kodune ja tore. Talust võtnud ta istumiseks pakutud tooli, mille õhtul tagasi toonud. Kui sadanud ja auto järele ei tulnud, jäi ta «Tammele» öödki. Tammed märkasid, et ta sööb ainult kaasapandud leiba ja pakkusid süüa.

A. Tamm iseloomustab Viiraltit kui vaikse iseloomuga, vähese jutuga inimest. Aga ühteist olevat ta endast rääkinud. Kunstniku elu iseloomustanud ta mittetasuvana, nii et tal on tulnud kehva toitu süüa. Ise ta arvanud, et tervis sellepärast ongi halb. Süüa võinud Viiralt küll kõike, ja eriti armastanud ta sealset koduõlut. Rääkinud veel Maroko ja Prantsusmaa elust ja töötamisest loomaaias, iseloomustades loomi taltsatena.

Viiralti üheks tööks Viljandi lähedalt on «Viljandi maastik». See kujutabki eespool kirjeldatud maastikku. Oli augustikuu. Ilm olnud sel korral samasuguselt pilves, nagu me näeme gravüüri. Põld, kus Viiralt töötas, oli ristikehina all. Põllul sõid mullikad, ja Viiralt on kasutanud neid modellideks, kolmest küll kahte. Tamme all seisab tüdrukuke — Maiu Kulisson, kes sel ajal oli Viljandist Tamme juures.

Peale «Viljandi maastiku» on Viiralt siin teinud veel teisigi töid. Tuntud on ta «Virve». «Virvesid» on olnud kaks. A. Tamme mälestust mööda on nende vahe olnud riietuses. Pildi modelliks valinud Viiralt ise 8-aastase Virve Orri, kelle ilmekus talle silma torganud. «Virve» tagapõhjaks on pilved ja rukkihakid. Tegelikult on töö tehtud Tamme talu ees- toas.

Kord, kui Goori Tamm tuli põllult, tegi Viiralt temast imekiiresti pliiatsijoonistuse. See on praegugi veel Tammel seinal kõrvuti «Viljandi maastikuga». Kunstnik soovinud teha pilti ka Alma Tammest ja palunud nagu ikka selleks luba, aga tema pole tahtnud.

Hiljem saatis Viiralt Tammele kingituseks «Viljandi maastiku», «Virve» ja Goori Tamme portree. Ei teadnud ta ise, et need tööd jäävad kodumaal tal viimasteks. On hea, et nendeks on sünnimaa loodus ja tööinimesed. Sellega jäädvustas ta oma põhimistes töödes kodumaa, mida ta armastas, ja nii ei võinud ta seda unustada ka võõrsile sattununa. Endast jättis Viiralt järele jäädava mälestuse: tamme, mida varem tunti Rootsi kuninga tammena, on rahvas nüüd ümber nimetanud — Viiralti tammeks.



E. Viiralt. Viljandi maastik. Kuivnõel. 1943.

#### KUNSTNIKUD — JUUBILARID

7. detsembril sai 50 aastaseks maalikunstnik Lepo Mikk (Mikko). Tähtsa koha tema loomingu omavad eesti maastikud ja vaikelu kujutavad teosed. Lakkooniline vorm ja omapäraselt peenekoeline koloriit sulavad tema maalides ühte suurejoonelisteks üldistusteks. Oma monumentaal-dekoratiivset laadi kompositsioonides omistab ta peamist tähelepanu põllumajandus-

teema käsitlemisele. Loova töö kõrval on ta kaua aega töötanud Riiklikus Kunstiinstituudis dotsendina.

14. dets. täitis 60 aastat Eesti NSV rahvakunstniku, graafiku Aino Liimand-Bachi sünnist. Tema eelistatuim eriala on portree, armastatuim teema töötava naise, noorsoo ja laste kujutamine. Graafilistest tehnikatest eelistab sügavtrükke, eriti

