



**KUNST**

2 • 1 9 5 9

## SISUKORD

Eesti NSV kunstnike X kongressile . . .	1
<i>I. Teder</i> . Pilk viimase aja keraamikale . . .	3
<i>H. Läti</i> . Maastikumeister Günther Rein- dorff . . . . .	8
<i>B. Bernštein</i> . Ühest viljakast perioodist Aino Bachi loomingus . . . . .	12
<i>L. Gens</i> . Jaan Koort — kunsti rahvus- likkusest . . . . .	22
<i>E. Pihlak</i> . Värvist Konrad Mägi loomingus	35
<i>J. Vares</i> . Muljeid kujutavast kunstist Brüsseli maailmanäitusel . . . . .	43
<i>R. Koik</i> . Mehhiko tänapäeva graafikast . . .	50
<i>M. Port</i> . Mõningaid probleeme sotsialist- liku realismi meetodist arhitektuuris (järg.) . . . . .	55
<b>Jaan Siirak</b> . . . . .	65
Varia . . . . .	67
1958. a. näituste kroonika . . . . .	83
Резюме на русском языке . . . . .	86
Esikaanel: L. Mikko. Naine valges pluuis. Õli. 1958.	
Tagakaanel: A. Kütt. Mustvee sadam. Kuivnõel. 1958.	



KUNST · 2 · 1959



«EESTI NSV KUNST»



E. Allsalu. Teomehe pere lõunalauas. Õli. 1958.

# KUNST · 2 · 1959

KUJUTAVA JA TARBEKUNSTI ALMANAHH

## EESTI NSV KUNSTNIKE X KONGRESSILE

*Kallid seltsimehed!*

*Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee tervitab palavalt Eesti NSV kunstnike X kongressist osavõtjaid ja nende isikus kõiki meie vabariigi kujutava kunsti alal töötajaid.*

*EKP Keskkomitee märgib suure rahuldustundega, et meie vabariigi kujutav kunst areneb viljakalt, iga aastaga kasvavad kunstnike meisterlikkus ja professionaalne küpsus, tõuseb nende loomingu ideeline ja kunstiline tase. Eesti kujutav kunst on leidnud laialdast tunnustust mitte ainult meie vabariigis, vaid ka kaugel väljaspool seda.*

*Eesti NSV kunstnike X kongress on tähtsaks sündmuseks meie vabariigi kultuurielus. Eriti suur on kongressi tähtsus selle tõttu, et ta toimub ajal, mil meie maa on astunud uude, väga tähtsasse arenguetappi — kommunistliku ühiskonna laiahaardelise ehitamise ajajärku. Kunstnike kongressi aukohuseks on mobiliseerida kunstnikke nende suurte ülesannete lahendamisele, mis Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XXI kongress seadis kogu nõukogude rahva ette, nõukogude loominguilise intelligentsi ette.*

*Suur Lenin õpetas, et kirjandus ja kunst ei saa ega tohi seista väljaspool poliitikat, väljaspool neid suuri protsesse, mis riigis toimuvad, väljaspool neid suuri töid ja ülesandeid, mida töörahvas lahendab. Lenin õpetas, et kunst peab oma juurtega ulatuma sügavale rahvamassidesse, rikastama neid vaimselt, karastama nende võitlustahet, kasvatama neid ja mobiliseerima uue, kommunistliku korra ülesehitamise ajaloolise ülesande lahendamisele.*

Kommunistlik partei on alati pidanud ja peab kirjanike, kunstnike ja heliloojate loomingulist tegevust väga tähtsaks, jälgides pidevalt suure tähelepanuga kirjanduse ja kunsti arengut ja hoolitsedes selle eest, et kirjandus ja kunst oleksid tihedalt seotud rahva eluga ning aitaksid aktiivselt kaasa töötajate kommunistlikule kasvatamisele. Oma ettekandes NLKP XXI kongressil sm. N. S. Hruštšov ütles:

«Sotsialistliku ühiskonna vaimse kultuuri arendamisel ja rikastamisel etendavad tähtsat osa kirjandus ja kunst, mis aitavad aktiivselt kaasa kommunistliku ühiskonna inimese kujundamisele. Ei ole üllamat ja tähtsamat ülesannet kui ülesanne, mis seisab meie kunsti ees — jäädvustada kommunismi ehitava rahva kangelastegu. Kirjanduse, teatri, kino ja muusika alal töötajad, skulptorid ja maalikunstnikud peavad veelgi tõsima oma loomingu ideelist ja kunstilist taset, olema ka edaspidi partei ja riigi aktiivseteks abilis- teks töötajate kommunistlikul kasvatamisel, kommunistliku moraali printsiipide propageerimisel, paljurahvuselise sotsialistliku kultuuri arendamisel ja hea esteetilise maitse kujun- damisel.»

Partei on kutsunud ja kutsub kunstnikke juhinduma sotsialistliku realismi printsiipi- dest, looma tõepäraseid, ideeliselt täisväärtuslikke, suure kunstilise jõuga teoseid, võitlema rahvale lähedase ja arusaadava kunsti eest, mis on tihedalt seotud rahva elu, võitluse ja tööga.

EKP Keskkomitee märgib, et vabariigi kunstnikud on rahva ees veel suured võlglased. Eesti rahva mitmekülgne ja loomingurikas elu ei ole veel leidnud küllaldast kajastamist maali-, skulptuuri- ja graafikateostes. On tarvis kujutavas kunstis ulatuslikumalt ja sügavamalt kajastada meie vabariigi töölisklassi, kolhoositalurahva ja nõukogude intelli- gentsi, samuti noorte elu. Kunstnike looming peab olema tihedamalt seotud töörahva eluga, tema võitlusega kommunismi ülesehitamise eest meie maal.

Igati soodustades kujutava kunsti arengut ning tegelikkuse kujutamiseks kõige väl- jendusrikkamate vahendite loomingulisi otsinguid, mõistab partei samal ajal hukka näilise «novaatorluse», abstraktsionismi formalistlikud veiderdused. Rahva terve esteeti- lise maitse kasvatamise eest võideldes astub partei resoluutselt välja esteeditsemise ja apoliitilisuse vastu. Partei õpetab, et nõukogude kunst, samuti kui kirjandus, on kõige selle parema seaduslikuks pärijaks, mida on loonud minevikus nii maailmakultuur kui ka rahvuslik kultuur. Nõukogude kunst suhtub mineviku kultuurisaavutustesse mitte mehaa- niliselt, vaid loovalt, tõstes välja ja võttes omaks eelkõige selle kultuuri demokraatlikud ja sotsialistlikud elemendid, nagu õpetas suur Lenin.

Rahva esteetilise maitse kasvatamisel kuulub tähtis osa tarbekunstnikele. EKP Keskkomitee kutsub tarbekunstnikke ka edaspidi viljelema seda kunstiliiki, millel meie vaba- riigis on suured traditsioonid.

EKP Keskkomitee soovib Eesti NSV kunstnike X kongressile suurt edu töös ning avaldab kindlat veendumust, et vabariigi kunstnikud annavad omalt poolt väärilise panuse nõukogude rahva ühisesse võitlusesse kommunismi ülesehitamise eest, et nad tõs- tavad pidevalt oma meisterlikkust ja loovad suure kunstilise väärtusega teoseid, milles meie rahva töö ja kangelasteod leiavad väärilise kajastuse.

EKP KESKKOMITEE



## PILK VIIMASE AJA KERAAMIKALE

Inge Teder

Vaadeldes Nõukogude Eesti viimase aja keraamikat, tahaks öelda, et see köidab eelkõige oma kaasaegse, tänapäevaliku ilmega. Selle juures on rõõmustav märkida, et meie keraamikud pole muutunud lääne eeskujude mannetuiks matkijaiks, millele 1958. a. žüriivabal näitusel mõne kunstniku-keraamiku teosed viitasid. Nõukogude Eesti keraamika liigub kindla, rahvusliku palge väljaarendamise suunas. Vormi lihtsus, silueti lakoonilisus, tagasihoidlik rahulik pinnakäsitus, dekoratiivse kujunduse rajamine eeskätt massi ja glasuuri omapärale — juba need jooned eraldavad teda teiste liiduvabariikide omast. Ja kas mitte see polegi omane meie rahvuslikule keraamikale? Vihjab ju sellele ka pilk meie keraamikaalasele pärandile.

Nii õigustavad tänapäeva keraamikute otsinguid vormi ja dekoori lihtsuse suunas mitte üksnes kaasaja poolt tarbekunstile

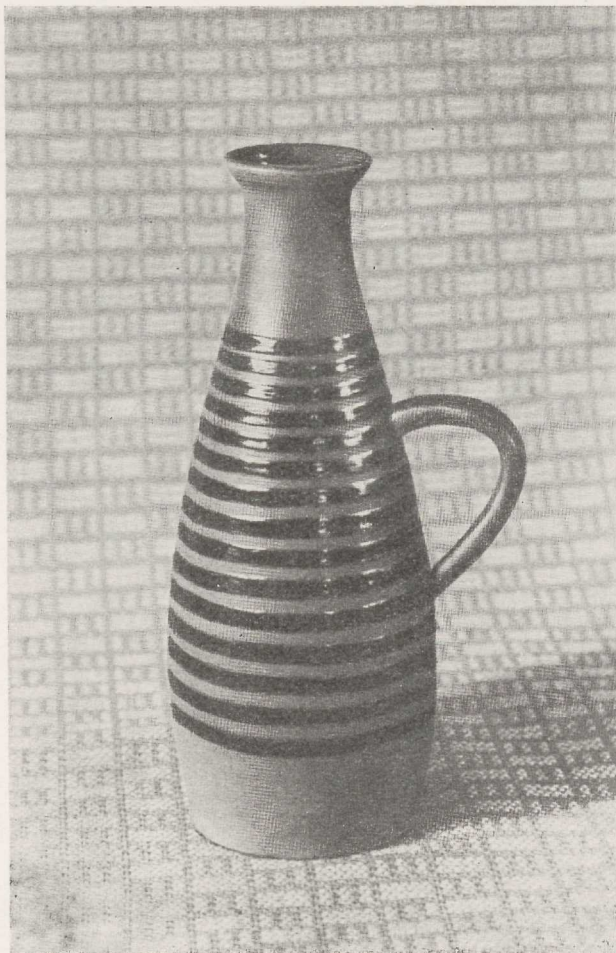
püstitatud nõuded, vaid ka püüe jätkata ja edasi arendada oma rahvusliku keraamika traditsioone. Ja mis puutub pinnakäsitusse, siis on selge, et ornamentaalset kirja võivad edukalt asendada masside ja glasuuride «loomulikud ornamendid», glasuuride faktuur, masside erinev struktuur. Viimasel ajal meie keraamikute poolt laialdaselt kasutatud kõrgkuumuse tehnika, mis on samuti eesti keraamika omapäraseks jooneks, pakub ses suhtes huvitavaid ja mitmekesiseid võimalusi. Sel puhul kasutatud tagasihoidlikest, kuid rikkalike värvinüanssidega ja pehmete üleminekutega saviglasuuridest nagu hoovab vastu põhjamaisele loodusele omast karmi, tagasihoiditud ilu, see glasuur on omapäraseks kooskõlas meie inimeste tundemaailmaga. Samavõrra põhjamaist meeleolukust, kauneid ja huvitavaid värviefekte on kunstnikud saavutanud ka katsetustes eri värvi

massidega (näit. must ja punane), rakendades neid kord iseseisvalt, kord kombineerituna glasuuritud pindadega.

Ülalööldu ei taha aga piirata meie kunstnike otsingute valdkonda esemete pinnakujunduse alal. Täiesti õigustatud on keraamikute arvukad katsetused kõlavate puhtatooniliste madalkuumuse glasuuridega; poleks õige, vaatamata mõningaile ebaõnnestumistele, asuda eitavale seisukohale ka engobe-maali suhtes. Kõik oleneb ju lõpuks resultaatidest. Protesteerida tuleb vaid meie keraamikale võõraste elementide vägivaldse, kunstliku sissetoomise vastu, mistõttu ese kaotab oma kunstilise suunitluse.

Pilk eesti keraamika uudisloomingule kõneleb meie kunstnike pidevaist otsinguist kaasaja nõudeile vastava vormi ja kujundusliku külje mitmekesistamise suunas, vormi ja dekoori omavahelise kooskõla saavutamise suunas. Seejuures ei tohi unustada,

*I. Nõges, Kann. Madalkuumus. 1958.*



et kaasaegsuse nõue ei tähenda absoluutselt uue leiutamise vajadust. Sageli toovad vanasse vormi ja dekoori tänapäevalikkust vaid uued pisinüansid. Tervikuna oleneb tulemus kunstniku enese elu ja vormi kaasaegsuse tunnetusest.

Häid tulemusi uue otsinguil on andnud nii vanema kui ka noorema põlvkonna keraamikud. Vaadelgem mõningaid töid.

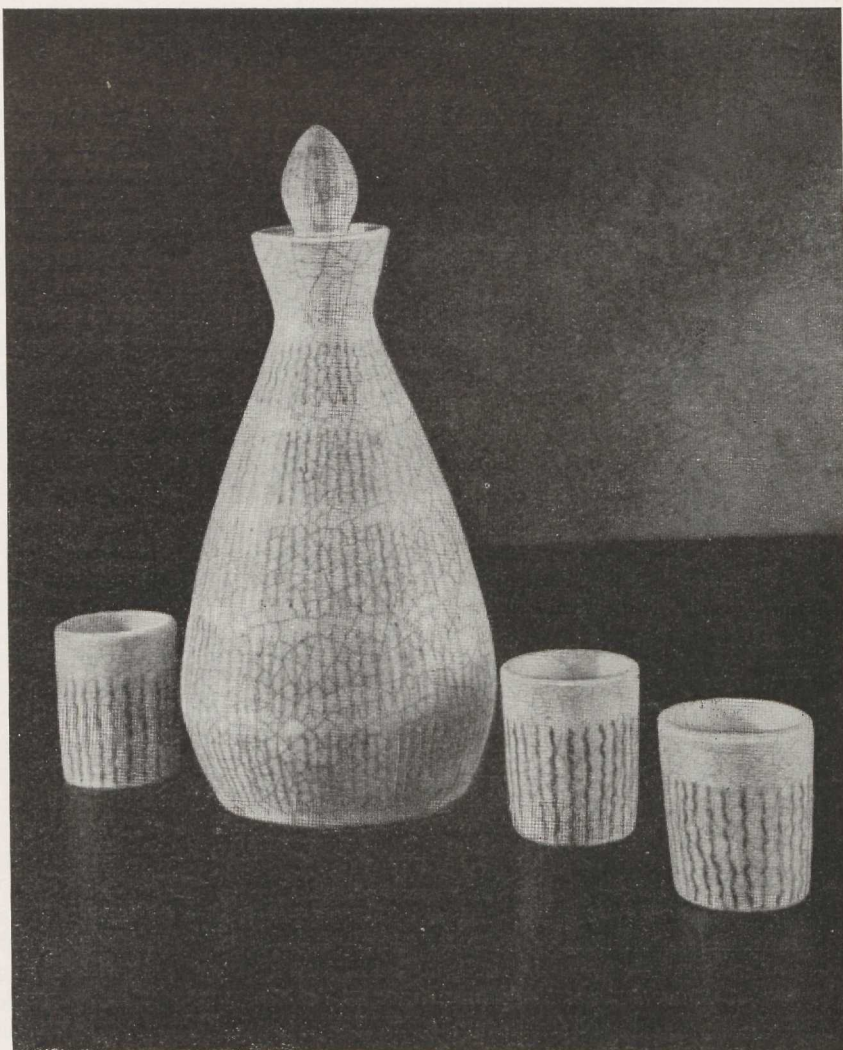
Huvitavaks näiteks on noore kunstniku I. Nõgese loodud meeldiv, pidulikult mõjuv kann, mille klassikaliselt selget vormi rõhutab ja muudab kaasaegsemaks kauni, liikuva rütmiga antud dekoor — glasuuritud ja glasuurimata pindade rahulik vaheldus. Kuid I. Nõgese loomingut tervikuna vaadeldes tahaks näha veelgi uudsemaid lahendusi, suuremat vabadust, lopsakust.

Oma uudsuse, lihtsuse ja iluga tänapäevalikult mõjuvaid õoneskeraamilisi esemeid on loonud kunstnik A. Tippe (kohviserviis, vaasid). Viimaste vormid on rõhutatult lihtsad, kuid vabad skemaatilisusest, ja mitte kunagi ei mõju nad vaeselt. Esemete üldmõju täiendavad tagasihoidlikes toonides antud rahulikud ühtlased glasuuritud pinnad. Viimase aja loominguga hulgas paelub kunstniku põrandavaas, mille kergelt ümarale, kuid siiski saledale üldkujule on kauniks dekooriks nagu kristallidega ülekülvatud, rikkalike nüanssidega saviglasuur.

Omapärane, vaba, kindlalt väljakujunenud käekiri iseloomustab E. Piipuu loomingut. Tema hilisemate vaaside ja kannude hulgas paistab silma heade proportsioonidega sale, ülespoole aheneva kujuga vaas (kõrgkuumus). Töö võib lopsaka, vaba modelleeringuga, julge, jõulise vormi üldistusega. Tubli annuse omapära annab esemele teatud kohmakus detailides, kusjuures üldmõju jääb siiski graatsiliseks. Mitte vähem veetlev on E. Piipuu väike kerajas, diagonaalselt asetatud kaelaga kann, mille ilu rõhutab nüansiküllane saviglasuur. Täiesti õigustatud on mõlema töö viimine massitodangusse.

Huvitava modelleeringuga on ka noorema põlve keraamiku J. Matvei väike, saviglasuuridega kaetud kann. Kunstniku viimase aja katsetuseks õoneskeraamika suurvormide alal on kõrge kann (madalkuumus). Noor kunstnik on selle loomisel läinud julgelt iseseisvat teed, vältides vanade, palju-





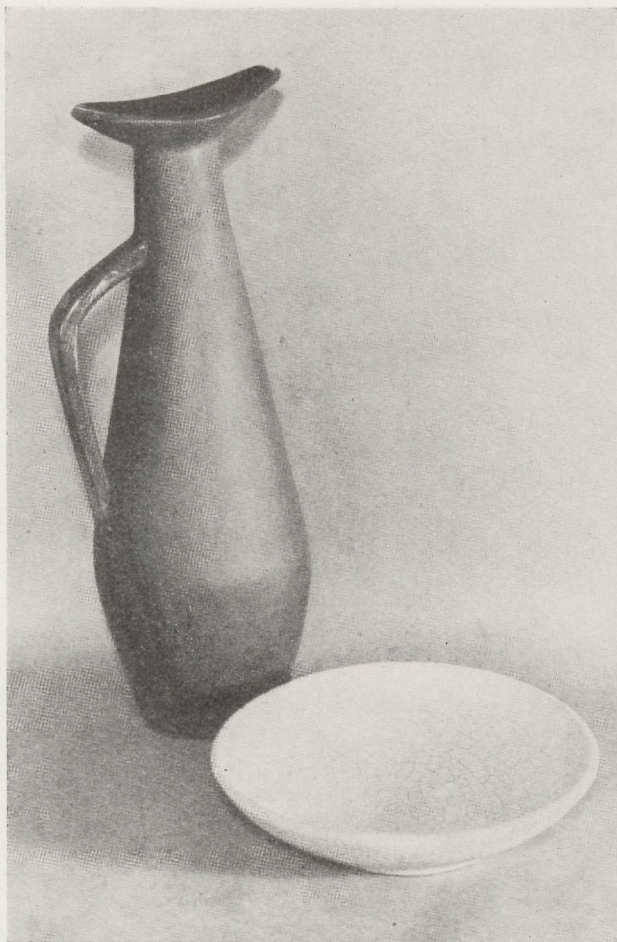
V. Eller. Likööriserviis.  
Kõrgkuumus. 1958.

nähtud vormide kordamist. Esemele värvi-  
tooni andev must mass on kooskõlas kauni,  
veidi range siluetiga.

Tunduvalt vähem rahuldab V. Elleri suu-  
remõõtmeline kalade ja taimedega kau-  
nistatud vaas (kõrgkuumus). Ese on tehniliselt  
õnnestunud, kuid selle kunstiline lahendus  
tingib mõningaid vastuväiteid. Ornamenti  
osas tahaks näha vabamat, dekoratiivsemat  
käsitlust. Ka vormilt jääb vaas väheütle-  
vaks. See-eest pakub V. Elleri likööri-  
serviis (kõrgkuumus) tõelist kunstilist elamust.  
Siin pole tunda silmatorkavat uudsuse  
taotlust, kuid tänu proportsioonide harmooniale  
ja üldsilueti ilule mõjub serviis kau-

nina. Tagasihoidlik dekoor pole üksnes koos-  
kõlas üksikeseme vormiga, vaid ka täiendab  
seda, rõhutades selle üldiselt vertikaalset  
joont. Viimast aitab tasakaalustada lainelistest  
püstjoonekestest moodustuva dekoori  
jaotamine rütmiliselt kulgevaiks horisontaalseiks  
ribadeks. Selliselt on kunstnik saavutanud  
hea kooskõla vormi ja dekoori vahel.

See joon iseloomustab ka M. Räägu kunsti,  
mis on täiesti ainulaadseks nähtuseks meie  
keraamikas. Erinevalt paljudest teistest  
valib M. Rääk oma esemete kujunduslikud  
motiivid taime- ja loomariigist. Kunstnik  
armastab tooniderikkust. Tema värviküllas-



*J. Matvei. Kann. Madalkuumus, 1958, Taldrik.  
Kõrgkuumus, 1958.*

te, mitte kunagi aga kirevate tööde üldmõjusse toob omapärase aktsendi ornamendi — taimede ja loomade — nõtket, paindlikku, maitsekalt stiliseeritud kontuur, mis on saavutatud tänu kunstniku enda poolt väljatöötatud raskelt voolavatele glasuuridele. M. Räägu loomingus, tema vaasides, tassides, gašpoodes võib tundesügavus, neis esemes on leidnud kajastuse kunstniku filosoferiv eluvaatlus.

Figuraalse kompositsiooni eluõigust keramikas kinnitab ka kunstnike I. Ploompuu ja A. Tippe ühistöö — kaks dekoratiivset taldrikut teemal «Kalevipoeg ja Saarepiiga». Dekoori kompositsiooniline ülesehitus on kompaktne, terviklik. Mõlema taldriku foo-

niks olev sinakais toonides saviglasuur loob figuuridele kauni ja meeleoluka tagapõhja, mis aitab süvendada tegelastes peituvat lüürikat. I. Ploompuu vaasis «Vaeslapse käsi-kivi» häirib vaatlejat liiga graafiline joone käsitus. Kunstniku loomingule tuleks kasuks julgem stiliseerimine, vormi üldistatum edasiandmine.

Poleks õige lõpetada meie õõneskeramika vaatlust, jättes märkimata ühe silmapaistvama, produktiivsema ja mitmekesema keramikameistri L. Jõõtsi, kes on rikastanud meie keramikat paljude maitseküllaste teostega. Ta töid iseloomustab sageli pisut raskepärane, kuivavõitu alatoon, aga üks ole see lõpuks autori käekirjale üks omaseid jooni.

Huvitavaks peatükiks meie keramikas on pisiplastika. Nõukogude Eesti väikeskulptuuri iseloomustab tugev sisu ja vormi kooskõla, selle ala meistrid on omandanud kõrge vormikultuuri ja hea dekoratiivse maitse.

Meie silmapaistvam pisiplastika meister E. Piipuu on oma viimase aja loomingus, nagu teostes «Lehmalüpsja», «Kevad», «Kae-vul» jt. käsitletud külaelul teemat. Need on sügavalt rahvalikud, huumoriküllased teosed, milles meeleolu esiletoomiseks aitab tugevasti kaasa keramilise materjali omadustest väljakasvanud lihtsustav, üldistav laad, groteski julge kasutamine. Eriti tahaks siinjuures esile tõsta E. Piipuu «Kevadet», kus kunstnik on suure üldistusega edasi andnud lüürilise kevadmeeleolu. Teose kompositsioon ja detailikäsitus on maitsekas ja dekoratiivne.

E. Piipuu on likvideerinud meie kunstnike võlgnevuse ka keramilise plastika suurvormide viljelemises. Tema «Tütarlaps hanedega» ja «Naine kannuga» on meelolukad, sügavalt isikupärased teosed. Kui «Tütarlapses hanedega» võib meeldiv kohmakus, grotesk ning sisemine dünaamika, siis «Naine kannuga» köidab tähelepanu oma rahulikkuse ning klassikalise vormi selgusega. Mõlemast täiesti erinevalt nähtud ja lahendatud tööst õhkub kaasaegset elutunnetust.

Kuid heitkem pilk taas pisiplastikale. Kui E. Piipuu oma töödes sageli nagu naerab heasüdamlikult oma kangelaste üle, siis meie teise nimeka pisiplastika meistri A. Alamaa suhtumine oma kujudesse on küll soe, kuid

elu tõsisemal pilgul jälgiv, vähem erinevaid meeleolunüansse edasiandev. Kunstnik on loonud terve seeria toredaid lastefiguure, kujutades neid igapäevaste toimetuste ja askelduste juures. Juuste, riietuse käsitluses on ta E. Piipuust detailirikkam, need on antud sügavalt läbimõeldult, hea stiliseerimisoskusega. Oma figuurides on A. Alamaa osutanud mitte nii suurt tähelepanu üldistusele, kui võrd üksiktegelase individuaalsete joonte rõhutamisele, kuid kohati on kunstnik end korranud. Samaaegselt esineb mõnes A. Alamaa figuuris teatavat elegantsi taotlust ja sellest tingituna vast ka poseerivad joont.

Tänapäevalikult mõjuvad ka kunstnik E. Reemetsa loodud, madalreljeefina teostatud huumoriküllased inimfiguurid, nn. «präänikud». Dekoratiivsuse, maitseka ja julge värvikäsitluse kõrval tahaks neis näha aga enam meeleolukust, nägude elavat ilmestust.

Meie keraamikat vaadeldes on rõõmustav märkida, et üha selgepiirilisemalt on kristalliseerunud erinevate meistrite loomingu individuaalsed jooned. Tänapäeva Eesti keraamika omab juba selliseid silmapaistvaid erineva loominguilise palgega kunstnikke, nagu M. Rääk, E. Piipuu, A. Alamaa, A. Tippe, V. Eller, L. Jõots, E. Ole, E. Reemets. Üha selgemaid isikupärasemaid jooni hakkab võtma noorte keraamikute J. Matvei, I. Nõgese, I. Ploompuu jt. loomingu. Noortele keraamikutele tahaks aga soovitada enam sügavamat, süvenenumat käsitlust, mis on omane meie vanema põlve kunstnikele.

Ja lõpuks. Siiani on juttu olnud eesti keraamikute unikaaltööst. Kuid tarbekunsti eseme ajalugu alles näituselt algab. Sealt peab ta edasi minema kõige laiematesse massidesse, muutuma igapäevases elus vajalikuks ja endastmõistetavaks. Ses osas on meie vabariigi kunsti elu juhtivatel organitel suuri võlgnevusi rahva ees. Tuleb kord üle saada kitsaskohtadest tehnilises baasis, mis ei luba varustada elanikkonda küllaldaselt värskete ja uudsete töödega. Aasta-aastalt pakutakse meie ostjaskonnale vanu, iganevaid vormidega lillevaase, kanne; liiga kitsas tehniline baas ei luba kõrgkuumuse laialdast rakendamist massitoodete kujundamisel. Suurem peaks olema pisiplastika valik.

Kunstitoodete Kombinaadi keraamika-ateljee tööstuslik baas, millele praegu tugineb meie keraamikute töö, on jäänud kitsaks. Eesti keraamika eduka arengu huvides ei tohiks enam viivitada keraamika-alase eksperimentaaltöökoja loomisega, mis peab kujunema sügavalt uurimuslikuks, eksperimenteerivaks ettevõtteks.

Nende probleemide lahendamine on meie elanikkonna maitse ja ilumeele kasvatamisel olulise tähtsusega. See annaks suure panuse meie keraamika kunstilise taseme ning kodukultuuri edasisele arendamisele.

*E. Piipuu. Kevad. Kõrgkuumus, 1958.*



# MAASTIKUMEISTER GÜNTHER REINDORFF

Hilja Läti

26. jaanuaril 1959. a. pühitses oma 70-ndat sünnipäeva Eesti NSV rahvakunstnik, NSV Liidu Kunstide Akadeemia korrespondeeriv liige professor Günther Reindorff. Silmapaistva graafiku tööd on rahva hulgas laialdaselt tuntud ja armastatud ning tema viljakas tegevus eesti kunstipöõllul tunnustustvääriv.

G. Reindorffil on eesti kunstis eriline koht peenetundelise looduselüürikuna ning kordumatu individuaalsusega joonistusvirtuosina. Eesti maastikujoonistuse on professor G. Reindorff aidanud viia kõrgele tasemele ning üleliidulises ulatuses silmapaistvale kohale.

Vähem pole kunstnikku huvitanud raamatugraafika. Ta on tegelnud palju raamatute kujundamisega, kuid nende illustreerimisele asus ta alles nõukogude ajal. Innustunult teostas kunstnik kahevärvilised joonistused Fr. R. Kreutzwaldi «Eesti rahva ennemuistsetele juttudele», andes rea kunstilisi lahendusi eesti muinasmaailmale. Tähelepanu pälvivad ka tema stiilsed joonistused A. Puškini muinasjuttudele.

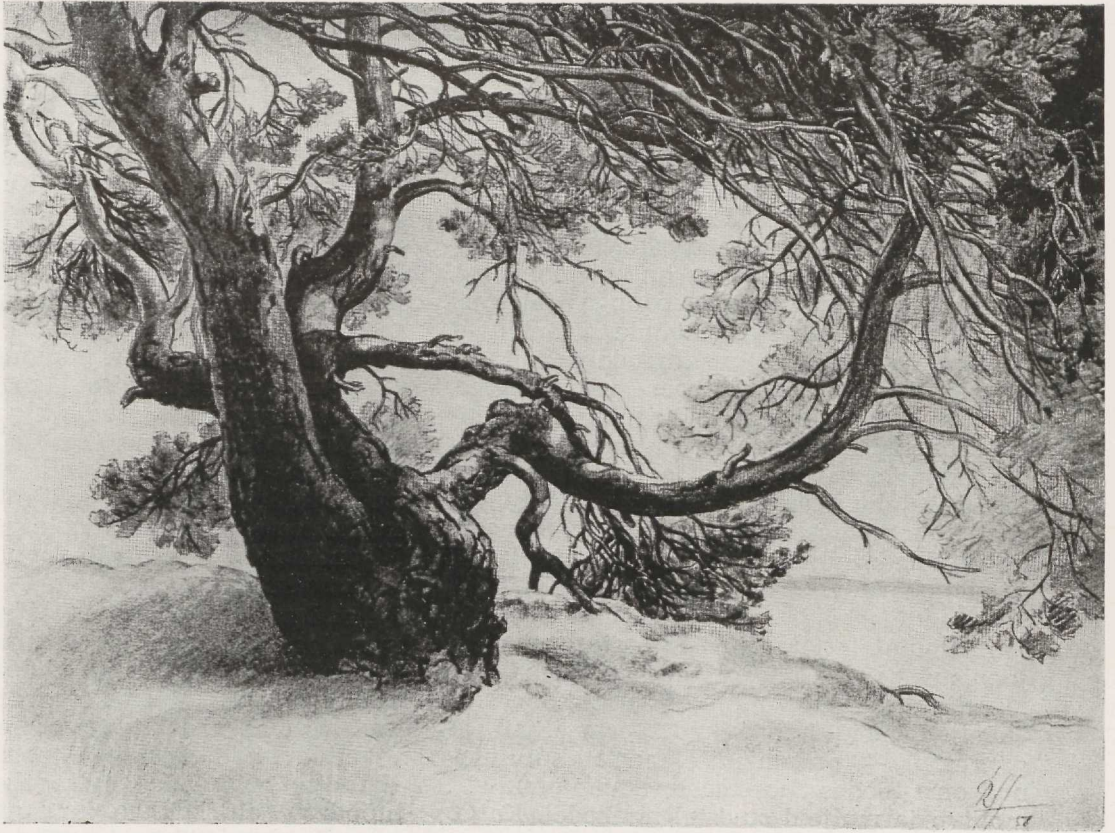
Loomingulise leidlikkuse, ideede värskuse ja tehniliselt peene viimistlusega teostab G. Reindorff ka tarbograafilisi töid. Ta on kavandanud rahatähti, postmarke, kujundanud auaadresse, kutsekaarte jne. Põhjalikus ja täpsus oma ideede teostamisel on kunstnikule üheks iseloomustavaks jooneks.

Alates 1920. aastast on professor G. Reindorff töötanud pedagoogina, algul Riigi Kunsttööstuskoolis ja sõjajärgseil aastail Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis. Kohusetundliku suhtumise tõttu pedagoogilistesse ülesannetesse on ta saanud pöörata suuremat tähelepanu loomingulisele tegevusele ainult suvevaheaegadel. Suvistel matkadel ongi valminud enamik kunstniku maastikujoonistusi.

G. Reindorffi varasemad tööd pärinevad peamiselt Eesti rannikult ja saartelt, mis 20-ndate aastate algul olid kunstnikule erilise külgetõmbejõu allikaks. Ka G. Reindorff, nagu paljud teised eesti kunstnikud neil aastatel, oli haaratud rahvakunsti saavutustest. Matkates Pakril jäädvustas ta etnograafiteadlase täpsusega vanu ehitusi, paate vaikselt rannikul. Tunneme Pakri saarel teostatud joonistusi, mis paistavad silma oma lihtsuse ja intiimsusega.

Samal ajal köidab kunstnikku saarte omapärane loodus. Rannamaastiku karmi jõulise ilu avavad kunstniku silmale eriti kauged Soome lahe saared — Tütarsaar, Kõrgesaar. Tütarsaarel on ta imetlenud paadiehitajate vormiandmise oskust ja käte osavust. Neid motiive jäädvustades omandas ta joonistuslaad muusikaliselt mõjuva rütmi ja lakoonilise, hooga kontuurjoone. Maastiku ekspressiivsust rõhutab sageli tugevate värvide kasutamine ja dekoratiivne lahendus. Loodust näeb kunstnik neil aastail eeskätt inimese eluasemena, seos inimese ja looduse vahel on ta töödes tihedalt tajutav. Sellist lähenemist esineb kunstniku loomingus mitmel puhul, see ilmub uuesti ulatuslikumalt viimases Saaremaa joonistuste sarjas.

30-ndatel aastatel süveneb G. Reindorff veelgi enam loodusesse, selle sisemisse ellu ja harmooniasse. Ta töid kannab nüüd mõtlik, filosoofiline elutunnetus. Puud ja metsad muutuvad kunstniku peamisteks kujutamiseobjektideks ja jäävad selleks kogu ta edaspidise loomingu jooksul. Ta mõistab ja avastab vaatlaja jaoks ilu ka kõige lihtsamas loodusmotiivis ja detailis. Kuivanud või tuules murdunud puu, vana kõdunev känd peidab eneses niipalju imestamisväärset vormide ja joonte võlu, mille jälgimine lubab saavutada tal suurimat graafilist väl-



G. Reindorff. Rannamänd, Grafiit, 1958.

jendusrikkust. Siin avardab kunstnik tunduvalt eesti graafilise maastikukunsti piire ja rikastab seda uute peente tundenüanssidega.

Omapäraseks täienduseks kunstniku loomingus on graafilistes tehnikates teostatud tööd, nagu ofort «Hommik metsas», metsotinto «Õhtu Vormsi saarel» ja linoolgravüür «Tuuleiil». Iga töö kujutab endast komplitseeritud loodusetunnetust ning tõendab vastavas tehnikas peituvate spetsiifiliste omaduste igakülgset mõistmist ja meisterlikku rakendamist. Töös «Tuuleiil» kohtame kunstnikule omast filigraanset käsitluslaadi. Kogu pildi pind kätkeb endas leidlikult varieeruvat detailset stiliseeringut ja harmoonilist joonte rütmi, mõjudes tervikkuse, värskuse ja omapäraga.

Küps kunstnikuna astus Günther Reindorff Nõukogude Eesti kunstiellu, kusjuures

sõjajärgsed aastad on tal eriti pingeliseks loomingulise töö perioodiks. Uued maastikulõigud ja uued elamused avardavad kunstniku loodusetaju, täieneb väljendusvahendite kompleks nende edasiandmiseks. Oluliseks lõiguks kunstniku loomingus on matk Armeeniasse koos teiste eesti kunstnikega. Eesti maastiku kõrval tutvub ta nüüd lõunamaisele loodusele iseloomulike maastikuavaruste ja mäeahelikega kõrvetavas päikeses. Kunstniku joonistustes näeme suuremõõtmelisi panoraamseid maastikke monumentaalse tunnetusega. Kunstniku joonistuslaad on omandanud suurema mahlakuse ja täisverelisuse.

Need jooned ilmnevad ka järgneva, 1947. aasta töödes, mis kujutavad ürgseid puid põhjarannikul. Mõõtmelt suurenevad joonistused veelgi. Kunstnik vormib puude võimsaid tüvesid ja okslikke harusid kind-

lalt ja jõuliselt, andes kogu kompositsioonile mingi muinasmaailma värvingu.

Kuigi G. Reindorff näib eelistavat Põhja-Eesti maastikuvaateid, põikab ta mitmel puhul ka Lõuna-Eestisse, peamiselt Rõuge järvede ja mäekuplite keskele. Siit pärineb tal 1955. aastast hulk joonistusi. Kunstnik on suure tähelepanuga jälginud loodusnähtuste ja -meeleolude vahelduvat skaalat. Suvepäev nagu omandaks kunstniku must-valges lahenduses värvirikkuse, õhtused motiivid varjundirohkuse. Mõnikord on kujutatav motiiv ja meeleolu tabatud nappide vahenditega ja lennuka sundimatusega, kuid eriti iseloomustavad Rõuge seeriat komplitseeritud panoraamsed maastikud tiheda viimistlusega, nagu «Palavad augustipäevad», «Õhtu järve kohal» jt.

Orgaaniliseks jätkuks kunstniku senisele loomingle on uus Saaremaa-teemaliste joonistuste sari, mis oli eksponeeritud viimasel vabariiklikul näitusel Kunstihoones.

Paljud meie kunstnikud — maalijad ja graafikud — on viimastel aastatel kujutanud oma töödes Saaremaad, ammutanud siit motiive ja muljeid suvistel matkadel. Ka G. Reindorffi kutsub uuesti see meie kodumaa omapärane maanurk, millest olid säilinud elavad mälestused veel suvevaheaegadel Stieglitzi kunstikoolis õppides. Ta peatub saare põhjarannikul Triigi ümbruses, tehes siit lühemaid matku saare siseossa. Saaremaa avaneb vanameistri ees suvises soojuses ja päikeses, vaikuses, mida hingestab kunstniku enese kirgas, helge elutunnetus.

G. Reindorff kujutab lihtsaid pildikesi saarelt, nagu «Saaremaa põllud», «Saaremaa külavahetee». Need on kitsad lõigud saaremaastikust, kuid annavad samal ajal edasi olulise, iseloomuliku Saaremaa argipäevast. Jääb mulje, et vaateleja kujutab enese ees üha uusi ja uusi vaateid Saaremaalt ta kitsaste põllulappidega, looklevate teede ja metsatukkadega. Lihtsalt ja tundlikult toob kunstnik esile pilte tulvil lüürikat ja tundesoojust.

Eriline tähelepanu kuulub aga G. Reindorffil Saaremaa maastikku ilmestavatele iseloomulikele kadakatele. Kord kujutab ta neid madalate põõsastena, tihedalt kasvamas lagedal väljal või varjamas lahingutest ja pommitrehtritest ülesküntud rannikuala. Töös «Kadakaväljad Saaremaal» on spon-

taanselt, leidliku üldistusega tabatud kadakate keerduvate latvade rahutu, rutakas rüht, rõhutatud suure kohmaka kivirahnu kontrastiga nende keskel. Kunstniku ilmne sümpaatia kuulub aga suurtele kadakapuudele, mis nagu üllatavad selles napolis ja kasinas üldpildis. Eriti võimsatena ja impo-santsetena on kunstnik neid kujutanud joonistuses «Kadakad-hiiglased Saaremaal». Kontrastsete, tumedate püramiididena tõusevad nad puhtaõhulises mereatmosfääris, tihedad kroonid antud julges energilises käsituslaadis. Joonistuses «Õhtune Saaremaa maastik» loob kunstnik varjude tähelepaneliku kujutamise mulje õhtuhämaruse laskumisest kadakapuudele, millede hele liigendatud siluett annab nagu edasi loojuva päikese kiirgust.

Loodusemotiive näeb G. Reindorff Saaremaa joonistuste sarjas enamasti alati seotatuna elu-oluliste elementidega. Need on eelkõige vanad, juba mineviku hõlma vajuvad hooned, aiad, väravad ja tarad. Etnograafi huvi ja täpsusega joonistab ta vanatüübilise pika eluhoone rehealusega, mis möödasoitjale hakkab kindlasti silma Orissaare-Leisi teel. Ikka ja jälle näeme ilmutav vaatepiirile põlluribade piiritlemiseks rajatud kiviaeda, mis oli kunstnikule armastatud motiiviks juba tema varasemates maastikes. Samuti on kunstnikule-graafikule erilise tähendusega vanad teivasaiad ja väravad oma lihtsa, otstarbeka konstruktsiooni ja kinnistega. Sageli annab ta need kadakapõõsaste taustal, nagu imetledes seda loomulikku kooskõla, mille saarlane on osanud luua tarbeesemete ja looduse vahel. Kord moodustavad kadakad poeetilise tagapõhja vanale teivastarale kividest alusmüüri («Õhtune Saaremaa maastik»). Samas toob ta avara kadakavälja esiplaanile vanad väravasambad («lidsed väravapostid Saaremaal»), millede tahumatust vormist kunstnik ei saa mööduda neid jäädvustamata. Need tööd räägivad sellest, et kunstnik on leidnud taas lähedase kontakti saare loodusega ja ta inimeste elurütmiga. Tänapäeva saarlane on nagu pärinud traditsiooni luua oma uued eluvormid samasuguses orgaanilises seoses saare omapärase loodusega.

Joonistuses «Vaade saarlase-kaluri aknast» viib kunstnik vaateleja pilgu nagu sümboolselt Saaremaale, kus hoogsalt ehi-

tatakse uut elu. See töö, mis saadeti kunstnike-akadeemikute näitusele Moskvas, kujutab vaadet südasuvisele aiale lõikuskuu külluses ja rikkalikkuses. Looduse, puude ja taimede tähelepaneliku jälgijana ning tundjana toob kunstnik oma joonistuses esile erinevaid puuliike, lillekobaraid ja puuvilju, liites sealjuures detailselt nähtud pinnad ühtseks tervikuks. Kogu motiiv on antud varahommikuses puhtas, kastest värskes ja valgusest läbipaistvas õhus, kus iga vorm ja piirjoon on omandanud erilise selguse ja reljeefsuse. Näeme uuesti graafiku kiindumust maastiku filigraanse töötluse vastu.

Saaremaa-teemaliste tööde kõrval on kunstnikul veel rida joonistusi Põhja-Eesti rannikumotiividega. Näeme vaikselt lahesopi kujutust kivise rannaribaga ning uuesti hiiglaslikke, jändrikke puid («Tuulest sasi- tud mänd»). Nendega vanameister juhatab sisse ja iseloomustab oma suvekodu Laulasmaad. Siin, rahulikus ümbruses lahe kaldal, suurte mändide keskel kavatses ta jätkata oma viljakat tööd.

Möödunud töörohketele aastatele vaatamata jätkub vanameistri pingeline loomingu- line tegevus. Ta viib ellu uusi ideid ja mõtteid, milliseid me peagi loodame näha uute kunstiteostena.

G. Reindorff. Saaremaa külavahetee. Grafiit. 1958.



# ÜHEST VILJAKAST PERIOODIST AINO BACHI LOOMINGUS

*Boris Bernštein*

Ei ole kahtlust, et Aino Bach elab praegu üle üht viljakamat perioodi oma loomingulises tegevuses. See on eriti märgatav, kui võrrelda tema viimase aja loomingut 40-ndate aastate lõpul ja 50-ndate aastate algul teostatud töödega. Tollal oli kunstnik ajutiselt omaks võtnud mõningad ekslikud seisukohad graafika olemuse ja ülesannete suhtes. Ta loobus tegutsemast graafiliste tehnikate alal, tema portreedes oli lüüriline element ohvriks toodud väärare objektiivsusele, natuuri passiivne jälgimine asendas selle kunstilise taasloomise. Aino Bach otsekui kaotas iseenda.

Nõukogude kunsti avalikkus suutis vabandada meie kunstis ja kunstikriitikas mõningal määral levinud dogmaatilistest vaadetest, ja see aitas Aino Bachil taas leida õige tee. Käesoleva aastakümne algul võib märgata esimesi tunnuseid selle kohta, et kunstnik on vabanemas ekslikest arusaamadest. Lõpeb «illustratiivsete» portreede tootmine, mille ainus mõte seisis tihti inimese välimuse enam-vähem täpses edasiandmises, kuid mille temaatika näilik aktuaalsus ei suutnud varjata nende sisulist kehvust. Kunstnik pöördub tagasi inimese siseelu kujutamise juurde. Üksteise järel võtab kunstnik uuesti kasutusele mitmesugused graafilised tehnikad, graafiline keel muutub lakooniliseks, sisutihedaks ja kauniks. Aino Bach omandab taas oma näo.

Esimeseks pääsukeseks tuleb ilmselt pidada monotüüpiat «Klaveri juures», mis valmis 1952. aastal. Just sedalaadi süžest tuligi alustada, et üle saada eelnevate aastate kuivast kiretusest. Lihtsalt ja peenelt on edasi antud tütarlapse keskendatus, tema süvenemine helide maailma. Profiili joon on peen, siluett rahulik. Kaunid ja rikkad on toonivarjundid, mis ulatuvad poleeritud puu sügavmustast klaviatuuri säravvalgeni. See

on muusikaline leht selles mõttes, milles terminit «musikaalsus» kasutatakse kujutava kunsti kohta. Ja kuigi süžee polnud valitud ettekuvatsetult, peitub ometi midagi sümbolset selles, et Aino Bachi tagasipöördumine temale omase emotsionaalse tüübi juurde algab monotüüpiast «Klaveri juures». Selle monotüüpia kõrval ilmub veel teisigi. Samaaegselt sünnivad lehed, mis on teostatud ofordi- ja kuivnõelatehnikas. Need on tehtud spetsiifiliste ülesannete lahendamiseks ega ole määratud eksponeerimiseks. Aino Bach sarnaneb muusikuga, kes pole pikka aega mänguriista puudutanud ja peab nüüd aega ning jõudu kulutama, et endist tehnikat tagasi võita. Alles siis, kui see sise- laboratooriumitöö oli tehtud, võis asuda tõsiste kavatsuste täitmisele.

1954. aastaks oli üks katsetustest lõpule viidud («Tütarlaps rahvariites», kuivnõel), ja pärast seda esines Aino Bach igal aastal ulatusliku estampidesarjaga. Nende ilmumise järjekindluses peitub teatav seaduspärasus. Žanride ja süžeede diapason avardub pidevalt. Samaaegselt kasvab ka ülesannete keerukus. Lõpuks lülituvad huvide ringi üksteise järel uued tehnikad. Nii on 1955. aasta pühendatud portreedele (vahel žanrilise kallakuga). Need on kas rinnapildid või ainult pead. Järgmisel aastal töötab kunstnik analoogiliste lehtede kõrval ka süžeeliste kompositsioonide alal (peab siiski nentima, et keerukas, dramaturgilise arenguga süžeesitik puudub nagu tavaliselt). 1957.—1958. a. lisanduvad neile veel kompositsioonilised portreed ja sari akte.

Kui vaadelda tehnikaid, siis selgub, et ajavahemik 1954—1955 on «kuivnõela periood». Seejärel ilmub ammu armastatud, kuid ligi aastakümneks unustusse jätetud akvatinta. Viimasel ajal on peale nende kahe tehnika, mida kunstnik kasutab nii



omaette kui ka koos, hakanud tähtsat kohta omandama metsotinto. Kunstnik ei unusta ka monotüüpiat ja joonistust. Järjekorras on ofort.

Peale ülalloeletud «väliste» arenemistunuste on viimased viis aastat rikkad ka siseemiselt arengult — kavatsused muutuvad sügavamaks ja teostamine vabamaks. Viimase perioodi teosed moodustavad kogusummas ühtse pildi, mistõttu neist võib kõnelda ranget kronoloogilist järgnevust silmas pidamata, tuues esile kõigile ühiseid ja määravaid jooni.

Inimese kuju jääb nagu ennegi Aino Bachi kunstis keskseks, täpsemini ainsaks objektiks. Selle kehastamise printsiipi võiks

nimetada portreeliseks, kui silmas pidada seda portreetüüpi, mis on kunstniku loomingu välja kujunenud, sest tema portree ei mahu tihti selle žanri tavalistesse raamidesse. Mitte asjata ei kanna paljud tema portreed naisuguseid nimetusi, nagu «Tütarlaps», «Naine», «Üliõpilane», kuigi need on loodud konkreetse näo järgi. Asi ei seisa mitte selles, et portreežanr oleks kunstnikule kitsas. Ta seab endale teistsuguseid ülesandeid, mis alati ei lange ühte portreerimise ülesannetega selle sõna ranges mõttes. Sellepärast lähenevad tema portreelehed kompositsioonidele ja kompositsioonid, alati ühefiguurilised, meenutavad suuresti portreesid. Mõned tööd asuvad nende kahe žanri



A. Bach-Liimand. Naine  
peegliga. Akvatinta. 1937.

piiril. Muide, pole mõtet kõiki estampe ülipeenelt määratleda žanrikoodeksi paragrahvide järgi. Tähtsam on nende olemuses selgusele jõuda.

Viimaste aastate töodes on Aino Bachi põhiteema jälle selgesti esile kerkinud. Inimene on kunstnikule ennekõike kõrge ja keerukas vaimne indiviid. Mitte kõik siseelu küljed ei huvita teda ühtviisi. Tema portreede ja kompositsioonide tegelastele pole omane eredalt väljenduv intellektuaalsus. Selle-est on nende tundemaailm eriti rikas. Muide, Aino Bachi pole ka kalduvust kujutada ägedaid kirgi, imetleda sisemist vastuolulisust ja kahestumist. Tema tegelased on terviklikud natuurid, nende hingeliigutused on karskelt tagasihoidlikud, kuid keerukad, muutlikud, vaevu tabatavad. Sõnades on raske kindlaks määrata, isegi nimetada neid tundevarjundeid, mis vahelduvad modellide mõtlikel nägudel. Võib ainult ütelda, et esimesel kohal on alati hingestatus ja et see hingestatus on lüürilist laadi.

Aino Bach on oma ande laadilt poeet ja tema kangelane on alati (kas või vähegi) lüüriline kangelane. Temas on midagi kunstniku enda isiksusest, temasse on jäänud osake kunstniku enda vaimsest maailmast. Ja kõik kangelased kokku kehastavad kunstniku ideaali, tema kujutlust kaunist inimesest. Lüürika juurde on ilmselt kõige kergem tagasi tulla just lastekujude kaudu. Juba sõja-aastail ilmus siira soojusega teostatud lasteportreid. Ja ka hiljem, kui vahetu tunne Aino Bachi lehtedest ajutiselt hoopis kadus, hõõgus seda ikka veel laste portreedes («Tütarlaps Kävast», monotüüpia, 1950 jt.). Sellepärast viibki monotüüpiast «Klaveri juures» (kus peategelane on tütarlaps) sirge joon gravüürideni «Magav laps» (kuivnõel, 1955), «Medkooli õpilane» (kuivnõel, 1955), «Väike Mari» (kuivnõel, 1957) ja joonistatud tütarlaste portreedeni (1956).

«Magav laps» on üks kunstniku veetlevamaid lapsekujusid. Sellest õhkub muretut rahu, me otsekui kuuleme tütarlapse puhast ühtlast hingamist. Pisut sasisitud juuksed on antud pikkade kergete joontega, mis sulavad sügavsametisteks laikudeks. Koos varjuga moodustavad nad näo ümber otsekui raami. Käte kaunid jooned lõpetavad kompositsiooni maheda haarava liigutusega.

Tähelepanndav on see, et jooni ja joonekesi polegi nii palju. Aino Bach puhastab hoolega oma võtteid, vabaneb paljusõnalisusest, volüümse vormi iga kumeruse arglikust «kompamisest». Ta otsib joont, mis kuulekalt kordaks tunnet, joont — vahel ühtainukest — milles vorm puhkaks loomulikult nagu peopesas. Muide, üldistava ja sisutiheda joontekeele leidmisele on suuresti kaasa aidanud just laste portreeterimine — peakeste ja nägude lihtsad terviklikud vormid dikteerisid ise võtte, mida kunstnik nii visalt otsis. Nii on «Väike Mari», nösuninakese ja laia näoga tütarlaps, kes on tõsiselt süvenenud omaenda lapselikesse mõtetesse, teostatud veelgi lihtsamalt kui «Magav laps». Siin on valgus-varju modelleerimiseks määratud peen joonestik hoopis kadunud, kuid vorm elab lehel kontuuri joontes. Kuid pole olemas võtet, mis sobiks igal juhul. Modell, tema karakter ja meeoleolu sunnivad kunstnikku iga kord uuesti otsima graafilise lahenduse vormi. Gravüüris «Medkooli õpilane» liituvad täpsele ja hästivalitud kontuurjoonele peenimad vertikaaljoonekesed, mis valguses peaaegu kaovad ja varjus paisuvad. Kui joonestiku härmavõrguniidid poleks voolinud näo vormi ja pea kuju, oleks kadunud kõik selle tütarlapse omapärasus, kelles õrna hapruse kõrval on ka teatavat nurgelisust.

1956. aastal tunneb Aino Bach endas küllalt jõudu, et asuda kompositsiooni loomisele akvatintatehnikas. Üksteise järel valmivad kolm tööd: «Vilhelmine Klementi portree», mis on omamoodi graafiline portreemaal, gravüürid «Peegli ees» ja «Aknal».

V. Klementi portree oli mõeldud teatavas mõttes poleemilise teosena. Kunstnik asetas noore revolutsionääri maastiku taustale: neiu sammub hoogsalt Tallinna lahe kaldal, taamal paistavad läbi udu tehasekorstnad, linna vanaaegsete hoonete siluetid. Sedaliiki kompositsiooniline võte pole uudne. Kuid Aino Bach tahtis vältida välist romantilist paatost, mida kunstnikud taolistel juhtudel tihti kasutavad, kujutades «loodusjõudude mässu». Maastik on antud tagasihoidlikult ja rahulikult, kangelase kuju peab tingimata jääma lehe domineerivaks tsentrumiks. Kuid kahjuks jääb V. Klementi kujul vajaka psühholoogilisest sisukusest, mistõttu lehe traditsiooniline ülesehitus rohkem silma tor-



A. Bach-Liimand. Poiss aknal.  
Akvatinta. 1938.

ka kui huvitavad, kuid lõpuni teostamata jäänud kavatsused.

Ka kompositsiooni «Peepli ees» kavatsus sisaldab poleemilisi elemente. Aino Bach tahtis näidata lihtsat peole minevat naist — tavaline, vähenõudlik olustikuline süžee. Kunstnik on seda lahendades püüdnud vältida ülearuste üksikasjade ja aksessuaaride rohkust, mis tavaliselt umbrohuna vohavad taolistes süžeedes. Selle gravüüri kolm varianti jutustavad üksikasjaliselt raskustest, millega kunstnik kokku pörkas akvatintatehnikat «meenutades» ja uuendades. Lõplikus variandis on palju saavutatud. Jälle

puhkeb niiduna õitsema akvatinta keerukas faktuur. Toonivahekorrad on peened ja mitmekesised. Tõepoolest, gravüüris pole ei liigset jutustamist ega lobisemist detailides. Kuid lüürilist emotsionaalsust taotledes on Aino Bach ületanud piiri, mis eraldab tunde sentimentaalsusest. See töö on — vististi ainsana kunstniku loomingulises biograafias — magusavõitu.

Kõige sügavam on selle grupi kolmas leht — «Aknal». Neiu-arhitekt on hetkeks jätanud oma joonestused ja istunud mõttesse vajununa aknalauale. Akna taga on õine linn: tuled, pooleldi ööpimedusse sulanud

hoonete, tornide, uusehituste kraanade siluetid. See olekski nagu kõik, mida me lehel näeme, ülejäänu peab vaataja ise juurde mõtlema ja tundma. Sest siin on seda head ja kunstis vajalikku ütlematajätmist, mis kujutusvõimet äratav ja vaataja kunstiteose kaasosaliseks teeb. Noor arhitekt ei vaata ei joonestuslauda ega tornkraanat. Kuid ikkagi on selge: siin akna juures näeb inimene oma kätetöö teostumist ja mõtleb tulevastest töödest. Jah, kuid meie ees pole ainult arhitekt. Meie ees on noor neiu, kes unistab akna juures, mille taga on öö. Inimese vaimne rikkus on avatud kuju mitmekülsuses.

Võib ootamatusena näida, et Aino Bachi järgnevateks kompositsioonideks on terve sari akte metsotinto- ja akvatintatehnikas. Pole mõtet otsida otseseid sidemeid 1956. aasta temaatiliste lehtede ja alasti natuuriga katsetamiste vahel. Loomingu teed pole alati sirgjoonelised. Kuid inimkeha ilu, mis on kunstnikke vaimustanud kunsti suurimatel tõusuaegadel, on vaieldamatult teema, millel on õigus iseseisvale eksistentsile nõukogude kunstis. Vaieldamatu on ka see, et Aino Bach, inimese plastilise palge ilusse ja ilmekusse armunud kunstnik, pidi varem või hiljem selle teema juurde jõudma.

Esimesed gravüürid alasti modellidega on teostatud metsotintotehnikas. Need on veel teataval määral eksperimentaalsed. Kuid lähenemise meetod modellile on ilmne: ka akt on kunstnikule portree. Portree, milles peab tingimata olema haaratud modelli karakter, talle omane meeleolu. Kui akt on joonistatud koos näoga, siis nägu on tingimata portreelik.

Ühtlasi uurib kunstnik tehnika enda võimalusi. Aino Bach valmistab metsotintoplaadi tavaliselt ette mitte mehaanilisel teel, vaid söövitamisega. Sel kombel võib saada mitmekesisemaid faktuurilisi efekte. Karedat pinda siludes voolib kunstnik valguse abil vorme, mis mahedalt, kuid reljeefselt tausta hämarusest esile tõusevad. Tugev kornilisus säilib ka kõige heledamates kohtades, mis läbi valgus omandab erilise hõbedase läike ning tema libisemine üle vormide muutub vibreeruvaks mahedaks õhuliseks vineks.

Akvatintas teostatud aktide hulgas on eriti tähelepanuvääriv ajalisel viimane — akt seljavaates (1958). Seekord on valitud

korrapäraste, oma klassikalises võib-olla mõnevõrra külmade proportsioonidega modell. Gravüür on olemas kahes variandis ja neid on huvitav võrrelda. Esimeses variandis joonistub hele siluett abstraktsel taustal, mille helkivate punktide rohkus meenutab Linnuteed. Sama faktuur kandub ka keha heledatele pindadele, kuid nüüd juba kerge läbipaistva loorina, mis varjus pisut tiheneb. Kuju laiku piirab selgelt ühtne piirjoon, täpne ja kaunis.

Teine variant on graafilises mõttes rangem. Keha laik, mis on puhastatud akvatintalikust faktuurist ja toonist, on ilma varjudeta ja kujutab endast valget pinda, selle piirjoon on mõnevõrra karmim ja elastsem kui eelmisel lehel. Kuid figuur on isegi veel volüümsem, tajutavam ja kehalisem. Asi seisab selles, et taust pole enam abstraktne, vaid on muutunud seinapinnaks, mida kinnitavad varjud ja seinale riputatud pilt. Figuuri paigutus ruumis ja tema ümarus on saavutanud suurema konkreetseuse, hoolimata pindade ja joonte mustri suhetele rajatud võtte näilikkusest. Joonte muster aga on väga kaunis: sihvaka kaela ülespoole pürgivat liikumist rahustab raske juustemass, käte ja torso jooned langevad hoogsalt, kuid moodustavad stabiilse silueti, jalgade piirjooned põimuvad huvitavalt.

Kuid siiski, kui võluv ka poleks see tasa-kaalu ja harmooniat õhkuv leht, ei suuda «inimene selja tagant» täielikult paeluda kunstniku tähelepanu. Enne gravüüre alasti modellidega, üheaegselt nendega ja ka pärast neid jääb tal juhtivaks žanriks portree. Viimastel aastatel loodud portreedesari on terve poeem nõukogude ajastu eesti naisest. Siin on üliõpilane Ruus, maaler Linda Poobus, luuletaja Debora Vaarandi, tekstiilitöölaine Elvi Mäenurm, lihtsalt nimetuks jäänud naine. Sotsiaalsete tellimuste kehastamise pedantlik pooldaja võib neid lehti vaadates karmilt küsida: kus on siin luuletaja? kus maaler? Tõepoolest, kunagi, mõned aastad tagasi, püüdis Aino Bach «tootmisalaseid» portreid joonistada ja need ei õnnestunud. Nüüd pole kunstnik ühelegi oma modellile tootmisalast iseloomustust andnud. Andestagem talle see.

Kui Aino Bachi haaras maaler Linda Poobus (just nimelt haaras, sest ilma selleta ei sünni ükski portree), siis see asjaolu, et neiu

suurepäraselt oma maalritööd teeb, polnud ainus ega otsustav. Otsustav oli see, et tubli tööline Linda Poobus oli ühtlasi ka andekas isetegevuslik näitleja, mitmekülgsete huvide ja võimetega inimene. Inimlike võimete rikkus ja harmooniline areng — see paelub kunstnikke meie kaasaegsetes. Sedaliiki inimesi — poetilise ja tungleva hingega kangruid, peene kunstnikuhingega maalreid — Aino Bachi kodanluseaegses loomingu ei esinenud, sest kodanlikul ajal kohtas neid üldse harva. Mitte sellepärast, et neid poleks sündinud, vaid sellepärast, et elu nad maha rõhus.

Niisiis, Linda Poobust pole näidatud tootval tööol. Tema põlvedel lebab neiukäsi tunnistab, et ta oskab teha ja teeb kehalist tööd. Nägu aga, mis on joonistatud kuivnõela kergete nappide puudutustega, jutustab tema sügavast mõtlemisvõimest, peidetud temperamendist, võimalikest tugevatest tundeelamustest ja lõpuks kindlast tahtest. Kangrud Elvi Mäenurm ja Lembi Vain on oma hinges poeedid, kuid erineva laadiga. Üks on impulsiivsem, arvatavasti lärmakalt elurõõmus, teine unistaja. Kui aga Aino Bach uuesti tagasi tuli Debora Vaarandi ammututtava kuju juurde, saavutas emotsionaalne sisukus erilise jõu.

Debora Vaarandi on juba korduvalt olnud Aino Bachile portree'e modelliks. Kuid ainult viimane neist (kuivnõel) kehastab kõige sisutihedamalt ja õigemini peamist poeetisi vaimses palges. See on tõeliselt inspireeritud teos, nii oma sisus kui ka vormis täiesti vaba kõigest mööduvast, ebaolulisest ja juhuslikust. Peene, tundliku ja kirgliku natuuri parimad vaimsed omadused on avatud täielikult ja vabalt nagu siiras ja hingestatud lüürilises luuletuses. Tunded voolavad heldelt ja sundimatult, nad on rikkad ja keerukalt diferentseeritud. Nende avameelne väljendamine liitub üllatava tagasihoidlikkusega, mis nende pinget ei nõrgenda, vaid veelgi tugevdab. Kui Aino Bachi portreed on ennekõike teatavate emotsionaalsete omaduste üldistused, siis Debora Vaarandi portrees on sünteesitud tüüp, keda meie — elukutsest olenemata — nimetame sõnaga «poet». Silueti vähesed peened, hoogsalt jooksvad jooned räägivad vormist ainult kõige vajalikumat. Nad on otsekui värelevast erutusest sündinud. Kau-



A. Bach-Liimand. *Ema lapsega*. Akvatinta. 1937.

nid sügavtumedad laigud loovad koos lehe põhitooni ja näo heleda pinnaga harmoonilise kooskõla. Nad on jaotatud elavas tasakaalus ja poeetiline tunglevus omandab rahu ning mõõdukuse. Lehe kõigi mitmekesiste elementide faktuuri läbib valguse sirendus, mis tundub sisemise soojuse vastuhelgina.

Sedaliiki teoseid loob kunstnik ainult loomingujõude jõudude õnneliku küpsuse hetkedel.

Heites pilku Aino Bachi ärakäidud loomingujõule teele, selgub, et ta on juba kord varem õitsengu perioodi läbi elanud. See oli veel kodanlikul ajal, aastail 1935—1940. Tahtmatult tekib soov võrrelda noid töid, mis noorele kunstnikule töid ühe parima eesti graafikameistri kuulsuse, tema praeguste teostega.

Ennekõike: kas on mingeid kokkupuutepunkte nende kahe perioodi vahel, mida teineteisest lahutab mitte üksnes aeg, vaid ka tohutud ühiskondlikud ümberkujundused?



A. Bach-L'imand. Väike Mari, Kuivnõel.  
1957.

Jah on. Just nüüd, viimastel aastatel, on Aino Bach hakanud jätkama ja arendama neid huvitavaid ja vajalikke graafiliste tehnikate rakendamise printsiipe, mis ta avastas juba kodanlikul ajal. Tegelikult oli tema üks pioneere (E. Viiralti ja A. Vabbe järel) graafiliste tehnikate, eriti sügavtrüki alal töötamises. Aino Bach kuulub nende rahute kunstnike hulka, kes ei piirdu teiste poolt avastatu ja leitu omaksvõtmisega. Ta püüdis ka tehnikasse tuua midagi oma, bachilikku. Nii ilmus juba aastail 1935—1937, kohe pärast «Pallase» lõpetamist, «bachilik» akvatinta.

Tavaliselt kasutatakse akvatinta faktuuri peenimat korni peamiselt peente ja mitmekesiste tonaalsuse kraadide loomiseks. Aino Bachi käes muutusid need üldkasutatavad printsiibid tunduvalt. Ennekõike mõistis ta uudselt faktuuri funktsiooni ja tähendust. Võttes kasutusele suure korni, andis kunstnik oma lehtedele huvitavaid mustreid. Igavad «tühjad» kohad kadusid. Gravüüri iga ruutsentimeeter rõõmustab silma tujukalt laialipillatud sädemetega. Kadunud on ka tumedate pindade tuhm läbipaistmatus. Paber otsekui helendab läbi temale kantud

pitsilise värvivõrgu. See helendus voolab mahedalt varjulistes kohtades ja kõlab täie jõuga seal, kuhu osavalt ja napilt on asetatud valgusrõhud.

Faktuuri mosaiik on omakorda allutatud suurte laikude paigutuse seaduspärasustele. Tihenedes ja peenedes pisimateks killukesteks või, vastupidi, laienedes ja kristallideks sulades, kujundab ta suuri heledaid ja tumedaid pindu.

Heleda ja tumeda vahekorrad nendes akvatintades ei ole vahetult seotud valguse ja varjuga. Volüümne vorm pole üksikasjalikkusega välja voolitud, vaid see märgitakse avaralt piirjoontega, kaugus aga ainult minimaalsel määral. Laikude süsteem teenib peamiste ja teisejärguliste elementide vahekorra määramist ja kompositsiooni ülesehitamist lehel. Nende paigutus on peaaegu alati tasakaalustatud ja klassikaliselt rahulik, nende mastaap aga annab lehtedele teatava monumentaalsuse. Mitte asjata ei pöördunud Aino Bach kõige tõsisemate kompositsiooniliste kavatsuste teostamiseks akvatinta poole.

Lõpuks, läbi ähmases poolvarjus lahustuvate laikude, läbi pinnale laialipillatud kornide rajab endale võimukalt teed joon. Tema määrab vormi piirid. Ta muutub kompositsioonis uueks organiseerivaks elemendiks. Tema sujuv ja vetruv rütm astub kolmanda jõuna võitlusse faktuuri tihedate rütmide ja tumeduse ning heleduse sujuvate voogamistega.

Nende kolme elemendi vahekorrad pole erinevates töedes ühesugused. Iga üksiku osa nendest kolmest tingib meeleolu, mida üks või teine leht peab väljendama. Akvatintas «Ema lapsega» joont peaaegu pole. Kõige intensiivsemad on heledad laigud lapse näol ja kätel ning ema rinnaesisel; naise käed ja nägu on juba pisut varjutatud, kõik ülejäänud lahustub aegamööda ja mahedalt vaevu märgitud interjööri hämaras sirenduses. Kuid kas mitte sellepärast ei kiirgagi sellest lehest intiimset soojust?

Gravüüris «Naine peegliga» valitseb kahtlematult joon. Mõnede ettevaatlike puudustega on antud peaaegu suursuguselt peen nägu. Langevad kontuurid mitte üksnes tähistavad piire, vaid tunduvad ka nõtkelt vorme ümbritsevat. Piegli tume ellips toob esimesena sisse kõverjoone juhtmotiivi, mis hiljem kordub joonte aeglases ringvoolus, —

siit tuleneb üldine tasakaalustatud rahu seisund.

Samuti on see ka teistes lehtedes, kus akvatinta mitmekesised vahendid iga kord teenivad peenelt nüansseeritud meeolu edasiandmist.

Niisama suure sihikindluse (ja talendiga) on Aino Bach töötanud teiste tehnikate — kuivnõel, ofort, metsotinto — samuti ka monotüüpia omapärase kunsti omandamiseks. Selles pole midagi imestamisväärset, et kunstnik pärast pikka vaheaega on viimase viie aasta jooksul hakanud jätkama ja arendama seda graafilist keelt, mille ta välja töötas oma esimestel iseseisvatel loomingu-aastatel. Tehnikates töötamise suurepärane traditsioon, mille kodanlikul ajal löid E. Viiralt, A. Vabbe, H. Mugasto, A. Bach ja paljud teised kunstnikud, moodustab väärtusliku pärandi, millele võivad tugineda ja tuginevadki eesti nõukogude graafikud.

Tõsi küll, Aino Bachi praegused võtted erinevad mõneski endistest, kuid sellest hiljem.

Nimetatud kaht perioodi lähendab veel üks omadus. Kunstnik on viimastel aastatel taas omandanud selle poeetilise nägemise teravuse ja pingsuse, mis oli talle omane 1935.—1940. aastatel ja mille ta hiljem tunduval määral kaotas. Kuiva ja proosalisse kirjeldamisse, mida kunstnik ekslikult realismiks pidas, uppus ajutiselt Aino Bachi omane vahetu tunne ja lürism. Rõhutan — Aino Bachi omane, sest niisugune on tema ande tõeline loomus.

Mõnedel kunstnikel kujuneb ajaga välja omamoodi automaatne joon — silmast käeni. Aino Bachi seda joont ei ole ja nägemismulje kiire paberilekandmine on talle raske. Iga uus modell nõuab samasugust sisseelamist nagu ka iga uus kompositsiooniline idee. Enne portreerimise alustamist on vaja tungida inimese sisesse olemusse. Kunstnik peab tajuma tulevase portree originaali iseloomu ja meeolu, ja õige mõistmine algab siis, kui sünnib sümpaatiatunne. Kui modell seda tunnet ei ärata, siis portreed ei tule, või mis veelgi halvem — tuleb halb portree.

Loominguline protsess kulgeb Aino Bachi otsekui pidevas võitluses natuuri ja sisemise tunde, eluliste muljete ja kujutluse vahel. See võitlus on viljakas, sest see viib sünteesile. Lõpetatud teos on välise maailma ja

kunstniku sisemaailma lahutamatu ühendus. Selle ühtesulamise orgaanilisus on tingitud sellest, et kunstniku sisemaailm pole elule vastu seatud ega ole elust millegagi isoleeritud. Kuid ometi leiame selle pitseri kõikjal: sellel, mida Aino Bach oma kunsti jaoks elust välja valib, kui ka sellel, kuidas ta seda taasloob.

Kõige suurema reaalsusega avaldus see kunstniku temperamendi lüüriline omadus neil kahel perioodil, mida me võrdlesime.

Kuid edasi algavad olulised erinevused. Need puudutavad ennekõike nende emotsioonide kvaliteeti, mida kunstnik pani oma teostesse varem ja mida ta paneb nüüd.

Kodanliku perioodi tööd pole oma emotsionaalselt sisult kaugeltki ühesugused. Nende hulgas on karme ja mõrkjaid kujusid («Tööline»), on meelsalt täisverelisi (1936. a. teostatud akt kuivnõelatehnikas), on mitmesuguse karakteristikaga portreid. Kuid sellest hoolimata on kodanliku aja loomingu emotsionaalne võti olemas, see peitub suurtes «programmelistes» akvatintalehtedes

A. Bach-Liimand, Linda Poobus. Kuivnõel. 1957.



(«Ema lapsega», «Naine kitarriga», «Naine peegliga», «Poiss», «Tütarlaps kannuga», «Pead», «Tütarlaps lillega» jt.), mõnedes illustatsioonides («Mustlaste muinasjutud»), ofortides («Puhkus») ja monotüüpiates.

Neid silmitsedes pole raske märgata, et jutustav element seal puudub. Kunstnik on tavaliselt valinud kõige lihtsama süžee. Võib isegi paista, et need on võetud ainult kui plastilised motiivid. Naine istub toolil, puudutades kitarril keeli. Poisike seisab mõttesse vajununa akna juures. Tütarlaps on kruusi huultele tõstnud. Naine silmitseb ennast peeglis. Paistab, et see ongi kõik. Kuid selle näiliku lihtsuse taga on peidus terve emotsioonide maailm. Mida rohkem süvened neisse akvatintadesse, seda enam haarab sind selle maailma kummaline võlu.

Maailm, mille lõi Aino Bach, oli seotud tõelise eluga, seda meenutav, kuid ometi on see kuidagi teine, mitte päris reaalne. Selles pole sündmusi, seal ei toimu midagi. Inimesed ei ela, nad ainult eksisteerivad. Tütarlaps hoiab kruusi otse suu juures, kuid ta ei hakka kunagi jooma. Peeglisse vaatav naine on otsekui nõiutud ja nagu jääks igaveseks ennast vaatama, suutmata võita oma laiska raugust. Ema oleks nagu oma lapse unustanud ja väsinult mõtisklusse vajunud. Akna all seisev poisike on kaotanud poisiliku liikuvuse (mis talle üldiselt omane on), tõsiselt ja nukralt kuulatleb ta omaenda mõtteid. Seal, kus on mitu tegelast («Akna juures», «Kaks naist», «Pead» jt.) on igaüks vajunud omaenda ellu ega märka midagi enda kõrval. Nad ei saa, ei oska omavahel sidet leida.

Selles maailmas pole hääli, inimesed on kõnelemise unustanud. Selles maailmas ei tehta midagi, kõik kellad on seal seisma jäänud. See on kurja haldja poolt äranõiutud maailm. Selle elanikud pole küll uinunud. Nad elavad, kuid ainult nukrate mõtiskluste ja eleegiliste, ebamääraselt mõtlike meeleolude sfääris. Nad on endasse süvenenud ega püüa midagi näha väljaspool ennast.

Kunagi olid need tõelised inimesed ja eladsid meie kõrval. Võib-olla nad ootavad, milal tuleb kangelane, kes vabastab nad nõiduse tardumusest. Esialgu aga jääb kõik väline, maine liikumatuks. On ainult olemas tabamatult habraste, muutlike, kuid üksteisele lähedaste sisemiste seisundite aeglane voolumine.

Niisugune oli Aino Bachi kodanluseaegsele kunstile omaste meeleolude põhiline ring. Sellest ajast saadik on toimunud sündmused, mis põhjalikult muutsid ühiskondlikke tingimusi ja kujundasid uue inimese. Sellepärast on ka kunstniku loomingusse tekkinud uus kvaliteet, selle südamikus on toimunud otsustav ja vältimatu muutus. Jäädes lüürikuks, räägib kunstnik teistest inimestest ja räägib teisiti.

Tema tegelased on igaveseks vabanenud nõidumuse tardumusest. Lakkamatu ja sõnatu unelemine on lõppenud, sest seda pole enam vaja: on alanud tõeline elu. Kunagi, kodanlikul ajal, omandas kehiva elukorra vastuvõtmatuse Aino Bachi juures omapärase romantilise väljenduse: ta mõtles välja oma maa, mis asus «sealpool peeglit». Jõhkrale näotule reaalsusele seati vastu unelmate habras ja kaunis hoone. Nüüd pole selle järele enam vajadust. Uued inimesed — poeedid ja lapsed, üliõpilased ja töölised, koduperenaised ja arhitektid — on elavad inimesed, lihast ja verest. Nad on võimelised tegutsema. Nad kõnnivad maa pinnal, mis õigusega kuulub neile ja mida nad enda jaoks ümber kujundavad. Tõsi küll, nad on sageli mõtlikud, unistavad palju. Kuid sedagi nad teevad hoopis teisiti kui varem — nad unistavad maiselt ja maisest.

Sellega seoses ei saa jätta märkimata, et Aino Bach on isegi teisiti joonistama hakanud. Tema endiste tegelaste füüsiline olemus oli teataval määral efemeerne, mitte päris tõeline, — ja plastilise elemendi, kindla volüümse vormi lahustas või varjundas tihti põhilise loobumusmeeleolu edasiandmise taotlus. Nüüd vastab kunstniku uute tegelaste tervele ja elujaatavale hingelaadile ning maailmasuhtumisele tunduvalt täpsem ja kindlam joonistus. Kuid ei pea siiski mõtlema, et Aino Bach oleks siirdunud nende kunstnike kategooriasse, kes on armunud nähtava maailma ihusse. Graafiline vorm on talle ennekõike sisemiste elamuste väljendamise abinõu.

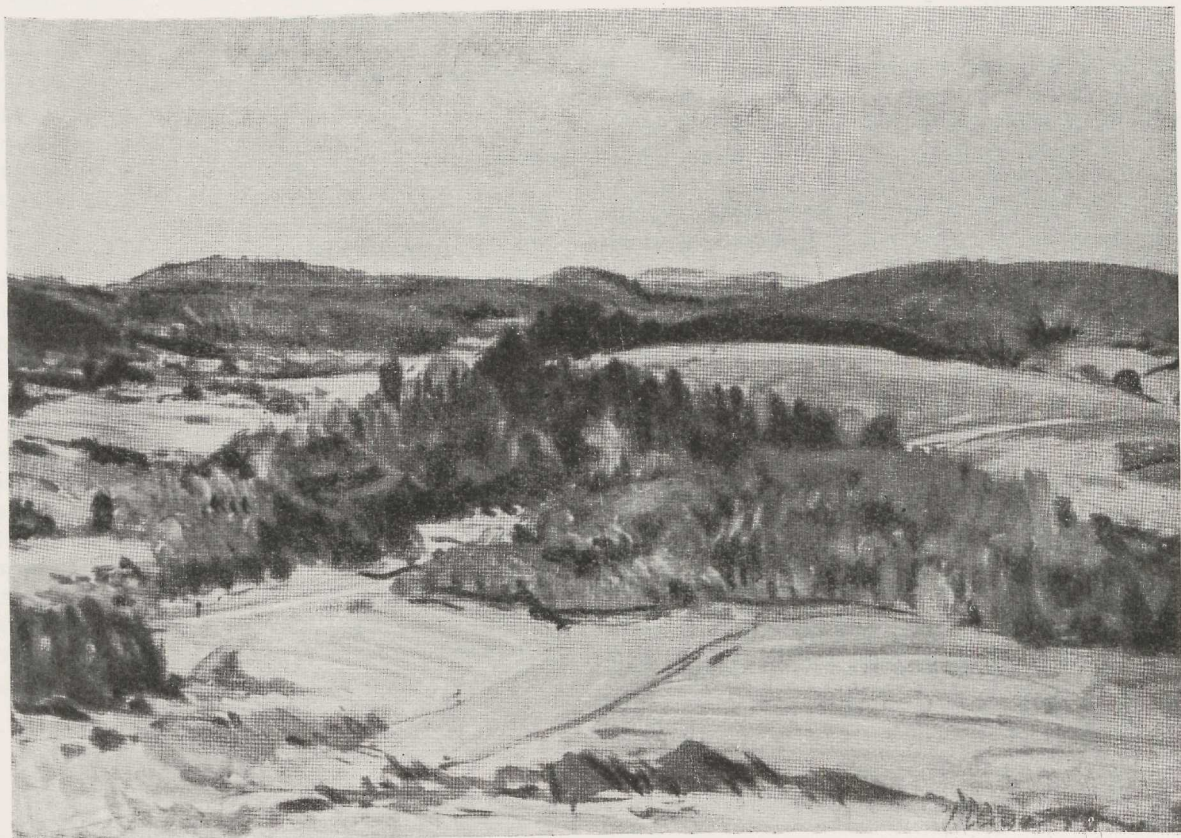
Aino Bach on endale ustav: ta on inimtunnete maailma poeet. Tundliku ja ausa kunstnikuna on ta osanud näha ja seejärel ka väljendada neid haruldasi muutusi, mis on toimunud ja toimuvad nõukogude inimeste hinges.



*Adamson-Eric.*  
*Amarillised, Õli. 1958.*



*J. Uiga, Maastik, Õli. 1958.*



# JAAN KOORT — KUNSTI RAHVUSLIKKUSEST

*Lev Gens*

Kunstniku loomingulise pärandi analüüsimisel tugineb uurija eelkõige tema teostele. Selle kõrval on uurijale suureks abiks ka kirjalikud allikad — kaasaegsete arvamused kunstniku loomingust, kirjavahetus, memuaarid jne. Erilist huvi aga pakuvad kunstniku enda kirjutused, milles võib leida materjale nii kunstniku biograafia tundmaõppimiseks kui ka tema loomingu ja ideelis-kunstiliste vaadete kujunemise ning arenemise jälgimiseks. Samaaegselt on hädaohtlik konstrueerida kunstniku ühiskondlike ja esteetiliste vaadete kujunemisprotsessi, toetudes peamiselt kirjanduslikele allikatele. Ei lange ju kunstniku loominguline praktika sageli ühte tema kunstiteoreetiliste seisukohadega.

Jaani Koorti biograafil on selles mõttes suhteliselt lihtne. Tema loomingu areng on pidev, see kulgeb realismi süvenemise ja täiustumise teed. Koorti kirjutused aitavad lahti mõtestada tema kunstipraktikat, selle põhimõtteid selgelt formuleerida. Jälgides Koorti kunstnikuteed ja tema kirjutusi, häälestatud teadlikkuse üle, millega on tähistatud iga uus etapp Koorti loomingus. Tema kirjanduslikku pärandit lugedes avaneb meile kunstniku selge ja terav mõistus, liikuv ja paindlik mõte, oskus selgelt ja ammendavalt formuleerida oma ideelis-kunstilisi vaateid, süveneb veendumus, et Koorti isikus liitusid peenetundeline, emotsionaalselt, temperamentselt ja vahetult loomulikele reageeriv kunstnik ning kriitiline, kaaluv mõtleja.

J. Koorti huvitavas kirjanduslikus pärandis on kesksel kohal kunstiteoreetilised ja kunstikriitilised artiklid. Domineeriv hulk nendest kuulub tema kahte loominguperioodi — esimene osa Pariisi ajajärgu lõppu, aastatesse 1911—1913, teine aastasse 1926. Kui võrd on reaalsed ajaloolised tingimused ja

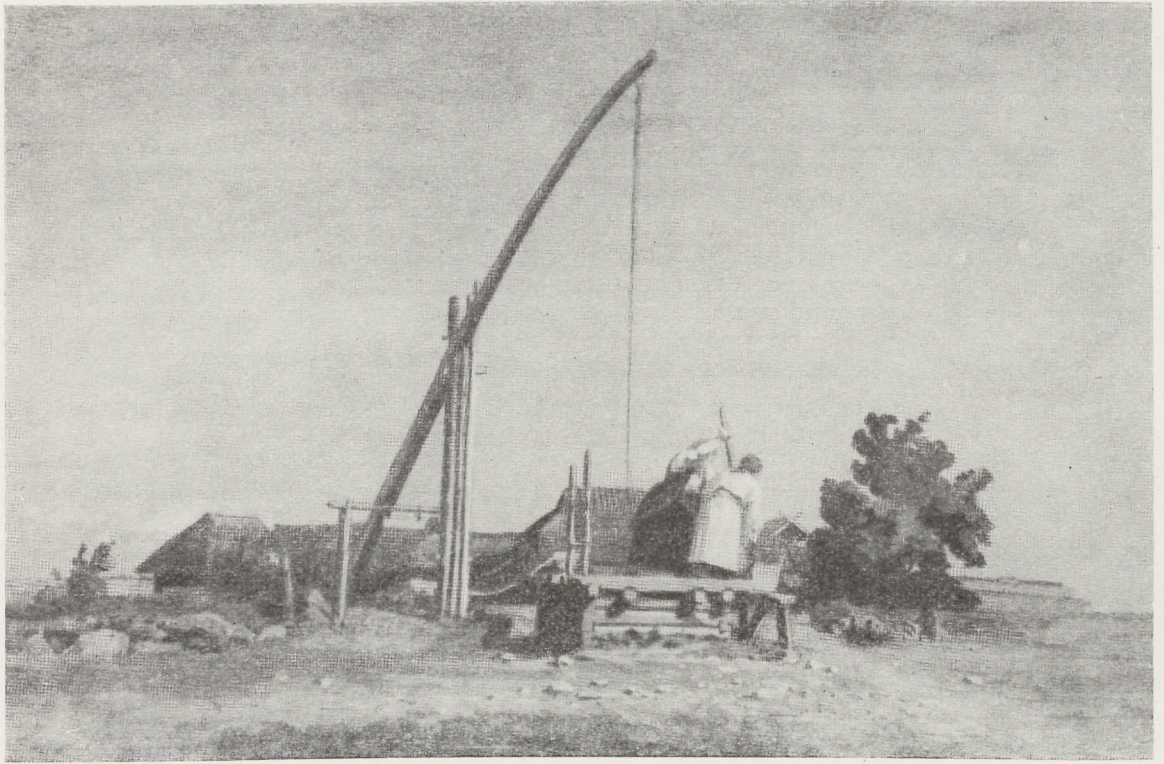
olukorrad olnud määrava tähtsusega tema artiklite tekkele ja sisule, selleks on vaja neid lühidalt iseloomustada ja lahti mõtestada.

Esimene artiklite sari langeb emigratsiooni aastatele (1905—1915), mille jooksul Koort külastas kolmel korral — 1908., 1910. ja 1913. aastal — kodumaad. Nood Pariisi aastad on Koortile eneseleidmise ja loomingulise küpsemise aastateks. Ta jälgib tähelepanelikult Pariisi kunstielu, vaimustub noorusele omase entusiasmiga lääne-euroopa moodsa kunsti tähtsamate esindajate loomingust. Rodin, Bourdelle, Maillol skulptuuris, Cézanne ja van Gogh maalid on talle suurteks eeskujudeks ning eriti Koorti maalides võib täheldada nende tugevat mõju.

Ühtlasi aga, alates eriti 1910. aastast, süveneb kunstnik üha enam Louvre'i väärtuslikesse kunstikogudesse, uurib pidevalt renessansi, vana-ida, ning egiptuse skulptuuri. Just viimased Pariisi aastad olid otsustava tähtsusega kogu ta loomingulisele teele, tähistades kunstniku pööret realismi suunas ning ühtlasi kriitilise meele süvenemist moodsa kunsti esindajate suhtes, millest ta enam kõrvale ei kaldu.

Samaaegselt tihenevad kunstniku sidemed kunstieluga kodumaal. Ta puutub vahetult kokku probleemidega, mis olid tol ajal eesti kunstnikkonna tähelepanu keskpunktis ja mille lahendusest olenes suurel määral eesti kunsti edasine arengusuund.

Nii omandavadki Koorti artiklites tähtsa koha traditsiooni ja novaatorluse küsimused, kunstimeisterlikkuse probleemid, kunstipropaganda ülesanded. Kuid keskseks nende hulgas oli kunsti rahvuslikkuse küsimus, mis meie noore areneva kunstikultuuri seisukohalt oli erakordse tähtsusega. Et paremini mõista Koorti arusaamist kunsti rahvuslikkusest, tema 1911. aastal ilmunud artikli



J. Köler. Hiit naised kaevul. Akvarell. 1863 (?).

«Rahvusline kunst»\* põhilisi seisukohti, tuleks lühidalt iseloomustada rahvusliku kunsti arenemise teid.

Köleri, Weizenbergi, Adamsoni jt. möödunud sajandi teise poole meistrite loomingus leiame rea töid rahvuslikul teemal. Eesti tolleaegset tegelikkust on kujutanud Köler portreedes ja žanrimaalides, Weizenberg portreebüstides «Ema» ja «Onu», Adamson skulptuurigrupis «Äreval ootel» jne. Pöördumine rahvusliku tegelikkuse ja tüübistiku poole oli tollal progressiivseks nähtuseks ning tihedalt seotud eesti rahvusliku liikumise demokraatliku suuna taotlustega. Just rahvusliku liikumise mõjul tärkas huvi eesti rahva ajaloolise mineviku vastu ning ka kunsti üheks keskseks teemaks kujunes folkloor, rahvaluule ainek. Tuletagem meelde kas või Köleri «Nõidusnest ärkamist», Weizenbergi «Lindat», Adamsoni «Kalevipoega ja Sarvikut». Köler ja Weizenberg olid sunnitud suurema osa elust

tegutsema võõrsil. Akadeemiline kunstikasvatus ja sellega lahutamatult seotud esteetilised ideaalid mõjustasid otsustavalt nende kunstnike loomingut. Samas aga võimaldasid sügav armastus oma rahva vastu, pöördumine rahvusliku teema poole real juhtudel ületada iganenud kunstimeetodi piiratust ja luua tõelise rahvusliku omapäraga teoseid.

Suure sammu edasi teeb rahvuslik kunst sajandivahetusel Paul ja Kristjan Raua ning Ants Laikmaa loomingus. Nende töedes kaasneb realistlike, sotsiaalkriitiliste tendentside süvenemisega rahvusliku omapära selgepiirilise väljendus. Vendade Raudade Muhu ja Pakri saarel teostatud žanrimaalid, joonistused ja portree-etüüdid, Laikmaa talupoegade portreed pastellis tähistasid rahvusliku teema eredat lahtimõtestamist eesti kunstis. Rahvuslik omapära avaldub siin esmajoones rahvusliku tüübi teadlikus valikus, talutaatide kujudes, neis eredalt väljendatud rahvuslikus psüühikas, rahva kujutamises kogu ta ajaloolises ja sotsiaalses konkreetsuses, mis on ühtlasi seotud nende loomingu realistliku põhisuunaga. Sealjuures

\* J. Koort, Rahvusline kunst. «Eesti Kodu» nr. 3, 1911 (IV aastakäik).

teatud etnograafilise momendi rõhutamine nii riietuses kui ka olustikulistes detailides oli eesti kunsti nooruse ja rahvuslike traditsioonide nõrkuse tõttu täiesti seaduspärane.

Edasi muutub rahvusliku kunsti areng keerulisemaks ja vastuolulisemaks. Imperialismi ajastu kunstis ilmnenu mandumisnähtused ei jätnud puudutamata ka eesti kunsti. Pariisi moodsate voolude mõju avaldus paljude noorte andekate eesti kunstnike töodes. Eriti 1905. aasta revolutsiooni lüüasaamisele järgnenud perioodil haarasid kogu tsaariveneemaal suure osa vene intelligentsist subjektivistlikud, «kunst kunsti pärast» vaated. Paljud kunstnikud hülgasid rahvuslikud realistlikud kunstitraditsioonid, orienteerusid lääne moodsale kunstile. Paisatuna revolutsiooni tõttu Peterburi kunstikoolidest Pariisi ja Müncheni ning eraldatuna rahvuslikust tegelikkusest kaotasid eesti kunstnikud oma loomingus neil aastail paratamatult nii sisu kui vormis palju oma rahvuslikust omapärasust.