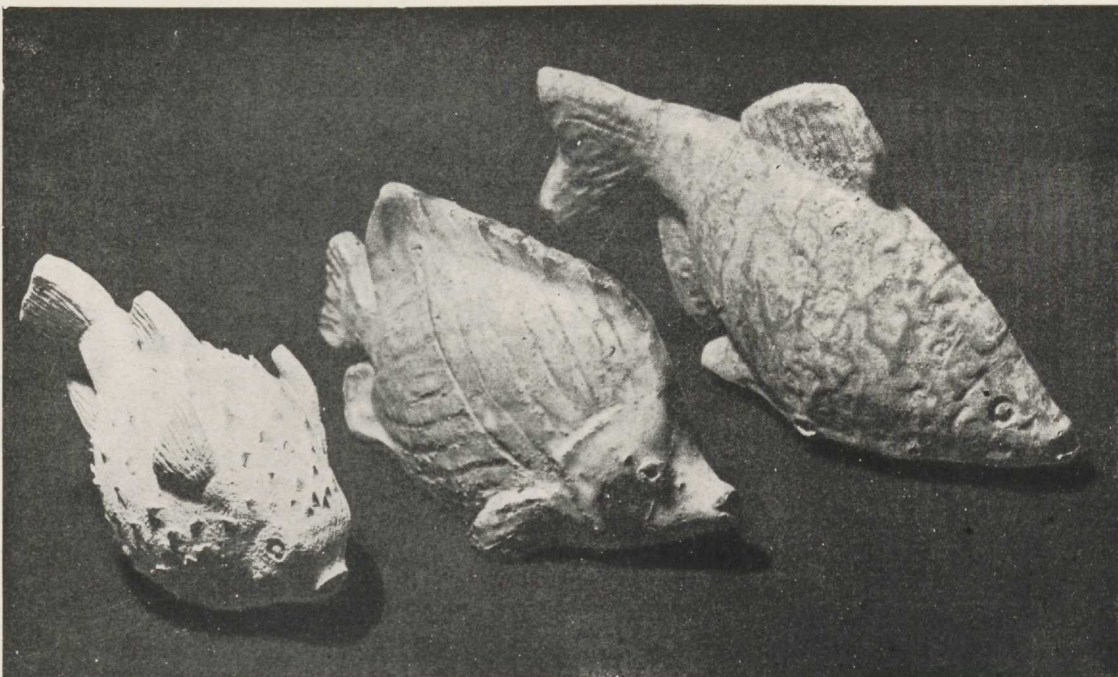
aga akvatintat. Juubelitähtpäevaga seoses avati Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis tema tööde näitus.

30. dets. tähistati tarbekunstniku-moelooja Karin Siim-Juse 50. sünnipäeva. Varem töötas kostüümikunstnikuna teatrites «Vanemuine» ja «Estonia», hilisemal aastail moodide joonistajana ateljeedes ning moeajakirjade kaastöölisena.



E. Piipuu. «Lesel' leina lepituseks, kasvas  
kallis pojukene». Šamott glasuuriga. 1961.  
Seinaplaat «Kalevipoja» teemal.

V. Eller. Kaksikkalad. Šamott. 1937.





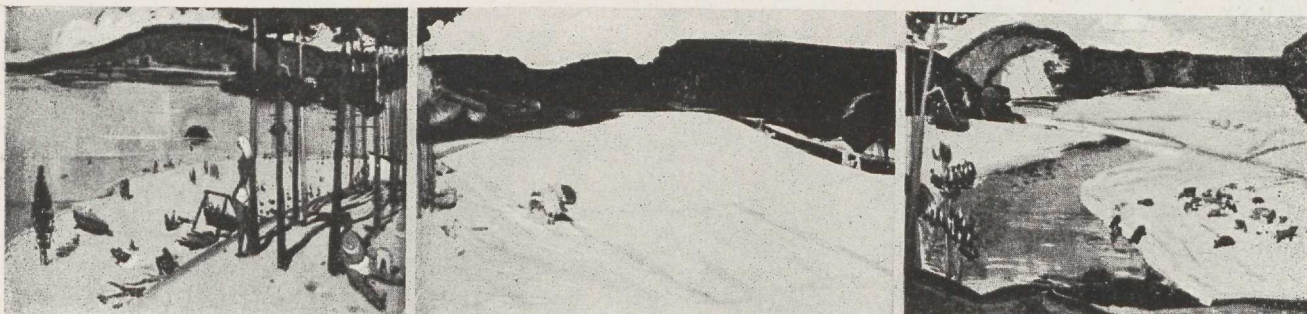
*E. Kurrel. Käevõrud anodeeritud alumiiniumist. 1959—1961.*