Hoopis keerukam oli olukord nende kunstnikega, kes esindasid nn. rahvusromantilist suunda eesti kunstis, eesotsas Kristjan Rauaga. Vastandades kosmopoliitilisele rahvusliku omapära hülgamisele teadliku rahvuslikkuse, olid selle rühma taotlused subjektiiivselt progressiivsed. Praktikas aga olid nende otsingud küllaltki piiratud ning kohati isegi reaktsioonilised. Seda esiteks juba eemaldumise tõttu kaasaegsest rahvuslikust tegelikkusest ja pöördumisega peamiselt rahvusliku folkloori, selle ainestiku ja vormikäsitlese poole. Püüdlus tuletada rahvuslikku vormi talurahvakunstist oli mõistetav, kuna rahvas, luues oma kunsti vastukaaluks valitsevale, rahvale võõrale kunstile, väljendas sellega oma kunstilisi tõekspidamisi, oma esteetilist ideaali. See avaldus nii rahvusliku puitehistöö jõulises lihtsuses kui ka rahvusliku tekstiili omapärases värvikus. Kuid sügavaks veaks oli nende kunstnike orienteerumine rahvakunstile vormikäsitleuses; selle kunstilise väljendusrikkuse rakendamine kujutatavas kunstis tõi paratamatult kaasa primitivismi ja stilisatsiooni.

Ei tohi aga jätta mainimata seda sügavat vahet, mis ilmneb Kristjan Raua rahvakunsti eeskujude poole pöördumise ja epigoonide loomingu vahel. Kristjan Raua huvi talurahvakunsti vastu oli lahutamatu seos-

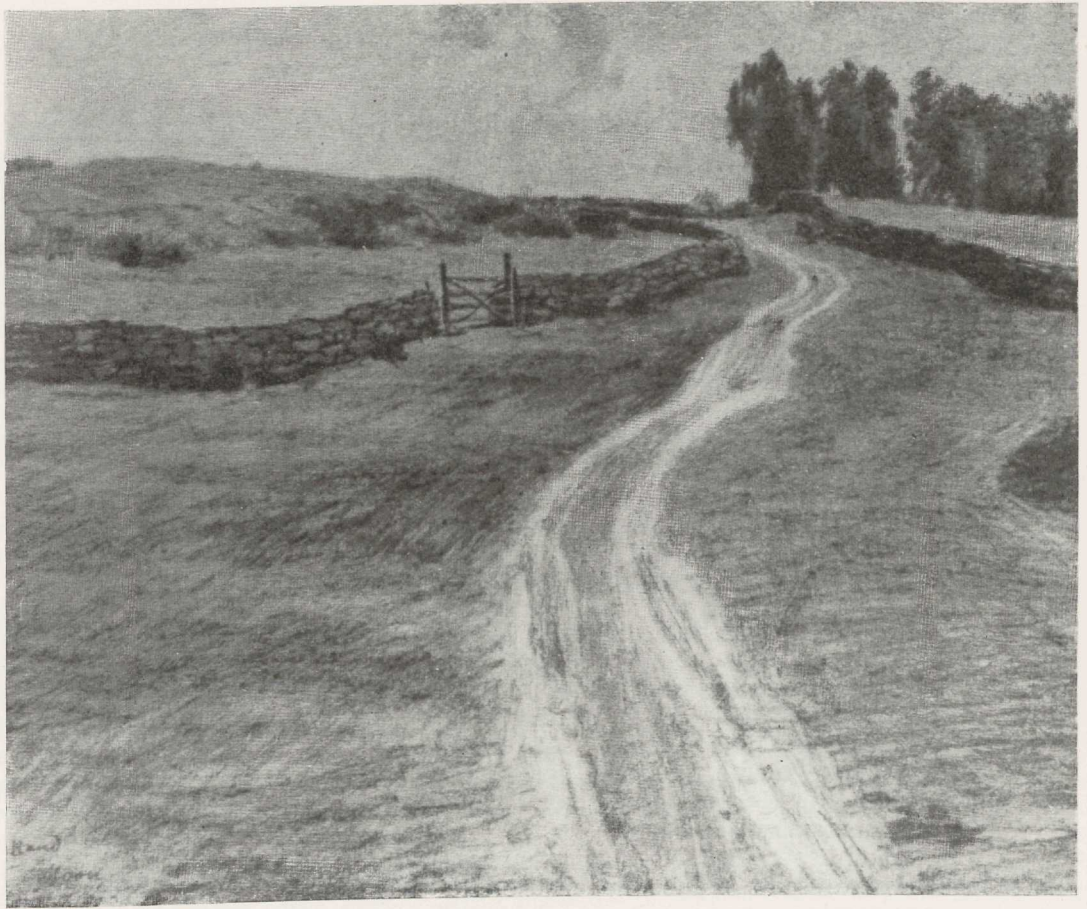
tud Eesti Rahva Muuseumi asutamisega ning talurahvakunsti mälestusmärkide kogumisega muuseumi jaoks. Vaheü kontakt rahvaloominguga, ja mitte ainult rahvakunsti vormikõnega, vaid rahva kunstiliste ideaalidega, aitas tal saavutada oma teostes suurejoonelist lihtsust ja jõudu, mis on omane rahvameistrite loomingule.

1910. aastal toimus Tallinna Eesti Kunstiseltsi ja noor-eestlaste poolt korraldatud III Eesti kunstinäitus, mis põhjustas ägeda diskussiooni ajakirjanduses eesti rahvusliku kunsti olemusest ja arengusuundadest. Selle käigus avaldusid erilise selgusega lääne orientatsiooni propageeriva «Noor-Eesti» rühmituse ja rahvusromantilise suuna seisukohad. Oma artikliga «Rahvusline kunst» lülitub sellesse diskussiooni Koort, mistõttu on mõlema leeri argumentide lühike iseloomustus hädavajalik Koorti kirjutuse mõistmiseks.

Rahvusromantilise suuna põhiteesid väljendusid erilise selgusega A. Prometi kõmu tekitanud artiklis «Eesti . . .»\*, milles juhtmotiiviks oli müstilise «põhjamaa hinge» otsing, vastandatuna samasuguselt ebamäärasele «lõunamaa hingele». Promet tungib ägedalt kallale noor-eestlastele, väites muuseas: «Ehk küll väike on meie rahvas, ja ehk küll sakslased meie esiwanemaid jalgade alla on tallanud, ja metshaldjad ja näkineitsid laiali peletanud, siiski on meie esiwanemad meile oma hinge Kalewipojas ja Kreutzwald-Hurt-Eiseni kogutud wanawaras meile edasi pärandanud. Sellepärast on meil põhjust loota, et meie mitte nende mõningate järeelahwijate küüsi ei sattu, kes meid kõik-suguse «modernismuse» solgiga toita tahawad ja et rahwas, kellele weel Kalewi luuled ja Wanemuise kandle helid Manalast kõrwu kostawad, ahwijad, kes oma esiwanemate hinge jalge alla tallawad, et meie rahwas neid armuta enesest ära tõukab, ja neid oma poegi, kes Wanemuise kandlel uusi helisid loowad ja näki-neitsid ja metshaldjad uueste elule äratawad, toetab.»

Promet, kes õigesti kritiseeris Lääne-Euroopa kunstikeskustes õppivate noorte ebakriitilist modernistlike moevoolude matkimist, ei suutnud aga aru saada, et eesti kunstikultuuri arengu seisukohalt noorte

\* «Postimees» nr. 117, 1911.



Kr. Raud. Tee künka'le. Pliats. 1898.

asumine suurtesse kunstikeskustesse oli ajalooliselt paratamatu. Isoleerumine välismaailmast, sulgumine eesti toleaeagsesse provintsliselt piiratud kunstiellu tähendas loominguist seisakut ja kunstimeisterlikkuse langust. Selles veenab meid Prometi enda looming. Hoolimatus vormimeisterlikkuse täiustamise vastu, kunstlik endapiiramine teemade valikus maksis end valusasti kätte ning viis kunstniku tegelikkusest irdumiseni.

Friedebert Tuglas kritiseerib teravalt Prometi seisukohti kirjutuses «Üks Põhjamaa pärl», väljendades ühtlasi noor-eestlaste positsiooni vaidlusaluses küsimuses. Tuglas väidab, et «... ta (Promet—L. G.) teeb kahtlemise väärilisteks... meie kunstnikkude iseteadvuse ja kriitilise otsustamise vormi. Kas siis tõesti anderikkale kunstnikulegi, kelleks Prometit siamaale on peetud, veel seletama peab, et hoopis iseasi on europalise kunsti-

tehnika ning kunstivoolude tundmaõppimine ja iseasi ainete valimise küsimus! Terve Noor-Eesti arvustusliku tegevuse terav ots on selle päämäära poole sihitud: meie kirjandus, meie kunst peab kõigepealt kõik need kirjanduse ja kunsti teoreetilised ja tehnilised võidud, millenedi Europa kunst ning kirjandus aastasadade jooksul on jõudnud, vastu võtma, omaks tegema, põhjani nende saladuste sisse tungima — siis alles suudab ta ka omalt poolt käsitatavate ainetega kelleski huvitust äratada! Nii kaua, kui meie kunstivorm Europa kunstivormist madalamal seisab, ei ole sellel isegi Eestis suuremat väärtust ja Europas ei pea teda keegi «Põhjamaa pärliks» olgu tema ained nii rahvuslikud, eestilikud kui tahes.» Ja edasi: «Tõesti, enam mõtlevad meie nälgivad kunstnikud kodumaa pääle, kui kodumaa nende pääle mõtleb. Ja sellepärast kujutab Promet enese täiesti asjata hüüdjahääleks

kõrbes. Meil on kunstnikke, kes iseteadlikumalt kui tema rahvuslikust kunstist lugu oskavad pidada. Kuid need teavad, et kunst ilma teoretiseerimatagi rahvuslik on; et keegi oma iseloomu, raassi instinktid ning vaimlist valikutunnet salata ei suuda; et sellega veel Eesti rahvuslik kunst hukkamine ei ole, kui mõni meie kunstnikkudest omadel õppeaastatel Seine kaldaid või Ile-de-France'i taevast skitseerib.»\*

Kui võrrelda Koorti seisukohti rahvusliku kunsti olemusest tema 1911. aastal avaldatud artiklis Tuglase mõtetega, siis leiame palju ühist. See on täiesti seaduspärane, kuna Koorti kunstiliste vaadete evolutsioon Pariisi aastatel, eriti selle perioodi alguses, langeb mitmes suhtes ühte noor-eestlaste seisukohtadega. Dateerimata kirjas 1908. aasta lõpust K. E. Söödile märgib Koort: «Meil on anderikkaid inimesi, sellega pole veel midagi ära üteldud, et sellest andest midagi saaks, on väga palju õhku, jõudu tarwis, lihtsalt rahalist jõudu, et seda välja arendada. Meie oleme orjasugu ja Matside kroonprintsid, meil puudub peensus, nagu suurel kultuurirahwal.

Ma võtтан iseenast; see mida prantslane kergesti kätte saab, maitse, peensuse, iluduse arusaamine, pean mina enda kallal

A. Laikmaa. Vana Aitsam. Pastell, 1904.



palju tööd tegema, prantslane on kodu, mina võõrsil, kah suur mõju, igapäew üksiklust tunda. Minul kõneleb veel orja weri, orja tunded, toores jõud, võib olla suur jõud, neile on aga tarwis piiri panna, neile on tarwis peensus anda. Prantslane näeb weiksest saadik oma ümbruses ilusaid plastilisi wormisid, ma olen ise pealt waadanud, kui seitsme aastane poisi jõmsikas väga hästi Louvris tähendab, et see on Leonardo da Vinci ja see on Rubens... Mina sain seda 20 aastaselt näha...» Seda aga, et Koort oma rahvale truusk on jäänud, tõendavad ta valulised mõtted kodumaast samas kirjas: «Kui elu nii läheb, et iga päew leiwa mure on siis muidugi tuleb warakult musta mulla põue pugeda. Praegu juba annab ennast wäsimus tunda, on kah väga arusaadaw, eelnewad kolm ja pool aastat sõid hinge ja jõu ära, see oli igawene nälgimine, ja nüüd tahab seltskond ja rahwas rõõmu tunda minu üle, tahab uhkustada, et meil Eestis on jõud, kes võib täiesti kultuura rahwa kõrgusel seista, see on kõik aga see äraneetud kodanlaste kiht unustab ära, et ma ostsin seda oma werega, oma elu on purustatud, ära häwitatud, nemad elawad, mina närin kuiwa leiba, elan küünitaolises kuuris, ei luba endale midagi...»\*\*

Ja pole imestada, et noor kunstnik oma artiklis «Rahvusline kunst», vaimustatud avaratest horisontidest, mida avas tema loomingule Pariisi kunstielu, astus teravalt välja rahvusliku piiratuse ja rahvusliku vormi kunstliku konstrueerimise vastu, mis sel perioodil oli maad võtmas eesti kunstis. Noorusele omase kategoorilisusega esitab Koort aga rea äärmuslikke seisukohti.

Koort leiab rahvuslikku omapära esmajoones nende rahvaste juures, kes elades isoleeritult välistest mõjustustest arendasid välja kindlailmelise rahvusliku traditsiooni. Ta kirjutab: «Kui rahvuslisest kunstist kõnelda, siis on kõige rohkem oma algupäralisust wist Hiina ja Jaapani — Hommikumaa — kunstis. Üks ja seesama stiil on seal paarituhande aasta jooksul maksew olnud ja kõrwalekaldumisi ei tule ette. Aastasada ei tähenda Hiina kunstis midagi — wahest ehk

\* F. Tuglas, Üks Põhjamaa pärl. «Looming» 1910/11, lk. 632—635.

\*\* J. Koorti kiri K. E. Söödile. KMKO F. 173. M. 9:24.

mõni väikene nüans on juurde tulnud, kuna kompositsioon, worm, joonistus ja kolorit üheks ja seksksamaks on jäänud.

Hommikumaalastel oli oma kindel rahvuslik traditsioon ja sellest keegi üle ei astunud, noored kunstnikud austasiwad wahu meistreid, õppisiwad neid tundma ja jätkasiwad nende tööd teatud sihile.»\*

Koort näeb vana-ida kunsti konservatiivsuses ja isoleerituses rahvusliku omapära kujunemise peamist tegurit. Mitte asjata ei väida Koort, et «... enne, kui rahwaste läbikäimine raskendatud oli, wõis rahvusline kunst kergemalt wõrsuda, sest wõõraid mõjusid oli vähem. Et meil üleüldse kuni wiimase ajani kunstist midagi olemas ei ole ja meie kulturarahwaste keskel elame, kes kunstis midagi on loonud, siis ei pääse meie kunst teiste mõjude alt.

Meil on iseäranis raske alguses, sest kunstis pole meil midagi, mis piiri tõmbaks selle kohta, mis tõesti Eesti oma on. Meil on ainult teatud hingeelu, on aimdus, et meie rahwa hinges ikka midagi peitub, aga kuidas seda kunsti teel edasi anda, see on suur küsimus.»\*\*

Koorti seisukoht on, et «... iga rahwa kunst on iseenesest rahvusline, sest kunstnik on sellesama hingega, mis rahwaski, wõimata on end oma rahwuse laadist wabastada.»\*\*\* Siin seob Koort õigesti kunsti rahvuslikkuse selles väljendatud rahwa psüühilise laadiga. Koort ei suuda aga veel mõista, et oma loomingus rahwa psüühilist laadi väljendades ei tee kunstnik seda mitte ainult sünni ja bioloogilise ühtekuuluvuse tõttu, vaid ühiskondliku kasvatus tulemusena ning konkreetsetes sotsiaalsetes ja ajaloolistes tingimustes. Hülgab kunstnik teadlikult sisus või vormis rahvuslikud traditsioonid, kaotab tema looming paratamatult rahvusliku omapära.

Koort arvab nagu Tuglaski, et kindla-ilmelise rahvusliku traditsiooni puudumisel on paratamatu pöördumine lääne-euroopa kunsti eeskujude poole. Sealjuures kunstniku loomingus avalduv rahwa psüühiline laad tagab iseenesest rahvuslikult omapärase kunsti kujunemise.

\* Rahvusline kunst».

\*\* Sealsamas.

\*\*\* Sealsamas.

Koort rõhutab, et noortele kunstnikele on soovitatav tundma õppida teiste rahwaste kunsti ja uusi kunstivoole selle vormi leidmiseks, milles oma rahwa waimset eripära väljendada. Kuna ta peab kõige täielikumaks nn. Euroopa kooli, soovitab ta noortel vormi osas just sellelt õppida.

Ja tõepoolest ei saa eitada, et tegutsemine Euroopas suurtes kunstikeskustes laiendas noorte kunstnike silmaringi, arendas kunstimaitset.

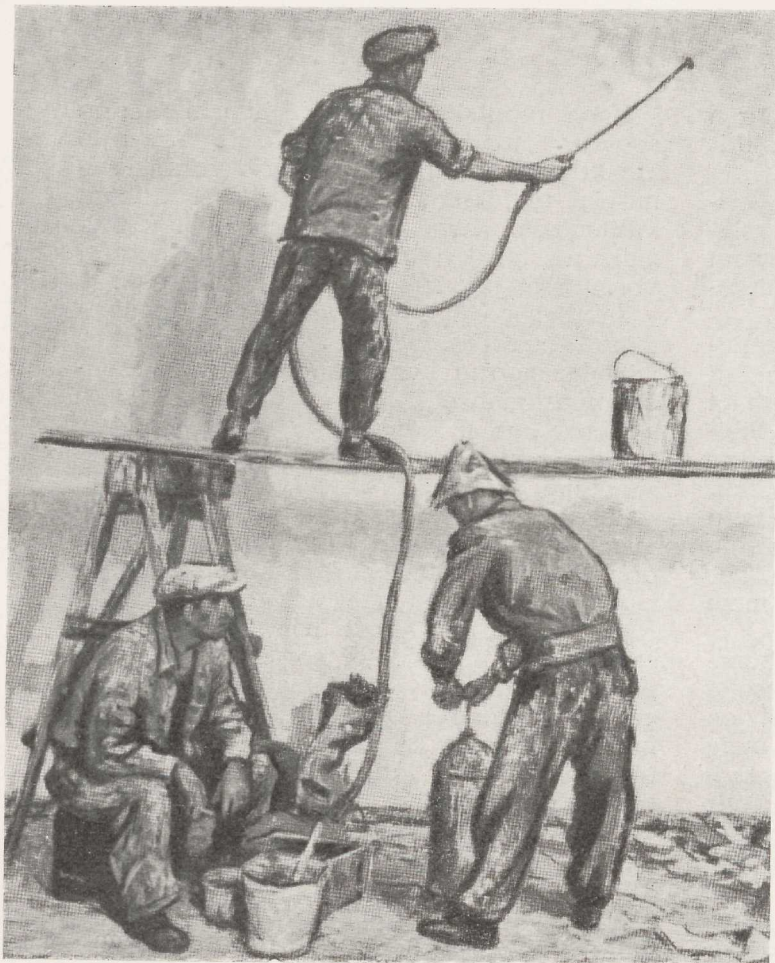
Samas aga moodus, mida Koort soovitas, sisaldas endas ohtu moodsate moewoolude sissetungi näol eesti kunsti, seda enam, et viimases puudusid tugevad realistlikud rahvuslikud traditsioonid. Elu näitas, et see orientatsioon tekitas meie kunstile külla!tki suurt kahju, ning oma edaspidistes kirjutustes loobub ka Koort neist äärmuslikest seisukohtadest. Kuid tol korral väljendas ta põhimõtteid, mis paratamatult kujunesid välja eesti noorel kunstnike generatsioonil, kui ta väitis, et «... ainukene küsimus on nüüd, missugune kunstiwool Euroopa koolist meil esialgu walitsewaks saab. Selle peale wõib julgesti wastata: modern, moodne kool! Meie noored jõud saawad kunstihariduse wäljamaal ja suurem osa asub praegu just Pariisis, kus moodne kool omale eluõigusi on wõitnud, ja meie loomise-wõimelised kunstnikud sammuwad moodsa kooliga ühes.»\*

Ja pidi mõöduma paarkümmend aastat selleks, et Kristjan Raud, tagasi vaadates eesti rahvusliku kunsti kujunemise teele, wõis kirjutada: «... oli ülim aeg asutada oma kunstikool. Siin oma loomulikus õhkkonnas, oma asutustes wõivad kunstiõpilased vabalt areneda täielise sisemise küpsuseni ja ise-seisvuseni. Iseloomult kindlaks kujunenud, suudavad nad siis edaspidi kõike wõtta arvustavalt, kõike, mis on pärit wõõrsilt, analüüsida, tagasi tõrjuda või vastu wõtta, ära seedida ja ümber töötada... Alles selle järel tohivad meie valminud noorkunstnikud välja minna laia maailma tähtsaid kunstikeskusi külastama täielisema kättesaamiseks ja ajakõrgusele jõudmise otstarbeks.

Nüüd on aeg — pidevalt Euroopa suure kunstiga ühendusse jääda.»\*\*

\* Rahvusline kunst».

\*\* K. Raud, Meie oma kunstist. Kunstialbum III, 1937.



*I. Malin. Maalrid. Õli. 1958.*



*E. Kits. Rakvere turg. Õli. 1958.*



*E. Allsalu, Saima Kuilli portree. Õli. 1958.*



*J. Saal, Suveõhtul. Õli. 1958.*



Propageerides õpingute vajadust rahvusliku kunsti kujunemise kiirendamiseks, on Koort teravalt eitaval seisukohal talurahvakunsti traditsioonide suhtes. Ta kirjutab: «Rahvusline kunst puudub meil tänini, plastikalist kunsti: wõõkirjasid, tanupaelu, sukasaäresid ei wõi me mitte oma rahvusliseks kunstiks lugeda. Seesama ornamentika, mis meil, on ka soomlastel, norralastel ja rootslastel. Rootsi kunst on meie ornamentika peale igatahes oma mõju awaldanud; seda salata ei saa ja seda peab edaspidi silmas pidama, kui meie ornamentikast juttu tahtakse teha. Niisama on Wõru pool jälle Wene mõju tunda.\* Isegi märksa hiljem, 1926. aastal ilmunud kirjutuses, jällegi poleemilises ägeduses rahvusliku piiratuse vastu wõideldes, kirjutab ta: «...ärkamisajal, kus äkki taheti näha oma sisurikast ja kaunist minewikku, loodi, näiteks kirjan-duse ja rahwaluule alal olemata ja rahwa-loomingule wõõrad kangelaslood, nagu Kalewipoja eepos (!! L. G.) ning kõiksugu Tasujate, Wambolate ja Jutade luulelood. See oli elujõulise rahwa loomulik enese-awaldus, mis tekkis koos rahwa majandusliku olukorra paranemisega.»\*\* Kunstniku seisukohtade ekslikkusele vaatamata ei tohi unustada, et Koort arvustab rahvusromanti-list suunda kujutatavas kunstis selle kunsti-liigi spetsiifika seisukohalt, sest ta mõistis väga hästi, et otsene talurahvakunsti eeskujude ülekandmine kujutatavasse kunsti ei olnud õige.

Kunstniku loomingupraktika, ta wõitlus rahvusliku realistliku kunsti eest aitab kummutada artiklis avaldatud äärmuslikud seisukohad. Kui Koorti esimeste Pariisi aastate skulptuurides ilmnes tugev Bourdelle'i dünaamiliste ja ekspressiivsete kujude mõju, siis juba 1910. aastaks toimub tema loomingus pööre elulähedase kunsti suunas, tingituna kunstniku lühiajalisest viibimisest Eestis ning sidemete tugevdamisest inimeste ja loodusega kodumaal. Juhuslik ei olnud ka neil aastail tärganud huvi egiptuse skulptuuri vastu. Vaistuliselt tundis Koort, et egiptuse skulptuuride suurejooneline lihtsus ja sisemine wäärikus on lähedane nende talupoegade kujudele, kelle seas ta

\* «Rahvusline kunst».

\*\* J. Koort, E. K. K. K. V kunstinäitus. «Päewaleht» nr. 245, 1926.

ise oli üles kasvanud, kelle otsesel mõjus-tusel oli välja kujunenud ja küpsenud ta enda karakter. Ka Koorti iseloomus oli palju talupoeglikku, mis avaldus ta käitumises ja mõtlemisviisis. Tema ajawahemikul 1910—1915 loodud teostes näeme seda suursugust lihtsust koos intiimsuse ja hingesta-tusega, mis on omane eesti kunstile ning mis avaldub eredalt Koorti loomingus tervikuna.

Rahvuslikku konkreetset, ja eriti — ka-rakteri konkreetset — leiame selle perioodi teostes veel vähe. Seda hakkab Koort ise üha selgemini mõistma, ta veendub, et ainult kodumaal, oma rahva seas wõib võrsuda tõeliselt rahvuslik kunst. Tema kirjas K. E. Söödile 1913. aastal leiamegi nende mõtiskluste kajastusi: «Kõige aeg mõtlen, wõitlen, kas ära sõita, wõi Pariisi jääda? Kui õiglane oma wastu olen, siis pean ära sõitma, minus elab loo-duse-inimene, talupoeg — suurem kui linna-inimene. Minus on siis weel rahvusline olu suurem, kui intelligents inimene. Mina olen oma töö wäljamaal ära teinud, olen tehnika omandanud, olen ennast leidnud, nüüd on siis teine pool elu loomise jaoks seal, kus olen sündinud, seal kus minul kodu on... Asun kuhugi Eestimaale elama, mõtlen edaspidi kõik aeg maal mööda saata ja tööd teha...»\*

Pöördudes 1916. a. lõpul kodumaale tagasi, saavutabki Koort tõelise tiheda kon-takti kodumaaga. Tema talupoegade sarja iseloomustav sügav sotsiaalne üldistus ja rahvusliku omapära selge väljendus vastan-dub sel ajal eesti kunstis üha enam maad wõtnud kosmopoliitilistele tendentsidele. Teadlik rahvusliku tüübi rõhutamine nendes töodes on iseloomulik eesti kunsti realistli-kele traditsioonidele ning tähistab Koorti liitumist nendega.

Kui analüüsida Koorti talupoegade port-reede sarja paremaid töid, nagu graniidist «Vanamehe pead» (1918), puust «Piibumeest» 1920. aastast, 1919. aasta «Eesti taati», gra-niidist «Tanuga naist» (1923), siis hämmastab, kuiwõrd avaldab mõju pöördumine rahvus-liku tegelikkuse poole kunstniku suhtumise-le oma loomingusse. Karakteri kujutamise muutub konkreetsemaks, modelli iseloomust tingitud vormikäsitus sisukamaks ja paind-

\* J. Koorti kiri K. E. Söödile. KMKO, F. 173. M. 9:24.

likumaks, lahutamatult seotuks kuju väljenduslikkusega. Nii tõi kunstniku kokkupuutumine kodumaa ainestikuga värsket verd tema loomingusse. Samasugust pööret on märgata ka kunstniku maalides, milles puhtdekoratiivseid kirevaid natüürmorte ja maastikke hakkavad asendama sügavalt läbitunnetatud kodumaa motiivid ja talutarede interjöörid. Isegi esemete valik natüürmortides — näiteks lihtne puunõu rahvusliku seinavaiba taustal — ja tagasihoidlik värvigamma tähistavad uut kvaliteeti kunstniku loomingus.

Järgnevad aastad pühendab Koort intensiivsele loomingulisele tööle ning kunstiteoreetiliste artiklite kirjutamine jääb tagaplaanile. Alles 1926. aastal avaldab ta artiklite sarja, millel on suur tähtsus Koorti ühiskondlike ja kunstiliste vaadete mõistmiseks. Koorti väljaastumine ei olnud juhuslik, see oli otseselt seotud uue etapi algusega eesti kunsti arengus, mis tekkis eesti tööliisklassi 1924. aasta esimese detsembri ülestõusu verise mahasurumise otsese tulemusena. Eesti kodanlus hakkab üha enam rakendama kunsti natsionalistlikku propaganda teenistusse. 1925. aastal asutatud Kultuurkapital muutub kunstnikele majandusliku surve avaldamise tööriistaks. Kodanlikus kunstis süvenevad kosmopoliitilised ja kodanlik-natsionalistlikud tendentsid eksisteerivad rahulikult kõrvuti, olles sügavalt vaenulikud realistlikule elulähedasele kunstile. Koort oma 1926. aastal avaldatud artiklites astub välja eesti kunsti demokraatlike traditsioonide kaitseks. Need artiklid näitavad tema vaadete küpsemist, neis pole enam jälgegi nooruslikust äärmuslikkusest, kuid säilinud on kunstnikule omane poleemiline tulisus ja ägedus.

Artiklites käsitletud küsimuste diapason on avar — see algab kunstimeisterlikkuse probleemidega ja lõpeb kutse-eetika küsimustega. Keskkel kohal on võitlus eesti kunsti realistlike rahvuslike traditsioonide eest.

Andes oma arvustuses Eesti Kujutavate Kunstnike Keskühingu näitusest hinnangu eesti kunsti arenguteedele kodanliku diktaatori aastatel, kirjutab Koort: «Kui meil üldse juttu wõib olla mingist traditsioonist, siis ei saa kõnelda millestki muust, kui ainult kaine ja reaalsest talupoja kultuurist, mis looduslikult on omane meie rahwale.



J. Koort. Piibumees. Puu. 1918.

See talupojakultuur, olgu ta sisult rikas wõi waene, määrab ka meie kultuurielu arenemise suuna. Ja seepärast oligi loomulik, et kui ilmus esimene mark, mis wõis kultuuri peale välja anda, siis ärkas ka tahe näha omapärast — talupojalikku kultuuri. Algas rahvusliku wanawara kogumise järk, kui intuiitiivne rahwa kultuuritahte awaldus, sest rahwas soowis näha kogutuna seda, mis tema loowa waimu sünnitus.»\*

Analüüsides eesti kunsti edasist arengut, märgib Koort: «Edasi kadus aga õige suund meie rahwuskultuurilises liikumises, eriti selles osas, mis puutub meie kujutawasse kunsti. Ühelt poolt jäadi peatuma selle wanawara juure, tunnistades seda meie tulewiku kultuuri ainukeseks inspiratsiooni ja eeskujude allikaks (Kr. Raud, A. Promet), teiselt poolt tehti hüpe «Europasse» äär-

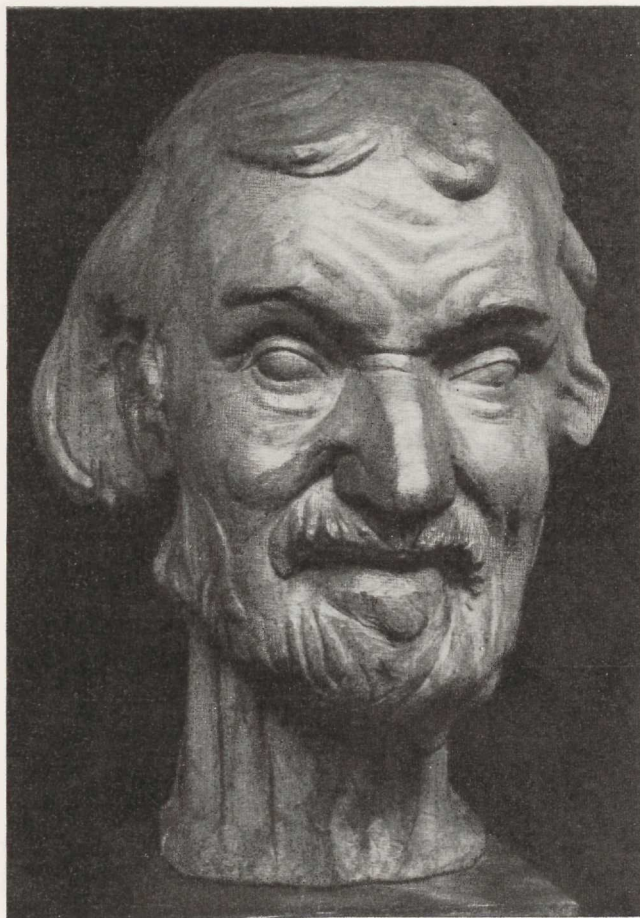
\* J. Koort, E. K. K. K. V kunstinäitus. «Päevaleht» nr. 245, 1926.

miste «ismide» juure, kõigest kodumaalisest täiesti lahti üteldes (Wabbe, Wahtra).»\*

Näituse analüüsi käigus annab Koort terava vastulöögi printsiibilagedatele meovoolude esindajatele, näitab veenvalt nende vastuolulisust rahvusliku kunsti progressiivsete traditsioonidega. Eriti ägedalt tungib ta kallale lääne äärmuslike «ismide» esindajatele: «Edasi järgneb grupp, mis paneb imestama, kui palju võib inimestel olla kannatust ja tuimust, et harrastada ikka üht ja sama mõtteta kubismi. Selle grupi moodustavad A. Akberg, M. Laarman, H. Olvi ja A. Krims. Kõigi nende «meistrite» töödes ilmneb kõige lihtsamate algmõistete tundmise puudumine maali alal — ja see oleks kõik, mis võib ütelda nende «kunsti» kohta.»\*\*

Kui 1911. aasta artiklites ei näe Koort veel lääne moodsa kunsti negatiivset mõju noorele kunstnike põlvkonnale, siis nüüd ta kirjutab: «Noorsugu tuleb kunsti alal juhtida õigele teele, wanu, rewolutsiooniliselt tõusnud «ismide» suurus rahulikult omaette

*J. Koort. Mehe pea. Puu, 1921.*



jättes — küll tõeline elu ise nemad kaine- maks ja mõistlikumaks teeb ehk kunstielust hoopis kõrwaldab, kui nende kaubal kaob tarwitaja.»\*\*\*

Sama kirglikkusega võitleb Koort rahvusliku piiratuse vastu. Eriti äge diskussioon toimub 1925. aastal Tallinna Kunstimuseumi juhatuse koosolekul, mis pidi kindlaks määrama muuseumi profiili ja orientatsiooni. Nagu ajalehtedes ilmunud lühikestest sõnumitest nähtub, toimus äge poleemika Kristjan Raua ja Koorti vahel. Esimene rõhutas, et «... kuna meid üleujutamas igasugu võõrad mõjud, suudame endid hoida ainult omapärase kultuuri arendamisega ja selleks ammutame jõudu oma rahva vanavarast. Omapärase ilme omab meie kunst ka seal samast.»\*\*\*\* Koort aga omaltpoolt väidab, et «kunstnik Raudi arvamise järele tuleks Eestile traataed ümber teha ja kõigile pastlad jalga tõmmata.»\*\*\*\*\*

On aga huvitav märkida, et oma loomingu- lise tee lõpupoole jõuab Kristjan Raud nii mõneski küsimuses Koortiga ühistele teoreetilistele seisukohtadele ja mõtestab kohati eesti kunsti rahvusliku omapära küsimuse isegi sügavamalt lahti. Oma loomingu varasematel etappidel olid Raua ja Koorti seisukohad diametraalselt vastandlikud ja mõlemalt poolt äärmuslikud. Edasi aga lähenevad nad üksteisele ning eriti loomingu- lises praktikas leiame me väga palju ühist kahe eesti rahvusliku kunsti suurmeistri vahel. Ja kui loeme Raua väljapaistvat artiklit «Meie oma kunstist», siis näeme, et põhilised lahkarmused rahvusliku kunsti mõistmises Raua ja Koorti vahel on ületatud. Kõneldes rahvuslikust kunstist, kirjutab Raud: «... mis mõeldakse säärase kunsti all? Ometi mitte ainult seda, et edaspidi kunstnikel domineeriks id triipseelikud, kintspüksid ja voolkuued ja et kõik süzeed oleksid eesti elust.

Teame, võhikuid rahuldaks ju seegi.

Kas aga sellaste väliste abinõude varal üksi suudame teha mingit täielisemat kunsti? Kas see lisandus pole midagi paljalt ajaloo

\* J. Koort, E. K. K. V kunstinäitus. «Päevaleht» nr. 245, 1926.

\*\* Sealsamas.

\*\*\* Eesti Kunstnikkude Liidu IV Kunstinäitus. «Päevaleht» nr. 261, 1926.

\*\*\*\* Tallinna muuseum muudab oma tegevuse sihte. «Kaja» nr. 108, 1925.

\*\*\*\*\* Sealsamas.

ja etnograafia mõttes? Kunsti ei konstrueerita, ei lapita ... Igal asjal on oma nägu, oma isesugune ilme... Rahva loov vaim ehitab vahetpidamata edasi, sama vaim, mis aastasadu tagasi eluvorme otsis ja meie elu, rõhumiste ja takistuste kiuste ehtida püüdis.

Ainult see kunst on ürgjõuline, mis luuakse isikute läbi, kes oma kahe jalaga seisavad rahva seas, tema rõõme ja kurbust ning muresid jagavad, rahvaga ühes elavad ja surevad... Nii siis edasi omas suunas. Innu ja tänuga võtkem vastu kõike noort ja uut, mis loogiliselt on välja kasvanud minevikust...»\*

Astudes teravalt välja nii kosmopoliitilise rahvusliku omapära hülgamise kui ka nationalistliku piiratuse vastu, kaitseb Koort energiliselt rahvuslikku kunsti. Väga iseloomulik kunstniku võitlejanatuurile on terav kriitika Eesti Kunstnike Liidu aadressil, mis avaldub kujukalt tema retsensioonis Kunstnike Liidu näituse kohta. Koorti kriitika teravus oli tingitud Kunstnike Liidu tegevuse iseloomust. Liidu liikmestik koosnes peamiselt optantidest ja vene emigrantidest, kes olid küll üles kasvanud vene kunsti traditsioonide mõjul, kuid tõid Eestisse kaasa mitte progressiivse vene kunsti kogemusi, vaid seda sentimentaalset väikekodanlikku kunsti, mis oli levinud peredvižnikute epiгоonide seas. Ei tohi unustada, et XX sajandi teiseks aastakümneks oli peredvižnikute liikumine loobunud oma endistest progressiivsetest ideaalidest ja et selle rühmituse liikmete seas valitses tollal jõuetu ning ilmetu väikekodanlik žanr ja maastik. Pole ime, et eesti kodanluse piiratud maitsele oli vägagi vastuvõetav liidu liikmete pseudo-realistlik kunst, mida soodustati arvukate riiklike tellimuste näol. Koortil oli küllaltki hea ettekujutus eesti kodanluse maitsest ja kunsti mõistmise tasemest, kui ta veel 1911. aastal, kõneldes raskustest, mida kohtab tõeline kunst, selleks et ennast maksma panna, kirjutas: «Siin ei ole kunstnikud süüdi, et seltskonnal kunsti kohta arusaamine puudub — peale päewapildi ja niisuguste kunsti-tööde, mis väga päewapildi lähedal seisavad.»\*\* Et olukord 1926. aastaks polnud pör-

\* K. Raud, Meie oma kunstist. Kunstialbum III, 1937.

\*\* «Rahvusline kunst.»



J. Koort. Kunstniku abikaasa portree. Basalt. 1916.

mugi muutunud, seda toonitab ka Koort, märkides, et ühe liidu alussamba Maksolly «...kunstiline loomisprotsess on lihtne: ta võtab päewapildi, suurendab, wärwib üle ning publik — imesta, maksa raha ja ole wait!» Kuid mitte see ei põhjustanud niivõrd teravat kriitikat Kunstnike Liidu tegevuse aadressil. Peamine, mille vastu oli suunatud Koorti artikli paatos, oli ükskõiksus rahvusliku ainekuga vastu, ükskõiksus eesti rahva ja looduse vastu. Koort kirjutas: «See näitus on ilma oma ilmema ja karakterita — ta kajastab waid täielikult halba, iganenud Wene kooli, «peredwihnikute» järeloomist, pealegi jõuetut ja abitut. Kõik on siin nähtud Wene prilli läbi — käsitus, koloriit, waatlemiswiis. Hoolega jälgid, kas on mõni esitatud kunstnikkudest tabanud ka midagi meie oma loodusest, ent asjata...» Ja edasi: «Tõsi küll, — «liitlased» on kõnele-

nud realismist ja pleinairismist. Kas on aga leida sel näitusel midagi realistlikku, mis nähtud meie kliimas, meie päikese all, midagi, milles tunduks meie kodumaa hingeõhku, meie rahvuslikku koloriiti ja «couleur locale.» Koort märgib irooniliselt, et Ottenberg «...maalib peamiselt metsa, ent tema metsamaastikud on nähtud läbi Schischkini prillide. Meie metsa tema silmad pole tabanud.» Paul Sepa kohta kirjutab ta: «...üldiselt on ta aga täiesti Wene «peredwishnik», sealjuures mitte suurmeister, waid piiratud eklektik.»\*

Koort väidab, et vähe on «territoriaalsest ühtsusest» selleks, et kunstnik hakkaks looma rahvuslikku kunsti. Ilma süvenemisetä rahvuslikku tegelikkusesse, ilma oskusetä näha inimesi ja loodust rahvuslikus konkreetsuses ei või juttu olla tõeliselt rahvuslikust kunstist.

Samas aga näitavad kunstniku 1926. a. kirjutatud artiklid tema piiratust rahvusliku omapära küsimuse lahendamisel. Esiteks ilmneb see rahvaloomingu traditsioonide hindamise teatud ühekülgsuses, mida ta oma kirjutustes ei suuda ületada, teiseks eesti rahvusliku kultuuri kui talurahvakultuuri iseloomustamises. Selles avaldub kunstniku oskamatus näha rahvuslikku karakterit tema arengus, näha rahvusliku kultuuri muutumist ja rikastumist. Kui sajandi alguses formuleering eesti rahvuslikust kultuurist kui talurahvakultuurist oli õige, siis uutes ajaloolistes tingimustes, 20-ndatel aastatel, tähendas see ignoreerida eesti ühiskonnas toimunud sotsiaalseid nihkeid, jõudude vahekorra muutumist, töölisklassi jõulist esilekerkimist, linnakultuuri osatähtsuse erikaalu otsustavat tõusu.

Ei tohi aga unustada, et eesti rahvusliku kultuuri iseloomustamine talupojakultuurina oli tolle aja tingimustes mõistetav ja tüüpiline mitte ainult Koortile, vaid suurele osale eesti intelligentsist. See eesti intelligentsi esimene põlvkond, olles üles kasvanud maal, immutanud endasse lapsepõlves ja noorusaastatel talupoja psühholoogiat, pidi paratamatult kajastama oma loomingus ja vaadetes rahvusliku karakteri tüüpilisi, ajalooliselt väljakujunenud jooni.

\* Eesti Kunstnikkude Liidu IV kunstinäitus. «Päevaleht» nr. 263, 1926.

Ei tule seetõttu sugugi imestada, et oma kirjutustes Austraaliast suudab Koort anda ereda iseloomustuse kapitalistliku tegelikkuse sügavatest vastuoludest, kapitalistliku ühiskonna kultuuri tüüpilistest joontest, samaaegselt aga, pöördudes eesti tegelikkuse poole, jäävad need jooned talle nähtamatuks. Üks on aga selge — kodanliku Eesti tingimustes võitles Koort edukalt kosmopoliitiliste ja natsionalistlike tendentside vastu rahvuslikus kunstis, ja selles on tema võitluse progressiivsus ning tähtsus eesti kunstile.

Koorti kunstnikuvaadete evolutsioon on vägagi tüüpiline. Loomingulise tee algul sukeldub ta noorusele omase vastuvõtlikkuse ja endastmõistetavusega Pariisi kunstiellu. Oma ükskõiksust rahvusliku ainekultuuri ja rahvuslike kunstitraditsioonide vastu püüab ta õigustada oma kunstiteoreetilistes sõnavõttudes. Sellest tuleneb lääne-euroopa kunsti mõjude ülehindamine ja nihilistlik suhtumine talurahvakunsti traditsioonidesse. Vahetu kontakt kodumaaga ja sellega seotud loomingu evolutsioon näitab kunstnikule veenvalt ta senise arengu ühekülgsust ja piiratust. Loominguline praktika, tegutsemine kodumaal toob endaga kaasa sügava pöörde suhtumises rahvusliku kunsti probleemidesse. Talurahvakunsti tunnustamine kunstniku poolt ja järsult eitav suhtumine lääne-euroopa formalistliku kunsti mõjudest toleaeegses eesti kunstis annavad tunnustust kunstniku vaadete küpsemisest.

Just Koorti lahutamatu side eesti kunsti progressiivsete rahvuslike traditsioonidega aitab mõista tema kunstivaadete selgeilmelist arengut. Ning on loomulik, et kaks eesti kunsti väljapaistvat esindajat — Kristjan Raud ja Jaan Koort — teravatele lahkuminekutele vaatamata jõuavad küpses eas nii oma loomingus kui ka oma kunstiteoreetilistes seisukohtades ühistele positsioonidele, sest nad mõlemad suhtusid sügava lugupidamisega eesti rahvuslikku kunsti ja just nende loomingus on avaldunud erilise selgusega eesti kunsti rahvuslik omapära, selle suurejooneline lihtsus ja üldistav jõud. Sügav huvi oma rahva kunstikultuuri saatuse vastu ning aktiivne kaasaelamine rahvusliku kunsti kujunemisele olid neile stiimuliks tõeliselt suure rahvusliku kunsti loomisel.

# VÄRVIST KONRAD MÄGI LOOMINGUS

*Evi Pihlak*

Viimaste aastate vältel on meil suhteliselt vähe tähelepanu pühendatud koloriidiprobleemidele. Kunstialases kirjanduses puuduvad peaaegu täiesti sellealased artiklid ja mõttevahetused ning vaatamata teatavale huvi ja nõudlikkuse kasvule maali koloristliku külje vastu võib meie kunstinaistustel veel rohkesti näha lõuendeid, kus värvikäsitluse osas esineb küllaltki suuri puudujääke. Ja ometi on värv maalikunsti kõige põhilisem ja spetsiifilisem väljendusvahend, mille oskuslik kasutamine rikastab suurel määral selle kunstiiligi väljendusvõimalusi ja emotsionaalset mõju. Võib täiesti nõustuda Diderot' tabava väitega, et kui joonistus annab esemetele kuju, siis värv on neile hingeks.