*A. Reindorff. Album. Madalvool. 1959.*





M. Adamson. Piltvaip «Tartu». Poolgobelään. 1961



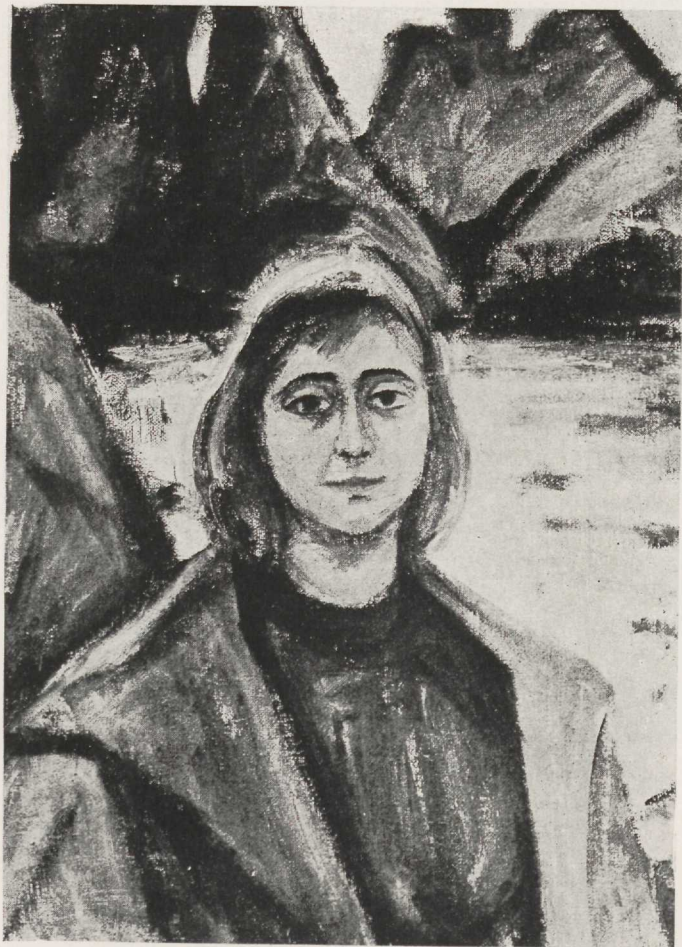
*N. Kormašov. Suvi. Triptühhon. Tempera. 1961.*

*R. Raamat. Tütarlapse pea. Monotüüpia. 1961.*





*H. Mitt. Buhhara linnamüür. Autolito.  
1961.*



*E. Põldroos. Tütarlaps ja kaljud. Oli.  
1960.*

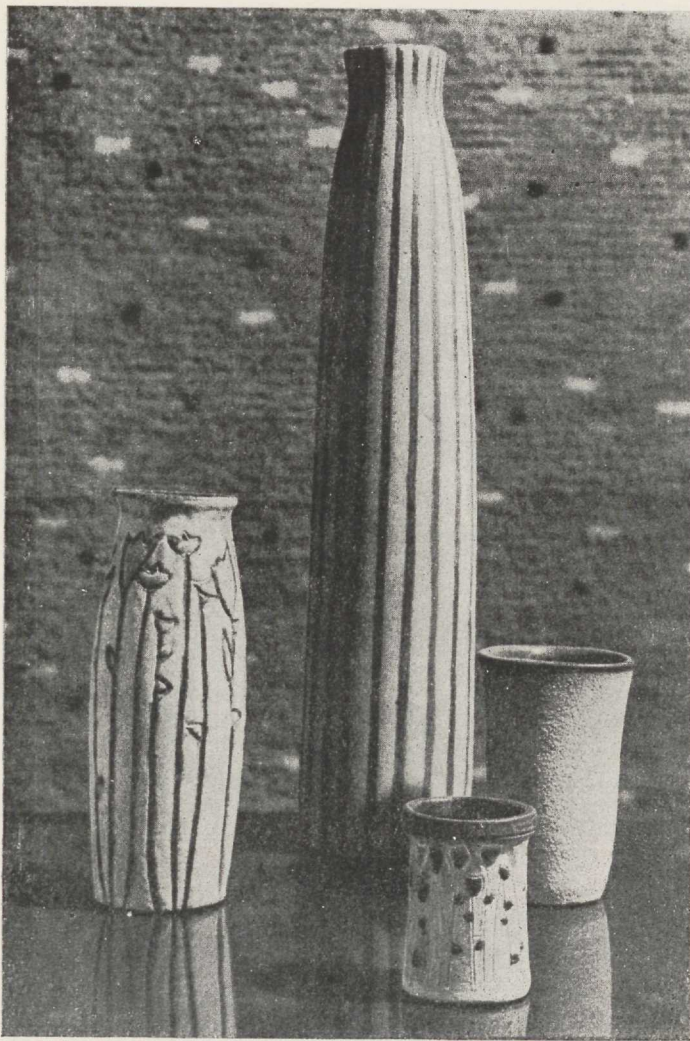




*P. Ulas. Kallaste motiiv. Seepia. 1961.*



*H. Laretei. Ehitusel. Linoollõige. 1961.*



*L. Kormašova. Vaasid. 1961.*

*K. Kärner. Istuv naine. Õli. 1959.*



*A. Vabbe. Vestlejad. Õli.*



*E. Allsalu. Natüürmort agaaviga.  
Õli. 1961.*



*E. Kits. Kevad. Õli. 1961.*



*E. Allsalu. Kunstnik E. Kitse portree. Õli. 1961.*

# КУНСТ. 5

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства 1961 год

## РЕЗЮМЕ

### О ПЕРСПЕКТИВАХ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

М. Эллер

Многочисленные — как установленные, так и проектируемые в настоящее время — монументы свидетельствуют о том, что в последние годы монументальной скульптуре у нас уделяется все больше внимания. Поэтому с точки зрения перспектив на будущее не безинтересно проследить характерные черты развития монументальной скульптуры.

Преобладающее большинство воздвигнутых у нас монументов посвящено событиям революционной борьбы народа, памяти жертв антифашистской войны, выдающимся деятелям общественной жизни и культуры.

При создании монумента скульптору в тесном содружестве с архитектором приходится решать различные проблемы. Важнейшая из них, безусловно, — нахождение того художественного воплощения, которое лучше всего раскрыло бы идейный замысел. Но при этом нужно учитывать и многие другие моменты: расположения монумента, необходимость вписания его в местность, выбрать наиболее подходящие габариты и т. д. Среди создаваемых в настоящее время монументов эти искания наиболее ощутимы в работах

Э. Ребане (архитектор В. Тамм) — памятник жертвам фашизма на подступах к городу Тарту; А. Мельдер (архитектор М. Порт) — Восстание 1 Декабря 1924 года; А. Каазик (архитектор У. Тылпус) — монумент делегатам 1 Съезда профсоюзов Эстонии в Таллине.

Интересны также творческие поиски формы. Авторы стремятся к наибольшему обобщению, монументальности, впечатляемости. Успешно работает в области монументальной скульптуры Э. Танилоо в содружестве с архитектором Ю. Сепп. В настоящее время они создают в городе Кингисеппе памятник участникам Сааремааского восстания.

Важную роль в нашей монументальной скульптуре играет рельеф. В этой области успешно работают скульпторы И. Раудсепп, А. Эскель и другие. Новых путей ищут Э. Ребане и Э. Танилоо.

В итоге можно сказать, что монументальная скульптура в Советской Эстонии развивается по линии подъема — для нее характерны напряженные творческие искания и широкие перспективы развития.

## КРИСТЬЯН ТЕДЕР — ЖИВОПИСЕЦ ЦВЕТОВ

В. Эрм

Мемориальная выставка Кристьяна Тедера, организованная в этом году в Тарту, для многих явилась неожиданностью и приблизила его творчество, как говорится — с опушки леса, к главной магистрали развития эстонского искусства.

После занятий в тартуском художественном училище «Паллас», (1919—1925), Кристьян Тедер совершенствует свое мастерство в Париже, в Свободной академии художника Василия Шухаева (1926—1928). Вернувшись в 1928 году на родину, он сталкивается с печальным фактом: кисть художника не обеспечивает средств к существованию. Кристьян Тедер берется за работу садовода-пчеловода. Наряду с этим он продолжает писать картины, совершенствуясь впоследствии еще раз в высшем художественном училище «Паллас» (1933—1934).