Sajandite vältel on maalikunstis välja kujunenud kaks erinevat põhisuunda. Ühed, lineaarse käsituslaadiga meistrid, kasutavad värvi kui täiendusmaterjali, millega nad oma põhiliselt joonistusele ülesehitatud töid nii öelda «koloreerivad»; teistele, maalilise käsituslaadiga kunstnikele, on värv peamiseks väljendusvahendiks.

Jälgides maalikunsti arengut, võib tähele panna, et aja jooksul on värvikäsitus kunstnike töödes pidevalt muutunud ja omandanud uusi vorme.

Eriti palju muudatusi tõi selles osas kaasa möödunud sajandivahetus seoses mitmete uute kunstivoolude tekkimise ja arenguga. Ikka rohkem hakati kasutama värvi kui peamist väljendusvahendit, teadlikult rõhutades ta emotsionaalset mõju. Eesti kunstis näeme käesoleva sajandi algusele omast tugevdatud huvi värviprobleemide vastu kõige selgemal kujul Konrad Mägi loomingus, kellest kujunes meie kunstis puhtakujuline maalilis-koloristliku suuna esindaja.

Kuna Konrad Mägist on kirjutatud küllaltki mahukas ja põhjalik monograafia,

pole põhjust pikemalt peatuda ta eluloolistel andmetel ja loomingukäigul. Kuid samal ajal on seoses tema töödega kerkinud üles mitmeid huvitavaid ja aktuaalseid probleeme, mis sageli kutsuvad esile vastandlikke arvamusi.

Viibides pikemat aega Pariisis puutus Mägi seal kokku uute kunstivooludega, mille esindajad olid enamikus tugevate koloristlike võimetega kunstnikud. Pöördues hiljem kodumaale tõi Mägi prantsuse kõrge värvikultuuri mõjustusi kaasa ka eesti kunsti. Oma särava värvirikkusega moodustavad ta maalid täieliku vastandi meie XIX sajandi lõpu akadeemilise suunaga kunstnike soojas pruunikas koloriidis teostatud töödele.

Pealiskaudsel vaatlemisel on Mägit sageli peetud lihtsalt prantsuse kunsti jälgendajaks, kes Pariisi suurmeistrite varjuna kopeerib sealseid eeskujusid, neid meie oludele kohandades. Kahtlemata läheneb Mägi looming kohati prantsuse kunstile ning selles võib leida ühiseid jooni P. Signac'i, samuti V. van Gogh'i, H. Matisse'i, K. van Dongen'i, L. Valtat' ja mitme teise kunstniku teostega. Sealjuures ei saa me nimetada ühtki meistrit, keda Mägi oma loomingus oleks otseselt jäljendanud või kopeerinud. Jätkates küll prantsuse kunsti värvitraditsioone jääb Mägi sealjuures ometi isikupärase andega meistriks, kel on oma tunnetuslaad ja individuaalne maalijakäekiri. Ta looming moodustab eesti kunsti orgaanilise osa, mõjumata võõrapärase või kaugena. Vastupidi, selles kajastuvad küllaltki elavalt meie omaaegse kunsti elu põhiprobleemid. Kogu Mägi loomingulist tegevust innustas peamiselt rahvusliku kunsti arendamise mõte. Pruugib ainult meenutada, millise aktiivsusega võttis ta osa kunstiühing «Pallase» asutamisest, pedagoogilisest tööst,

näituste organiseerimisest, kunstiesemete kaitsmisest sõjakeerises, muuseumi asutamisest ja paljudest teistest üritustest. Ta loomingu ja kunstilisi tõekspidamisi seovad oma rahva ja kodumaaga tuhanded niidid.

Tavaliselt jagatakse Mägi looming etappideks kohtade järgi, kus ta tegutses ja töötas teatud ajavahemikul. Nii näiteks tunneme Ahvenamaa, Norra, Pariisi, Võrtsjärve, Pühajärve jt. loomingujärke. Kuid samuti võib ta teoseid periodiseerida, võttes aluseks koloriidi arengut ja värvi lõuendile kandmise viisi, sest iga uus etapp tõi selles osas kaasa küllaltki olulisi muudatusi.

Juba Norras viibimise ajal (1908—1910), mil Mägist lõplikult kujunes maalija, tuleb selgelt ilmsiks ta erakordselt tundlik värvimeel ning püüe sulatada loodusest saadud muljeid oma maalidel koloristlikuks tervikuks. Kunstniku töödes hakkavad esinema jooned, mis iseloomustavad tema hilisemat loomingut: puhaste intensiivsete värvide kasutamine, püüe oma töid üles ehitada külmade ja soojade toonide tugevale kontrastile, kusjuures kompositsioonilise lahenduse määrab suures osas üksikute värvivahekordade tasakaal.

Kuigi Mägit tunneme esmajoones külmade toonide meistrina, domineerib ta varasemates maalides sageli soe värvigamma. Mitmetes Norra perioodi töödes on kunstnik püüdnud kooskõlastada näiteks kollaseid ja punaseid toone külma sinisega. Ühel tema selleaegsel soomaastikku kujutaval maalil näeme oranžpunast maad, mis võtab enda alla enamiku pildi pinnast, ja peaaegu samades toonides hõõguvat taevast, millele moodustavad kontrasti vaid väikesed, järvi ja puid kujutavad sinised ning tumerohelised värvilaigud.

Hiljem, aastail 1913—1917, Saaremaal, Viljandi ümbruses ja Võrumaal loodud maalidel kasvab külmade siniste ja roheliste toonide osatähtsus. Ka neis töödes kasutab Mägi vastandvärve. Kaugete siniste metsade kõrval näeme ereda kollaseid põlluribasid, esiplaanil on samaaegselt kõrvutatud helerohelised ja roosad toonid. Täiel määral pääseb domineerima külmsinine värvigamma umbes 1918. a. paiku (Võrts- ja Pühajärve periood). Kunstniku huvi siniste toonide kasutamise võimaluse vastu süveneb veelgi Itaalia matka kestel (1921—1922).

Ultramariinsetele toonidele lisandub rohkelt indigosinist. Ka ei vastanda kunstnik nüüd sinisele peamiselt vaid kollast ja ookit, vaid nende asemele hakkab ilmuma enam hallikat, valget ja väga mitmesugustes varjundites punast, alates õitsvate puude kahvatu-roosast kuni maapinna lillakaspruuni toonini. Värvikombinatsioonid omandavad siin erilise peenuse ja väljendusrikkuse. Nagu varemgi rõhutab kunstnik üksikuid värviahtsente, näiteks elustab sinistes või rohelistes toonides maastikku järsku väike erupunane värvilaik kas majakatuse, kirikutorni või muu näol, mis maali koloriiti toob värskust ja elavust.

Uueks etapiks koloriidi alal on K. Mägi loomingut viimane, Saadjärve periood (1923—1924), kus täiskõlaliste intensiivsete värvide asemele ilmuvad mitmesugused hallikate toonide kombinatsioonid ning ereda kontraste asendab samasse värvirühma kuuluvate toonide kasutamine. Kuid ka siin säilitab Mägi talle omase tooni puhtuse, mis annab koloriidile ta töödes erilise võlu ja värskuse. Kasutades kõrvuti kõige erinevamaid värve oskab ta neid siduda sääraselt, et nad vastastikku üksteist toetavad. Üks värvilaik ei summuta kunagi teist, vaid vastupidi, aitab tal paremini mõjule pääseda. Sellest tingituna näivad Mägi värvid erakordselt puhtad ja säravad ning mõjuvad intensiivsetena ka siis, kui on kasutatud pooltoone.

K. Mägi head värvimeelt ja tugevalt arenenud dekoratiivsusetunnet on alati peetud tema kunsti vaieldamatuks väärtuseks. Kuid realistlikus kujutavas kunstis ei piirdu värvi osatähtsus ainult harmoonilise toonide valikuga — igal maalil peab värv ka midagi väljendama ja aitama kujutatavaid esemeid konkretiseerida. Näiteks sinised toonid ei eksisteeri pildi pinnal omaette, vaataja tahab nende kaudu näha ja tajuda kas merd, taevast või muud. Tõelise väärtuse saavutavad kaunis värvikäsitlus, meisterlik kompositsioon vaid siis, kui nad vastavad kunstniku tunnetuslaadile ja aitavad seda vaatajale mõistetavaks teha.

K. Mägi kunsti väljendusrikkuse ja tunnetusliku külje sügavuse kohta on seni avaldatud väga vastandlikke arvamusi. Juba Mägi surma-aastal ajakirjas «Looming» iimunud reas kunstniku mälestusele





K. Mägi. Maastik kividega. Õli. Umbes 1913—1914.

pühendatud kirjutistes hinnati ja iseloomustati ta töid täiesti erinevalt. Kahtlevalt suhtus Mägi loomingusse ja ta kunstilistesse võimetesse A. Vaga, kirjutades: «Mägi kohta on maksvaks saanud vaade, nagu oleks ta kõige kodumaalisem maastikumaalija. Kas on see nii? — vaevalt küll. Ta ei saanud selleks kujuneda, kuigi tal oli selleks eeldusi ja nähtavasti ka tahet. Tehniliselt ja oskuslikult paiguti abituseni nõrk, — tuletame ainult meelde, et ta vaatamata ligi paari-kümne aastase kunstilise tegevuse peale jagu ei suutnud saada õhulisest ja joonelisest perspektiivist, — kujunes talle puht võimeliste takistuste tõttu edasiandmatuks kodumaa looduse omapärane ilu...»\* Samas ei eita autor siiski kunstniku

loomingu teatavat värviküllast, vaibalik-dekoratiivset mõju. Fr. Tuglas, värvirikaste looduskirjelduste meister eesti kirjanduses, andis samas ajakirjas kunstniku loomingule aga hoopis vastupidise hinnangu: «Mägi on tõelisest alles eesti maastiku leidnud ja olnud siamaale selle ainuesitaja. Meie maastik ja Mägi — need mõisted on praegu veel seevõrra sünonüümsed, et meie tulevastel maastikumaalijail kõige pealt kaua tuleb töötada, et vabaneda Mägi mõjust ja näha ise ning näidata ka meie maastikku teisiti kui oleme seda praegu harjunud nägema...»\*

Nendest artiklitest selgub, et ühelt poolt peetakse Mägit oma aja juhtivaks maastikumaalijaks, teiselt poolt aga väidetakse, et

\* A. Vaga, Konrad Mägi. «Looming» nr. 7, 1925, lk. 558.

\* Fr. Tuglas, Konrad Mägi. Mälestusi ja märkusi. «Looming» nr. 7, 1925, lk. 567.

tal pole õnnestunud oma töodes väljendada kodumaa looduse ilu. Kahtlevaid hinnanguid Mägi loomingu kohta on avaldatud ka hiljem, korduvalt on teda iseloomustatud kui vaibalik-dekoratiivse maalimismaneeriga kunstnikku, kelle loomingu kogu väärtus piirdub ainult värvirikkusega. Sealjuures on seda värvirikkust vaadeldud nagu täiesti omaette, sisust eraldiseisvat, mis ei suuda vaatajale pakkuda tõsisemaid ja sügavamaid elamusi. Kahtlemata on Mägi maalid dekoratiivse iseloomuga, kuid see on ainult nende üks kül. Mägi loomingu omapära ja väärtus ei piirdu kaugeltki ainult dekoratiivsuse ja värvirikkusega. Koloriidi muutumine ja uued värvilahendused kunstniku maalidel olid tingitud kunstniku pidevalt arenevast maastikutunnetusest. Seepärast on väga raske viia kõiki ta töid ühise nime-taja — «vaibalikult dekoratiivne» — alla. Harva on värvil Mägi töödel ainult puhtkaunistav dekoratiivne iseloom. Erinevad värvikombinatsioonid aitavad kunstnikul ikkagi edasi anda loodusest saadud elamusi ja meeleolusid.

Näiteks 1914. a. teostatud Saaremaa matka muljete ja materjalide alusel loodud maalil «Merikapsad» annab kunstnik dekoratiivse koloristliku lahenduse kaudu sügavalt läbitunnetatud looduspildi. Rannataimede kollased, valkjashallid ning terrakota värvi õitelaiugud mere siniste toonide kõrval tekitavad elava mulje kirkast suvepäevast. Töös on tunda tõelist heledat päikesepaistet, mereõhku ja vibreerivat valgust. Värvikäsitus ei ole siin lihtsalt puhtdekoratiivne, vaid on ühtlasi väga iseloomulik Saaremaa loodusele. Koloriidi üldine hele toon meenutab elavalt Saaremaa valkjaks pleekunud kiviklibulist randa, mille kõrval meri ja taevas näivad eriti intensiivselt sinistena. Kunstnik on loonud siin sügavalt tõepärase, ühtlasi ka tüüpilise pildi eesti loodusest ning seda peamiselt värvi abil, sest motiivi valik antud juhul on lihtne ja vähenõudlik. Kujutades oma maalil tükikest mere-randa sisendab ta vaatajale veendumust, et siin on näidatud eesti saaremaastikku, aga mitte kohta kuskilt Vahemere rannikult, olgugi et meri on ultramariinselt sinine ja merikapsa lehed lõunamaiselt lopsakad.

Oskus värvide abil edasi anda looduse omapära ja iseloomulikke jooni ilmneb ka

Mägi teistegi maastike puhul. Tema paljude Lõuna-Eesti maastike metsades ja järvedes on värvirikkusele vaatamata tunda põhjamaise looduse rahulikku tõsidust ja kohati isegi karmust. Itaalia looduse iseloomustamiseks leidis kunstnik hoopis teised koloristlikud lahendused. Tema töid vaadeldes ei saa kuidagi väita, et maastiku edasiandmisel oleks teda huvitanud ainult dekoratiivne värvilahendus, mis on väljaspool konkreetse loodusetunnetuse piire. Võrreldes Mägi töödega on näiteks mitmed P. Areni või A. Janseni maastikud oma värvikäsituselt märksa rohkem tinglikud ning puhtdekoratiivse iseloomuga. Sageli on neil maalidel ainult motiiv eestipärane, värvil sealjuures vaid puhtkaunistav osa, mis omalt poolt ei aita looduspilti konkreet-selt iseloomustada. Kuid Mägi töödel on peamiselt värv just see, mis annab edasi maastiku omapära ning väljendab ühtlasi kunstniku enda loodusest saadud elamusi.

Vaadeldes taevast Mägi üksikutel maalidel, kus värvitoonid on sageli eredalt kontrastsed, ei saa ometi väita, et kunstnik taotleks ainult värviefekte. Oma meeleolult väga erinevalt mõjub üksikutes töodes Mägile nii omane kõlarikaste siniste toonide gamma. Näiteks Saaremaa maalidest kiirgab vastu suvist päikesepaistet ja soojust, Pühajärve perioodi töodes on sinine ähvardavalt raske, sisendades vaatajale ängistavalt rõhuvat meeleolu. Ka Capri õiste maastike taevas on tume, kuid siin puudub täiesti ähvardav raskus, selle asemel tajub vaataja vaid lõunamaise öö sooja pehmust.

Isiklikud meeleolud ja tunded mängivad Mägi loodusetunnetuses küllaltki olulist osa. Juba varasema perioodi töodes, kus ta kasutas puhtaid segamata toone ning värvi täppi-vat lõuendile kandmise viisi, eraldab teda impressionistidest subjektiivsem suhtumine loodusse ning püüe nähtut üldistada. Mägi maastikud ei ole ainult objektiivsed, üht juhuslikku momenti fikseerivad etüüdid loodusest. Vastupidi, neis on püütud rõhutada antud motiivi olulisi ja iseloomulikke jooni ning eelkõige edasi anda seda, mis kunstnikku selles looduspildis kõige rohkem erutas ja talle kõige tugevama mulje jättis. Looduse kaudu otsib kunstnik väljendusvõimalusi oma sisemaailmale. Sellest tingituna on mitmed Mägi maastikud küllaltki eks-

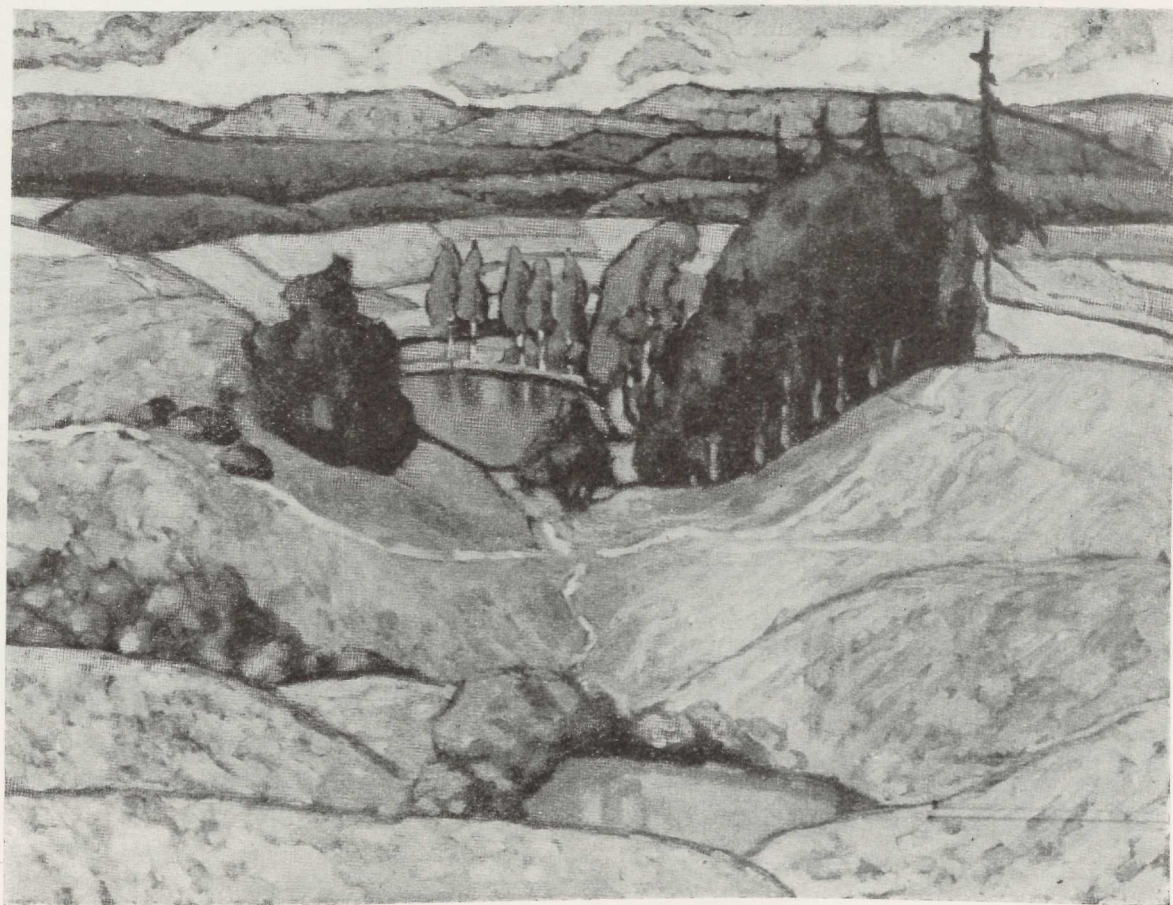
pressiivse iseloomuga. Rääkides ekspressiivsetest joontest, mis annavad ta impressionismi traditsioonidele toetuvale loomingle eriilme, on huvitav märkida, et ekspressiivsus avaldub eelkõige värvikäsitluses ja pintslitehnikas. Vormi osas piirdub Mägi peamiselt lihtsustuste ja üldistustega, kuid kunagi ei lõhu ega deformeeri seda tundmatuseeni, nagu tegid näiteks ekspressionistid mõjustatud kunstnikud.

Võib-olla on mõningad Mägi töödes kajastuvad meeleolud meie kaasaegsele vaatajale liiga kauged ja võõrad, kohati on vast raske mõista ta punaste taevaste või tumedalt raskete maastike teatavat müstikat, mida sünnitas aeg ja keskkond, kus Mägi elas ja töötas. Kuid see rõhutab veel kord, et värv ei olnud kunstnikule ainult dekoratiivseks eesmärgiks, vaid eelkõige väljendusvahendiks, millel on oma sügavamad alused.

Siinjuures võib meenutada, et näiteks maalil «Naine maastiku foonil» on eksooti-

line taust tulevärviselt oranži taevaga, valgete lillede ning mustade marjakobara-tega maalitud selle sajandi esimesel aastakümnel, umbes samal ajal, kui meie kirjanduses ilmus arvukalt müstilistest meeleoludest kantud novelle samasuguste värvikate ja fantastiliste looduskirjeldustega. Kuid Pühajärve tumedatoonilised, täis seesmist pinget maastikud tekkisid peale Esimest maailmasõda, kajastades endas ajastu pessimismi ja rasket meeleolu. Järsud värvikонт- rastid ning teravalt lõikavad pintslilöögid räägivad kunstniku enda rahutust ja närvilisest siseelust. Ja see polnud kaugeltki ainus kord Mägi elus, kus tal oli põhjust pessimistlikeks mõteteks ja seesmiseks rahutuseks. Väga tabavalt iseloomustab kunstniku elu- ja töötingimusi Fr. Tuglas, kirjutades: «Mägi saatuses kordub meie põlve üldine traagika: enese füüsiline ja vaimne ärakurnamine, ülepingutamise just nooruse kõige lootusrikkamail aastail, nii et hiljem enam jõudu pole seda täiel määral teostada, mil-

*K. Mägi. Valgjärve maastik. Õli. Umbes 1916—1917.*



leks algul eeldused olnud. Kõik mis lõplikult on korda saadet, on sündinud nagu kogemata, olude kiuste, muist pingutusist üle jäänud energia raasukeste varal. Nii kehaline tervis kui ka vaimsed võimed on liig palju kannatanud, et loominguline potents veel täiel ulatusel võiks väljenduda. Ärgu kurdetagu siis, et ses loomingus tihti-peale leidub midagi haiglast ja virilist. Elu, mis on inspireerinud ja võimaldanud selle loomingu on olnud veel mitu korda haiglasem ja virilam!»\*

Raskeid pessimistlikke meeleolusid kajastab ainult üks osa Mägi maalidest. Aeg-ajalt kohtame ta töödes ka optimistlikumat loodusetunnetust. Sellest räägivad näiteks Saaremaa intiimsed ja päikeserikkad maastikud, aga samuti ka mitmed Lõuna-Eesti vaated kaugel sinavate metsade ja küngastega. Kunstniku sügav tundlikkus looduse ilu vastu tuleb ilmsiks ka Capri maastikes, kus näeme jõuliselt kontrastset ning samal ajal väga nüansirikast ja paindlikku värvikäsituslust. Rõõmus põhitoon avaldub samuti Mägi Veneetsia tööde seerias. Seal loodud maalide laiades kiirgavates värvipindades on tunda sama poetilist värvirikkust ja pidulikkust, mis aastate vältel on iseloomustanud Veneetsia kunsti. Veel käesoleva sajandi algul näeks kunstnik siin nagu järelkaja omaaegsest toredusküllusest. Veneetsia on Mägi jaoks eelkõige maaliline laguunidelinn, kus piki kanalikaldaid kulgevad heledad palazzode read ning mööda vett libisevad pühapäevaselt pidulikud gondlid ja paadid valge-, punase- ning kollasekirju purjedega. Säärasena on kujutanud Veneetsiat ka teised kunstnikud, kuid Mägile jääb ometi isikupäraseks ta erakordne muljevärskus ning värvierksus, mis avaldub neis töis. Sinised toonid on siin puhtamad ja kõlavamad kui kunagi varem. Veneetsia vaadete maaliline lahendus on uueks etapiks Mägi tööde koloristlikus arengus.

Eriliselt selge ja rahulik loodusetunnetus iseloomustab puhtakõlalisi ja õhulisi Saadjärve maastikke. Selgemini kui kusagil mujal tajub kunstnik siin looduse suurust ja avarust. Omamoodi inimese kahekõneks loodusega on Mägi Obersdorfi maastikud, mitmed

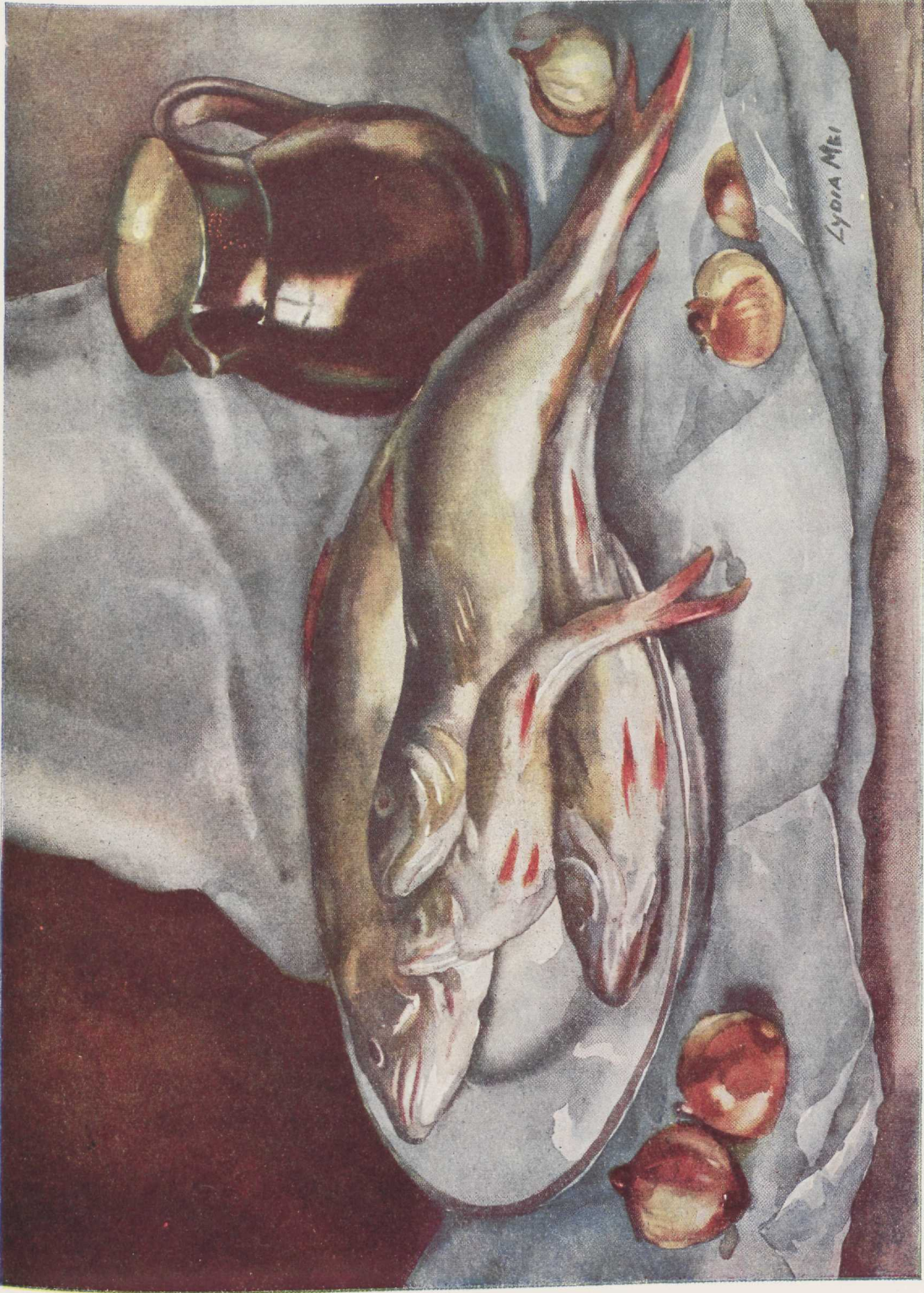
selle seeria maalid oma dünaamiliste ja rahutute vormidega nagu kajastaksid mingit erilist kosmilist elu, milles avaldub kunstniku optimistlik usk looduse ürgjõusse.

Kõige vähem õnnestunud Mägi loomingus on ta portreealased katsetused, kus puudub põhjalikum modelli iseloomustus ning psühholoogiline analüüs, mis ilmneb selgelt Triigi portreedes. Mägit huvitasid esmajoones portreeteritava välised omadused. Vaadatuna puhtmaalilisest küljest väärib tähelepanu, millise tundlikkuse ning nüansirikkusega on maalitud näiteks naha heledad toonid ning millise pehmusega on edasi antud kerged varjud näol. Mitmed portreed kajastavad ilmekalt oma ajastut ja selle ideaale.

Kuid Mägi oli esmajoones siiski maastiku-maalija ja just sel alal tulevad kõige selgemalt esile ta elutunnetus, loomingu arengukäik ja sisulised ning vormilised otsingud. Paremiku Mägi loomingus moodustavad need maalid, mis tervikuna on üles ehitatud värvivahekordadele. Vähem õnnestunud on tööd, kus on püütud kasutada joonelist stiliseeringut. Mägi oli põhiliselt küllaltki nõrk joonistaja ning joone ja kontuuri kasutamine ei suurendanud ta tööde väljendusrikkust. Nii mõjub mõningates Norra ja Lõuna-Eesti maastikes taoline võte vaid segavalt, muutes maastiku vormid liiga ühetaolisteks ja kohati isegi maneerlikeks. Oma tööde väljendusjõu saavutas ta siiski peamiselt värvi abil.

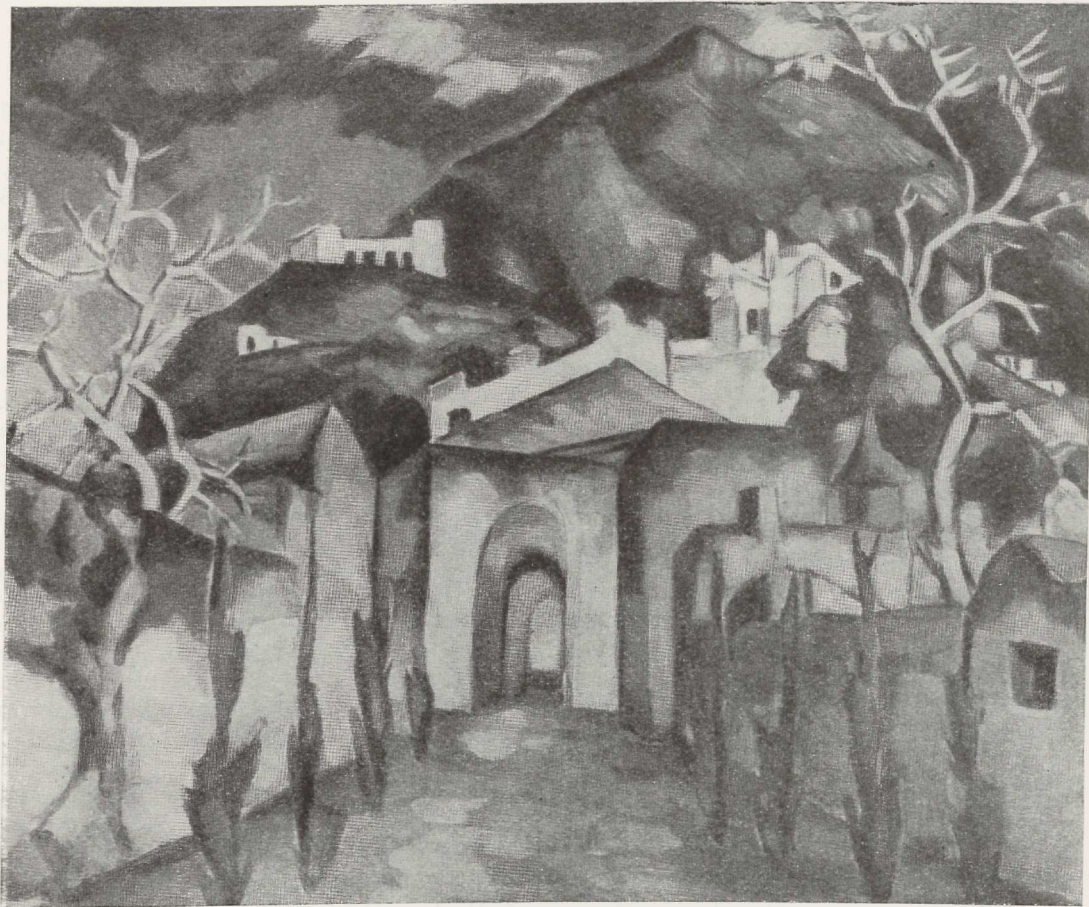
Nimetades Mägi töid vaibalikult dekoratiivseteks, mõeldakse tavaliselt selle all mitte ainult sügavama tunnetusliku külje puudumist, vaid ka pinnalist vormikäsituslust ja ornamentaalsust, kus pole edasi antud ruumilisust ega üksikesemete reljeefsust. Vaadeldes kunstniku teoseid veidi tähelepanelikumalt, ei saa sellega siiski täiesti nõustuda. Kuigi mõningates Norra ja Pariisi perioodi maalides näeme teatavat pinnalisust, siis tõrjus selle õige peatselt välja õhuperspektiivi ilmumine kodumaal valminud maalides. Ka edaspidistes töödes ilmneb ruumilisuse element kord rohkem, kord vähem. Väga omapärase värviperspektiivi kasutamist võib jälgida näiteks Pühajärve maastikes, kus kaugenevad toonid muutuvad järjest tumedamateks. See tekitab mulje õhupuudusest ja maastiku suletusest, kuid sealjuures ei puudu siiski omamoodi süga-

\* Fr. Tuglas, Konrad Mägi. Mälestusi ja märkusi. «Looming» nr. 7, 1925, lk. 564.



L. Mei-Starkopf. Natüürmort kaladega. Akvarell. 1955.





K. Mägi. Capri. Öli. Umbes 1922.

vustunne. Märksa traditsioonilisemate vahenditega on ruumilisuse mulje edasi antud Itaalia tööde seerias. Siin on sageli kaugenevad, horisondile lähenevad esemed kujutatud heledamatena ning intensiivsemad ja tugevamad toonid on koondatud esiplaanile. Kuid sealjuures ei püüa kunstnik ruumilisuse muljet saavutada eemalduvaid esemeid külmemas värvigammas näidates. Külmade ja soojade toonide vahekorra Mägi töödes määravad rohkem kompositsioonilised kaaluatlused. Samuti on talle täiesti võõras tonaalne maastikukäsitlus.

Kõige ilmekamalt avaldub reljeefsuse ja ruumilisuse tunne Mägi hilisema perioodi töödes. Vaadates näiteks tema Capri maastike valgeid maju, kaljuseid teid ja künkaid, näeme, et need on edasi antud tugevalt plastilise vormitundega. Oma laiade kandi-

liste pintsililöökidega tahuks ta nagu skulptor välja üksikud vormid.

Ka kunstniku maastikes domineerivad säärasel motiividel, kus on rõhutatud kaugusi ja avarusi. Suletud maastikumotiive kohtame Mägi loomingus harva, selle asemel näeme sageli panoraamset maastikku. See kõik rõhutab veel kord, et Mägil ei puudunud sugugi huvi ruumilisuse ning esemete plastilise käsitlemise vastu, olgugi et ta mõningatel loominguperioodidel on andnud ka pinnalise lahendusega maale. Pinnalise või ruumilise lahenduse eri kuju iseenesest ei määra veel ta tööde kunstilist väärtust. Antud juhul vihjab see eelkõige Mägi vormiliste otsingute mitmekülgsele.

Järgides oma loomingus impressionismi traditsioone, ei ole Mägil võõras ka huvi optiliste valgusnähtuste vastu. Märkatavalt

mitmekülgsemaks ja paindlikumaks muutus valgusekäsitlus just ta viimase perioodi töödes. Näiteks Capri maastikes on erakordselt peenetundelise ja nüansirikka värvikäsitlusega edasi antud mulje maastikust kuuvalguses helendavate valgete majadega ja õitsvate puudega. Tulvil maalilist värskust on ka Veneetsia linnavaated, kus hele päikesevalgus muudab majaderea kanalikalda säravalt valgeks ning paneb helkima laevamastide tagant paistvad kirikukuplid. Mitmekülgsem valgusekäsitlus toob kunstniku töödesse ühtlasi õhku ja avarust. Nii näeme, et ka puhtvälise ja tehniliste tunnuste järgi pole Mägi loomingut tervikuna kuidagi võimalik paigutada vaibalik-dekoratiivsuse mõiste kitsastesse raamidesse. Ta tööde kompositsioon, ruumi-, valguse- ja vormikäsitlus — kõik on sellega vastuolus. Ja olgugi, et värvid Mägi töödes on erakordselt intensiivsed ja kõlavad, tähendaks siiski tohutult alahinnata kunstniku loomingut, nähes ta värvides vaid ornamentaalset mustrit ning mitte seda, mida nad väljendavad.

Kui võrrelda Mägi esimesi töid ta viimase perioodi maalidega, näeme, et kunstnik on pidevalt otsides ja katsetades läbi teinud keeruka arengutee. Sealjuures on ta saavutanud kõigil erinevatel loominguperioodidel küllaltki tõsiseid ja häid tulemusi. Kuid ometi ei saa Mägi loomingut tähtsust eesti kunstis hinnata ainult säilinud maalide kunstilise taseme järgi. Ei tohi unustada, et Mägi oli omal ajal aktiivseks uute väljendusvõimaluste otsijaks, kes püüdis kaugemale edasi

minna valitsevatest akadeemilist laadi traditsioonidest, mis sel ajal hakkasid kunstielule juba pidurdavat mõju avaldama.

Oma töödega tõestas Mägi küllaltki veenvalt, et eesti maastiku omapära ei seisne sugugi mitte ainult tagasihoidlikus hallikas värvigammas, vaid vaadates meie loodusele värske ja erksa pilguga võib seda kujutada vägagi värvirikkana.

Kuigi mitmed Mägi tööd pole küllaldase määran viimistletud ning kunstnik pole sageli ära kasutanud kõiki oma loominguviiside võimeid, ometi pani ta oma töödega tugeva aluse maalilis-koloristliku suuna arengule meie maalikunstis. Võttes ise küll suhteliselt lühikest aega osa pedagoogilisest tööst, on Mägi poolt algatatud suund leidnud viljakat edasiarendamist noorema põlve kunstnike loomingus. «Pallase» kunstikool, mille üheks aktiivsemaks asutajaks oli Mägi, on hiljem välja lasknud mitmeid tugevate koloristlike võimetega kunstnikke, nagu Liimand, Kõks, Vardi, Pärsimägi, Saal, Kits, Mikko jt.

Käesoleva sajandi esimese veerandi eesti kunsti üldilme oleks võrratult vaesem ja ühekülgsem, kui sealt puuduks Mägi looming. A. Laikmaa, K. Raud, N. Triik ja K. Mägi on meistrid, kelle loomingut ei saa välja jätta selleaegsest kunstipildist, ilma et sinna ei tekiks lünka, mida pole võimalik katta mõne teise kunstniku teostega. Igaüks neist meistritest rikastas meie maalikunsti omamoodi eriküljest. Ning ühegi teise selleaegse maalija tööd ei paku sääraseid uudseid ja värskeid koloristlikke lahendusi kui Konrad Mägi looming.

\*



# MULJEID KUJUTAVAST KUNSTIST BRÜSSELI MAAILMANÄITUSEL

Jaan Vares

Pärast 19-aastast vaheaega viidi 1958. aastal Brüsselis läbi rahvusvaheline universaalne maailmanäitus. Teatavasti toimus eelmine näitus New Yorgis 1939. aastal. Brüsseli näituse eesmärgiks oli luua ülemaailmne solidaarsuse atmosfäär ja anda ülevaade kogu inimkonna materiaaletest ja vaimsetest rikkustest. Näituse juhtmotiiviks oli inimkonna võitlus progressi ja õnne eest.

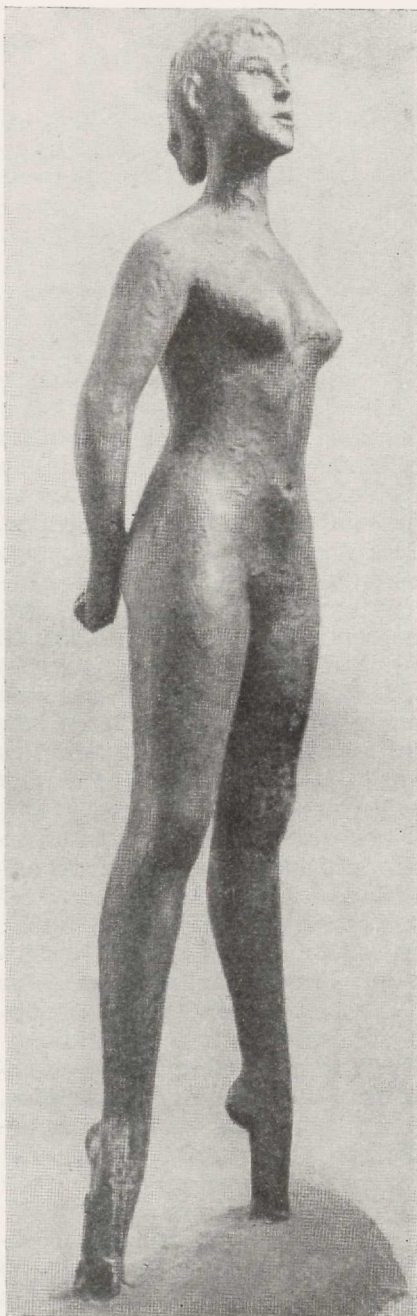
Näitus võttis enda alla 200 ha suuruse pindala Brüsseli kirdeosas ja haaras juba esimesest pilgust oma julgete arhitektuuriliste mõtetega, mille krooniks oli hiiglaslik 110 m kõrgune raua molekuli kujutav metallist ehitus — Atomium, aatomiajastu sümbol. Selle kõrval jäid tugevamini mällu Tšehhoslovakkia, NSV Liidu, Prantsusmaa, Ungari, Belgia ja Kanada paviljonid. Palju uut libises silmade eest mööda ja hiljem, võttes kokku muljeid näitusest, kujunes üpris raskeks ka kõige parema tahtmise juures kõike nähtut tervikusse viia. Oli ju kogu eksponeeritud materjali liiga palju viie turismipäeva jaoks. Mis puutub kujutavasse kunsti, siis oli see eksponeeritud spetsiaalses paviljonis ja kandis nimetust «50 aastat moodsat kunsti». Sellele lisandus igas suuremas paviljonis vastava maa kunsti tutvustav osakond. Vaadeldes kunstiteoseid süvenes üha enam veendumus, et abstraksionism on Lääne maailmas muutunud valitseva klassi poolt soositud kunstisuunaks ja omandanud seal juhtiva positsiooni.

Ka kogu Brüsseli maailmanäituse üldkujundusele oli abstraktno kunst oma pitseri vajutanud. Mitmete väljakute ja alleede kujundamisel oli kasutatud abstraktno skulptuuri. Kohati ääristasid terveid alleesid raudlattidest väänatud veiderdused. Siinseal vilksatas siiski nagu silmale rõõmuks ka realistlikke dekoratiivskulptuure.

Külastajaskond suures enamikus pööras tähelepanu rohkem realistlikule kunstile. Ja seepärast oli Nõukogude paviljoni kujutava kunsti osakonnas alati arvukalt kunstisõpru, samal ajal kui Ameerika ja Prantsusmaa paviljoni vastavas osakonnas leidus üksikuid, nagu eksikombel sinna sattunud külastajaid. See tõendab, et abstraktno kunstil ei ole rahva hulgas populaarsust. Huvi ei aidanud äratada isegi mõningate maade võte paigutada kunstnik-abstraksionist koos oma ateljeega näituse väljapanekute hulka, kus see «eksponaat» demonstreeris oma uute «kunstiteoste» loomist.

Eranditult abstraksionistlik, hele-tumede värvilaikude kaootiline või grupeeritud paigutus lõuendile — selline oli Ameerika paviljonis esitatud kaasaegne kunst. Teoste nimetused olid sealjuures pretensioonikad, nagu «New York», «Armastus keskpäeval», «Restoran Broadway'l». Skulptuuride nime all esines mitmesuguseid painutatud raudlatte ja kokkukeevitatud torusid kõikvõimalikes absurdsetes variantides, mis kandsid emotsionaalse kõlaga nimeusi, nagu «Päikese tõus», «Metamorfoos», «Kuninglik lind» jne. kuni «Brüsseli konstruktsioonini» ja «Agressioonini».

Täielikuks vastandiks sellele oli Nõukogude paviljoni kunsti osakond. Siin oli eksponeeritud 45 maali, 28 skulptori ja 80 graafiku tööd, nende hulgas ka tööd meie vabariigi kunstnikelt. Maalide osakonnas — L. Kokamägi, graafika osakonnas — A. Bachliimand, E. Einmann, R. Kaljo, O. Kangilaski, E. Tiido ja V. Tolli. Edukalt esines näitusel veel Pensas elav graafik A. Oja illustatsioonidega «Kalevipojale». Tööde valik Nõukogude Liidu paviljonis oli mitmekesine ja andis ülevaate meie paljurahvuselise kunsti saavutustest. Kaaluvas enamikus kandsid tööd aastaarvu «1957».



G. Manzu. *Tantsusamm*, Pronks. 1957.

Kõige erinevama ilmega kunstiteoseid — realistlikest kuni abstraktsionistlikeni — võis aga leida paviljonist — «50 aastat moodsat kunsti». Selle valimegi lähema vaatluse objektiks.

Siin oli esitatud 345 kunstiteost 234 autorilt (nendest vaid 9 kunstnikku 33—40 aasta vanused, teised kõik vanemad kunstnikud). Vaadelnud tööde etikettidel aastaarve, nägime, et kõik tööd ei mahu viimase 50 aasta sisse. Nii võis leida isegi töid, millede daatumiks oli 1875, 1880, 1888 jne., nende hulgas ligikaudu kolmkümmend tööd välja-paistvatelt impressionistidelt, kellede surma-daatumid ei lange viimase poolsajandi piiri-desse — P. Cézanne (1839—1906), P. Gauguin (1848—1903), V. van Gogh (1853—1890), G. Seurat (1859—1891) jt.

Arvuliselt domineerisid selles paviljonis abstraktsionistid, mistõttu näitus omandas «ultramoodsa» ilme. Mille muu kui rahva antipaatiaga sellesse «moodsasse» kunsti on seletatav asjaolu, et näitusesaalid olid pea-aegu tühjad. Seetõttu võis siin tunda end täiesti segamatult inimtungist, mis oli nii iseloomulik teistes paviljonides, isegi foto-aparaati polnud tüliks, kuna ka see tuli sise-nedes hoiule anda. Nii oli olukord vähemalt neil päevil, mil käesolevate ridade kirjutajal oli võimalus näitust külastada.

Nagu kontrastiks äsjaöeldule algab näituse kataloogi eessõna lausega: «Kunagi ei ole publik olnud nii kunstist huvitatud kui tänapäeval...»

Et paremini orienteeruda näituse välja-panekutes, tutvume kataloogis toodud ette-valmistava, kunstivoolusid süstematiseeriva artikliga. Ka näitust jälgides ei saanud kataloogi hetkekski käest panna, sest ilma selleta oli võimatu endale teed rajada läbi formalismi ja abstraktsionismi kaootilise maailma.

Niivõrd, kuidas meid näitus ebameeldivalt üllatas oma abstraktse maailmaga, rabisid ka esimesed sõnad kataloogi sissejuhatavas osas:

«Moodne kunst on sama vana kui maailm... 40 000 aastat...» Sissejuhatava osa autor Em. Langui viitab selle lause puhul Herbert Readile, «...kes oli üks esimesi, kes nentis hämmastavat sarnasust enamiku kaasaegsete teoste ja inimese majesteetliku loomingu vahel aegade künnisel...» Selline algus intrigeerib ja kutsub artikliga lähemalt tutvuma.

Sissejuhatava artikli ülesanne näib seisnevat formalistlike kunstivoolude süstematiseerimises. Autor algab sellega, et püüab

näidata, millistes suundades arenes impressionism, millest eraldusid Cézanne, kes tahtis parandada impressionismi struktuuri ja kompositsiooni abil, Seurat distsiplineeritud tundlikkuse, van Gogh humaansuse, Gauguin sünteesi, Munch dramaatilisuse, Maillo klassikalisisuse, Hodler monumentaalsuse, Bonnard intiimsuse ja Ensor fantastika abil.

Näitusel eksponeeritud impressionistlikes töodes tajasime enamikul juhtudel kujundlikkust ja ümbritsevat maailma tema maalilises atmosfääris. Kujundlikkust tajasime ka veel «metsikute» (pr. *fauves*), kubistide, futuristide, dadaistide, sürrealistide, naivistide ja metafüüsilise kunsti esindajate töedes, kuid kõigi nende nimetatud ja nimetamata formalistlike voolude rüpes sünnib abstraksionism — absoluutne mõtetus, formalistlike otsingute «kroonikivi».

Sotsialistliku ja kapitalistliku maailmavaate erinevus kajastub kõigil elualadel, ta on põhjutanud eri seisukohad ka kunstis. Sotsialistliku maailmavaate alusel mõistame kunstiloomingut kui rahva teenimise, tema esteetilise ja poliitilise kasvatamise vahendit, kunstiloomingus valitseb sotsialistlik realism, kunstil on sotsialistlik sisu ja rahvuslik vorm.

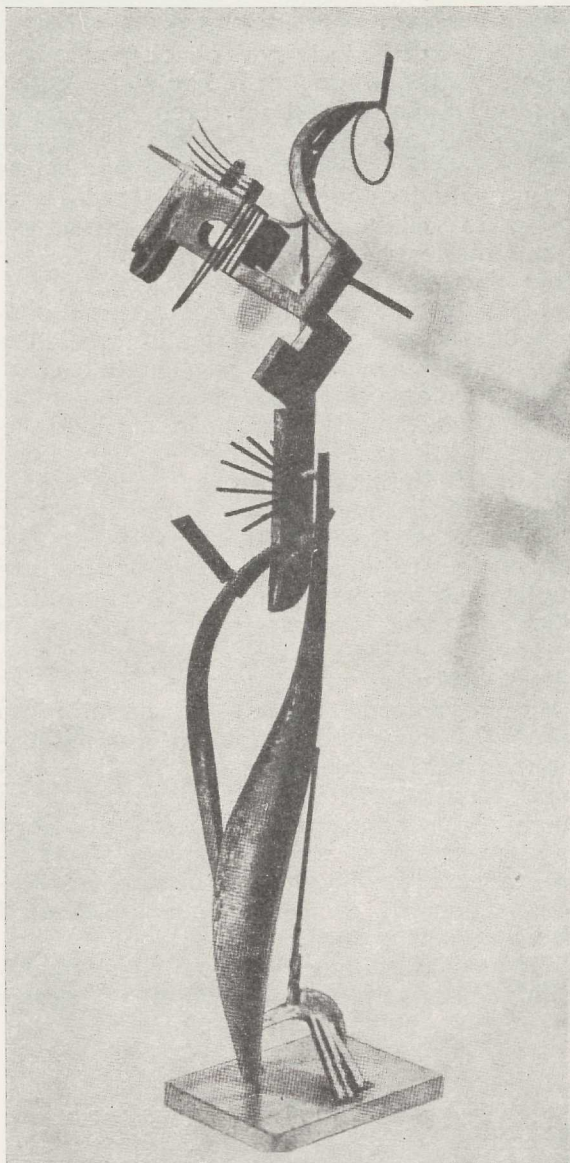
Kapitalistlik maailmavaade, mille järgi elu eesmärgiks on kapitalisti lisakasum, ei soosi laiade hulkade poliitilist teadlikkust ning toetab seepärast igati neid formalistlike kunstivoole, mis ei aita kaasa klassiteadlikkuse arenemisele. Abstraktsel kunstil puudub nii sisu kui ka kujundiline vorm. «Suurtes joontes», nagu ütleb ka kataloogi eessõnas Em. Langui, «on siin tegu kunstiloominguga, milles puudub kujutus...»

«Vaadeldes pilti tuleb unustada see, mida ta kujutab» — see «metsikutele» omane mõte on kohandatud moodsale kunstile täies ulatuses. Vaadeldes fovistide töid, kus siiski veel on tajutav kujundlikkus, ei näe neil maali vormi ja värvi seotust, kontuur on tihti joonistatud värvilaiku seostamatult. Äärmuseni on viidud kontrastide harmoonia, paletis domineerivad roheline, oranž, sinine, telliskivipunane. Nii märgib ka eessõna autor, et «...fovist... ei kõhkle rakendama oma kompositsioonil näiteks sinist või purpurset hobust, kui seda peaksid nõudma kontrapunkti seadused.»

Näitusel oli eksponeeritud ka kümme konda kubistlikku tööd. Autoritest jäi meelde Picasso, keda lääne kunstiteadus nimetab «üheks suurtest, kes vabalt jalutavad erinevate voolude vahel.»

Kubistidele on omane konstruktsiooni primaadi tunnustamine, kusjuures emotsioonid on välja lülitatud. «Nad hindasid realiteeti ühe hoobiga, nagu mõnd plastiliste vormide struktuuri, mitte värvilaikude järgi... Nad pühkisid oma paletilt isegi kõik põhivärvid, et säilitada vaid neutraalseid toone — halli,

J. Gonzales. Naine peeglika. Raud. 1937.



musta, «piimjat kohvitooni» ja tuhmi rohelist. Peene ja keerulise geomeetria järgi järjestatud vormi võit oli nende esimeseks mureks.»

Eialgu eemaldasid nad oma teostest «elementid, mis ei mängi mingit rolli looduse struktuuris — ümbritsev atmosfäär... materია.» «Teine periood taastab painduva lainelise... joone... ning loobub liialdatud geomeetriast. Objekt pole enam tükeldatud välimusega, vaid esitatakse üheaegselt mitmel näol, vastavalt erinevatele vaatenurkadele.»

Ja tõsi, mitme töö puhul on kasutatud viimast retsepti, mille järgi meie kujutluses eksisteerivad kaunid ja plastilised naise kehavormid on omandanud kandilised tahud ja krooniks mitu pead (Picasso «Naised rannal»)!

Kubistlike tööde kõrval oli eksponeeritud futuristlikke. Futurism kuulutab vihkamist klassikalisele ilule, teeb ettepaneku panna tuli otsa muuseumidele ja raamatukogudele! Futuristide töödest kaob naise kujutus, nad sulgevad naise väljapoole oma esteetikal. «Liikuv auto on palju ilusam kui Samothrake võit!» — kõlab Marinetti «kuulus» loosung.

Millegipärast assotsieerus futuristide «ajupingutuse» mehaanikat lõuendil vaadeldes puuripandud metslinnu meeletu, väsimatu rabelemine. Nii ka nendel lõuenditel võis tajuda mingisugust kaootilist, ilma eesmärgita liikumist liikumise enese pärast. Futuristide eesmärkki on ju anda «dünamismi füüsilist aistingut».

Impressionistide kõrval võis veel ekspressionistide väljapanekuid lugeda selliste hulka, mis annavad mingisuguse kunstilise elamuse, kuna siin suuremal määral säilib kujundlikkus ja kajastub reaalsus, olgugi läbi subjektiivse prisma antuna.

Ekspressionismi vaatleb Em.Langui mitte niivõrd stiili, kuivõrd omamoodi elutunnetusena, maailmavaatena — tajutud «seesuse kaudu». «Ta on inimese projektsioon loodusele, sündmustele, iseendale». Loodust ja elu tunnetavad ekspressionistid mässuliste, vastuoluliste jõudude valitsuse all olevana. Enamasti on nende kunstile omased dramaatilised jooned.

Ekspressionistlik kunst on üldiselt monumentaalne, eelistab erakordselt julgetes

kontrastides tumedat värvigammat. Ekspressionismi tuntumatest viljelejatest olid näitusel esindatud E. Nolde, E. L. Kirchner, E. Heckel, K. Schmidt-Rottluff.

Näitusel oli eksponeeritud ka terve rida konstruktivistide töid, milles koonuste, kerade, kuubikute ja silindrite abil oli püütud luua «uut, oma maailma». Nende püüe on tuua kunsti uus iluõiste — «mehaanika poeesia». Mehaanikat võis vaadeldavates töödes tõesti leida, kuid mitte poeesiat; selleks nende ridade kirjutajal jäi vajaka fantaasiast.

Järgmisena teeme peatuse tööde ees, mis kandsid nimetusi, nagu «Metafüüsiline vaikelu» (Giorgio Morandi), «Põhi-Lõuna» (Gino Severini), «Metafüüsiline muuseum» (Carlo Carra), «Luuletaja ja filosoof» (Giorgio de Chirico). Mingit erilist fantastilist vaikust õhkub nendest tööddest.

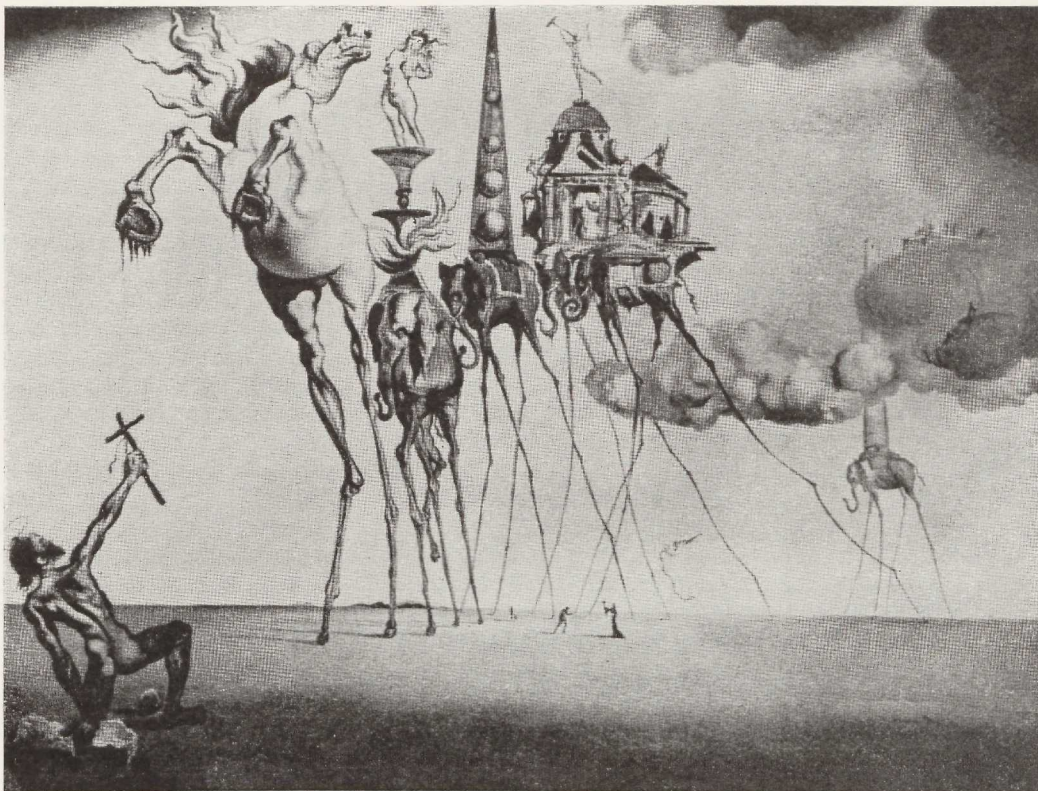
Kataloogi eessõnas öeldakse, et metafüüsiline kunst on Giorgio de Chirico loodud. Viimane väidab, et kui tahame luua tõeliselt surematut kunstiteost, «...on vaja, et ta väljaks täielikult inimesest: mõistus ja loogika on siin puuduseks. Niiviisi läheneb ta unelmale ja lapselikule mentaliteedile». Ja tõesti paistab kõigis nendes töödes silma loogikapuudus, millega erilist võlu ei saavutata.

Ülisuurest sõjatüdimusest tekkis 1917.—18. a. paiku dadaism. «Dada (kepphobune). Tema siht: teha tühja; tema vahendid: lammutamine ja segaduse külvamine; tema doktriin: kõik on nonsens, esijoonest kunst.» Liikumise juhid olid Tristan Tzara, Hans Arp (Zürichis), Marcel Duchamp (New Yorgis), Andre Breton, Soupault, Eluard (Pariisis).

Formalismi virr-varris jäi meelde ühe dadaistide liikumise juhi Arpi töö «Konfiguratsioon», millel on kujutatud naise siluett märklauana.

1919. a. muutus Pariis keskuseks, kus dadaistid juhtisid «brutaalset kampaaniat moraali, filosoofia, religiooni, ühiskonna ja kõigi «väärte väärtuste» vastu, mis nende arvates aheldavad inimese vabadust.»

Dadaist püüab olla kestvalt vastuolus kõigega, siinhulgas ka iseendaga, kartusest kohaneda enda maitsega. Selle suuna esindajaid peab Em.Langui teetasandajaiks sürrealistidele, kelle manifest «kutsub võitlusse kõigi nende seaduste ja sobimuste vastu, mis



S. Dali. Püha Antoniuse kiusatus. Õli, 1946.

ahistavad inimese vaimu... mis peab vabane-  
 nema igasugusest mõistuse kontrollist, iga-  
 suguseist moraalset, esteetilisest või religioos-  
 set laadi muredest ja anduma täielikult  
 ühegi takistuseta kujutluste ja unelmate  
 lõputule müsteeriumile.»

Freudi õpilastena pidasid sürrealistid end  
 alateadvuse hääle «registreerimissead-  
 meiks», osutades automaatsele loomingu-  
 le piiramatut usaldust.

Näitusel oli arvukalt eksponeeritud sür-  
 realistlike teoseid (Max Ernstilt, Hans  
 Arpilt, Paul Kleelt, Joan Miro'lt, Pablo Picas-  
 solt, Yves Tanguylt, René Magrittilt, Salva-  
 dor Dali'lt), milles tihti valitsevad hallutsi-  
 natsioonid (Salvador Dali), «satiir ja grotesk»  
 (Jean Dubuffet), «sulava universumi  
 tuumakeeris» (Roberto Matta Echaurren) ja  
 «afro-kuubaline tavade primitiivne müstika»  
 (Wifredo Lam)!

Vaadeldes Joan Miro või Salvador Dali  
 töid, ei või öelda, et üksikesemete kujuta-

misel oleks puudu jäänud realistlikust joo-  
 nistamisoskusest. Segaseks jääb aga sellise  
 kunsti eesmärk. Nii on Miro «Arlequin'i kar-  
 nevalil» (1924—25) kujutatud segamini mit-  
 mesuguseid pisiesemeid kaheks eri värvi  
 pinnaks jagatud foonil. Salvador Dali teoses  
 «Püha Antoniuse kiusatus» on kujutatud ele-  
 vantide rongkäiku, kusjuures elevantide ja-  
 lad on millegipärast veninud sääse omadeks.

Kõik see üllatab meid vähem, kui me  
 kataloogi eessõnast loeme, et teatud perioodi  
 (1907—1909) kunstnikud on inspireeritud  
 neegriskulptuuri «monumentaalsest korral-  
 dusest», sürrealistid aga ei ole rahuldunud  
 primitiivsete rahvaste varaaegade ammuta-  
 misega, vaid on pöördunud kunstilise loo-  
 mingu kõige «autentsematele», kõige «liht-  
 samatele» lätetele: laste, hullumeelsete ja  
 «naiivide» kunsti poole!

Kõige arvukamalt olid näitusel esindatud  
 abstraktsionistid. Segaste joonte, laikude  
 ning pritsmetega kaetud ja pretensioonikate

nimetustega varustatud töid olid esitanud enamiku Lääne-Euroopa maade kunstnikud. Hästi on meelde jäänud üks suuremõtmeline töö «Number 2» (97,5×481 sm) Jackson Pollockilt, kes nähtavasti selleks, et suurt pilti kiiresti valmis meisterdada, oli pruuni fooni pritsi abil valget, musta ja kollast värvi jugadega siiru-viiruliselt üle lasknud. («Number 1» pritsis autor nähtavasti teistsugust värvi foonile.)

Ja on kummaline kuulata, et baasiks kõigele sellele «uuele» veiderduste maailmale loevad moodsa kunsti teoreetikud nii tõsist prantsuse kunstnikku kui seda on Cézanne — pioneeri, nagu nad ütlevad, kes «puhas» üheaegselt vormi, värvust ja ideesid.

«Moodne kunst kõigub pidevalt kahe pooluse vahel — reegli ja instinkti, mõtiskluse ja kisa, mõistuse ja fantastika vahel,» kirjutab Em.Langui ning jätkab: «... nende palett ja joon on segasemad, suurelt osalt täidetud kontrollimatust automatismist ja sümbolismist, mille saladus jääb tõenäoliselt märkamatuks kunstnikele enestelegi.» Lõpuks märgib ta, et «... abstraktne kunst elustab kõige puhtamad, kõige autentsemad alged». Selle illustreerimiseks tuuakse võrdlus, et «sarnasus Kandinsky, Klee, Miro', Masson' ja Arpi teoste ning muinasaja ja primitiivsete rahvaste tööde vahel pole juhuslik nähe, vaid psühholoogiline ja esteetiline fakt...» (! J. V.)

Krooniks kõigele kirjutab autor, et see kunst on täies arenemishoos, ent hakkab ilmnema «uue akademismi sümptoome». (! J. V.)

Näitusel esitatud «skulptuuriteosed», mis olid veelgi absurdsemad, keerutatud roostetanud lattidest ja torudest kuni laes rippuvate «apostroofideni», pidid «esitama moodsa kunsti saavutusi palju selgemalt kui maalikunst»!

«... tekib ikka enam skulptuure, mis lähedes abstraktsetest elementidest, toorestest vormidest ja painutatud torudest, moodustavad hästi ja kaunilt eluvõimelisi «olendeid», selles mõttes, nagu nad on tunnetatud, koondatud ja hingestatud bioloogilistest printsiipidest.

Need olendid, milliseid naturalist nimetab monstrumiteks, ammutavad oma elujõudu kujunevast maailmast, kus igasugused loodused seisavad vastamisi ja keerustuvad.

Skulptorid, nagu nende seltsimehed maali- ja adki, avastavad mateeria ja elu kahtlustamatuid seadusi, tõestades nii moodsa kunsti sügavat realismi, sest ta uurib reaalsust kuni kõige varjatumate pelgupaikadeni: asjade orgaanilise struktuurini (Roszak, Zadkine, Moore, Chadwick, Mirko, Uhlmann jt.).»

Edasi kinnitab autor veel, et geomeetrilis-abstraktsed skulptuurid vastavad täiel määral hiljuti kolmanda astme algebraliste valemite konkretiseerimiseks rakendatud plastilistele vormidele. (! J. V.)

Lugedes neid abstraktse kunsti teoreetilisi seisukohti pole kommentaare enam tarvis. Lastes silmade eest mööda näitusel esitatud formalistlike ja abstraktsete tööde laviini, ei saa neid mitte jätta viimata ühise nimetaja — regressi — alla kujutavas kunstis.

Kergendatult hingasime, kui leidsime kunstiteose, kus polnud tarvis allkirja lugeda, et taibata, mida kunstnik oli kavatsenud kujutada. Vaba ja hea oli kunstiteoste juures, kus suurepäraseid mõtteid olid kätketud meisterlikku vormi.

Näitusel «50 aastat moodsat kunsti» oli esindatud ka nõukogude kunst. Saalis, kus oli eksponeeritud Brodski, Žadri, Deineka, A. Gerassimovi, Jablonskaja, Jogansoni, Kibalnikovi, Konjonkovi, Kukrõnikside, Laktionovi, Lebedeva, Muhhina, Sarjani, Tšui-kovi, Tomski, Vutšetitši töid, leidis palju rohkem kunstihuvilisi kui kogu näitusel kokku. Võib liialduseta öelda, nõukogude kunst on rahvale arusaadav ja huvipakkuv ka läänemaailmas.

Isegi sissejuhatuse autor Em.Langui oli sunnitud tunnistama, et «... maalikunst ja skulptuur sotsialistlikus realismis, samuti nagu romaan ja kino, ülistavad rahvast, oma kodumaad, oma juhte, oma revolutsioonilist minevikku, oma võite, oma saavutusi ja usku tulevikku».

«Tulevik otsustab, kas sotsialistlikule realismile nii kallis protsess pole esitatud täiuslikumalt selliste väärsuunaliste poolt, nagu Fernand Léger, Diego Rivera, Siqueiros, Guttuso, Ben Shahn, kõnelemata Picassost, kui enamiku nende poolt, kes on segi ajanud revolutsioonilise «süžee» ja revolutsioonilise «vaimu.» Nii püüab autor Em.Langui vastandada sotsialistliku realismi põhipositsioonidele meiega paralleelselt samuvaid lääne progressiivseid kunstnikke.

Tarvitseb vaid meenutada, millise ägedusega Nõukogude riigi tekkimisel ka mõned lääne poliitikud ennustasid sotsialistliku korra nõrkust ja selle peatset lagunemist, ja leiamegi analoogia nende ennustustega, mida ägedalt esitavad abstraktsionismi teoreetikud kodanlikus maailmas.

Milliseid teid kunstiteoreetikud läänes ka ei kasutaks nõukogude kunsti vastandamisel lääne progressiivsele kunstile, tõelise

kunsti mõju see sugugi ei vähenda. Kunstiteosed ise kõnelevad enda eest ja elavad iseseisvat elu, kui nendes on meisterlikus vormis kätkevad progressiivsed, edasi-viivad ideed.

Üldrahvalik huvi kunsti vastu meie maal ja kunsti suur osatähtsus kommunistliku ühiskonna ehitamisel määravad nõukogude kunstnike koha olla oma loomingus aktiivne kunstnik-kodanik.



*P. Picasso. Arlekin peegliga.  
Õli, 1923.*



A. Bustos. Ülevaataja. Seeriast  
«Tõde Quatemalast». Linoollõige.  
1955.

## MEHHIKO TÄNAPÄEVA GRAAFIKAST

Raoul Koik

Rääkides Mehhiko tänapäeva graafikast ei saa jätta mainimata üht omapärasemat ettevõtet kogu kaasaegses graafikas — Mehhiko Rahvagraafika töökoda. On ju sellesse koonduvad kõik maa nimekamad graafikat viljelevad kunstnikud. Rahvagraafika töökoda, ühendades eneses progressiivse maailmavaatega kunstnikke, tekkis 1937. aastal — 1910.—1917. a. toimunud kodanlik-demokraatliku revolutsiooni tulemusena, omades vahelülina ja eeskujuna Orozco, Rivera ja Siqueirose suurt kunsti — Mehhiko seinamaali. Viimase kutsus vahetult ellu revolutsiooniline vaimustus, mis leidis elavat vastukaja ka kunstnikkonnas. Rahvagraafika töökoda kasvas välja 30-ndail aastail loo-

dud, kuid kahjuks mitte kaua eksisteerinud revolutsioonilisest kirjanike ja kunstnike liigast. Mainitud liigas moodustasid graafikud eri sektsiooni. Liiga lagunemisel organiseerivad kolm graafikat viljelevat meistrit — L. Mendez, P. O'Higgins ja L. Arenal endise graafikasektsiooni baasil Rahvagraafika töökoja.

Muretsetakse töövahendeid ja antakse välja töökoja sihti määratlev deklaratsioon. Selles kinnitatakse, et töökoda teenib mehhiko rahva demokraatlikke püüdlusi ja toetab teda ta võitluses reaktsiooni vastu. Et Rahvagraafika töökoja mobiliseeriv ja võitlev kunst võiks rahva hulgas rohkem levida, oli vaja suuri tiraaže. Seda võimaldavad



mehhiko kunstnike poolt kõige enam kasutatavad tehnikad — linoollõige ja litograafia.

Tormilised sündmused maa ajaloos, eelkõige revolutsiooniperiood ja sellest lähtuv progressiivne liikumine, humaansete ja sotsiaalsete ideede kehastamine ja nende õigsuse kinnitamine kunstis nõudsid mõistagi temaatika jõulisusele vastavat lähenemist. Siit omandaski mehhiko kunst oma sisu ülevuse, mis omakorda tingis vastava välise — olemuseit monumentaalse vormi ka graafikas. Monumentaalsus ongi — kui kõnelda selle kunstiliigi stiilist — mehhiko graafika peamiseks jooneks.

Kaasaegsus mehhiko graafikas seisneb aga tema vahetus tänapäeva eluavalduste ja probleemide kajastamises, üldistuste sügavuses, jõus.

On kahtlemata huvitav tõmmata paralleele meie ja mehhiko graafika vahel. Millest on tingitud Mehhiko meistrite teoste haruldane populaarsus meie juures? Ilmselt seisneb see kunsti progressiivses sisus ja kunstilise kõnse selguses. Kindlasti on mehhiklased kunstilise üldistuse osas meist tublisti ees, kuna

meie kunstnike juures on see sageli poolik ning paraku tihtigi kajab läbi fotolikkus; või on nad siis nii «üldistatud», et võime teosest «nautida» vaid skeemi, kuid asja olemus jääb ikkagi välja toomata.

Mehhiko graafikutele on omane kujutada oma lehtedel lihtrahvast kui progressiivsete ideede peamist kandjat. Selgelt väljendub neis töodes kunstniku enese suhtumine tege-likkusse ja oskus näha selles peamist.

Vaadeldes kaasaegset mehhiko graafikat autorite kaupa, tuleb täheldada, et olgu tege- mist mõne dramaatilise episoodiga kodumaa ajaloo- st või igapäevase elu-olu kujutamise- ga, ikka kätkevad mehhiko graafikute lehed eneses teravat sotsiaalset kriitikat. Ka on peaaegu kõigile autoritele omane mingi traagiline alatoon. See puhtrahvusliku kolo- riidi üks väljendeid on mõistetav, kui silmas pidada Mehhiko lihtrahva rasket elu sajan- dite vältel.

Mehhiko must-valge kunsti meistritest tuleks esmajoones nimetada Leopoldo Men- dez'i. Kunstniku loomingule on omane eel- kõige tugev dramaatilisus ja kujutatava sügav psühholoogiline tunnetamine. Kuid

L. Mendez. Mehhiklane. Linoollõige.



dramaatilisus ei väljendu Mendez'i teostes hoopiski mitte mingis rabelemises või eriti rõhutatud dünaamikas. Ei, tema kangelased säilitavad ka raskemates situatsioonides üleva rahu. Kuid nad on antud kunstniku poolt niivõrd pingsatena, et ülalmainitud omadus on tema teostes selgelt väljenduv.

Kunstniku võimetest kõnelevad eriti sellised lehed, nagu «Jose Goudaloupe Posada» ja «Mahalaskmine». Väga meisterliku lahendusega on eriti viimane leht. Vaataja tunneb otsekohe, et inimene, kellega nii julmalt arveid õiendatakse, ei või olla milleski süüdi. Silmapilkselt on selge, et tegemist on kangelasega rahva hulgast, kes oma elu ohverdab rahva huve teenivate ideede eest. Teose väärtus seisneb veel selles, et ta on vaba tendentslikkusest. Selle sisu — kunstniku kui demokraadi ja humanisti kirglik «ei» — väljendub ju õieti ainult mahalastava psühholoogilises illestuses. Väga napilt ja karikerimata on antud negatiivsed kujud — mahalaskjad. See tugevdab veelgi teose emotsionaalset mõju. Vastupidi on kahjuks talitanud meie nõukogude kunstis samalaadset teemat käsitledes rida autoreid, eesotsas Kukrõniksidega. Jõuliselt mõjuvad L. Mendez'i portreed. Tema tugeva karakteriga indiaanlase kujus äratab peale portreeliste väärtuste veel tähelepanu puhttehniline käsitlus. Kunstnik on siin kasutanud paralleeluuritsat, mis suurepäraselt on võimaldanud edasi anda inimkeha ja riide erinevaid fakteure. Samas tehnilises laadis on teostatud ka monumentaalne «Mehhiklase portree».

Mehhiko graafika üheks suuremaks esindajaks Mendez'i kõrval on Pablo O'Higgins. Võrreldes enamiku oma kaasmaalastega eelistab O'Higgins litot. Oma ainestikult pole tema teosed ei dramaatilised ega kätke eneses toda mehhiko kunstile nii omast tragismi. Kuid mis tema tööd haaravaks teeb ja neid eelistama paneb, on neist hoovav elu ja dünaamika ning mingi parajuse pidamine tunnete osas. Sellele lisandub veel seinamaalile omane monumentaalsus, mis O'Higgins'i puhul on eriti tunnetatav. Olgu see oma ainulaadse mõjuga «Suhkrupilliroo kogumine» või «Kõndiv talupoeg», kõikjal näitab kunstnik end tugeva üldistajana, meistrina, kes oma kunstilised mõtted suure veenvusega realiseerib.

Pablo O'Higgins'i puhul väärrib märkimist kunstniku lakooniline vormikäsitlus. Meistri joonistus baseerub kontuurile. Kuid kontuur on tal abinõuks, et luua illusiooni konkreetsest vormist ega jää kunagi ainult omaette olevaks.

Mehhiko kunstile omane jõuliselt dramaatiline ainekäsitlus iseloomustab ka Ignacio Aquirre loomingut. Huvitavaim on tema litos teostatud «Kauplejad». Aquirre on osanud siin näidata just peamist, andes toimuvat edasi ainult poosi ja žestide varal. Teos on läbi viidud dekoratiivses laadis.

Võrreldes O'Higginsiga on Aquirre suhtumine natuuri kindlasti maalilisem, kuid juhuslikum, pinnapealsem.

Tormilised sündmused Mehhiko ajaloost paeluvad ka Alberto Beltarani tähelepanu. Huvitavamaid lehti on kunstnik andnud oma kodumaa sangarlikust revolutsioonilisest võitlusest. Tähelepanuväärsed on ka kunstniku poolt nähtud tavalised rahvaelu stseenid. Võrreldes teiste mehhiko meistritega on Beltaran eriti revolutsiooni käsitlevates lehtedes dekoratiivne, sageli ta ei nüansseeri pinda, vaid annab selle julgelt must-valges. Selline on tema «Suur partisan Francisco Villa». Kunstniku loomingus üks ilmekamaid töid on «Esperanza». Sellel näeme hommikuse bussiga tööle rattavat lihtrahvast. Juba põgus pilkki sõiduki sisse-avab vaatajale terve rea karakterseid inimtüüpe, kelle olemus väljendub suurepäraselt kunstniku poolt antud ilmetes.

Üheks markantsemaks kujuks käsitletavas graafikute koondises on Arturo Corcia Bustos. Kunstnikule on omane kiire reageerimine ümbritsevale, kusjuures ta siiski ei lasku pealiskaudsusse ja juhuslikkusse. Teatud osas on tal sarnasust Mendez'i suhtumise- ja Bustos pole nii sügav.

Tähelepanuväärne on Bustose graafiline seeria «Tõde Guatemalast», mille puhul Moskva kriitik Kamenski heldekäeliselt lubab Bustosel olla «Rahvagraafika töökoja» romantilise suuna viljelejaks. Kamenski pole seda mõelnud etteheitena, kuid ka komplimentina ei pea ta paika. Ei või küll romantiliseks nimetada seda tunnet, mis õhkub tema nimetatud seeria esiklehest ega ka seda, mis on omane tema «Kündjale» — rääkimata teistest! Mõlema teose juures paelub just see, et antud lahenduste juures on

kunstnik osanud vältida käesoleval juhul odavana tunduvat romantikat.

Väga populaarne on kunstnik Andrea Gomez. Viljeldes plakati ja vabagraafikat tundub ta rohkem kodus olevat esimesel alal. Tema «Ema sõja vastu» (mis meil tema teiste teostega võrreldes on ülekohtuselt populaarseks saanud) ei ole ju vabagraafilise lehe seisukohalt eriti pretensioonikas, olles ka tehnilises mõttes kuiv. Ja kuigi tema «Rahvalauludes» on palju ehtsat, kipub siingi teosele kahju tegema tehniline kuivus. Mõlemaid lehti aga ületab elavas käsitluses antud «Tütarlaps tuviga».

Ema ja lapse teemat on käsitlenud ka Adolfo Quinteros. Võrreldes Gomez'iga on aga tema teos «Indiaani ema» kahtlemata sügavamalt nähtud, selles pole tunda seda odavavõitu plakatlikkust, mis kaldub omane olema Gomez'i tööle «Ema sõja vastu». Sõja vastu on suunatud ka Quinterose «Ema», ainult ta ei suru seda mõtet vaatajale peale. Vaatajas eneses tekivad sellised mõtted, kui võrd neid sugereerivad ema ja lapse idee üldse.

Maa- ja linnatöölise igapäevasele tegevusele suunab vaataja pilgud Zara Jimenez. Tehniliselt julgelt on antud tema «Agaavilehtede töötlemine». Kunstnik ei lähe siin n. ö. tonaalsele vormimisele, vaid püüab kõike olulist näidata napimalt — kontuuri abil.

Mehhiko graafika häid traditsioone kätkeb eneses Marianne Jampolska looming. Kunstniku teostest on iseloomustavam leht «Puhkus». See on õieti tugevasti karakteriseeritud portree, mis täie õigusega kuulub paremate samalaadsete hulka.

Suurt huvi pakub Adolfo Mexiac'i monumentaalne vabagraafika, millest eriti tuleks alla kriipsutada Rahvuslikule Etnograafia Muuseumile loodud indiaanlaste elu käsitlevat sarja. Otse freskodena mõjuvad selles «Indiaanlaste palve» ja «Rändur-indiaanlane». Nauditav on ka Mexiac'i lõike-technika, mis võimaldab tal vabalt ja kindlalt realiseerida oma kunstilisi kavatsusi.

Inimene kui psüühiline olend huvitab eelkõige peent vormimeistrit Maria Luiza Martin'it. Näeme tema lehtedel Mehhiko liht-rahvast mitmesuguses hingelises seisundis. Ja kõige selle vormib linoolist välja kunstniku peen, delikaatne, nagu veidi arg-



P. O'Higgins. Kõndiv talupoeg. Litograafia. 1953.

likunagi tunduv uuritsalõige. Meistri loominguks tuleks nimetada eeskätt tema «Naeratavat tütarlast». Tolles väga emotsionaalses teoses on kujutatud ilmselt üht vaesemast kihist tütarlast. Vaadeldes seda peenelt ilmestatud, oma haruldase elulisusega haaravat kuju, tunnetad kohe neid sotsiaalseid alatoone, mis teosest kõlavad. On selge, et selline naer on vaid hetkeline ning kui avaneks võimalus näha portreeteritu käsi, on kindel, et need jutustaksid tööst, mis asendab lapsemänge.

Äärmiselt omapärane on Alfredo Zalce litograafias teostatud «Agaavilehti lõikav indiaanlane». See teos kutsub vahetult esile võrdluse Vana-Mehhiko kunstiga, näib nagu ühendaks Zalce teos ajastuid, mida lahutavad sajandid. Tõepoolest tundub, nagu oleks siin indiaanlane alla astunud mõne iidse seinamaali rudimendilt ja asunud Mehhikos

sajandeid tuntud tööle — lõikama agaavilehti. Teos on äärmiselt jõuline ja mehhiko graafikas võib-olla üks kõige huvitavamaid.

Tunneteskaala sügavuse mõttes on üks esikoha pretendent Fanny Rabel, kelle loomingus domineerib minoorsete sündmuste kujutamine. Omapärasel, ainult temale omases laadis on antud «Surnud lapse leinamine» ning otse ängistavalt mõjuv «Laste halvatus».

Nimetamata ei saa jätta ka Elisabeth Cathletti, kelle stiliseerivas käsitluses teos-

tatud «Neeгри pea» on omapoolseks panuseks mehhiko graafika paremikule.

Sellelega võiks ka käesolevas ülevaates piirduda. Muidugi, graafikat viljelevaid meistreid on Mehhikos veel rohkem, samuti on neid tunduvalt rohkem käesolevas kirjutises käsitlemist leidnud Rahvagraafika töökojas, ent kui huvitavad nad ka poleks, ei suudaks nad ometi antud teemat eriti täiendada, kuna ülevaates on puudutatud juhtivamaid meistreid, kelle looming on graafika alal Mehhikos suunav.

A. Quinteros. Indiaani ema. Linoollõige. 1957.



# MÕNINGAID PROBLEEME SOTSIALISTLIKU REALISMI MEETODIST ARHITEKTUURIS \*

Mart Port

Tuleb tunnistada, et viimasel ajal on maad võtmas mõnevõrra ebakriitiline suhtumine välismaa arhitektuuri, selle valikuta ülistamine.

Põhjus on arusaadav.

Nagu me eespool vaatlesime, eraldab meie arhitektuuri välismaa arhitektuuri sügav ideelisus. Seevastu tehnilis-teaduslikes, konstruktiivsetes, funktsionaalsetes jt. praktilistes küsimustes seda põhimõtet vahet ei esine või esineb ainult teisejärgulistes detailides. Kuna aga arhitektuuris kui spetsiifilises kunstiliigis on peamiseks materiaalne külg, inimeste materiaalsete vajaduste rahuldamine, siis omab konstruktiivsete ja funktsionaalsete külgede lahenduse täiuslikkus väga suurt tähtsust.

Nii tõusevad võrdlustes esile välismaiste ehituste tehnilised detailid, julged ajakohased konstruktiivsed lahendused, uudsed ehitusmaterjalid, tööde teostamise kõrge kvaliteet, laitmatu heakorrastus ja haljastus ehituste ümber, suurepäraseid sanitaartehtilised seadmed ja mehhanismid. Nende kasutamise osas on mitmed enamarenenud kapitalistlikud maad meist esialgu vaieldamatult ees.

Tehnilised detailid juhvivad tähelepanu kõrvale ideelistelt probleemidelt. Ja seetõttu unustame sageli mõtlemast paljude niisuguste küsimuste üle, nagu näiteks: Kellele kuulub mingi ehitus? Miks on see ehitatud? Kes ja kuipalju on selle kasutajaid? Kust on pärit ja kuidas on saadud rahalised vahendid ehituse püstitamiseks? Kas nende vahendite kulutamine antud konkreetse ehituse puhul oli otstarbekas, arvestades maa üldist majandusliku taset? Kas hoone näol on tegu üksiku unikaalse erandnähtusega või kuulub see massilisse ehitusliiki? Kas selle kavanduses esineb kindlaid printsiipe, sihipärasust, põhiline idee ja kui see esineb, siis kas see on vajalik ja edasiviiv? Milline on arhitekti

meisterlikkus? Kas hoone arhitektuuris avaldub maale ja rahvusele iseloomulikke jooni? Kas ehituse projekteerija on arvestanud ümberkaudse hoonestusega või on üldist ansamblit ignoreerinud?

Neile küsimustele mõtlemata kaldume liigselt imetlema luksushotelle, suurte kontsernide administratiivhooneid, erahaiglate ehitusi, lennujaamu, suurejoonelisi individuaal-amuid ja kaubamaju. Sageli varjab näiline elegantsus ja egoistliku žesti uudsus neis üsnagi ideevaese ja keskpärase arhitektuurse lahenduse, laitmatu teostuse sära halba maitset. Mitmesugustes välismaistes arhitektuuriajakirjades populariseeritakse sihikindlalt abstraktseid, formalistlikke kompositsioone, mis on üles ehitatud sensatsioonile või kantud enam ärilise reklaami kui arhitektuuri valdkonnast päritolevatest printsiipidest (näit. Le Corbusier'i loodud «Philipsi» paviljon Brüsseli 1958. a. maailmanäitusel).

Aegade katsumusele seda liiki arhitektuur muidugi vastu ei pea. Kogemused näitavad, et mida suurem on sensatsioon, seda kiiremini kaotab ta oma võlu. Kuid ometi kapitalistlikes maades niisuguseid hooneid mitte ainult ei projekteerita, vaid ka ehitatakse ja need jäävad aastateks inimlike vajaduste vastaste ja laiadele rahvahulkadele täiesti mõistmatute võõrkehadena häirima linnade organisme.

Piiritagused progressiivsed arhitektid on korduvalt märkinud nii rahvusvahelistel kongressidel kui ka ajakirjanduse veergudel, et kaasaegse kodanliku ühiskonna arhitektuur on pahatihti iseloomuta, kivilinenud, stereotüüpne ja «tühi nagu roboti hing», eelkõige seetõttu, et seda ei looda «inimlikkuse seaduste» järgi.

Kuid välismaa arhitektuuris avaldub üha

\* Algas almanahhis «Kunst» nr. 1, 1959.

enam progressiivsete jõudude võitlus reaktiooni vastu, samuti nagu progressiivsete kirjanike romaanides, itaalia kinoteostes, mehhiko kunstis jm. Arhitektuuri kui kunstiigi olemus on ju niivõrd lähedane rahva otsestele vajadustele, et see asjaolu ei saa jätta avaldamata oma positiivset mõju. Ja nii väljenduvad ka välismaa arhitektuuri parimates näidetes sageli suuremal määral laiade rahvakihtide huvid ja nõudmised kui valitseva klassi tellimuse eraomandiline iseloom.

Muidugi ei saa arhitektuuri progressiivsuse üle otsustada lihtsustatult: kui arhitekt andis allkirja rahuüleskutsele, siis ei järeldu sellest veel tingimata tema loomingu eesrindlikkust ja meisterlikkust või ka vastupidit. Ei saa segi ajada poliitilisi tõekspidamisi ja ideelis-esteetilist suunitlust ühe või teise välismaa arhitekti loomingus.

Teiselt poolt ei saa ka öelda, et ainult progressiivsed teosed kapitalistlikus arhitektuuris võivad olla meisterlikud, et kõik ideeliselt reaktioonilised ehitused (näit. kirikud, fašistlike parteide ja noorsooorganisatsioonide, kodanliku sõjaväe ja sõjaliste õppeasutuste hooned jne.) on tingimata kunstiliselt nõrgad. Mao Tse-dung kirjutab õigesti, et kunstis on kaks kriteeriumi: poliitiline ja kunstiline, ning kirjeldades nende vahekorda märgib ta, et «igasugune klass ükskõik millises klassiühiskonnas tõstab esikohale poliitilise kriteeriumi, kunstilise aga jätab teiseks». Ta kõneleb veelgi enam: «Mida kõrgem kunstiliselt on oma sisult reaktiooniline teos, seda tugevamini on ta võimeline mürgistama rahvast, tähendab seda otsustavamalt tuleb seda eitada.» See tähendab, et kunstniku või arhitekti meisterlikkus küll ei amnesteeriks niisuguseid teoseid, milliste ideeline suunitlus on oma olemuselt reaktiooniline, kuid sellest hoolimata võivad nad olla teostatud väga kõrgel professionaalsel tasemel.

Eeltoodut arvestades ei ole mingit põhjust püüda välismaise arhitektuuri tundmaõppimisel sedaliiki ehitustest kõrvale hoiduda, neid ainult nagu möödaminnes üleõla halvustada ja alahinnata. Õigem on neid põhjalikult ja täie tähelepanuga tundmaõppida, nii nagu enne otsustavat lahingut õpitakse tundma oma vaenlast.

\*

Mõnikord unustatakse partei juhend, et rahuliku kooseksisteerimise idee ei vähenda ideoloogilise võitlusega seotud ülesandeid. Selles võitluses on meil vaja selgesti eraldada nii vaenlasi kui ka liitlasi ja tingimata ulatada liitlastele oma käsi.