Очевидно, под влиянием полюбившейся ему работы в саду художник наряду с пейзажной и портретной живописью все чаще обращается к миру цветов, влекущему его обилием формы и красок. Во второй половине 30-х годов цветы становятся доминирующим в его творчестве жанром, который в 1936—1939 годах достигает своей художественной зрелости и полной эмоциональной выразительности, оставаясь и в дальнейшем основной темой художника.

Всегда по-разному, но всегда эмоционально изображает К. Тедер лучистое сияние пышных садовых цветов, скромную прелесть полевого цветка. В этих рисунках видишь нежную душу художника, рассматривая их, ощущаешь радость жизни — радость от того, как щедро весенняя природа одаривает человека. В своих натюрмортах, особенно в изображении цветов, К. Тедер достиг высокого художественного мастерства и обогатил эстонское искусство многими ценными произведениями. Его лучшие, искренне прочувствованные изображения цветов можно смело сопоставить с произведениями этого жанра, созданными советскими мастерами М. Кончаловским и М. Сарьяном. Опираясь на внимательное изучение природы, К. Тедер в своих работах всегда остается на почве реализма. Присущей ему яркой цветовой гаммой, индивидуальной трактовкой проблемы красок художник внес большое разнообразие в нашу, преимущественно сдержанную, тональную живопись. Искренняя правдивость, смелая красочность и глубокая эмоциональность натюрмортов К. Тедера — особенно с цветами — оставляет у зрителя глубокое впечатление, всецело захватывают его, ибо, как выразился один из посетителей выставки, они несут в себе «солнце, радость жизни, лучезарность красок и свет».

## «КАЛЕВИПОЭГ» В ТВОРЧЕСТВЕ КРИСТЬЯНА РАУДА

Х. Юрпус

В 1961 году исполняется 100 лет со дня выхода из печати первого издания эстонского национального эпоса «Калевипоэг». На протяжении столетия эстонские художники, вдохновленные «Калевипоэгом», обогащали эстонское искусство многочисленными произведениями на эту тему. Особенно видное место занимает «Калевипоэг» в творчестве Кристьяна Рауда.

Над темой «Калевипоэга» Кристьян Рауд начинает работать в тартуские годы (1904—1914), то есть в годы уже зрелого мастерства. С этого времени и до конца своих дней Рауд работал над «Калевипоэгом», как над серьезной творческой проблемой. Отличная этнографическая подготовка, широкая эрудиция в области искусствоведения и истории культуры в сочетании с философ-

ским осмыслением жизни и неиссякаемой глубиной чувства художника послужили той специфической основой, на которой формировалось его творчество.

Работы Рауда на тему «Калевипоэга» — а их на много более полусотни, представляют собой грандиозный цикл произведений, открывающих перед нами огромную внутреннюю силу их творца. Эпос «Калевипоэг» для Рауда — история народа, олицетворение его характерных качеств, и художник подходит к нему с благоговением. Создавая свои образы национально конкретными как по содержанию, так и по форме, Рауд в своих произведениях придал национальному эпосу сверхчеловеческие просторы.

Он выбирает конкретные узловыe ситуации и

передает их с большой художественной убедительностью. Неоднократная интерпретация одной и той же композиции и образа Калевипоэга говорит о серьезной работе и огромной требовательности художника к себе. Ведь характер стихотворного произведения, его атмосфера двойственны — в нем жизненная действительность переплетается с поэтической фантазией.

«Калевипоэг» Рауда законченный образ. Об этом свидетельствует не только найденная художником форма, но и замечательная характеристика всеобъемлюще мыслящего человека, которую он сумел дать национальному богатырю («Ночной гость», «Сооружение городища», «Борьба с бесами», «Смерть Калевипоэга»). В многочисленных однофигурных композициях Рауда мощно и находчиво помещена на плоскости фигура, созданная глубоким идейным замыслом. Калевипоэг Рауда борется не только с историческими врагами, но и с духовной тьмой. Он открывает новые земли, народ слагает о нем пес-