Sotsialistliku realismi meetodi ebaõige tõlgendamine möödunud aastate vältel koos kõige välismaise nihilistlikult primitiivse eitamisega on viinud meid vastuollu piiritaaguste progressiivsete arhitektidega, jahendanud meie loomingulisi suhteid. Seetõttu ei ole meie ülesandeks praegu mitte ainult konstateerida, et välismaa arhitektuuris kõrvuti reaktiooniliste joontega avaldub ka progressiivseid, et seal leidub jõude, kes võitlevad progressi eest arhitektuuris, vaid peame neisse küsimustesse süvenema põhjalikumalt. Nagu sotsialismileer on muutunud suureks rahvusvaheliseks jõuks, nii muutub ka sotsialistlik realism suure tähtsusega rahvusvaheliseks avalduseks. Selleks peab aga meie meetod olema küllalt paindub, vältima nivelleerimist, tagama avaruse vormis ja sisus ning andma maksimaalse loomingulise vabaduse. Elu ei saa suruda kunstlikult väljamõeldud raamidesse. Meie meetod peab seepärast suutma koondata kõiki kaasaja progressiivsed jõud ja aitama suunata nende loomingut kõige reaktioonilise vastu. Sotsialistlik realism ei tohi muutuda kitsalt kohalikuks nähtuseks, seetõttu ei saa ta olla sektantlik oma teoreetilistes alustes. Eriti arhitektuuris (seoses tema sidemetega teaduse ja kaasaegse tehnikaga) peame seepärast õigegi põhjalikult kaaluma, enne kui mõistame hukka ühe või teise teose välismaa arhitektuuris.

Mehhiko, Prantsuse, Tšiili jt. maade arhitektuuris hakkavad üha enam esinema püüdlused rahvusliku ehituskunsti poole, rahvuslike vormide ja oma stiili poole. Need püüdlused on meile lähedased, me peame neid toetama, samuti nagu toetame rahvaste võitlust kolonialismi ja imperialismi vastu. Need uued jooned on progressiivsed ja sügavas sisulises vastuolus funktsionalismi ja konstruktivismi kosmopoliitiliste ideedega, kuigi kaasaegsete kergete konstruktsioonide kasutamise tõttu ei kao teatud sarnasus välistes vormides. Me teeksimme aga poliitilise vea, kui mingite eelarvamuste põhjal hakkaksime nendes töodes

otsima ja kunstlikult esile upitama konstruktivismi, kui ristiksime need kergel käel formalistlikeks.

Kui Tšiili või teiste maade arhitektid püüavad leida oma rahvuslikku teed arhitektuuris, siis õpivad nad põhjalikult tundma ka meie sotsialistliku ehituskunsti resultaate, eelkõige Moskva, Jerevani, Kiievi, Tbilisi ehituste näol. Sellest tuleb teha järeldus, et kõigil positiivsel meie arhitektuuris on suur mõju mitte ainult rahvademokraatiamaade, vaid kogu maailma progressiivsetele arhitektidele. Ja see pärast, kritiseerides küll oma vigu, peame samal ajal senisest palju kõrgemale tõstma kõike väärtuslikku ja tähelepanuväärivat, mida meil on ja sellele toetudes edasi liikuma sotsialistliku loomingu teel.

\*

Kas loominguine meetod, kui see on eesrindlik, on juba iseenesest edu pant, garantii?

Ei ole.

Igasuguse loominguilise tegevuse edu oleb eelkõige inimestest, kes sellega tegelevad, nende talendist, meisterlikkusest. Kui arhitektil puuduvad ideed, kui tal ei ole midagi ära anda iseenese inimlikust sisemisest rikkusest, siis kõigist pingutustest hoolimata jäävad lahendused hingetuiks, otsituiks, kuivadeks ja väheveenvateks, vaatamata tehnilise teostuse täiuslikkusele.

Arhitektuuri kui loomingu, kui kunsti ei saa «teha» ega «valmistada» ainuüksi mingite retseptide, normide ja arvutuste alusel. Ilma sisemise tunnetuse sädemeta ja intuitsioonita muutub niisugune töö viljatuks. Küll aga on autoril vaja kasutada teadust ja tehnikat oma tunnetuse kontrollimiseks, võrdlemiseks, täpsustamiseks, korrigeerimiseks ja peamiselt realiseerimiseks.

Vahel suhtutakse meisterlikkuse mõistesse väga kitsalt. Kõnelustes projektide üle kuuleme lauseid, nagu «plaanilahendusel pole viga», «konstruktiivne külg on põhjalikult läbi töötatud, kuid meisterlikkusest jääb puudu», kusjuures selle all mõistetakse vaid kujunduslik-kunstilist külge, vahel koguni ainult graafilise esituse taset. Selline meisterlikkuse mõiste ahendamise arhitektuuris on kindlasti kahjulik. Arhi-

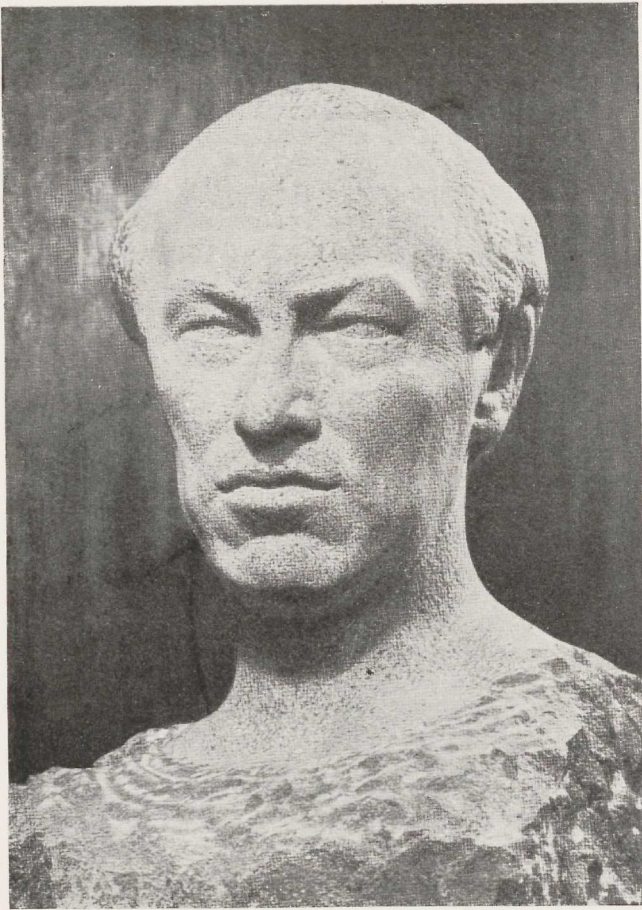
tektuuri tuleb alati vaadelda tervikuna ja võrratult laiemast aspektist. Peamiseks meisterlikkuse kriteeriumiks arhitektuuris on resultaadi maksimaalne kvaliteet (funktsionaalne ja esteetiline) minimaalsete kulu- tuste juures (tööjõud ja materjal).

Nõukogude arhitekt peab oma loomingu arvestama ühelt poolt rahva vajadusi, teiselt poolt aga võimalusi. See ei ole sugugi lihtne. Kapitalistlikes maades täidab arhitekt ühe tellija ülesandeid (olgu see siis üksikisik või kitsam või arvukam inimeste grupp), õpib tundma selle soove, eritingimusi, majanduslikke võimalusi ja loominguilisele tööle asudes saavutab paremaid või halvemaid tagajärgi absoluutsetes mõttes, kuid rahuldab põhiliselt konkreetset tellijat.

Meiegi tingimustes puutub arhitekt loominguilises töös kokku mitte eriti arvuka «tellijate», «kooskõlastajate», «ekspertide» ja «kinnitava instantsi» nime all esineva inimeste grupiga. Kuid see grupp ei esita oma nõudmisi enam mitte iseenese nimel, vaid esitab kõik oma seisukohad — tihti üsnagi subjektiivsed, vastuolulised ja ebaloogilised — laiade rahvahulkade nimel — sotsialistliku ühiskonna vajaduste tundmise kõlava sildi all, mõnikord viimast kuritarvitades. Rahva nimel esinesid veel hiljuti näiteks niisugused sõnavõtjad, kelle arvates iga ehitus pidi kujunema igavesti püsivaks monumendiks, mis jutustaks tulevaste põlvetele meie kangelaslikest päevist — muutugu ta kuitahes kalliks ja kahanegu selle tagajärjel ehitustegevus ükskõik kui kitsale lõigule.

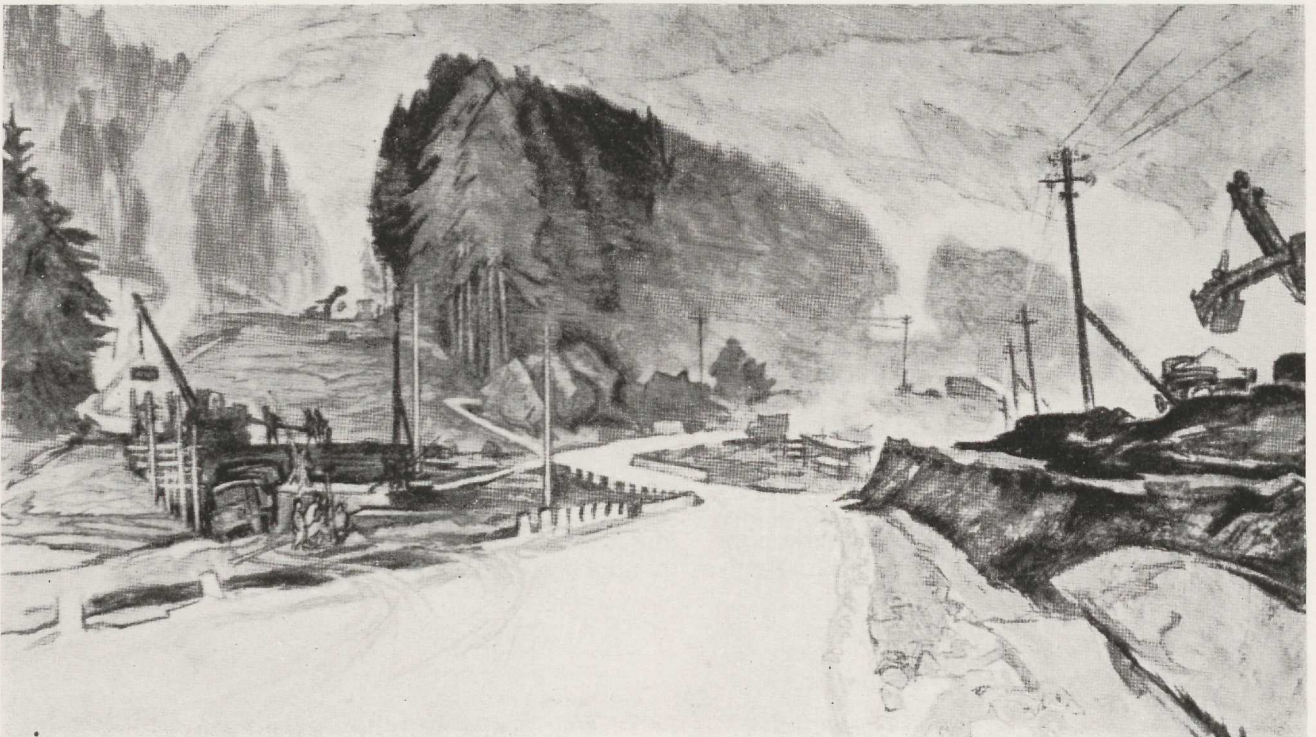
Viimasel ajal seevastu tuleb aga mõnikord kuulata inimesi, kes «rahva nimel» teatavad, et ei ole minutitki võimalik oodata, mõelda ega ette planeerida — vaja on ehitada kohe, silmapilk ja ükskõik kuidas — peaasi, et saaks rohkem, odavamini ja kiiremini (põhimõttel, et pärast meid tulgu või veeuputus...).

Sageli põhinevad niisugused vastuolulised sõnavõttud vaid subjektiivsel tunnetusel ja pealiskaudsetel muljetel ning on väga kaugele rahva tõelistest huvidest. Seejuures sõnavõtjad, spekulatsioonid «rahva arvamusega», on tihti veendunud oma mõtete ainuõigsuses ja võitlevad suure kirglikkusega nende elluviimise eest.



*E. Kirs. Kunstnik A. Viidalepa portree. Graniit, 1958.*

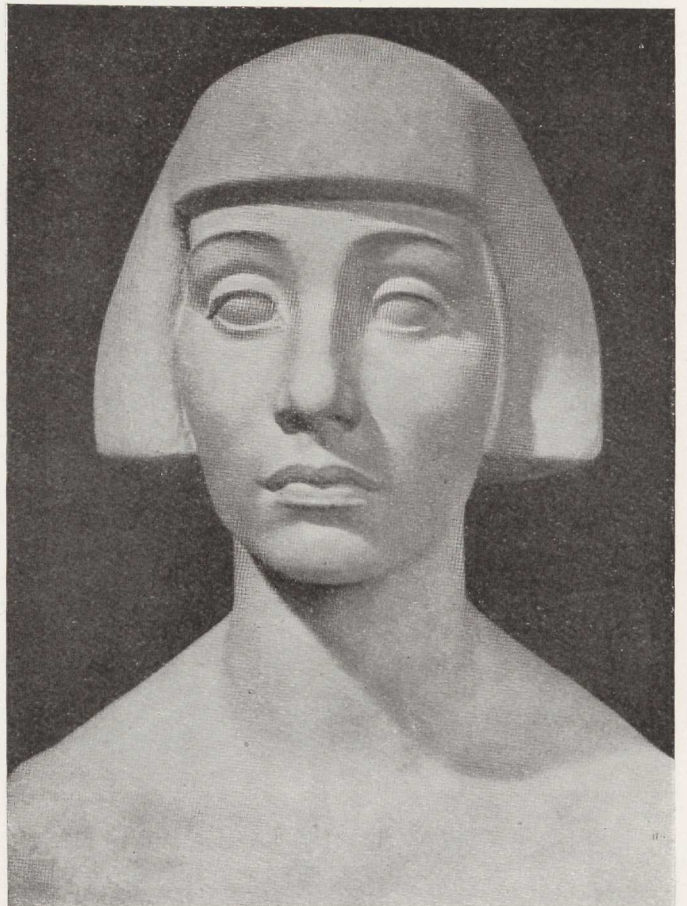
*I. Linnat. Tänapäeva Lõuna-Eesti, Värviline kriit, 1958.*







R. Kaljo. Tänavasillutajad. Linoollõige. 1958.



E. Viies. Tütarlapse portree. Kips. 1958.

Kuidas aga õppida tundma rahva tõelisi vajadusi ja antud konkreetse perioodi võimalusi, et need maksimaalselt ära kasutada kõige otstarbekamalt, kõige sisukamalt, kõige tulemusrikkamalt?

Siin vajame tõhusat abi teaduselt.

Tuleb tunnistada, et seni ei ole arhitektid niisugust abi küllaldaselt määral tundnud. Meie arhitektuuriteadus on liiga palju tegelnud arvukate surnud teoreetiliste mõistete ja uute dogmade viljatu väljatöötamisega ning jätnud seejuures sööti massilise ehitustegevuse ja tüüpprojekteerimise alal toimuva loominguilise praktika tutvustamise, üldistamise ja teadusliku analüüsi. Eraldumine elavast tegelikkusest ongi viinud meie teadlased skolastilistele vaidlustele, nagu — mis on olulisem, kas novaatorlus või pärand jne. Seevastu kohtame liiga harva ajakohaseid praktilist tähtsust omavaid uurimusi ja väljaandeid (näiteks kaasaegse korterisisustuse, köökide, sanitaartechniliste seadmete, kaupluste, koolide, lasteasutuste projekteerimise alal). Neis peaksid olema läbi töötatud ja näidatud kõik senised parimad saavutused nii kodumaises kui ka välismaises ehituspraktikas ning tehtud teaduslikult põhjendatud konkreetsete ettepanekud ligema perioodi jooksul toimuvaks projekteerimistööks (milles oleks ühtlasi arvesse võetud meie ehitusorganisatsioonide ligema perioodi reaalselt tehnilist taset ja materiaalseid võimalusi).

Meie arhitektuuriteadus ei ole veel täielikult suutnud vabaneda isikukultuse ajajärgust pärinevast «konjunktuursusest». Esi- neb juhtumeid, kus teadus ei kõnni ees, ei valmista ette materjale suure riikliku tähtsusega otsuste vastuvõtmiseks, vaid püüab kuulekalt ette aimata juhtivate töötajate võimalikke seisukohti, et neid siis «teaduslikult tõestada». Selle tagajärjel puudub esialgu täielik selgus mitmesugustel konkreetsetel juhtudel kasutatava kõige otstarbekohasema hoonestusliigi, korruste arvu, optimaalse hoonestustiheduse, linnatranspordi arengusuundade jm. osas. Nii näiteks on massiliselt püstitatavate uusehituste «teaduslikult põhjendatud» korruste arv Moskvas viimase kümne aasta jooksul läbi teinud palavikukõverale sarnaneva käigu: 4—6-korruseliselt 10—14-korruseliseks, seejärel 16—25-korruselised kõrghooned,

uuesti 4—5-korruselised ja nüüd mitmeid aastaid kestvad vaidlused: kas 4—5 või 8—10 korrust.

NSV Liidu Ehituse ja Arhitektuuri Akadeemia viimaste teaduslike sessioonide materjalid lubavad aga kindlalt väita, et meie arhitektuuriteaduses on viimasel ajal toimunud tõsine pööre paremuse poole ja et kõige lühema ajaga kõrvaldatakse enamik selles osas esinevaid lünki.

Muidugi ei jää nõukogude arhitektid passiivselt ootama, kuni teaduslikud asutused valmistavad ette lähtematerjalid edukaks loominguiliseks tööks. Uute ajakohaste ja sügavalt novaatorlike lahenduste väljatöötamisel, võrdlemisel ja hindamisel on suurepäraseks vahendiks arhitektuursete konkursside korraldamine. Meil veel hiljuti valitsenud monopolistliku ilmega suunale arhitektuuris ei olnud kasulikud ega soovitatavad konkursid, vaba võistlus ja vastastikune kriitika. Seevastu viimasel ajal on konkursid muutunud arhitektide elus massiliseks nähtuseks. Nende abiga otsitakse ja leitakse parimaid lahendusi meie ehitustöö kõige olulisemates ja vastutusrikkamates lõikudes. Peamiseks tähelepanu keskuseks on praegu uute kõrgekvaliteediliste kaasaegsete tüüpprojektide loomine elamute, koolidele, klubidele, kinoteatritele, sanatooriumidele jne., samuti ajakohaste planeerimiskavade leidmine uutele suurtele hoonestuskompleksidele, satelliitlinnadele ja elamukvartalitele. Muidugi on konkursid äraproovitud vahendiks ka monumentide ja unikaalehituste projektide väljatöötamisel.

\*

Meiegi vabariigis (kus ehitustööde käiguga ei saa veel kaugeltki rahul olla) ületab juba praegu aastas ekspluatatsiooni antavate uusehituste maht enam kui kahekordselt kodanliku korra ajal Eestis kõige intensiivsema ehitustegevusega aastail (1938—1939) ehitatud hoonetemahu. Eelolevatel aastatel suureneb ehitustegevus, eriti aga elamuehitus veelgi üle kahe korra.

Niisugune järsk kvantitatiivne hüpe saab teostuda ainult siis, kui sellele eelneb ehitusdetailide tootmise ja ehitustööde teostamise muutmine kõrgelt industrialiseeritud protsessiks. Industrialiseerimist tuleb vaadelda

seaduspärase teena mitte ainult ühiskonna arengus, vaid ka arhitektuuris. Seda objektiivset seaduspärasust on vaja loominguliselt tunnetada, et õigesti orienteeruda tehnika kasutamises ja õppida seda valitsema. Kõrge tehnika ehitustegevuses õigustab ennast täielikult, kui arhitektid ei jää selle arengu juures ainult kõrvaltvaatajaiks ja kaasasammujaiks, vaid muutuvad kõige uue ja progressiivse initsiaatoreiks.

Ehitustehnika industrialiseerimise kõrge taseme saavutamine on otseselt seotud erinevate ehitusdetailide arvu vähendamisega miinimumini, nende maksimaalse standardiseerimise ja tüpiseerimisega, tüüpprojektide koostamisega ja nende massilise kasutamisega. Lühidalt öeldes — tüpiseerimise küsimus arhitektuuris on praegu see tulipunkt, milles ristuvad meie praktika ja teooria kõige olulisemad ja ka komplitseeritumad küsimused.

Ehitusmaterjalide tehaste üleviimine industriaalsete ehitusdetailide tootmisele ühes progressiivse tehnika juurutamisega ja uute tehaste käikulaskmine on esimesel perioodil muidugi seotud mõningate kasvuraskustega, milliste kergendamiseks on vajalik väga range tüpiseerimine, nomenklatuuri kärpimine miinimumini. Kuid ei ole kahtlust, et peale kasvuraskuste ületamist laieneb toodete nomenklatuur tunduvalt ja tõuseb nõuetekohasele kõrgusele ka nende kvaliteet. Ametkondlike barjääride likvideerimine kõrvaldab samade toodanguliikide paralleelse valmistamise naabertehastes ja loob eelduse nende üldise valiku rikastumiseks. See omakorda võimaldab lahendada projekte vabamalt, mitmekesisemalt, huvitavamalt — muidugi silmas pidades industrialiseerimise põhinõudeid ja lähtudes kehtivatest tehaste jooksva toodangu kataloogidest. Ka ehitustegevuse industrialiseerimise murrangulisel perioodil ei tohi arhitektid aga hetkekski unustada, et loodavad ehitused peavad materiaalsete vajaduste kõrval rahuldama ka rahvahulkade esteetilisi vajadusi, olema meeldivad ja kaunid.

Kuid kas igas suhtes täiuslike ja rahva rahulolu pälvivade ehituste püstitamine oleneb ainult arhitektidest? Mitte väga kaua aega tagasi olenes see teatud mõttes tõepoolest peamiselt nendest. Arhitektid olid siis otseselt seotud ehitustööde teostamisega,

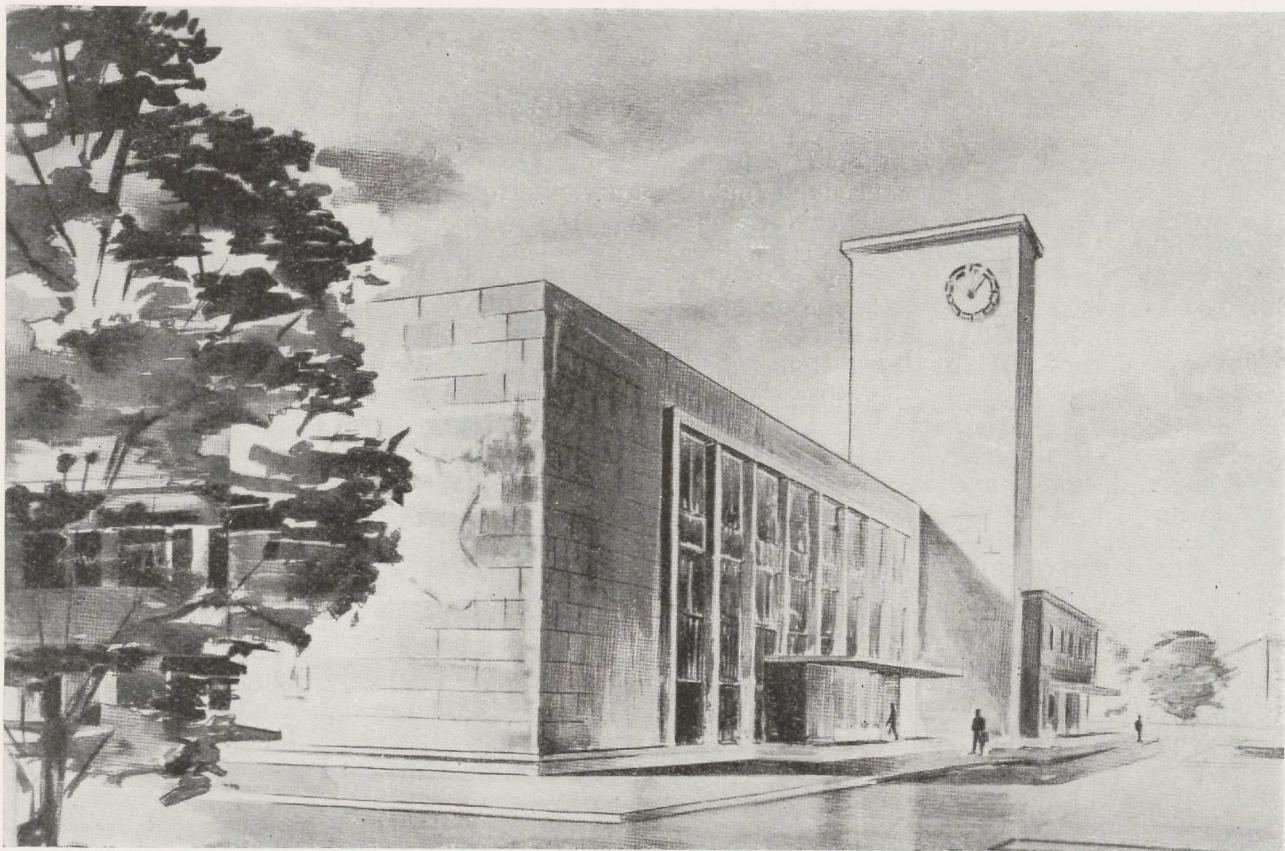
juhtisid seda kõrgemate loominguliste juhtidena tehniliste ja administratiivsete abiliste kaudu otse ehitusplatsidel ning olid isiklikult huvitatud tulemuse kui terviku eest.

1737. aastal Sankt-Peterburis väljaantud dokumendis «Arhitektuurse ekspeditsiooni amet» 5. peatüki 8. artiklis kõneldakse arhitekti juhtivast osast: «...antud ehituse juures kõik töömeistrid ja meistrid igas auastmes peavad olema täpselt selle arhitekti komando all, kellele see ehitus on antud, kuna «arhitekt» kreeka keeles tähendab sama, mis «peaehitaja» vene keeles...» See arhitekti juhtiv osa oli ametlikult reglementeeritud ka sellega, et esimese, teise või kolmanda klassi arhitekt (sõltuvalt kvalifikatsioonist ja praktilistest kogemustest) omas vastavalt ka polkovniku, alampolkovniku või majori auastme, mis oli igal juhul kõrgem kui ükskõik millisel ülemmeistril (kelle auaste ei olnud kõrgem kapteni kraadist).

Umbes analoogiline oli arhitekti osatähtsus mitte ainult XVIII sajandil Venemaal, vaid ka paljudes Lääne-Euroopa maades. Ka kapitalismi arenedes ei kaotanud arhitekti osa ehitusplatsil oma tähtsust, kuigi selle organisatsiooniline vorm hakkas senisest mõningal määral erinema. Arhitekt oli tavaliselt objekti tellija esindajaks ja usaldusmeheks ehitusplatsil, kes kontrollis, võttis vastu ja lubas teostada väljamakse ehitusettevõtja poolt teostatud tööde eest. Kodanlikus Eestis 1930. aastal «Eesti Arhitektide Ühingu» poolt väljaantud «Arhitektide tasumäärustiku» § 13 järgi moodustas tasu tööde üldjuhtimise ja järelevalve eest üldtasust 30%. § 16 täiendab ülaltoodut veel märkusega, et «kui töid ja tellimusi terves ulatuses ei tehta ettevõtjate kaudu, siis kõrgendatakse tasu selle osatöö eest 100% võrra».

Võrreldes eelnenut meil praegu kehtiva praktikaga, tuleb paratamatult öelda, et tõenäoliselt ei ole arhitekt kogu ehituskunsti ajaloos veel kunagi olnud sel määral eraldunud tegelikust ehitustööst, nagu meil viimasel ajal. Seetõttu oleks kohasem nimetada arhitekti meil vaid «projekteerijaks», sest oma auväärset nimetust ta kahjuks viimastel aastatel kehtivate organisatsiooniliste vormide tõttu ei saa ka parima tahtmise juures õigustada.

Vormiliselt oleks asi nagu korras: projekteerimisorganisatsioonid on allutatud



*U. Sisa. Tallinna raudteejaam. Diplomiprojekti perspektiivvaade.*

ENSV Rahvamajandusnõukogu Ehitusvalitsusele, mis juba automaatselt peaks looma tiheda kontakti projekteerijate ja ehitajate vahel. Sisuliselt aga on selline allutamine veelgi vähendanud ka seda üsna tühist mõju, mida nn. «autorijärelvalve» nime all seni tunti.

Autorijärelvalveks on praegu lubatud kulutada ainult kuni 2%(!) projekteerimisorganisatsioonide töötasufondist, kusjuures ka see summa on tegelikult osa preemiafondist: seega autorijärelvalve tasumise arvel väheneb omakorda projekteerimistöde kvaliteeti ja kiirust stimuleeriv fond.

Autori minekuks ehitusobjektile on vajalik igakordselt taotleda administratsiooni luba, kusjuures autorijärelvalve «edukuse» üle otsustab ja annab kirjaliku hinde objekti töödejuhataja! Nii tekib küsimus — kes

keda siis õieti kontrollib, kas autor objekti, või hoiab ehitusi teostav ministeerium hoopis autorit ränga kontrolli all?

Niisugune ebanormaalne olukord on viinud asja nii kaugele, et ka nende võrdlemise väheste objektide juures, millistel üldse on lubatud teostada autorijärelvalvet (maksumusega üle 5 miljoni rubla), on paljud arhitektid üldse kaotanud tõsise huvi ehituste järjekindla külastamise ja kontrollimise vastu. Mitte niivõrd selle tagajärjel, et see materiaalselt ei paku mingit olulist hüvitust (autorijärelvalve tagajärjel koguni otseselt vähenevad projekteerimisorganisatsioonides täpselt välja arvestatavad arhitekti isikliku plaanitütmise näitajad), vaid peamiselt seetõttu, et tegelikkus on tõestanud nende käimiste äärmiselt väikest efektiivsust. Autor võib täis kirjutada mitu autori-

järevalve žurnaali, teha aastate vältel tuhat ja rohkem märkust, kusjuures ehitustööde teostajal on praktiliselt täielik võimalus neid mitte arvesse võtta ja isegi hoone riiklikus komisjonis ekspluatatsiooni anda hindega «hea» (kuna komisjoni koosseisu saab komplekteerida ka kõrvale hoidudes projekti autorist!).

Mõni aeg tagasi võis hädakorral eriti jämedatele vigadele tähelepanu juhtida Riiklikus Arhitektuur-Ehitusliku Kontrolli Inspeksioonis ja sanktsioonina taotleda ajutist finantseerimise katkestamist panga kaudu. Pärast projekteerijate otsest allutamist ehitajatele ei ole tüli majast välja viimine enam «soliidne», kuna on olemas ju RMN Ehitusvalitsuse juhataja, kes niisugused asjad lahendab. Muidugi ei ütle viimane kunagi ehitajatele, et need võivad toota praaki. Kuna aga king pigistab rohkem ehituste tähtaegse ekspluatatsiooni andmise ja riikliku plaani täitmise kui kvaliteedi hinde pärast, siis võib alati küllaldase kindlusega ette arvata, kelle kasuks niisugused vaidlused lõpevad. Parimal juhul leitakse mingi kompromisslahendus kergema vastupanu suunas.

Ehitustööde teostamise ja ehitusmaterjalide kvaliteet on praegusel momendil kõige valusamad ja tõsisemad küsimused, mida lahendamata me ei jõua täisväärtusliku sotsialistliku arhitektuurini. Sest täiesti asjatu on loota, et arhitekti meisterlikkus projekteerimisel suudaks kompenseerida vastutus-tundetut ja lohakat tööd ehitusplatsidel, nappi ja ühekülgselt nomenklatuuri ehitusmaterjalide alal. Kuidas saame nõuda kaas-aegseid lahendusi projekteerijatelt, kui ehitusmaterjalide tööstus aastast aastasse jätkab ja arendab oma plaanitaimist esma-joones väheefektiivsete materjalide (tellised, looduskivid, lubi jne.) tootmise baasil, mille tõttu oleme 1 m<sup>2</sup> elamispinna ehitamiseks sunnitud kulutama ehitusmaterjale ja seadmeid 3,5 tonni, samal ajal kui võiksime toime tulla 1,5–2 tonniga, isegi 1 tonniga? Kui palju asjatut transporti, tõsteme-hhanismide tööd ja inimjõudu kulub ainuüksi selliste koguste paigaldamiseks, kõnelemata nende valmistamisest?

Sotsialistliku ehituskunsti juures ei saa olla ainsaks kriteeriumiks maksimaalne kvantiteet. Vaja on ka maksimaalset kvali-

teeti. Kuidas seda saavutada kõige lühema ajaga — sellele küsimusele on praegu suunatud partei ja valitsuse eriline tähelepanu. Ei ole ju mõeldav, et sama tööline, kes kapitalistlikus ikkes suutis ja oskas ehitada suurepäraseid ehituskunsti näiteid, ei suudaks või ei tahaks seda teha nüüd, kus ta ise on muutunud oma ehituse täieõigusli-kuks peremeheks. Kindlasti suudab ta seda senisest kaugelt paremini, kui teda töös asjatundlikult juhitakse, kui tema töö kvaliteeti väärilt hinnatakse, kui hoolitse-takse igakülgelt ehituskultuuri tõelise tõusu eest. Selleks on aga vajalik viia arhitektid uuesti tugevasse otsesesse seosesse ehitusplatsidega.

\*

NLKP XX kongressil tõsteti üles vajadus luua sotsialistlik arhitektuuri stiil. «Nõukogude arhitektide auasjaks,» rääkis sm. N. S. Hruštšov oma aruandekõnes, «on luua sotsialistlik stiil arhitektuuris, mis haaraks enesesse kõik parima, mida on loonud inimkonna arhitektuuriline mõte minevikus ja samal ajal toetuda nõukogude arhitektuuri loomingu parimatele teostele.»

Niisugune vastutusrikas ülesanne seisab praegu nõukogude arhitektide ees.

Selle ülesande täitmiseks kõige lühema aja jooksul on meie maal olemas kõik objektiivsed eeldused: eesrindlik sotsialistlik ühiskondlik kord, võimas tööstuslik baas, mis võimaldab täielikult industrialiseerida ehitustegevust, visa ja otsiva vaimuga kvalifitseeritud kaader. Kuid stiili väljaarendamisel ei ole küllalt ainult materiaalsetest eeldustest. Sotsialistlikus stiilis peavad väljenduma ka nõukogude inimeste ideelised ja esteetilised tõekspidamised ning ideaalid.

Sotsialistlikku stiili luuakse sotsialistliku realismi meetodiga, elava, mitmepalgelise, pidevalt areneva ja täieneva meetodiga, mis võimaldab lahendada konkreetsest ajaloolisest vajadusest tingitud loominguliste ülesannete kogusummat. Sotsialistliku realismi meetod on painduv meetod, milles antud perioodi konkreetset tingimused ja konkreetset ülesanded dikteerivad ja lubavad esile tõsta mingisuguse ühe, peamise idee. Kui tänases ülesandes on juhtiv ja peamine

korteripuuduse täielik likvideerimine kõige lühema aja jooksul, arhitektuuri tihedam seostumine uute konstruktsioonidega, uute materjalidega, tüpiseerimisega, ökonoomikaga — siis on see täielikus vastavuses sotsialistliku realismi kui meetodiga. Kui aga projekteeritakse uut laululava, teatrihoonet või mälestusmärki langenud kangelastele, siis selle juures ei mõelda, kavatseta ega projekteerita kõike kaugeltki mitte nii, nagu tüüpelamute juures. Meie meetod võimaldab projekteerida erinevaid ehitusliike ja täita kõige erinevamaid ülesandeid. Meetod ei ole retseptide kogu ega ka tingimusteta edu tagatis, kuid esile tõstes juhtivat progressiivset põhiideed, võimaldab see iga kord leida kõige sobivama konkreetse lahenduse, lähtudes realistlikelt positsioonidelt.

Sotsialistliku realismi meetod on välja kasvanud tegelikus töös — loomingulistest õnnestumistest ja ebaõnnestumistest.

Mõne aasta eest arhitektuuri alal esinenud suurte vigade maskeerimise katse sotsialistliku realismi nimetusega oli väär, kahjulik ning kompromiteeriv sotsialistliku realismi mõistele.

Meie ülesanne on edasi arendada teadust sotsialistlikust realismist arhitektuuris ja avastada uusi loomingulisi võimalusi nõukogude arhitektuuri arengu uutes tingimustes, lähtudes kodu- ja välismaa arhitektuurse praktika teaduslikust läbitöötamisest ja üldistamisest.

Kõnelused sellest, et arhitektuur ei ole kunst, madaldavad arhitektuurse loomingu ühiskondlikku tähtsust ja on eriti kahjulikud nüüd — nõukogude arhitektuuri uue tõusu etapil, sotsialistliku stiili väljaarendamise etapil.

Arhitektuur on alati väljendanud oma ajastu ideesid ja sellisena mõjutanud rahvahulki. Ideelise sisu mõiste on arhitektuuris laiem ja haarab enesesse ehituskunsti kogu sotsiaalse olemuse nii materiaalsete kui ka esteetiliste külgedega.

Nõukogude arhitektuuri eraldab kapitalistlikust sügav kommunistlik ideelisus. Tema ülesandeks on teenida võrdselt kogu rahvast ja seda võimalikult täiuslikumalt ja kiiremini.

Eeltoodut arvestades ei tohi mingil määral vähendada funktsionaalsetele ja konstruktiivsetele külgedele, ehitamise tempole ja ökonoomikale pühendatavat tähelepanu. Kuid sama vähe tohime kõrvale heita esteetilisi probleeme: ilu, rahvusliku vormi, hea maitse ja kunstide sünteesi küsimusi.

Arhitektuur on komplitseeritud nähtus, milles mitmesugused omadused ja küljed esinevad keerukas omavahelises seoses. Läbimõtlematu eesõiguse andmisega üksikutele külgedele teiste arvel rikuksime teoste terviklikkust ja tasakaalu, millest tingituna resultaadid ei saa kujuneda meie ajastu vääriliseks.

Uue sotsialistliku ehituskunsti ja sotsialistliku stiili loomine saab võimalikuks vaid siis, kui nõukogude arhitektid, insenerid-ehitajad, ehitusmaterjalide tootjad ja kunstnikud asuvad seda suurt ülesannet lahendama ühiselt, senisest tihedamas loomingulises koostöös. Ainult nii saame luua uue arhitektuuri, niisuguse arhitektuuri, millega oleme ise rahul, mida võime uhkustundega näidata kõigile külalistele ja mille kohta nad ütleksid:

«See on suurepärane, see on sotsialism, see on meie tulevik!»

\*

## JAAN SIIRAK



30. jaanuaril k. a. lahkus ootamatult meie hulgast tarbekunstnik-sisekujundaja Jaan Siirak. Väsimatu avarahingelise interjööri meistri elu oli pidev võitlus selle eest, et kõik, mis meid ümbritseb, oleks kaunis, nägus ja seejuures praktiline.

Jaan Siirak sündis 14. augustil 1897. a. Valgamaal Sangaste vallas mõisatöölise perekonnas kuuenda lapsena. Hariduse sai ta Valga alg- ja kreiskoolis. Võideldes majanduslike raskustega siirdus ta, aetuna kutsumusest kunsti vastu, algul Pensa (1914—1918. a.), hiljem Peterburi kunstikooli. Kuid majanduslikel põhjustel ei saanud ta oma kunstiharidust lõpetada ja peagi näeme teda Tartus joonistusõpetajana. Endatäiendamise eesmärgil sõitis andekas ja ettevõtlik kunstnik 1924. a. sügisel Pariisi, teostades siin nii ruumide sisekujunduslikke kui ka muid kättejuhtuvaid töid. 1933. a. pöördus Jaan Siirak tagasi kodumaale. Siin asus ta aktiivselt tööle rakenduskunstiühingu «RaKÜ» liikmena. Aastaid töötas ta kodanliku Eesti rasketes tingimustes oma erialal Tallinnas.

Pärast nõukogude korra taaskehtestamist Eestis 1940. a. lõi Jaan Siirak aktiivselt kaasa «Kunstnike Kooperatiivi» organiseerimisel. Siit kutsuti ta kui suurte kogemustega tarbekunstnik ENSV Kergetööstuse Rahvakomissariaati vaneminspektoriks, kelle ülesandeks sai meie tööstustoodangu kujundusliku külje juhendamine ja kontrollimine. Süngetel okupatsiooniaastatel elas kunstnik Lõuna-Tartumaal, elatudes maastikumaalide müügist. Pärast Nõukogude Eesti taasvabastamist 1944. a. sügisel tuli J. Siirak Tallinna, kus ta energiliselt aitas kaasa meie kunstielu reorganiseerimisel. Kuuludes tollal ka Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu ridadesse, määrati ta Tarbekunsti Keskuse Dekoratiivkunsti Ateljee juhatajaks. Samaaegselt töötas J. Siirak loova ruumikujundajana, millisel alal on tal nii mõnigi tubli saavutus.

Meie mälestuses püsib Jaan Siirak alati abivalmis seltsimehena ja teotahtelise kunstnikuna, kes omas avarat silmaringi ning suuri praktilisi kogemusi oma armastatud erialal.

V. Tulli. Studio. Akvatinta, 1958.



A. Kütt. Kartulivõtjad. Vineerlõige, litografeeritud. 1958.





EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU X KONGRESS

28. ja 29. mail k. a. toimus Eesti NSV Ülemnõukogu istungite saalis Eesti NSV Kunstnike Liidu X kongress. Kunstnikkonna kõrval võttis kongressi tööst osa arvukalt külalisi — partei, valitsuse ja ühiskondlike organisatsioonide esindajaid ning samuti külalisi vennasvabariikidest.

Kongressi avas Eesti NSV rahvakunstnik, NSV Liidu Kunstide Akadeemia korrespondeeriv liige prof. Günther Reindorff. Aruandekõnega esines Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees A. Alas, kaasaruannetega juhatuse sekretär J. Vares ja liidu Tartu osakonna esimees K. Nagel. Eesti NSV Kunstifondi tegevusest esitas aruande fondi juhatuse esimees J. Jensen, revisjonikomisjoni tööst — P. Aavik.

Oma aruandekõnes märkis A. Alas neid suuri murrangulisi sündmusi, mis on toimunud Nõukogude Liidus aruandeperioodi jooksul.

Meie maa, kus sotsialism on võitnud lõplikult, on astunud kommunismi hoogsa ehitamise ajajärku. See näitab, et meie riik on muutunud tugevamaks ja kindlamaks kui kunagi enne. NLKP XXI kongressil võeti kokku meie maa saavutused sise- ja välispoliitika alal ning võeti vastu grandii-

oosne seitseaastaku plaan, mille täitmine kujuneb sotsialistliku ühiskonna uueks hiilgavaks triumfiks. Leninlike ideede vaimus läbi viidud NLKP XXI kongress kujunes viimaste aastate üheks silmapaistvamaks sündmuseks rahvusvahelisel areenil.

Aruandja märkis, et kommunismi ehitamise hiilgaval epohhil on suured ülesanded seatud ka nõukogude kunstnikkonna ette. Kunstnikud peavad olema Kommunistliku partei ja Nõukogude valitsuse usuvad abilised uue ajastu inimese — kommunismiehitaja kasvatamisel. Meie kunstnikel on suur au olla rahva kasvataja maal, mis on tänapäeva kõige humaansemate ideede lipukandjaks kogu maailmas. Seda osa saavad kunstnikud täita ainult tihedas koostöös töötajate laiade hulkadega ning tõeliselt mõistes rahva vajadusi.

Meie kunstnikkonnal peavad seetõttu olema selged sihid, mille poole nad püüdlevad, ja seda nii kunstiteose sisu kui ka sellele vastava vormi osas.

Järgnevalt analüüsis aruandja lühidalt sotsialismimaade ja kapitalistliku maailma kunsti põhilisi erinevusi. Kodanlikele, reaktsioonilisel filosoofial baseeruvatele formalistlik-abstractsetele kunstisuundadele vastandas ta ideerikka sotsia-

listliku realismi kunsti, mis rikastab inimest vaimselt ja moraalselt. Viimase elujõud seisab ta tihedas seoses rahvaga, tema eluliste huvidega. Realismi ainuõigsust kunstis tõendab fakt, et formalismi-abstractsionismi teoreetike kiuste areneb läänemaailmas ka progressiivne, realistlik kunstilooming.

Lühidalt peatus A. Alas revisjonistliku teooria kahjulikul mõjul.

Iseloomustades eesti nõukogude kunsti arengu peamisi jooni aruandeperioodil, märkis sõnavõtja neid suuri muudatusi, mis on toimunud sotsialistliku realismi põhi- aluste mõistmises üleliidulises ulatuses.

Eriti eredalt peegelduvad need I üleliidulise kunstnike kongressi resolutsioonides, mis olid liidu juhatuse töö aluseks. I üleliidulise kunstnike kongressi ja Eesti NSV Kunstnike Liidu IX kongressi resolutsioone aluseks võttes oli juhatuse esimeseks ülesandeks kummutada arusaamad, mis soodustasid naturalistlike tendentside levikut, elutut, fotografeerivat kopeerimist ning peegeldasid kunstnike passiivset ellusuhtumist. Samaaegselt tuli kõigiti toetada julgemat, individuaalsema laadiga loomingut, mis oleks ühtlasi tänapäevalik nii sisult kui ka vormilt. Ennekõike tuli va-

baneda XIX sajandi meistrite epi-  
goonilisest järeleaimamisest. Meie  
oma minevikupärandi osas tuli aga  
hajutada realismimõiste senine kit-  
sas ja piiratud tõlgendamine. Tuli  
rõhutada meie mineviku suurmeist-  
rite K. Raua, A. Laikmaa, N. Triigi,  
E. Viiralti, P. Burmani jt. loomingu  
tõelist suurust ja tähtsust. Realismi-  
mõiste avardamine on tinginud ka  
meie kunstis individuaalsete käe-  
kirjade mitmekesisumise, mis  
kahtlematult on mõjunud positiiv-  
selt meie kunstiloomingule tervi-  
kuna.

Need positiivsed jooned ilmne-  
sid selgesti juba 1957. a. sügisel  
Tallinnas ja Moskvas toimunud  
Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapä-  
vale pühendatud kunstinäitustel.  
Ja seda eriti maali osas, mis leidis  
märkimist ka NSV Kunstnike Liidu  
juhatuse IV pleenumil. Kõrge hin-  
nangu sai Moskva näitusel ka meie  
tarbekunstnike maitsekas täna-  
päevalik looming ning graafikute  
sõsutiheadad meisterlikud lehed.  
Kunstimeisterlikkuse kasvust meie  
kunstnike loomingus kõnelesid hili-  
semad arvukad vabariiklikud näi-  
tused, samuti personaalnäitused.

Aruandja märkis, et vaatamata  
reale positiivsetele näitajatele võib  
nimetatud näituste alusel väita, et  
temaatilise ja eriti kaasaja-teema-  
lise maali osatähtsus meie kunstis  
on siiski liiga väike. Paremata saa-  
vutustena võiks märkida E. Okase  
«Mahtra sõda», sama autori «Mere-  
meeste laulu», E. Allsalu tööd  
«Teomehe pere lõunalauas», L.  
Muuga «Kõhklejaid», A. Viidalepa  
«Vähil», V. Väli «Kogemusi vahe-  
tamas» (uus variant) ning V. Loigu,  
R. Sagritsa, V. Lember-Bogatkina  
jt. teoseid, kus autorid on leidnud  
väljendusvahendid, mis veenvalt  
annavad edasi teose ideed ja sisu.

Puudujääkide likvideerimiseks  
temaatilise kompositsiooni alal on  
Kunstnike Liidu juhatus teostanud  
aruandeperioodil kolm konkurssi  
paremate kompositsioonieskiiside

saamiseks. Võistluste tulemusena  
saadi rida algupäraseid kavandeid,  
millest paremad läksid teostami-  
sele.

Praegu teoksil olevaist suurema-  
test kompositsioonidest võivad ku-  
juneda väärtuslikuks panuseks  
meie temaatilise maali varasalve L.  
Muuga sisutihe sõjavastane kompo-  
sitsioon, E. Okase, L. Mikko jt.  
tööd.

Maalialases loomingus on aruan-  
deperioodil märkimisväärseid saa-  
vutusi maastikumeistritel L. Mik-  
kolt (Saaremaa maastike seeria),  
J. Võerahansult (Saaremaa maasti-  
kud), J. Uigalt (Lõuna-Eesti maasti-  
kud), E. Kitselt, R. Sagritsalt, V.  
Karuselt, A. Pihelgalt, A. Vardilt,  
H. Puder sellilt jt. Võrreldes teiste  
maalžanridega paistab maastiku-  
maal silma kõrgetasemelise kunsti-  
meisterlikkuse poolest.

Parematest portreealastest saavu-  
tustest märkis A. Alas I. Kimmi  
karakteritihedat «V. Kingissepa  
portreed», J. Saali jõulisi portreid,  
V. Väli, L. Kokamäe, L. Muuga, E.  
Allsalu, I. Bržesskaja, O. Terri,  
K. ja E. Polli portreid.

Heatasemelisi saavutusi tõi aru-  
andja esile ka akvarellistide loo-  
mingus, mida ilmekalt tõendas  
möödunud sügisel toimunud eesti  
nõukogude akvarellistide näitus,  
esimene sellelaadiline üritus Eestis.

Suuri edusamme aruandeperioodi  
jooksul on teinud meie vabariigi  
graafikud. Eelkõige on graafikud  
muutunud palju produktiivsemaks  
kui varem, andes meie graafika  
varasalve arvukalt kunstiküpseid  
graafilisi seeriaid (E. Okas, A.  
Kütt, I. Linnat, A. Keerend, O.  
Soans, O. Kangilaski). Teiseks on  
graafikute looming muutunud palju  
elulähedasemaks, aktuaalsemaks ja  
võitlevamaks, tingitud arvukatest  
loomingulistest matkadest ehitus-  
tele, kolhoosidesse, tehastesse.  
Graafikute peamiseks kujutamise-  
objektiks on töötav inimene kas  
looduses või interjööris. Graafiliste

tehnikate kasutamisel tungivad nad  
üha sügavamale eri tehnikate sala-  
dustesse, kasutavad maksimaalselt  
ära iga tehnika võimalused sisu  
emotsionaalsemaks esiletoomiseks.

Graafilise portree alal pidas aru-  
andja märkimisväärseiks A. Bachi,  
E. Einmanni loomingulisi saavutusi  
ning maastiku alal G. Reindorffi ja  
I. Linnati teoseid.

Pidev areng iseloomustab ka  
meie raamatugraafika meistrite loo-  
mingut, seda eriti lasteraamatute  
illustratsiooni osas.

Graafikute plakatialases loomin-  
gus märkis aruandja teatavat pai-  
galtammumist. Önnestunumaid tu-  
lemusi, vastavalt plakati spetsiifi-  
kale, on saavutanud V. Vare, S.  
Škop ja E. Valter. Sõnavõtja ar-  
vates vajab plakatikunst kui üks  
aktiivsemaid kunstivorme tulevikus  
suuremat tähelepanu.

Karikatuuri ja šarži alal on edu-  
kalt töötanud J. Jensen, H. Hiibus,  
E. Valter ja F. Randel.

Skulptorite saavutusi analüüsisid  
märkis aruandja, et kui graafikute  
loomingus on tunda pidevat tungi  
elulähedusele, siis skulptorite loo-  
ming areneb monumentaalse suure  
vormi suunas. Rida skulptoreid töö-  
tavad monumentide teostamisel  
(E. Roos, E. Haggi, R. Rannast,  
A. Mölder, E. Rebane jt.). Soodus-  
tavalt on mõjunud rea konkursside  
korraldamine monumendikavandi-  
tele. Skulptorid on hakanud olulist  
vahet tegema vabaplastika ja mo-  
numendiplastika väljendusvahendite  
osas, mis kahtlemata mõjub posi-  
tiivselt meie monumendiplastika  
arengule.

Monumentide kõrval on skulpto-  
ritel olnud rida saavutusi skulp-  
tuuri väiksemates vormides. Innus-  
tava ja soodustava tegurina selles  
suunas aitas kaasa möödunud sü-  
gisel toimunud Balti liiduvabarii-  
kide skulptuuri näitus Riias, kus  
meie skulptorid esinesid tasavägi-  
selt naabervabariikide skulptori-  
tega.

Tähtsa momendina meie skulptuuri arengus märkis A. Alas dekooriivskulptuuri (A. Starkopf, E. Piipuu) ja pisiplastika (E. Piipuu, E. Roos, A. Alamaa jt.) taaselistamist aruandeperioodil. Nõrgemini on aruandja arvates esinenud skulptorid temaatilise kompositsiooni osas, kus üksikuid hinnata- vaid saavutusi on L. Tollil, A. ja S. Mölderil, O. Männil, L. Laasil, L. Rosinal, mistõttu edaspidi tuleb pöörata suuremat tähelepanu selle žanri arendamisele.

Karakteritihedaid portreid skulptuuris on loonud E. Kirs, E. Roos, R. Timotheus, M. Saks, J. Eskel, E. Taniloo, O. Männi jt.

Tänapäeval, mil pööratakse suurt tähelepanu rahva ilumeele arendamisele, on vastutusrikkad ülesanded meie kõrge tunnustuse osaliseks saanud tarbekunstnikel. Nende loomingu positiivsete joontena mainis A. Alas maitsekat kujundust, vormi ja dekoori kaasaegsust, stiilipuhtust ning head tehnilist teostust. Seda märkis aruandja metallhistöös (E. Kurreli, L. Elkeni, S. Raunami, H. Raua ning noorte kunstnike H. Raadiku ja Linnaksi teosed), tekstiilis (L. Erm, E. Hansen, M. Adamson), silmkoe ja tikandi alal (H. Kules, S. Loik), nahkestöös (Adamson-Eric, E. Reemets, E. Külv) jm. Keraamikas on saavutusi nii õõnesvormide kui pisiplastika valdkonnas nii uute vormide kui glasuuride osas (E. Piipuu, M. Rääk, L. Jõots, I. Nõges jt.). Esile tuleb tõsta tarbekunstnike loomingu tihedat sidet meie rahvakunstiga.

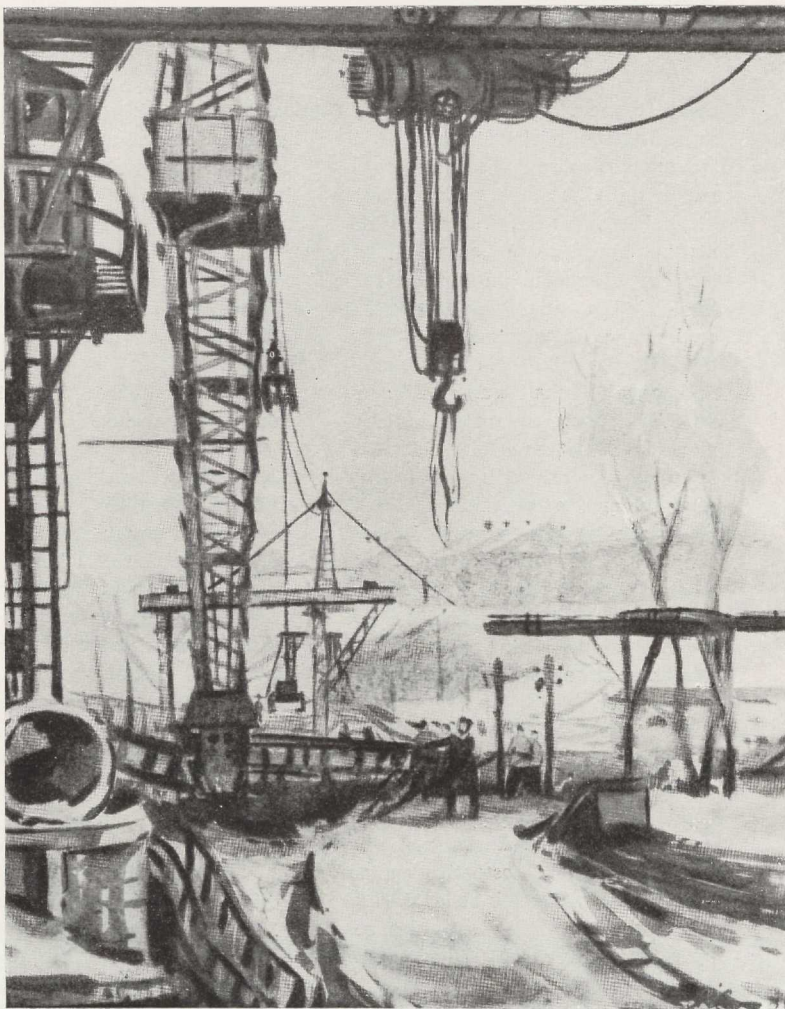
Pidevalt kasvab meie tarbekunstnike osatähtsus tööstustoodangu kujundamisel. Arvukalt tarbekunstnikke võtab osa kaastööst almanahhidele («Kunst ja Kodu», «Käsitööalbum» jt.).

Aruandes märgiti, et tunduvalt on intensiivistunud kunstiteadlaste tegevus, mida kahtlematult on soodustanud kirjastuse «Eesti NSV

Kunst» loomine Eesti NSV Kunstifondi juurde. Selle tulemusena on kunstiteadlaste sulest kunstikirjastuse väljaandena ilmunud ja on ilmumisel rida almanahhe («Kunst», «Kunst ja Kodu»), kunstialbumeid («Vana Tallinn. Gravüürid.», «Käsitööalbum»), rida monograafiaid (F. Matti «V. Haas», T. Nurga «A. Adamson», L. Soonpää «A. Kaasik», V. Ermi «E. Kits» jt.). Kui nimeta- tuile lisada veel teised väljaanded (L. Gensi ja B. Bernsteini «Eesti NSV kujutatav kunst», V. Hinnovi «P. Raud» jt.), artiklid ajakirjandu-

ses, televisioonis, raadios, aruandeperioodil peetud kunstialased loengud jne., võib väita, et kogu sõja- järgse perioodi jooksul pole kunstiteadlased esinenud nii aktiivselt ja tõhusate tulemustega kui praegu.

Kui vaadata kunstiteadlaste tegevust puhtsisulisest küljest, siis jätab aruandja arvates mõnevõrra soovida analüüsi sügavus ning loomingu- lise protsessi olemuse nõrk esiletoomine. Siinjuures märkis A. Alas, et kunstiteadlaste kaader on liigselt koormatud põhitöökohtadel, mis takistab suurel määral



A. Pilar. Narva silla ehitamisel. Akvarell, 1958.

nende tõsisemat süvenemist professionaalsetesse küsimustesse.

Aruandes märgiti, et kunstipropaganda on viimaseil aastail nii ajakirjanduses, raadios kui televisioonis muutunud palju süsteemikindlamaks. Tihenenud on kontakt töötajate ja kunstnike vahel, arvukalt on korraldatud kunstnike kohtumisi töötajatega, kolhoosnikutega, koolinoorsooga. Edukalt kulges Kunstnike Liidu poolt organiseeritud esimene kunstipropaganda nädal. Töötajate ja kunstnike tihedama kontakti tulemuseks on muuseumide ja näituste külastajate arvu ja isetegevuslike kunstnike arvu ning taseme pidev kasv. Seda soodustab veelgi esteetilise kasvatustöö tõhustamine koolides ning jätkuv kontakt kunstnike ja laiade rahvahulka vahel.

Kunstnike edasise loominguise töö jõudsa arengu eelduseks on nende ideoloogiline kasv. Seni on ideoloogiline kasvatustöö kunstnike hulgas olnud liiga ühekülgne, piirdunud peamiselt esteetika-seminaridega. Edaspidi tuleb seda tööloiku tunduvalt täiendada, kasutades selleks mitmekesiseid ideoloogilise kasvatustöö vorme.

Aruandekõne lõpposas märkis A. Alas, et praegu on kunstnike ülesandeks veelgi tihedamalt lülitada meie mitmepalgelisse pulbitsevasse ellu, tõsta oma kunstimeisterlikkust ning luua kõrgetasemelisi kunstiteoseid kõigis žanrides. Tuleb suurt tähelepanu pöörata kunstide sünteesile. Aruandja rõhutas seda suurt tööd, mis meie kunstnikel on teha, et väärikalt esineda eelseisval Balti liiduvabariikide temaatilise kompositsiooni näitusel ja 1960. aastal toimuvail 20-ndal juubelikunstinäitusel ning üleliidulisel kunstinäitusel Moskvas. Aruandja

kutsus üles kunstnikke, kes on igati majanduslikult garanteeritud meie valitsuse poolt, täitma neid suuri ülesandeid, mida esitab kunstnikkonnale rahvas ja Kommunistlik partei.

Noorte kunstnike kasvatamise küsimust käsitles kaasaruan-des Liidu juhatuse sekretär, Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi direktor J. Vares. Siinjuures tõstis ta esile kunstilise hariduse reorganiseerimise tähtsust.

Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakonna juhatuse esimees K. Nagel oma kaasaruan-des märkis Tartu osakonna loomise tähtsust Tartu kunstnike loominguisele kasvule. Lühidalt iseloomustas ta Tartu kunstnike tegevust ja loominguise saavutusi. Eriti rõhutas K. Nagel saavutusi kunstipropaganda alal, milles on suured teened Tartu Riikliku Kunstimuseumi kollektiivil.

Sõnavõttudes peatuti arvukail loominguistel probleemidel kunsti eri žanrides ning organisatsioonilistel küsimustel.

Mitmed sõnavõtjad (B. Bernštein, V. Lember-Bogatkina, M. Adamson, Eesti NSV Arhitektide Liidu esimees M. Port jt.) rõhutasid monumentaalkunsti arendamise vajadust ning kunstide sünteesi tähtsust kaasaja kunstis. Seejuures rõhutasid kõik sõnavõtjad vajadust ette näha kindel ruum monumentaalteoste enne nende teostamist. Töö paremaks planeerimiseks tehti kongressil ettepanek viia lähemal ajal läbi Kultuuriministeriumi ühine nõupidamine koos Riikliku Plaanikomisjoniga ning Ehituse ja Arhitektuuri Komiteega Kunstnike Liidu ja Arhitektide Liidu esindajate osavõtul.

Tähtsal kohal sõnavõttudes oli kunstiteoste kaasaegsuse probleemi

käsitlemine (B. Bernštein, E. Põldroos, I. Linnat). Siinjuures märgiti, et selle probleemi tõlgendamises esineb palju segast, et kaasaegsust kunstiteoses ei määra üksnes teema, vaid kaasaegse tunde- ja mõttemaailma struktuur, mis nõuab ka vastavat, meie ajastu ideid ja elutempot esiletoovat väljendusvormi.

Kongressil loeti ette EKP Keskkomitee läkitus Eesti NSV kunstnike X kongressile. Pikemate kõnedega esinesid EKP Keskkomitee sekretär L. Lentsmann, Eesti NSV kultuuriminister A. Ansberg. Viimane andis Eesti NSV Kunstifondi esimehele sm. Jensenile üle Brüsseli maailmanäitusel Eesti NSV Kunstifondile määratud kulmedali koos näituse žürii aukirjaga. Kongressi tervitasid veel külalised Moskvast, Leningradist, Lätist, Leedust, Ukrainast, Valge-Venest ja Moldaaviast.

Kongressi lõpul võeti vastu resolutsioon ning valiti uus juhatust ja revisjonikomisjon.

Valimiste tulemusel kujunes uue juhatuse koosseis järgmiseks: M. Adamson, A. Alas, B. Bernštein, L. Erm, A. Hoidre, J. Jensen, V. Jõeste, V. Karrus, I. Kimm, E. Kurrel, I. Linnat, L. Mikko, O. Männi, K. Nagel, E. Okas, J. Paberit, A. Pilar, K. Polli, V. Raam, E. Roos, O. Soans, E. Taniloo, V. Tiik, B. Tomberg, I. Torn, J. Vares, A. Viidalepp ja J. Võerahansu.

Juhatus moodustas presiidiumi koosseisus: A. Alas (esimees), I. Kimm ja J. Jensen (aseesimehed), A. Pilar (sekretär), M. Adamson, B. Bernštein, B. Tomberg, K. Nagel ja J. Vares.

Uude revisjonikomisjoni valiti P. Aavik, L. Kokamägi, L. Muuga, J. Püttsepp ja E. Reemets.

## ESTAMPGRAAFIKA PÄEVAPROBLEEME

Palju on öeldud kiitvaid sõnu Nõukogude Eesti estampgraafika kohta. Meie kunstiringkondades ollakse peaaegu üksmeelsel seisukohal, et graafika (mida meil põhiliselt kannab just estamp) on meil kujutava kunsti liikidest tugevaim, olles auväärse kohal ka üleliidulises mastaabis. See on rõõmustav tõde. Kuid see on vaid asja üks külg. Teine külg aga...

On näiteks avatud järjekordne kunstinäitus. Rohkearvulised külastajad sagivad maalide ümber. «Tagatubades», kus traditsiooni kohaselt on eksponeeritud graafika, on rahvast aga märksa hõredamalt. Ja mida seal vaadatagi — kõik puha mustad pildid, ainult mõni üksik värviline!... Näitus suletakse. Tuleb kokku kõrge komisjon, et teha riiklikke oste, vaadata ehk sedagi, kes väärivad soliidsemaid tellimusi. Ja äkki nagu imevael taandub meie kunsti tugisammas — graafika — kuhugi tahapoole, loovutades eesõigused maalile ja skulptuurile...

Võib-olla on see veidi drastiliselt öeldud, kuid siit hakkavad välja kooruma need kõige põletavamad probleemid, mis erutavad meie graafikute meeli, surudes tagaplaanile isegi loominguks küsimused.

Seega esiteks: estampgraafika mõningane alahindamine, selle mittemõistmine. Kui publik mõnikord ei oska aru saada graafika must-valge keelest, kui enamik ei tea midagi graafilistest tehnikatest, kas siis ka meie kunstielu juhtivates instantsides ei vaadata mõnikord estampgraafikale kui «kergele» kunstile, mille loomine ei nõua erilist vaeva ega aega. Ka selline suhtumine tuleneb graafiliste tehnikate vähesest tundmisest. Käesoleva kirjutise ülesanne ei ole hakata kirjeldama estambi loomisprotsessi või muul viisil propageerima

estampgraafikat. Küll aga tuleks seda teha rohkem ajakirjanduses ja näitustel. Meie ajalehed ja illustreeritud ajakirjad peaksid süstemaatilisemalt avaldama reproduktioone meie graafikute töödest. Oleks hea, kui näiteks «Pilt ja Sõna», «Kultuuritöötaja» või isegi «Looming» reserveeriks igas numbris ühe lehekülje estampgraafikale. Must-valge graafika reprodutseerimine on trükitehniliselt lihtne ja annab kunstiteose vormi edasi täielikult, samal ajal kui maali must-valges reprodutseerimine sageli ei anna häid tulemusi. Palju on sel alal teha ka kirjastusel «Eesti NSV Kunst», et muuta heaks traditsiooniks graafiliste mapide kirjastamist. Raskem on olukord graafika-alaste kirjutistega,

sest paraku on meil vähe kunstiteadlasi ja kriitikuid, kes tunneksid põhjalikult graafilisi tehnikaid ning oleksid võimelised estampi õigesti ja igakülgselt analüüsima.

Mitmeid senikasutamata võimalusi estambi populariseerimiseks pakuvad kunstinäitused. Siiani ei ole meil veel organiseeritud spetsiaalset estampgraafika näitust (kui välja arvata Mehhiko ja Brasiilia graafika näitus), kus estamp pääseks täiel määral kõlama. Kui sellele lisada veel mõned eksponaadid estambi «köögist», mis tutvustaksid üldjoontes kas või ühtainustki graafilist tehnikat, ning kõige selle juurde asjatundja seletused näitusekülastajaile, võib-olla hakkaksid siis paljudki estampgraafikale vaatama hoopis uue pilguga.

*E. Okas. Kutsumata külaline. Kuivnõel. 1958.*





M. Laarman. Vanamees. Puulõige. 1958.

Estampgraafika alahindamine väljendub ka küllaltki tagasihoidlikes riiklikes ostu- ja tellimuste hindades (võrreldes maali ja skulptuuriga). Mõnevõrra on võib-olla seegi põhjuseks, miks estambis tehakse vähe ulatuslikumaid temaatilisi kompositsioone. Sest nii kurb, kui see ka pole, ainult maastike ja linnavaadete puhul võib orienteeruda nende realiseerimise võimalustele müügisalongi kaudu.

Rahva ja eriti noorsoo esteetilise kasvatamise küsimused on praegu teravalt päevakorral. Sellest on palju kõneldud tribüünidelt ja kirjutatud ajakirjanduses. Kas ei peaks estampgraafika kui hinnalt kõige kättesaadavam ja oma for-

maadilt ning kunstiliselt mõjult elukorterisse hästi sobiv originaalkunst võtma siin juhtiva osa enda kätte? Kui meie raamatukauplustes on rikkalikult saadaval trükitehniliselt madala kvaliteediga kuldraamidest reproduktioone igasugustest, mõnigi kord kahtlase kunstiväärtusega maalidest, miks siis ei võiks nende kõrval olla müügil ka estampgraafika tömmiseid? Praegu on ainukeseks kohaks vabariigis, kus saab osta originaalgraafikat, kunstifondi müügisalong Tallinnas. Kaugemal asuvatel kunstisõpradel jääksid aga reisivaevad ära, kui originaalgraafikat oleks saada kohalikus raamatukaupluses. Kokku võttes eeltoodut — estampgraafikale tuleb leida tee kauban-

dusvõrku! See ei tohiks olla ületamatu probleem. Moskvas ja Leningradis näiteks annavad kohaliku kunstifondi graafikatöökojad oma toodangut kultuurikaupade kaubastule ja isegi tarbijate kooperatiivide müügivõrku. Meil võiks eksperimenteerimise korras teha seda vabariigi suuremate linnade raamatukauplustes. Eks elu näita, kas see õigustab end või mitte.

Meie elanikkonna rõhuv enamus on harjunud pidama kujutavat kunsti hinnalt kättesaamatuks asjaks, mida tehakse vaid näitustel vaatamise ja imetlemise jaoks. Kui aga komplekteerida üks või paar rändnäitust estampgraafikast ka müümise sihiga — igaal tööle tema hind juures — siis tooks see kunsti kahtlematult mõnevõrragi «kättesaamatust kõrgusest» alla igapäevase elu keskele. Ja küllap leiduks ka neid, kes lähevad näitustelt koju, ihaldatud töö kaenlas. Vabariiklike näituste puhul võiks näiteks kassa juures asuda hinnakiri neist graafilistest töödest, mida võib omandada. Kui nende ettepanekute juures on orienteerunud peamiselt üksikostjast, silmas peetud just intiimsema estambi müümise võimalusi, siis samasuguseid võimalusi tuleks leida ka temaatilise ja suhteliselt kallima estambi jaoks. Siin on palju teha meie asutustel, ettevõtetel ja eriti koolidel. Estambi levitamine on eeskätt kunstifondi müügisalongi kohus. Seni on salong teinud kunstipropagandat väga vähe, piirdudes vaid Tallinnaga. Vabariigi ulatuses on siin ees aga avar kündmata põld.

Enam kui ükski teine kunstiliik sõltub estampgraafika materjalidest, paljudamiseseadeldistest, instrumentidest. Viimastel aastatel on suuresti paranenud näiteks maali- ja varustamine igasuguste materjalidega, alates pintslitest ja lõpetades päikesevarjudega. Seevastu graafikud on jäetud enamasti «isevarustamise» tingimustesse. Kui

tsingi, vase ja paberi osas on midagi olemas (vaatamata sageli nende küsitavale kvaliteedile), siis instrumentid ja trükivärvid puuduvad täiesti — neid tuleb ise «kombineerida». Kuigi mõningas suhtes on märgata edasiminekut — toodagu näiteks Moskvast valmistatud portatiivsed sügavtrükipressid graafikute individuaalateljeede jaoks — on olukord siiski veel üpris kaugel hinnangust «rahuldav».

Meie estampgraafika sünnipaik — ENSV Kunstifondi eksperimentaalateljee — seisab juba aastaid likvideerimise ohus. Ateljeele on määratud rahaline tootmisplaan, mida ta ei suuda täita. See küsimus ei ole uus, sellest on palju räägitud, kuid mingit muutust ei ole märgata. Loomulik oleks, et eksperimentaalateljee muutuks tõeliseks kunstitöökojaks, et teda ei koormataks niisuguste ülesannetega, millega palju edukamalt tuleb toime mehhaniseeritud trükikoda. Samuti oleks loomulik, et eksperimentaalateljee töötaks dotatsioo-

niga (loominguliste summade arvel). Hädasti on vaja täiendada ateljee sisseasetet galvaniseerimis-seadeldisega. See võimaldaks tunduvalt tõsta sügavtrükiplaatide vastupidavust ja koos sellega tõmmiste tiraaži, mis omakorda muudaks odavamaks estambi müügi-hinna.

Lõpuks ei saa mööda minna ühest nähtusest, mida võiks nimetada tähelepanematuseks kunstnike-graafikute loomingu suhtes. Nimelt võetakse graafikutelt hulgaliselt tõmmiseid mitmesugustele näitustele saatmiseks (ka väljapoole NSV Liidu piire). Sageli need tööd jäävad autorile tagastamata või tagastatakse rikutult (kortsutatud, märkusi täis kirjutatud jne.). Näitusi korraldavad organisatsioonid peavad tingimata parandama tõmmistega ümberkäimist; veelgi õigem oleks, kui välisnäitustel eksponeeritavad tööd eelnevalt ära ostetaks.

Kui käesolevas kirjutises on juttu vaid materiaalistest ja organi-

satsioonilistest probleemidest, siis ei tähenda see kuidagi, et meie estambis puuduksid loomingulised probleemid. Neid on palju. Need on suure osas samad, mis maalijatel ja skulptoritel — uue kaasaegse väljenduslaadi otsimine, mõtisklused realismi üle vormis, oma näo kujundamine jne. Kuid nagu eespool juba öeldud, põrkuvad need graafikutel väga sageli just materiaalsete raskuste vastu ning mõnigi loominguline kavatus jääb seetõttu teostamata. Seda enam tuleb hinnata meie graafikute senist visa tööd estambi alal. Vääriskirjutada teine, märksa pikem artikkel meie graafikute «ime-likest juhtumistest» küll klotside hankimisel puulõike jaoks, küll instrumentide otsimisel arstiriistade kauplustest, küll kirsiluude põletamisest sügavtrükivärvi jaoks jne. jne. Peaasi on aga, et kõik need «juhtumised» ei suuda kahandada meie graafikute huvi ja armastust graafiliste tehnikate, estambi vastu.

I. Torn

## REPORTAAŽKUNSTIST

Reportaaž kui kujutava kunsti väikevorm omab palju suuremat tähtsust kui talle seni on omistatud.

Eesti NSV-s on reportaažile tähelepanu pööranud peaaegu ainukesena ajakirja «Noorus» toimetuse. Temale võlgname ka tänu Eesti NSV Ajakirjanike Liidu juures organiseeritud kunstnike ja karikaturistide sektsiooni tegevusse astumise eest.

Sektsiooni esimeseks praktiliseks sammuks oli näituse korraldamine möödunud aasta sügisel, kus viis sektsiooni liiget esinesid aruandega loomingulisest komanderingust teemal: «Joonistusploriga Muhu saarel». Esimene üritus õigus-

tas end täiel määral. Kuuskümmend tööd — joonistus, gravüüri ja karikatuuri — tutvustasid vaatajaile Muhu saare omapära. Taolised näitused on edaspidigi teretunud.

Vaadeldes näitust tekkis aga mõte, et enam tähelepanu tuleks osutada inimesele, kujutada sellistes reportaažides ka väikesi žanrilisi stseene, tähelepanekuid inimeste vahekordest, nende tegevusest.

Kui Eesti NSV Kirjanike Liidu kongressil tõsteti üles küsimus käitiste ja suurehituste ajaloo kirjutamisest, siis analoogilisi ülesandeid võiksid endale võtta ka kunstnikud. Reportaažjoonistuste seeriad võiksid tutvustada meie tänapäeva,

meie tööstuse ja ehituse hoogsat arengut. Kui palju on selleks võimalusi, kuivõrd huvitav pilt avaneb kunstnikule suurehitustel viibimisel, kuivõrd suurt huvi ja vastutulekut osutavad ehitajad ise kunstnikule tema töö juures — seda kõike oli meil võimalus kogeda O. Soansiga Narva ja põlevkivitööstuse rajoonis lühiajalisel komanderingul viibides.

Selleks, et anda õigesti ja teravalt iseloomulikku ja peamist, tuleks viibida kujutataval objektil pikemat aega, põhjalikult tundma õppides inimesi ja nende tööd. Kuna selliseid ajalisi võimalusi paraku alati pole, peab kunstnik-reporteril olema terav silm, osav

käsi ja selge mõistus. Seda enam, et tal tihti tuleb töötada väga ebasoodsates tingimustes, kusjuures on vaja teha lakoonilisi, kuid iseloomulikke, huvitava kompositsiooni ja vormiga reportaazjoonistusi. Selliseid kunstnikke meil on. Nimetagem eelkõige O. Soansi, A. Kütti ja V. Tõnissoni, kellel on reportaazi alal olemas juba teatud prak-

tika. Peale nende on aga mitmeid teisi, kes on tuntud heade joonistajatena, kuid ei ole näidanud vajalikku operatiivsust selle oskuse rakendamisel.

On ekslik suhtuda reportaazikunsti kui kergesse žanri. Hea reportaazjoonistus on alati väike kompositsioon, mis võib olla aluseks ka suuremale viimistletud

kompositsioonile. Oskus hästi näha ja kiiresti nähtut edasi anda on väärtuslik omadus, mille arendamist võiks soovitada igale kunstnikule.

Kunstnik-reporteri deviisiks on «elule lähedamale!» See on sama deviis, mis on maksev kogu meie kunstile.

A. Pillar

## JOONISTUSPLOKIGA MUHU SAAREL...

(Kunstniku matkamärkmeid)

Kolm ilusat suvepäeva täis pingosat tööd! Sõidu, ehk nagu seda ilusat üritust on hakatud nimetama — loomingulise komandeeringu — organiseeris alles lühikest aega töötav Eesti NSV Ajakirjanike Liidu kunstnike ja karikaturistide sektsioon. Peale jooksva töö on sektsioonil joonistamisstudio, näitused, komandeeritud ning komandeerimata töötamine looduses. Ja ka aus soov teenida kunstipegast. Sektsiooni võivad kuuluda vähemalt kolm aastat ajakirjanduse alal pidevalt töötanud kunstnikud. Olles küll tugevalt erinevate «kuklaehitustega», on neil kõigil siiski oma «profiil» — ajakirjandus. Kuid nimetada neid kergekäeliselt ainult žurnalistideks selle profiili tõttu oleks väär.

Millest siis pajatada? Et tööd tehti — seda näitas 60 tööst koosnev näitus Tallinnas, Orissaares ja Muhus. Et sõit ka omajagu lõbus oli — selle eest kandsid hoolt juba Piho ja Vaidlo. Neil jätkus sädelevat huumorit igas olukorras. Soansi ja Tõnisson lihvisid vastastikku «teravaid kante», mis vahetevahel takistasid nende rahulikku kooseksisteerimist. Vare oli pisut salapärane oma čhtuste kadumistega ning mõningase kadedusega mõtlesime tema käikudele. Aga kui ta näitusel esines oma hilis-

õhtu-motiividega, siis alles selgus meile ta kadumiste tõeline põhjus. Joonistamistuhinas jättis Paluvere oma spinningugi rahule, unustas kalad. Korra olla ta koos Vaidloga kalal käinud, aga vist oli kala nii suur, et ei jõutud koju tuua...

Nüüd muljed. Mida nägime — mida tegime? Kui kirjutaks: ilusad maastikumotiivid, huvitavad tüübid, uued hooned, kõik nagu kutsuks pulbitsevat eredat tänapäeva paberile panema jne., oleks sellises jutus liiga palju trafaretsust, liiga tavaliselt kõlaks see... Vurades läbi Muhumaa, keskuse poole, haaras kartus Orissaare ees. Kuidagi ametlikuks jääb harilikult tutvumine maa ja rahvaga, kui seda alata keskusest. On nagu midagi «gostilikk» nendes juttudes ja selgitustes, mida kuuled rajoonikeskustes vastavate asutuste töötajate käest. Kartsime, et ka meid tabab sama saatus. Kuid ei! Meid juhutati Muhu saare ajaloolase-entusiasti-rahvaluulekogu ja J. Randmetsa juurde. Esimesed tervitussõnad, ja kohe oli selge — sõit ümber ja läbi Muhumaa saab olema ainulaadne. Kui aga kaasa tuleks vana Randmets ise! Ja nii see oligi.

Ja nüüd on võib-olla huvitav teada, kuidas me töötasime. Osa töid tegime eraldi — igaüks ise kandis. Osa paariviisi — seljad

vastamisi. Osa aga kogemata ja osa «kogemata» ühest ja samast motiivist.

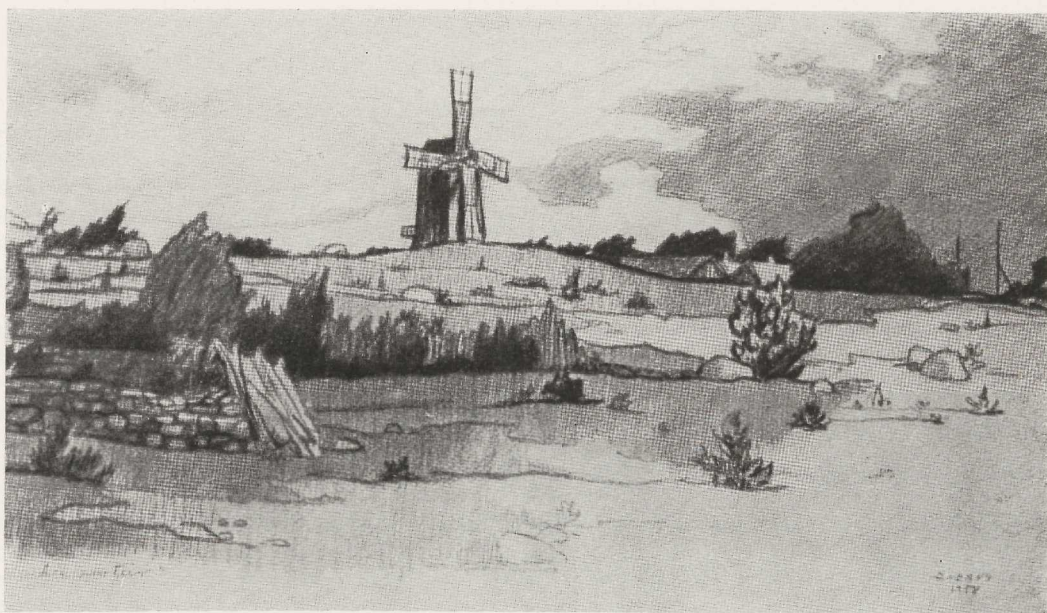
J. Randmetsa portree tegime kõik ühiselt ning näitusele esitasime parima. Ühe portree kinkisime «vanale» koos pühendusega ning oma allkirjadega. Ning pärast tellisid viiest mehest neli endale samasugused muhu kampsunid nagu oli seljas sm. Randmetsal. Ja kindlasti oleks ka viies mees endale tellinud, kui mitte tema teinepool poleks ise hea kampsunikuduja.

Piho karikatuurid sündisid «olude sunnil». Kui ikka kitsal aedadega ääristatud külavaheteel maatoogu lehmad, linnatoogu auto karjaseena järel, imekiiresti aegade vahelt väljapääsu otsimas — siis on ka idee karikatuuri jaoks küps.

Tundub, et matka kõige suurem väärtus ei seisnenud aga selles, mitu karikatuuri, mitu ilusat vana veskit või mitu muhulast joonistati. Võrratult suurem oli sõidu mõju vana tare ja uue karjalauda joonistaja mõttemaailmale. Ainult niimoodi rahva hulgas elades ja töötades võib kunstnik leida «oma punkti» elus. Haruldase selgusega näed, milliste igandite vastu ja milliste uuenduste poolt tuleks sul seista näiteks Muhumaal, Mulgimaal, Avinurmes või Vormsis. Eriti maksab see karikaturistide kohta.



O. Soans. Muhu  
motiiv. Pliiats.  
1958.



Selliseid radu käivad mõtted. Võib ausalt öelda — esimene mulje Muhumaast polnud see, mida ootasime. Isegi pisut kurb tundus, nähes lagunevaid ja kõdunevaid hooneid ning tarasid, mis on Muhule väga ainulaadsed. Selle kõrval nagu ei märkagi uut ja tõusvat, kuna see on siin täpselt sama kui mandril või mujal rannikul — aina tüüpprojektide järgi ehitatud. Ja nii joonistadki ühe veski ja tare teise järel. Alles järgnevatel kordadel saart külastades hakkad nägema seda suurt tööd, mida muhulased teevad oma kodusaare majanduse ülesehitamiseks. Samuti nägime rohkesti noori ja lõbusaid nägusid, mida kahjuks esimene kord harva kohtasime. Joonistades noort kalurit, vana kuduajat või keskealist kangrut ning nendega vesteldes hakkad paremini mõistma saare rahva hinge. Selgub, et näiteks Koguva küla mehed ei tea, mis on teoorjus. Ühele nende esiisadest kingiti vabadsus ja selle «pärandasid» nad edasi põlvest põlve; peaaegu kõik mehed on kündnud võõraid meresid. Saare mehed kui ka naised on siin hea huumorisoonega. Ja tundub, et ainult hiidlastest jäävad nad sel alal maha.

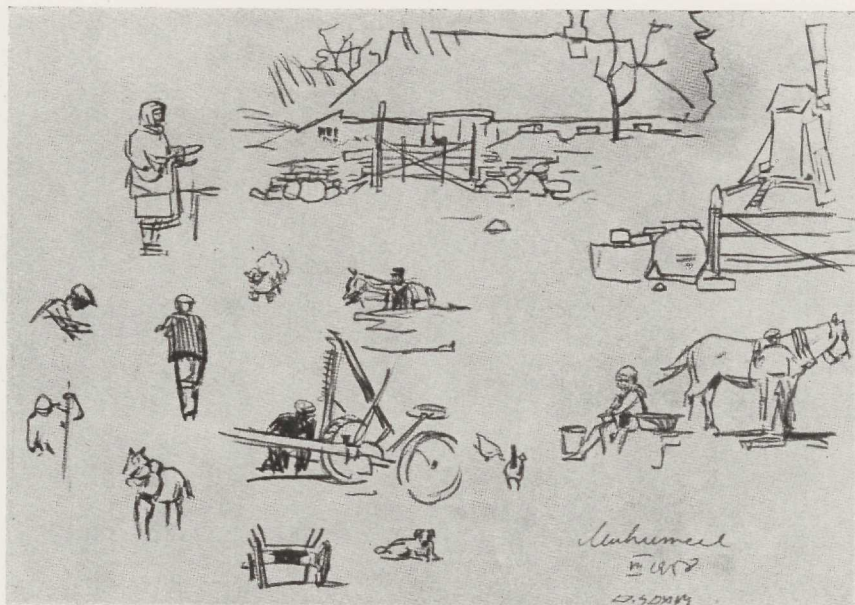
Tagasi töö juurde! Joonistame nüüd kiviaeda — ja jälle tulevad mõtted. Lausa tore on tunnetada seda põlvete jooksul üleslaotud kiviaeda kui ajaloolist mälestusmärki. Kus on olnud rohkem meesperet, seal on kiviaiad rinnakõrgused. Mujal jälle madalamad. Päikesepoolne külg on samblata. Tihti õitsevad nendel lilled... Ja järsku näed hooletult ümberpaistatud kiviaeda teeveerel. Tee olla jäänud kitsaks! Ja tõesti — teed jäävad kitsaks. Tared jäävad kitsaks. Ka saar oleks nagu jäänud paljudele kitsaks. Aga ega sellepärast pruugiks vanade ehitismälestusmärkidega (veskid, aiad, tared jne.) nii hooletult ringi käia.

Ka uusi ehitusi on Muhus rohkesti. Kuid mitte millegagi ei järgi nad saare vanu traditsioone ehituskunsti alal. Nagu võõrkehad paistavad nad siit-sealt. Ometi on saarel väga palju omapäraseid vanu hooneid, mida võiks ehitada ümber poodideks, lautadeks, kanalateks. Ja pealegi seisavad nad praegu tühjadena.

Leidsime, et Koguva küla tuleks tervikuna võtta muinsuskaitse alla. Vähe on sellest, kui filmimise puhuks parandatakse ära üks tuu-

lik küla serval. Praegu käivad kõik ekskursioonid siin külas nagu muuseumis. Arvan, et sellise elava muuseumi säilitamiseks pole tarvis palju summasid. Natuke otsustamisjulgest, ja kui suviti võtta muuseumi külastamise eest ka väikest tasu, siis saab sellega päris kenasti toime. Küll siis oleksid ka kunstnikud vähe tagasihoidlikumad nende vanade hoonete jäädvustamisega, teades, et need seisavad omal kohal veel sajandeid.

Eespool oli juttu 60-dest tööst koosnevast näitusest. Praktiliselt tegime joonistusi vähemalt kaks korda rohkem kui näitusel esitatud. Näitusega jäime ise põhiliselt rahule (kui otsekohealt ja ausalt ütelda). Otsustasime edaspidi teha taolise näituse Mulgimaa sõidust. Uskusime, et see meil paremini õnnestub, sest näitusega seotud puhttehnilise tööga olime juba harjunud. Samuti otsustasime viia näituse nendesse kohtadesse, kus joonistused tehtud. Tundusime, et ainult see suhtumine kunsti on õige ja järgib peredvižnikute traditsioone sisuliselt. Ja see ongi peamine, mida tuleb neilt õppida. Kuid see kaasaja «peredvižnik», kes jälgib vormis orjalikult nende pintslikäsit-



lust, on heal juhul möödunud sajandi kunstnik, mitte aga käesoleva sajandi «peredvižnik».

Pajatasime juttu küll kõigest muust, mitte aga joonistamisest. Kuid küllap sellest räägivad joonistused. Ja pealegi on vahetevahel kaunis vajalik teada, mida selle kunstijüngril peab sünnib töö ajal. Kas ta tungib ka asjade sisse või uurib ja kopeerib ainult vormi.

O. Soans. Leht joonistusplokist.  
Pliiats, 1958.

## ...JA TALLINN NING KAKS TUHAT KILOMEETRIT PIKI LÄTI JA LEEDU TEID

(Joonistusi, muljeid ning mõtteid)

Loomingulisel komanderingul ei käidud üksnes Muhumaal, vaid nii paljudeski kohtades, nende hulgas ka — Lätis ja Leedus. Joonistusi ja visandeid Läti ja Leedu maast ja rahvast tegid kõneall oleval suvel ka kunstnikud A. Kütt ja O. Soans. Joonistamine ja matkamine (kui nii sobib nimetada autoga sõitmist) moodustasid käesoleval juhul ühtse terviku. Vabal tahtel valitud teekond, öömajad, tööajad jne. võimaldasid kõige paremini rakendada meie isikupärast lähenemist kujutatavale. Kuid samal ajal ka takistasid. Tuli võidelda ilmastikuga, halbade teeoludega, ebasõbralike hotelliadministraatoritega, teistes ja eneses peituvate laiskusepisikutega ning kaasasolevate «tugevamate pooltega». Kuid peab kohe ütleva, et iialgi ei vahetaks sellist võitlemist sõidul ega igapäevases

elus ära rahuliku ja laisa eluga oma nelja seina vahel.