ни. Он — почти-что человек Ренессанса, носитель идей гуманизма. Изображение Калевипоэга преимущественно в профиль — это композиционный прием, к которому обращались для передачи своей концепции и художники той поры. Здесь — не только свойственные искусству Ренессанса классическая выразительность и ясность, но и столь близкое народному творчеству познание далекого, древне-легендарного археологического прошлого, красной нитью проходящее через «Калевипоэг» Рауда. Синтез художественной деятельности Рауда — произведения на тему «Калевипоэга» и созревшее вместе с ними творчество последних десятилетий, в котором художник с тонким знанием внешних и внутренних сил народного искусства выполнил свою миссию, сумел создать современные произведения на основе национальных художественных традиций. «Калевипоэг» Рауда — это эпос в картинах, художественная сила которого достойна величия и народного эпоса и его национального богатыря.

## «КАЛЕВИПОЭГ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЭВАЛЬДА ОКАСА

Л. Генс

Принципиальное значение иллюстраций Э. Окаса к юбилейному изданию эстонского национального эпоса «Калевипоэг» — в художественном единстве и слитности всех элементов графического решения образа эпоса. В прошлом преобладали или чисто декоративное орнаментальное оформление, или же создавались страничные тонкие иллюстрации станкового характера.

Окас мастерски распределяет смысловые акценты серии. Главные темы эпоса — темы освободительной борьбы эстонского народа против иноземных захватчиков и вдохновенного труда — совпадают в оформлении с наиболее ответственными элементами макета — суперобложкой, форзацем, фронтисписом и т. д. Повествовательные сюжеты преобладают в страничных иллюстрациях, а шмуцтитулы, заставки и виньетки дополняют основные темы эпоса.

Богатое творческое воображение художника проявилось в своеобразном изобразительном решении сказочно-фантастических эпизодов и батальных сцен, подтвердив вновь его незауряд-

ное композиционное мастерство. Окас «открыл» поэтический пейзаж эпоса в причудливом сочетании реальности и фантастики. Разнообразны выразительные средства художника, целостно-монументальное или динамично-фрагментарное решение композиции, гибко-неопределенное или остро-контрастное распределение света-тени, причудливо-живописное, богатое оттенками звучание фактуры.

По-новому решен образ героя — Калевипоэга. Он величественно-спокоен на суперобложке, напряженно задумчив над могилой отца, динамично-экспрессивен в сценах боев со всяческой нечистью и псами-рыцарями. Все же в ряде случаев Калевипоэгу Окаса не хватает эпической мощи и внутренней силы. Это объясняется частично тем, что иллюстрации Окаса решены скорее в лирическо-романтическом, чем в эпическо-величественном ключе. Такая трактовка эпоса правомерна, она соответствует тексту «Калевипоэга» в обработке Фр. Р. Крейцвальда.

## ВЕЧНО ЮНОЕ, СОЛНЕЧНОЕ...

*М. Каменский*

Более шестидесяти лет миновало с тех пор, как в 1897 г. Мартирос Сарьян переступил порог Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Ныне имя Сарьяна прославлено в нашей стране, широко известно за ее рубежами.

Очень многим художник обязан русской живописи, русской культуре. Весьма основательно изучал он лучших французских живописцев конца 19 — начала 20 века. Но все же основные истоки искусства Сарьяна — в родной ему Армении с ее многовековыми художественными традициями, с неповторимым своеобразием природы и людей этого древнего края. Впрочем, тема Армении стала центральной в творчестве художника лишь после Октябрьской революции. В дореволюционные годы он чаще всего работал над сюжетами, связанными с Ближним Востоком. В этих ранних его картинах переплетаются фантастика, сказочность и реальные, конкретные черты повседневной жизни. Позднее, после Октябрьской революции, тема Армении, свободной и расцветающей, становится основной, и произведения мастера утрачивают атмосферу прекрасной, но несколько отвлеченной мечтательности. Сарьян утверждает своим творчеством реальную, полную, яркую красоту действительности.

Сарьян оригинален в любом жанре, к которому он обращается. Глубоки, содержательны и интересны его портретные композиции.

Духом постоянных поисков отмечена работа Сарьяна в области натюрмортов. Его натюрморты внушают радостное, возвышенное настроение, воспринимаются как песня о дарах родной земли, о счастье жизни.

Еще более полно своеобразие сарьяновского творчества раскрывается в созданных им пейзажах. Здесь Сарьян, исходя из объективных форм и красок природы, из реальных видов родного края, смело и свободно обобщает их, запечатлевая самое существенное и примечательное.

Его пейзажи поражают захватывающей дух широтой масштабов, ковровой пестротой и интенсивностью мощных пластов цвета, светлым, радостным торжеством света. Мартирос Сарьян как бы «открыл» армянский пейзаж: никто до него не сумел так глубоко постичь тайну выразительности природы этого прекраснейшего горного края и воплотить его сказочную красоту с такой силой, яркостью и мастерством.

Сарьяну уже более восьмидесяти лет. Однако крепкая, крылатая творческая сила художника победила возраст, победила время.

## О КОЛИЧЕСТВЕ, КАЧЕСТВЕ И АРХИТЕКТУРЕ

*Март Порт*

В статье показаны огромный объем строительства и быстрые темпы его роста, намеченные Программой КПСС. Автор приходит к заключению, что по объему строительства от нас далеко отстали даже наиболее развитые капиталистические государства.

Что же касается качества, то часто бывает наоборот. Одной из причин хорошего качества строительства за рубежом является его относительно высокая стоимость. Автор ставит вопрос: не нужно ли и нам идти по такому пути.

На основании всестороннего обсуждения в

статье делается вывод, что такой путь не поведет к желанной цели, а отодвинет нас от основных принципов развернутого строительства коммунизма. Наш путь — индустриализация строительства и снижение его себестоимости, что высвобождает в итоге, без увеличения ассигнований, крупные внутренние резервы для повышения качества. И дома, выстроенные экономичным индустриальным способом, должны полностью удовлетворять всем социальным, функциональным, градостроительным и эстетическим требованиям.



## ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЦВЕТА

А. Пихельга

Цвет — одно из основных выразительных средств живописцев. Поэтому изучение выразительности краски и цвета имеет немаловажное значение для каждого из них.

Обычно в живописи мы встречаемся с двумя направлениями — линейным и красочно-живописным: одни художники придают главное значение рисунку, другие — цвету. Большую роль при этом играют творческие наклонности художника, его манера, умение увидеть природу. Чтобы научиться видеть природу «своими» глазами, в нее надо глубоко вникнуть.

Академические школы в живописи делали главный акцент на рисунке, причем особенно большое внимание уделялось созданию иллюзии пространства. Возникла определенная очередность в технике написания картины, у отдельных школ выработались свои твердые приемы композиции. Даже пейзажи создавались в основном в стенах художественных мастерских — так сказать, по надежным рецептам.

По мере того, как художники все более и более переходили к работе в пленэре, живопись стала

освобождаться от рутины, сковывавшей ее в атмосфере мастерской. Импрессионисты вновь «открыли» природу во всей ее красочности и многообразии, создавали свои картины по индивидуальным впечатлениям, вызванным игрою красок в природе. Позднее так называемые неоимпрессионисты стали возвращаться к практике заученных приемов.

Но многих живописцев уже не удовлетворяла несложная передача мгновенных впечатлений, они начали стремиться к простой обобщенной форме, находящей выражение также и в колорите.

В живописи наших дней средства выразительности значительно расширились. Однако на Западе наблюдаются тенденции, в которых проявляется небрежное отношение художника к проблемам краски и колорита. Направление это неверное. Выразительные возможности краски и цвета настолько велики, что каждый художник, пользуясь ими, безусловно может найти свое место в искусстве, полностью отвечающее его творческой личности.

## РАЗНОЕ

### ДУБ ВИЙРАЛЬТА

Э. Прийдель

Летом 1943 года художник Вийральт, гостя в уезде Вильяндимаа, как-то остановился у старого дуба, растущего неподалеку от хутора Тамме, примерно на километр к востоку от озера Вильянди. Художник тут же взялся за карандаш. Вскоре он подружился с хуторянами, рассказывая им о нелегкой подчас жизни художника, о путевых впечатлениях.

Кроме «Вильяндиского пейзажа», на котором виден уголок природы возле описанного выше дуба, художник создал за это время и другие работы, в том числе «Вирве» и «Портрет Гоори Тамме». Это — его последние работы, сделанные на родине.

Дуб, запечатленный художником, стали называть в народе дубом Вийральта.

## ÕIENDUS

E. Roos'i artiklis «Kunst» 4, 1961 lk. 12, ülalt 2 lõigu kolm viimast rida lugeda: «... kuulus kujur K. Zemdega tulemusrikkalt teostada oma kavatsusi J. Rainise graniidist mälestussamba loomisel.»

КУНСТ, 5 («Искусство»)  
Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1961  
На эстонском и русском языках  
Оформление Р. Пангсепя  
Издательство «Искусство Эстонской ССР»  
при Художественном Фонде Эстонской ССР  
Таллин, ул. Пикк, 6

\*  
Toimetuse kolleegium: A. Alas, M. Alas, B. Bernšteini,  
V. Erm, H. Kuma, F. Matt (vastutav toimetaja),  
O. Männi, A. Pihelga, V. Raam, R. Sarap,  
L. Soopää, I. Torn, L. Viiraja (koostaja).

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

Ladumisele antud 7. IX 1961. Trükkimisele antud 15. I 1962.  
Paber 54 × 84, 1/8. Trükipoognaid 7,5 + 2 kleebist. Formaadile  
50 × 92 kohaldatud trükipoognaid 6,46. Arvutuspoognaid 6,11.  
Trükiarv 3000. MB-00185. Tellimise nr. 7858. Hans Heidemanni  
nim. trükikoda, Tartu, Ülikooli 17/19. II

Hind 57 kop.

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Э. Пийпуу — Девушка-островитянка фронтиспис	
Э. Танилоо — Рельеф для обелиска, воздвигнутого в Новом-Изборске в память делегатов I Съезда профсоюзов Эстонии	3
Э. Танилоо, Ю. Сирп — Эскиз монумента сааремааскому восстанию	3
Э. Ребане, В. Тамм — Эскиз памятника жертвам фашизма	4
Э. Ребане — Эскиз рельефа для памятника жертвам фашизма	5
А. Мурдмаа — Эскиз монумента для Калевипоэма	6
К. Тедер — Флоксы	8
К. Тедер — Цветы и яблоки	9
К. Тедер — Сирень	11
К. Рауд — Спор у финского кузнеца	13
К. Рауд — Похищение Линды	15
К. Рауд — Калевипоэг и ночной гость	17
К. Рауд — Калевипоэг и Девушка с острова	18
Э. Окас — Иллюстрация к эпосу «Калевипоэг»	22
Э. Окас — Калевипоэг на могиле отца	23
Э. Окас — В Царстве Тьмы	24
Э. Окас — Калевипоэг сражается с воинами Тууслара	25
Э. Окас — Калевипоэг — сеятель	27
М. Сарьян — Автопортрет	29
М. Сарьян — Колхоз села Кариндж в горах Тумаяна	31
М. Сарьян — Моя семья	31
М. Порт, Р. Урб, Э. Калмет — «Точечный дом»	35
М. Порт, Р. Урб, О. Мараник — Пятиэтажный жилой дом	37
К. Писсарро — Бульвар Монмартр в Париже. Масло. 1897	40/41
Э. Вийральт — Пейзаж Вильянди	45
Э. Пийпуу — Настенная плита на тему эпоса «Калевипоэг»	46
В. Эллер — Рыбы	46
Э. Куррель — Браслеты из анодированного алюминия	47
А. Рейндорф — Альбом	47
М. Адамсон — Ковер «Тарту»	48
Н. Кормашов — Лето. (Триптих)	49
Р. Раамат — Головка девушки	49
Х. Митт — Городская стена в Бухаре	50
Э. Пылдроос — Девушка и скалы	50
П. Улас — Мотив из Калласте	51
Х. Ларетей — На стройке	51
Л. Кормашова — Вазы	52
К. Кэрнер — Сидящая женщина	52
А. Ваббе — Собеседники	53
Э. Аллсалу — Натюрморт с агавой	53
Э. Китс. — Весна	54
Э. Аллсалу — Портрет Э. Китса	54

На первой странице обложки:

Э. Пийпуу — Калевипоэг охотится на волка.

На последней странице обложки:

Х. Эльмаа — Старые рыбацкие суда.