\*

Ruttu, ainsa hingetõmbega (pärsast ehk ei tihka ütelda) tuleb nüüd välja ütelda peamine, mis sellest sõidust meelde jäi ja järeltõlge tegema sundis. Tekkis kartus, et meie vennasvabariigid Läti ja Leedu saavutavad peatselt sellise edumaa kujutava kunsti alal, mida meie vabariigil on edaspidi kaunis raske tasa teha. Lätis ja Leedus hoolitsevad kunsti pideva arengu eest ka eeskujulikud muuseumid Riias, Vilniuses ja Kaunases. Meil pole korralikku muuseumi ning liiga kaua puudus kaasaja elutempo pole vastav suhtumine Kunstiinstituudi kõige kõrgemal ametikohal. Viimases võisime veenduda ka

1958. a. Leningradis toimunud üliõpilaste tööde näitusel, kus meie vabariigi üliõpilaste tööd jäid kaugemale maha Leningradi diplomandide töödest. Samuti oli tunduv vahe meie ja läti ning leedu tööde vahel (muidugi meie kahjuks). Sellist karuteenet ei tohi me omale lubada, kui meil tõesti on südamele nõukogude eesti kunst.

\*

Kuigi on raske, püüdkem unustada ülaltoodu. Vaikides mööduda sellest aga ei saanud, kuna see sageli varjutas meeoleolu. Aga nüüd sõidu eesmärgist, marsruudist ning tulemustest.

Eesmärk — see oli samavõrra selge kui ka üldsõnaline. Selge selles, et tahtsime saada põgusa pildi Läti ja Leedu maast ja rah-

vast üldse. Üldsõnaline aga oma lähenemisviisi tõttu. Tahtsime lühikesel ajaga (8 päeva) tutvuda võimalikult paljude kohtadega, et siis järgmisel suvel juba leida see kõige iseloomulikum ja tüüpilisem. Ja kogu selle töö tagajärjel peab kunagi ja kusagil mingil viisil trüki-valgust nägema joonistustealbum «Balti liiduvabariigid».

Marsruut — Tallinn—Pärnu—Riia — piki Väina jõge — Daugavpils—Zarasai—Drivsjeti elektriijaam—Vilnius—Kaunas—Klaipeda—Palanga—Liepaja—Kuldiga—Kemeru—Riia—Sigulda—Valmiera—Viljandi—Tallinn. Loodame lähemal ajal veel käia Aluksnes, Kuramaal ja Šiauliai ümbruses ning teha seal joonistusi kogupildi saamiseks. Ja siis on vast alust väita, et naabervabariikide pole ükski kunstnik meie sünnimaad joonistanud sellises ulatuses nagu tegime seda meie eelnevatel aastatel teostatud loominguilistel matkadel.

\*

Millised olid siis motiivid, mida paberile panime. Esmajoones Riia. Tallinnaga võrreldes on Riia suurlinn selle mõiste tagasihoidlikumas tähenduses. Jäädvustasime ka Riia kõrgehituse — kolhoosnikute maja. Trammi- ja Trollibussi Trustil on Riias ka trollibussid. Imelik, eks? Meile kui kunstnikele meeldisid eriti sõiduvõimehed Riia vanalinnal tänavaid ning ümmargused täiskleebitud kuulutustepostid, nagu neid Tallinna vanalinnaski oli varem. Sellest tegime jäise järeltunde. Tallinna linnaisad ei taha või ei suuda anda Tallinnale ei trollibusse ega sõiduvõimehi. Vaatamata mõningatele ilusatele ansamblitele jääb Riia vanalinn kaugele maha Tallinnast. Ja tõesti — Tallinna maksab joonistada ikka ja jälle.

Peale Riia tegime joonistusi läti taludest, mererannast, lätlaste emajõe — Väinast, Kaupo linnusest

Toreidas ning Siguldast ja väiksematest linnadest ning alevitest. Joonistades maarajoonides torkas silma lagunenukatuste vähesus.

\*

Edasi — Leedumaale. Korra käisime ka Valgevene pinnal. Käisime ka Drivsjeti elektriijaamas. See on tüüpiline sammastega ehitus kujudega selle ees ega pakkunud vormilahenduse poolest erilist huvi. Kuid see väike elektriijaam annab voolu läti, valgevene ja leedu kolhoosidele — olles seega tõeline rahvaste sõpruse ehitus, mis on võimalik ainult sotsialistlikus ühiskonnas. Ida-Leedus olime tüüpiliste leedu külamotiivide otsimise tõttu mitmel korral poris kinni, kust ühel korral tuli meil välja tulla traktori abiga. Joonistusi sai tehtud küllaltki rohkesti, kuid mõõdalaskmisi nende tegemisel kui ka õige tee leidmisel tuli tihti ette.

Vilnius. Suur ja tore linn. Esmalt üllatusin. Kuid kui meenutada natukenegi ajalugu, siis on selge: riigil, mille piirid ulatusid kunagi Musta mere rannikuni, pidi olema valitsejaid ja raha vägevate kindluste ja suurepärase ehituste püstitamiseks. Tegime siin joonistusi lausa vihmasajugi all.

Edasi Kaunas. Linn jättis hea mulje oma peatänavaga, kus kahel pool teed asuvad äri äri kõrval ning keskel on tore allee. Muidugi parima mulje jättis jällegi ilus muuseum. Tegime joonistusi vanast raekojast, jõeäärsest ning linnalähiselt.

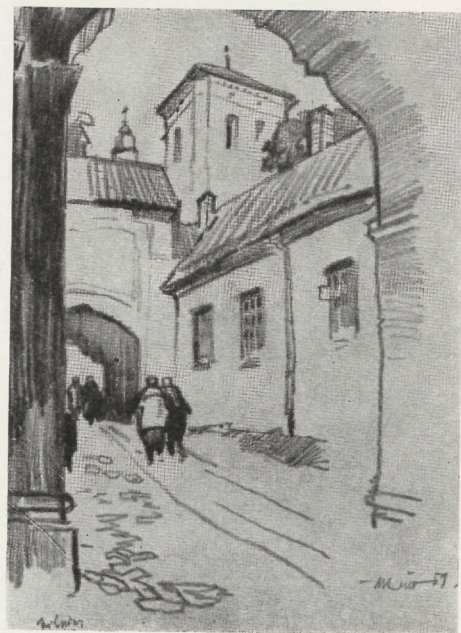
Ja siis! Millise mulje jätkaks teile fakt, kui leiaksite Tallinnas ärist postkaartide kogu korralikus ümbrispaberis, teemadel «Eesti NSV skulptuur», «Eesti NSV graafika» jne. Selliseid 16-st postkaardist koosnevaid heas trükis heal paberil 15 000-lises tiraažis väljaantud sarjasid kirjastatakse Kaunasest. Ja kui postkaartide kogumikust leiad veel nelja originaalskulptuuri re-

produktioonid, mis kaunistavad üht silda Leedus, siis hakkas kusagil sisemuses midagi keema. Hakkad ka ennast segama skulptuurialastesse küsimustesse. Näiteks — miks puuduvad meil seni meie monumentaalskulptuuri paremaid näiteid populariseerivad reproduktioonid. Ning juhtudel, kui me ajakirjanduse veergudelt leiamegi reproduktiooni vastavatud monumendist, puudub sel sageli autori nimi, kes on kogu oma südame ja oskuse pannud monumendi loomisse.

\*

No katsu siis veel kirjutada oma joonistustest ja maalilistest kohtadest matkal — näit. Siguldast — kui see kõik kokku tekitab nii palju vastandlikke mõtteid. Me teame kõik — igas kunstnikus toimub loomisprotsess — põlemine. Viha ja rõõm, väsimus ja erksus, õnn ja mure hävitavad selles põlemises teineteist. See toimub analoogiliselt «Pisuhänna» loole, kus kord on Vestmann all ja Piibelet peal, siis jälle vastupidi. Ja tundub, et lõpuks, aastakümnete jooksul, kuju-

A. Kütt. Vilnius. Pliiats. 1958.





neb kunstnikust — inimene. Inimene, kes mõistab ja saab aru, millist kunsti tuleb kellele tal tuleb luua. Ja selleks tuleb kümneid tuhandeid kilomeetreid ringi matkata ning tuhandeid joonistusi teha võõrsil, et aru saada, millist kunsti just on tarvis sinu oma rahval, et aidata teda uue ja parema ühiskonna ehitamisel.

O. Soans

A. Kütt, Läti talu. Pliiats. 1958.

## KUNSTNIKUD—JUUBILARID

### ERNST KOLLOM

18. detsembril 1958. a. tähistati meie kunstnikeperes tuntud graafiku Ernst Kollomi 50-ndat sünnipäeva. Kunstnik on tuntud raamatuillustraatorina ja -kujundajana, eksliibriste loojana ja vabagraafikuna. Erialased teadmised omandas E. Kollom kunstikoolis «Pallas» N. Triigi õpilasena (1927—1931), täiendades ennast graafika alal Moskva Riiklikus Kunstiinstituudis P. Pavlinovi juhendusel (1943—1945).

Seega langes kunstniku loominguilise palge väljakujunemine käesoleva sajandi 30-ndatele aastatele ning on seotud puugravüüri-koolkonna kujunemisega, kuhu kuulusid H. Mugasto ja A. Laigo. Just puugravüüri alal saavutab ka E. Kollom tähelepanuväärseid tulemusi.

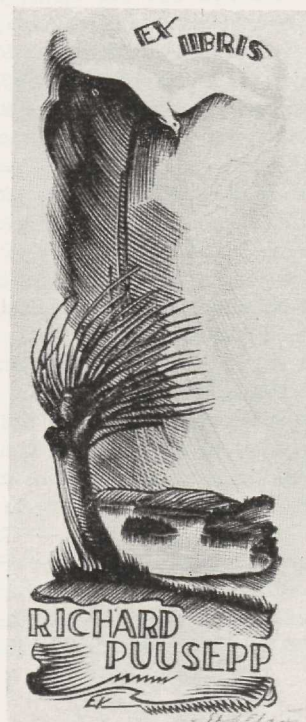
Puusse on kunstnik lõiganud arvukalt illustratsioone, vinjette, ra-

matukaasi, eksliibriseid. Arvukalt on ta samas tehnikas teostanud vabagraafilisi lehti.

Eriti viljakalt on E. Kollom töötanud raamatuillustratsiooni ja -kujunduse alal 30-ndate aastate lõpul, saades ühtlasi rea auhindu. Tööd illustratsiooni alal jätkab kunstnik ka Suure Isamaasõja järgseil aastail. Seejuures on teda algusest peale inspireerinud loomingule nii eesti (B. Alver, J. Barbarus, K. E. Sööt) kui väliskirjandus (O. Wilde, R. Rolland, Th. Mann jt.).

Illustratsiooni kõrval loodud vabagraafika hulgas omavad erilist kohta Suure Isamaasõja aegsed lehed, eskätt linoollõiketehnikas suure-

E. Kollom. Eksliibris. Puugravüür.



mõõtmeline, mõjult monumentaalne leht «Tallinn leekides».

Samas, tagalas, eesti kunstnike Jaroslavl kollektiivi liikmena lõikas ta linooli ka teiste kunstnike joonistusi, nende hulgas Aino Bachi partisanide kujusid. 1943. a. valmi-

vad puugravüüradena Jaroslavl kollektiivi liikmete joonistuste järgi lehed mapile «Saaremaa ülestõus». Samaaegselt võtab ta osa 'mapi «Jüriöö ülestõus» teostamisest.

1947. a. premeeriti kunstnikku Nõukogude Eesti I järgu preemiaga.

Viimastel aastatel on E. Kollom taas loonud rea huvitavaid vabagraafilisi lehti, mida iseloomustab, nagu kunstniku loomingu enamikku, mehine, kaine noot, peaarõhu asetamine kontrastide ja nüansside rikkusele.

L. Viiraja

## VOLDEMAR KAARMA

Kuigi meie vabariigis viljeldakse mitmeid tarbekunstialasid, on puitehistöö — sealhulgas intarsiatehnikas teostatavad tööd — leidnud veel vähe rakendamist.

Üks tublimaid mööblikavandajaid, -teostajaid ja intarsiatehnika spetsialiste on Voldemar Kaarma, kes 26. detsembril 1958. a. võis tagasi vaadata oma 50-aastasele töörohkele elule.

V. Kaarma sündis 1908. a. Anija vallas Harjumaal keskmik-talupidaja pojana. Lõpetanud kohaliku algkooli, siirdus nooruk Tallinna, kus asus tolleaegses Riigi Kunsttööstuskoolis armastatud puutööd õppima. Peale kooli lõpetamist töötas ta pidevalt Tallinna paremates mööblitööstustes mööbelsepana, joonistajana ja meistrina. Õhtuti õppis ta Tallinna Kolledžis, et omandada täielikku keskhariidust.

1940. a. kutsuti V. Kaarma reorganiseeritud Jaan Koorti nimelisse Rakenduskunstikooli sisearhitektuuri eriala õppejõuks. Pärast Eesti vabastamist töötas ta kümme aastat Tallinna Riiklikus Tarbekunsti Instituudis (praegune Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut) ruumikujunduse kateedri õppejõuna, kus tal oli vaieldamatuid teeneid kateedri puutöökoja tehnilise baasi organiseerimisel. Oma töödega on ta edukalt esinenud nii meie vabariigi kui ka

Moskvas, Leningradis ning teiste vennasvabariikide keskustes tarbekunstialastel näitustel.

Tema intarsiatehnikas teostatud tööd on alati leidnud tunnustust nii näitusekülastajate kui ka vastava ala spetsialistide poolt.

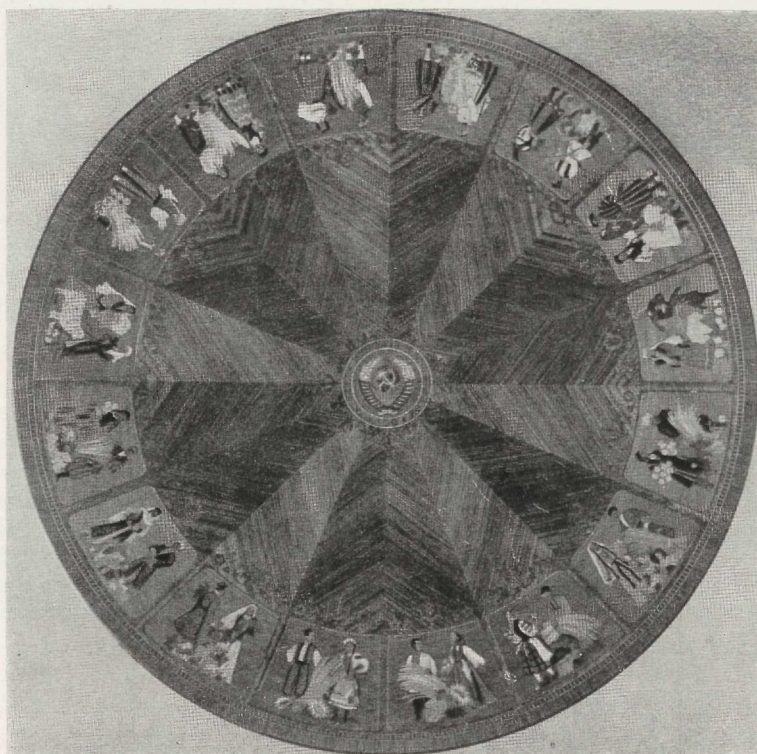
Nimetame siin suurepäraseid ehislaudu «Rahvaste sõprus» (koostöös M. Kaarmaga), mis kingiti Eesti NSV poolt Venemaa ja Ukraina taasühinemise 300 aastapäevaks — üks Moskvasse, teine Kiievisse. 1949. a. tarbekunstinäitusele esitas V. Kaarma söögitoa mööbli

ja ehiskapi. Suurem intarsiatehnikas ehislaud oli tal eksponeeritud ka 1952. a. näitusel.

V. Kaarma on kujundanud ka mitmeid esinduslikke ruume, nagu ENSV Ministrite Nõukogu esimehe kabinet, Leningradi Moemaja direktori kabinet (kavandamine koos intarsia teostusega). Veel on V. Kaarma edukalt osa võtnud mööblikavandite võistlustest, saades 1953. a. kolm preemiat, 1954. a. ühe preemia.

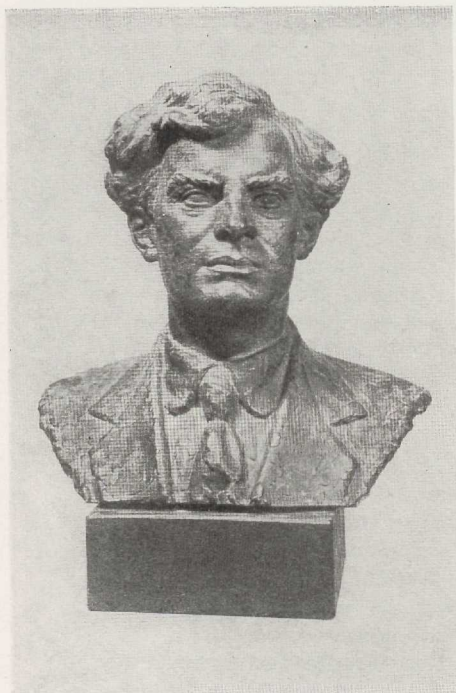
Kunstnikkonnas on ta tuntud hea tarbekunstnikuna ja seltsimehena.

V. Jõeste



M. ja V. Kaarma. Ehislaud «Rahvaste Sõprus». Intarsia. 1949.

## GARIBALDI POMMER



G. Pommer. *Revolutsioonäär*  
J. Kreuksi portree. Kips. 1948.

31. detsembril 1958. a. tähistati ühe meie tuntuma skulptori Garibaldi Pommeri 50. sünniaastapäeva.

G. Pommer õppis Riigi Kunsttööstuskoolis, kuid majanduslik olukord ei võimaldanud tal alustatud õpinguid lõpetada. Ta asus tööle ehitustel, teostades siin mitmesuguseid skulptuuritöid ning töötades ka lihttöölisena. G. Pommeri kujunemine kunstnikuks toimus alles nõukogude korra tingimustes. Oma esimesed tähelepanud tööd lõi ta Suure Isamaasõja ajal Moskvas, kus ta töötas eesti skulptorite kollektiivis. Valmisid sellised patriotismi ja võitluse dünaamikat väljendavad tööd, nagu «Võitlus vallil», «Baltimere laevastiklane» ja «Lahing Paide all».

Pärast sõja lõppu asus kunstnik Tallinna, jätkates siin loominguulist tegevust kuni käesoleva ajani. Esimese silmapaistvama tööna valmis siin Pommeril realistliku käsitluslaadiga kompositsioon «Haavatut abistamas» (1945. a.). Peale kompositsioonide ja žanriskulptuuride («Kalur», 1946. a.) on Pommer loo-

nud ka monumente, nagu J. Lauristini mälestusmärk Tallinnas (1950. a.) ja V. I. Lenini monument Tartus (1952. a.), viimase teostas ta koostöös skulptorite F. Sannamehe ja A. Vommiga. Samuti on Pommer tegutsenud dekoratiivskulptuuri alal (reljeef «Leedu NSV» RAT «Estonia» teatrisaalis, 1946).

Peamiselt tegutseb Pommer aga portreebustide loomisel, saavutades siin hinnatavaid tulemusi. Ta on jäädvustanud meie kunstnikke, ühiskonna- ja kultuuritegelasi («Viktor Hioni portree», 1943. a., «NSV Liidu tšempioni Joh. Kotkase portree», 1946. a., «Kunstnik A. Alase portree», 1948. a. jt.). Õnnetuim on meie töötava rahva revolutsioonilise liikumise juhi Jaan Kreuksi kunstiliselt veenev portree (1948. a.), mille eest skulptorile määrati 1949. aastal Nõukogude Eesti I järgu preemia. Pommeri teostatud on ka Jaan Kreuksi graniidist monument Rahumäel, mis püstitati 1958. a.

H. Paas

## KONSTANTIN SÜVALO

1. jaanuaril möödus 75 aastat meie vanema põlvkonna maalikunstniku Konstantin Süvalo-Štšerbakovi sünnist. Nii nagu paljud teised samasse generatsiooni kuuluvad eesti kunstnikud on ka K. Süvalo oma õppe- ja loomingu-aastail tihedalt seotud vene realistliku kunsti paljude nimekate meistritega. K. Süvalo loominguulise palge kujunemisel on määrav tähtsus ka Riia Kunstikooli õppejõududel — tuntud läti maastikumaaliljal, akadeemik Vilhelm Purvitil ning läti nimekatel kunstnikel Jan Robert Tilbergil ja Jan Rosenthalil.

Need läti rahvusliku kunsti parimate traditsioonide kandjad maalikunstis panid aluse Karksist põllutöölise perekonnast pärineva kunstihuvilise poisi ande ning huvide edasisele arenemisele.

1913. a. lõpetab K. Süvalo Riia Kunstikooli. Ta püüdlükust ning tulemusrikkast usinusest koolipäevil kõneleb tema diplomitöö, mis eksponeeritakse Peterburi Kunstide Akadeemia näitusel. 1914. a. kevadel jätkab K. Süvalo edasiõppimist tuntud vene kunstniku ja pedagoogi prof. V. Kardovski ateljees. Kuid puhkenud Esimese maailma-

sõja tõttu tuleb K. Süvalol peagi õpingud katkestada. Ta pöördub tagasi kodumaale, asudes elama Pärnu, mis jääbki tema kodulinaks. Pärnuga on seotud kunstniku aastakümnete pikkune loominguuline tegevus, väsimatu töö kunstipedagoogina. Pärnu Keskkoolis on K. Süvalo avastanud mitmeid noori talente ja neid kunstikoolidesse suunanud. Nendest on võrsunud vabariigi nimekaid kunstnikke — J. Jensen, V. Haas, O. Soans, E. Parviste jt. Pärnu tunneb oma põlist kunstnikku ka tema personaalnäituste kaudu, mida vanameistri töö-

dest on korraldatud kolmel korral (aastail 1916, 1924, 1946). Neljandat korda toimus kunstniku personaalnäitus Tallinna Kunstihoones seoses tema 75-nda sünnipäevaga.

Väärtuslikuma osa K. Süvalo loomingust moodustab maastikumaal. Maastikužanr on kunstniku tugevamaid külgi. Kuigi vanameistri töörohked aastad on osalt möödunud omaaegsete kunsti «moeharastuste» tähe all, on siiski valdav osa tema loomingust jäänud realistlikuks, kajastades vene realistliku maalikooli väärtuslikke traditsioone. Püsiva väärtusega K. Süvalo loomingus on hulk maastikumaale Eesti looduse karmist ilust, mida kunstnik siira armastusega on edasi andnud. Eriti meeleolukalt on K. Süvalo kujutanud meie kodumaa varakevadist ja sügisest loodust. Varakevade karged hommikud ja sumedad õhtud, sulava lume laigud karmil loopealsel, kannarvikunõmmel või metsasügavuses — sellised on tuttavad motiivid kunstniku elamusterikkas loomingus. Kui vaatame töid «Vaade aknast sügisel» (1920), «Sügispäev» (1935), «Kevad metsas» (1950), «Kevadpäev» (1951), «Märtsi päike» (1952), «Märtsi õhtu» (1954) või teisi süžeelt analoogilisi maale, siis näeme, et hoolimata teemade lähedusest väljendavad need kunstniku tunnete avarust ühele või teisele loodusmotiivile omase meeleolu tõlgendamisel.

Oma kodumaa looduse kujutamise kõrval leidub K. Süvalo maa-

liloomingus rohkesti töid ka välismaistel motiividel. Siia kuuluvad kunstniku Pariisi-perioodil kolmekümnendate aastate algul loodud teosed. Neist väärib mainimist näiteks «Notre-Dame» (1930), mis kujutab tuledes säravat õist Pariisi Seine'i kaldal. Maal on teostatud temperamentselt ning jõuliselt. Varakevadine meeleolu on õnnestunult edasi antud maalil «Pariis viidevikus» (1929). Maalist tulvab vastu kunstnikule südamelähedase aastaaja ja Pariisi vanalinna romantilist hõngu. Selle perioodi tödest ei ole kõik muidugi võrdse väärtusega. Nii näiteks maalil «Grand Opera» («Pariisi Suur Ooper», 1931) ei ole saavutatud suurlinna meeleolu ja õhtutulede maalilist sära, mida kunstnik on ilmselt taotlenud.

Üldiselt ei ole aga Pariisi ja selle ümbruse ainekul loodud etüü-

did nii väljendusrikkad kui kodumaist loodust kujutavad tööd. Lõuna-Eesti loodus, mis on seotud vanameistri lapsepõlvemälestustega, on kunstnikku inspireerinud ka hilisemas eas. Karksi maastikku kujutavates maalides kajastub K. Süvalo loodusetunnetus eriti värskest ja erksalt. «Lõuna-Eesti», «Karksi mägedel» ja «Sügisväljad» kuuluvad kunstniku Lõuna-Eesti motiividel loodud maaliteoste paremiku hulka.

K. Süvalo maalilooming hõlmab ka paljusid portreid ja figuraalseid kompositsioone, mis ei ületa aga oma tasemelt kunstniku maastikumaale. Maastikužanris avaldub K. Süvalo isikupärane anne kõige viljakamal ja tugevamal kujul. Just viimastega on K. Süvalo andnud küllaltki suure panuse eesti realistliku kunsti varamusse.

F. Matt



K. Süvalo. Vaade aknast sügisel. Õli, 1920.

## MAKS ROOSMA

10. jaanuaril 1959. a. möödus 50 aastat ENSV teenelise kunstitegelase, dotsent Maks Roosma sünnist. Kunstniku juubel oli ühtlasi eesti klaasehistöö juubelik, sest Maks Roosma nimega on vahenditult seotud meie klaasiarengu suur ja sisukas peatükk.

Juba esimene loominguline debüüt 1937. a. tõi kunstnikule laiade kunstiringkondade tunnustuse nii kodumaal kui ka rahvusvahelisel areenil. Maks Roosma esimesed iseseisvad tööd — kaks graveeritud kristallvaasi — autasustati 1937. a. maailmanäitusel Pariisis kuldaurahaga. Iga tema järgnev töö kujunes omaette kunstisaavutuseks, milles põimuvad ühte materjali tundmine, laitmatu graveerimistehnika ja peen, lüüriline kunstnikuanne. Need kolm komponenti moodustavad selle omapära, mida tunneme Roosma individuaalse kunstnikukäekirjana.

M. Roosma lüüriline laad avaldub juba figuuralsete kompositsioonide temaatikas. Nii valib ta varasemal aastail teemasid, nagu —

M. Roosma. Vaas «Kalevipoja võitlus sortsidega». Kristall, graveeritud. 1958.



«Leda luigega» (1937), «Euroopa», variandid I (1937) ja II (1942), «Muusika», variandid I (1938) ja II (1939), «Baleriin» (1941). Edaspidi asenduvad need eesti rahvusliku mütoloogia ja eepose ainestikuga. Olgu siin eeskätt nimetatud «Kalevipoeg Soome sepa juures» (1947), «Virgo» (1956), «Sõnajalaoie valvur», variandid I (1956) ja II (1957), «Kalevi kojusõit» (1957), «Veehaldjad» (1958) ning erinevalt teistest mažoorisena ja heroilisena kõlav «Kalevipoja võitlus sortsidega» (1958). Oma lüüriliselt meeleolult liituvad loetletutega «Muhu laul» (1957) ja arvukad dekoratiivvaasid kaladega.

Need teosed veenavad, et kujutise lüüriline põhitoon vastab hästi puhta ja läbipaistva klaasi spetsiifikale, tõstes vastastikku materjali ja dekoori väljendusrikkust, soodustades nende orgaanilist ühtesulamist.

Ometi ei piirdu M. Roosma oma teostes ühe meeleoluga. «Kalevipoja võitlus sortsidega» on täis draamatilist pinget, hiiglaslikku jõudu. Teose üldilmes domineerivad tihedalt eset katvad matid siluetid, mis vastukaaluks klaasi läbipaistvale haprusele loovad opaakseid, skulptuurseid pindu. Nii materib kunstnik juba oma «Jüriöö ülestõusus» (1945) ja «1905» (1947) isegi eseme tausta, rõhutades sellega teose eepilist kõla — monumentaalsust.

Mõndagi uut on toonud 1958. aasta M. Roosma loomingusse. Esimesena Nõukogude Eestis on ta hakanud klaasi modelleerima, looma uusi moodsaid vorme, eksperimenteerima kontrastide mõjuga dekooris ja materjalis.

Spetsialiseerudes Tšehhoslovakkias—Haidas (1937—38) kristallgraveerimise alale, ammandas kunstnik sealt kõik, mida sellel alal

võis omandada. Kodumaale pöördus ta graveerimise spetsialistina ning asus tööle aktiivse kunstnikpedagoogina, loomisjõulise kunstnikentusiastina. Pingelise loova töö aastail kasvas tema individuaalne repertuaar ja kunstimeisterlikkus.

Üle 20 aasta kestev pedagoogiline tegevus võimaldab meil rääkida juba Roosma koolkonnast. Enamgi. Roosma koolkond on kujunenud eesti ehisklaasi koolkonnaks, mis on vaadeldav monoliitse tervikuna. Aastate vältel koguneb ENSV Riiklikku Kunstiinstituuti mitmeidki kirju vennasvabariikide klaasitööstustest (Valgevene, Ukraina, Leningrad), milles palutakse «Roosma koolkonna» kasvandike abi, et avada käitiste juures osakondi «eesti laadis».

Ometi ei või me tänaseni kõrvutada M. Roosmaga ühtegi teist eesti ehisklaasi spetsialisti. Tal ei ole veel kasvanud järelpõlve, kes oma anderikkuse ja töökkuse poolest suudaks võistelda õpetajaga.

Tähistades kunstniku 50. aasta juubelit, ei saa jätta teda mainimata kui kunstiajaloolast, inseneri ja graafikut.

Ajaloolasena uurib M. Roosma eesti klaasi ajalugu. Ta on avastanud materjale, mis lasevad rääkida klaasi töötlemisest Eesti territooriumil XVI saj. alates. Kirjanduslike allikate piiratuse tõttu on kunstnik omal algatusel alustanud arheoloogilise tööga. 1958. ja 1959. aastail teostatud kaevamiste tulemusena on ta avastanud Hiiumaal XVII saj. töötanud klaasivabriku toodangu näidiseid, mis äratavad tähelepanu oma mitmekesisuse ja kvaliteetsuse poolest.

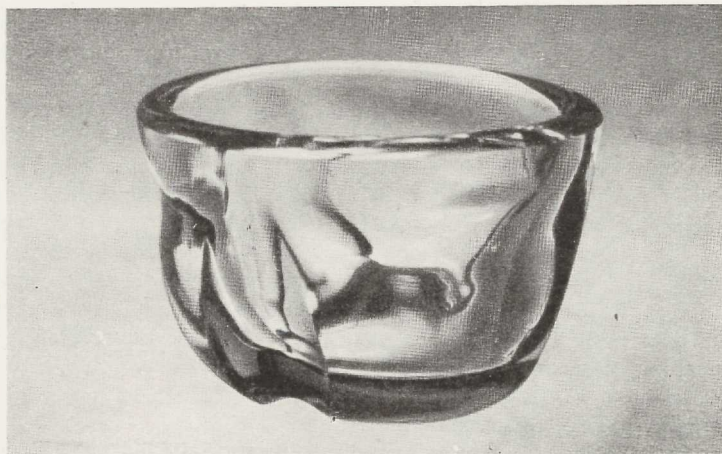
Insenerina on M. Roosma loonud liiva-söövitusmasina, mis hõlbustab tunduvalt klaasehistööd suurte pindade graveerimisel ja lõikamisel.

Viimaste aastate looming on



andnud põhjust rääkida M. Roosmast ka kui andekast ja viljakast graafikust. Lõpetanud Günther Reindorffi õpilasena 1936. a. Riigi Kunsttööstuskooli graafika eriala, on kunstnik säilitanud tiheda kontakti oma õpetajaga. Lähedane on õpilase ja õpetaja looduse suhtumine, mis avaldub Roosma joonistustes. Roosma kui graafiku tugevaks küljeks on töötamine materjalis. Siin saavutab ta meisterliku kompositsioonilise ülesehituse ja tonaalse kõlavuse, mille kaudu väljendub kunstnikule omane meeleolude rikkus, kontsentreerimisoskus, sügav loodusetunnetus.

H. Kuma



M. Roosma, Ehisvaas, Kristall, modelleeritud, 1958.

## 1958. A. NÄITUSTE KROONIKA

### EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDUS

2. veebruaril suleti Tallinna Kunstihoones kunstnike-vendade Karl (sünd. 1882) ja Paul Burmani (1888—1934) teoste näitus, mis organiseeriti Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi ja ENSV Kunstnike Liidu poolt. Näituse arutelu toimus 30. jaanuaril. Näituse puhul anti välja kaks kataloogi ja Paul Burmani autorileht.

\*

7. märtsist kuni 11. aprillini oli Tallinna Kunstihoones avatud Eesti NSV teenelise kunstitegelase, prof. Evald Okase personaalnäitus. Näituse arutelu toimus 10. aprillil. Anti välja kataloog.

\*

20. aprillist kuni 11. maini oli Tallinna Kunstihoones avatud kunstnik Johannes Võerahansu tööde näitus. Näitus organiseeriti Tartu Riikliku Kunstimuuseumi, Eesti

NSV Kunstnike Liidu ja Eesti NSV Kunstifondi Tartu osakonna poolt. Näituse arutelu toimus 9. mail.

\*

7.—30. juunini oli Tallinna Kunstihoones avatud Eesti NSV Kunstnike Liidu liikmete teoste žüriivaba kunstinäitus. 30. juunil toimus näituse arutelu. Anti välja kataloog.

\*

Nõukogude Eesti kunstnike akvarellide näitus toimus 15.—29. novembrini. Arutelu toimus 28. novembril. Koostati kataloog.

\*

Eesti NSV Kunstnike Liit ja Eesti NSV Kunstifond teenendasid aasta jooksul rändnäitustega «Eesti Nõukogude kunst» (kaks komplekti) järgmisi keskusi: Rakvere, Paide, Petseri, Võru, Narva, Klooga, Kihnu saar, Tõstamaa, Pärnu. Pärnu

täiendati ekspositsiooni 26 tarbekunstiesemega.

\*

NSVL Kultuuriministeeriumi Välissuhete osakond korraldas 18. septembrist kuni 2. oktoobrini Tallinna Kunstihoones Soome raamatu näituse. Näitusel oli esitatud ligi 1000 raamatut.

\*

3.—17. detsembrini oli samades ruumides avatud Ungari raamatu näitus.

### TALLINNA RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

...oli 26. detsembrist 1957. a. kuni 2. märtsini 1958. a. avatud näitus India kaasaegse tarbekunsti esemetest, mis säilitatakse Idakultuuride Muuseumis Moskvas. Anti välja lühibrošüür.

\*

...toimus 12. märtsist kuni 3. aprillini skulptor Voldemar Mel-

liku (1887—1949) personaalnäitus. Anti välja kataloog.

\*

...oli 12. märtsist kuni 3. aprillini avatud ukraina graafiku V. Litvinenko teoste näitus.

\*

...oli 11. aprillist kuni 16. juunini eksponeeritud väljapaistva eesti graafiku Eduard Viiralti (1898—1954) teoste näitus. Anti välja autorileht ja kaks rikkalikult illustreeritud kataloogi eesti ja vene keeles. 28. mail toimus näituse arutelu.

\*

...oli 31. maist kuni 16. juunini ja 31. juulist kuni aasta lõpuni avatud püsiv ekspositsioon «Realistlik kunst Eestis».

\*

...eksponeeriti 21. juunist kuni 21. juulini Gruusia kujutava kunsti näitus. 20. juulil viidi läbi näituse arutelu.

\*

...oli 2.—31. augustini avatud ÜLKNÜ 40. aastapäevale pühendatud noorsoo- ja sporditeemaliste teoste näitus, mis organiseeriti ENSV Kultuuriministeeriumi, ENSV Kunstnike Liidu ja Tallinna Riikliku Kunstimuseumi poolt.

\*

...eksponeeriti 5. novembrist kuni 15. detsembrini Mehhiko ja Brasiilia graafika näitus. Näituse organiseeris A. Puškini nimeline Riiklik Kujutavate Kunstide Muuseum.

\*

21. juulist kuni 23. augustini eksponeeriti Kunstihoones Ungari

revolutsioonilise kunsti näitus. 23. augustil toimus näituse arutelu.

\*

29. märtsist kuni 9. aprillini organiseerisid Tallinna Riiklik Kunstimuseum ja ENSV Kunstnike Liit ühel Balti Merelaevastiku laeval näituse «Eesti maal ja graafika». 6. aprillil toimus laeva meeskonna ja näituse organiseerijate kohtumine.

\*

Seoses Balti liiduvabariikide teatritöötajate konverentsiga oli 1. aprillist kuni 22. juulini Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas avatud Nõukogude Liidu teatrikunstnike eskiiside näitus, mille organiseerisid Üleliiduline ja Eesti NSV Teatriühing ja Tallinna Riiklik Kunstimuseum.

\*

2. augustist kuni 4. oktoobrini oli Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas avatud Riia kunstniku-arhitekti Antonovi teoste näitus.

Samas eksponeeriti 19. oktoobrist kuni 10. novembrini näitus nõukogude maalist, graafikast ja skulptuurist. Näituse organiseeris NSV Liidu Kunstifond.

\*

29. aprillist kuni 12. oktoobrini oli Rakveres avatud sealt pärinevate kunstnike Neffi ja Pezoldi teoste näitus.

\*

Jaapani gravüüri näitus, organiseeritud UNESCO poolt, oli avatud Fr. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus (28. XII 1957. a. — 3. IV 1958. a.), Viljandis (6. IV — 4. V) ja Paides (5. V — 6. X). Alates 4. novembrist 1958. a. asub näitus Rakveres.

\*

I. Šiškini ofortide näitus toimus 11. oktoobrist 1957. a. kuni 5. aprillini 1958. a. Viljandis ja 5. aprillist kuni 20. juulini Võrus.

\*

Oktoobrikuus eksponeeriti Saaremaal rida näitusi — «I. Šiškini ofortide näitus», «Nõukogude Eesti Kunst» ja «Eesti eksliibris». Originaalide näitused toimusid 16 eri paigas — Kingissepa muuseumis, rahvamajades, koolides.

#### TARTU RIIKLIKUS KUNSTIMUUSEUMIS

12. jaanuaril lõppes näitus «Eesti nõukogude kunst Tartu Riikliku Kunstimuseumi kogudest», mis avati 2. novembril 1957. a. Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäeva tähistamiseks.

\*

31. jaanuarist 17. märtsini oli avatud maalikunstnik Johannes Võerahansu teoste näitus, mille korraldajaiks olid Tartu Riiklik Kunstimuseum, Eesti NSV Kunstnike Liit ja Eesti NSV Kunstifondi Tartu osakond. 14. märtsil toimus näituse arutelu. Näitusega seoses ilmus kataloog.

\*

23. märtsil avati Tartus Eesti NSV Kultuuriministeeriumi, Tallinna Riikliku Kunstimuseumi ja Eesti NSV Kunstnike Liidu poolt organiseeritud Paul Burmani ja Karl Burmani teoste näitus. Külalishäädus lõppes 21. aprillil.

\*

Rahvusvahelise töölispäeva — 1. mai tähistamiseks avati 30. aprillil Tartu kunstinäitus, mis kestis 31. juulini. 3. juunil toimus näituse arutelu. Anti välja kataloog.

\*

6. augustist kuni 17. septembrini toimus graafik Ella Mätiku (1903—1943) mälestusnäitus kunstniku 15. surma-aastapäeva tähistamiseks. Näitusega seoses ilmus kataloog.

\*

24. augustil avati külalishääditus Moskvas — Mehhiko ja Brasiilia graafika. Kokku oli esitatud 144 graafilist lehte Mehhiko «Rahvagraafika Töökoja» ja Brasiilia «Graafikasõprade Klubi» liikmetelt. Näitus lõppes 27. oktoobril.

\*

21. septembrist kuni 19. oktoobrinini toimus ÜLKNÜ 40. aastapäeva tähistav Tartu linna isetegevusliku ja tarbekunsti näitus Tartu Linna TSN Täitevkomitee Kultuuriosakonna ja Tartu Riikliku Kunstimuseumi organiseerimisel. Näitusest võttis osa ligi 50 inimest 130 tööga. Näituselt valiti 70 eksponaati saatmiseks vabariiklikule isetegevuslaste kunstinäitusele Tallinnas.

\*

6. novembrist kuni 2. veebruarini toimus Jaan Koorti (1883—1935) 75. sünni-aastapäeva tähistav mälestusnäitus. Näitusega seoses ilmus autorileht ja kataloog.

\*

Väljaspool muuseumi korraldati graafik Ernst Tiido (1913—1957) teoste näitus: 23. veebruarist 27. aprillini Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis, 8. juunist kuni 15. juulini Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis Võrus ja 12. septembrist 29. oktoobrinini Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

#### EESTI NÕUKOGUDE KUNST VALJASPOOL VABARIIGI PIIRE

24. septembrist kuni 16. novembrini oli Riias Läti ja Vene Riikliku Kunstimuseumi ruumes avatud Balti liiduvabariikide skulptorite teoste näitus. 1.—5. oktoobrinini toimus näituse ruumes skulptuurialane konverents. Konverentsi ja näituse puhul autasustati 12 eesti skulptorit preemiate ning diplomitega.

\*

25. septembrist kuni 16. novembrini oli Riias Läti ja Vene Riikliku Kunstimuseumi ruumes avatud kunstnike Paul ja Karl Burmani teoste näitus. Näitus organiseeriti Tallinna Riikliku Kunstimuseumi ja ENSV Kunstnike Liidu poolt.

\*

31. oktoobrist 30. novembrini oli Leningradis Vene Kunsti Muuseumi

ruumes avatud nõukogude estampgraafika näitus, 20.—23. novembrini toimus samas estampgraafika probleemidele pühendatud konverents.

\*

Leningradis NSVL Kunstide Akadeemia muuseumis oli novembrini avatud vene ja nõukogude ofordi näitus, millele 10 eesti graafikut esitasid 43 teost.

\*

2. ja 3. detsembril toimus NSVL Kunstnike Liidu juhatause sekretariaadi ruumes nõupidamine NSVL Kunstifondi süsteemi metallehistöö ja juveliirikunsti toodangu arutamiseks. Samal ajal korraldatud sisemisel näitusel oli esitatud 116 teost eesti juveliirikunstnikelt, mis olid valmistatud ENSV Kunstifondi Kunstitoodete Kombinaadi metallehistöö ateljees.

\*

24. detsembrist kuni 22. märtsini oli Moskvas Kesk-Näitusesaali ruumes (end. Maneež) avatud sotsialismimaade kujutava kunsti teoste näitus. Kataloogi andmeil esinesid nimetatud näitusel 16 Nõukogude Eesti kunstnikku, eksponeeritud olid 8 kunstniku teosed.

## КУНСТ, 2 («ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства 1959 год

### Х СЪЕЗДУ ХУДОЖНИКОВ ЭСТОНСКОЙ ССР

Дорогие товарищи!

Центральный Комитет Коммунистической партии Эстонии горячо приветствует участников X съезда художников Эстонской ССР и в их лице всех деятелей изобразительного искусства нашей республики.

Центральный Комитет КП Эстонии с большим удовлетворением отмечает, что изобразительное искусство нашей республики успешно развивается, с каждым годом растет мастерство и профессиональная зрелость художников, повышается идейно-художественный уровень их творчества. Эстонское изобразительное искусство получило широкое общественное признание не только в республике, но и за ее пределами.

X съезд художников Эстонской ССР — важное событие в культурной жизни республики. Его значение особенно возросло в связи с тем, что его работа происходит в знаменательное время, когда наша страна вступила в новый, важнейший этап своего развития, — период развернутого строительства коммунистического общества. Почетный долг съезда художников состоит в том, чтобы мобилизовать художников на решение тех великих задач, которые выдвинул XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза перед творческой интеллигенцией, перед всем советским народом.

Великий Ленин учил, что литература и искусство не могут и не должны стоять вне политики, вне тех больших процессов, которые совершаются в стране, вне тех великих дел и задач, которые решает трудовой народ. Искусство, учил Ленин, должно уходить всеми корнями в толщу народных масс, обогащать их духовно, закалять их волю к борьбе, воспитывать их и мобилизовать на решение исторической миссии по строительству нового, коммунистического строя.

Коммунистическая партия всегда придавала и придает первостепенное значение деятельности писателей, художников, композиторов, внимательно и неустанно следит за развитием литературы и искусства, заботится о том, чтобы литература и искусство были тесно связаны с жизнью народа, чтобы они оказывали должное влияние на коммунистическое воспитание трудящихся.

В своем докладе на XXI съезде КПСС тов. Н. С. Хрущев говорил:

«В развитии и обогащении духовной культуры социалистического общества важную роль играют литература и искусство, которые активно способствуют формированию человека коммунистического общества. Нет благороднее и выше задачи, чем задача, стоящая перед нашим искусством, — запечатлеть героический подвиг народа — строителя коммунизма. Деятели литературы, театра, кино, музыки, скульптуры и живописи призваны поднять еще выше идейно-художественный уровень своего творчества, быть впереди активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, в пропаганде принципов коммунистической морали, в развитии многонациональной социалистической культуры, в формировании хорошего эстетического вкуса».

Партия призывает и призывает деятелей искусства руководствоваться принципами социалистического реализма, создавать правдивые, идейно полноценные, высокохудожественные произведения, бороться за искусство народное, близкое и понятное народу, тесно связанное с его жизнью, борьбой и работой.

ЦК КП Эстонии отмечает, что художники республики еще в большом долгу перед народом, что многосторонняя и богатая жизнь эстонского народа еще не нашла достойного отражения в произведениях живописи, скульптуры и графики. Изобразительное искусство должно разностороннее и глубже отразить жизнь рабочего класса, колхозного крестьянства и советской интеллигенции, а также жизнь молодежи республики. Творчество художников должно быть теснее связано с жизнью трудового народа, с его борьбой за построение коммунизма в нашей стране.

Всемерно поощряя развитие изобразительного искусства творческие поиски наиболее выразительных средств отражения действительности, партия в то же время осуждает мнимое «новаторство», формалистические выкрутасы абстракционизма. Борясь за воспитание здорового эстетиче-

ского вкуса народа, партия решительно выступает против эстетства и аполитичности. Партия учит, что советское искусство, так же как и литература, является законным наследником всего лучшего, что создала мировая культура, чего достигла национальная культура прошлого. Но советское искусство не механически, а творчески воспринимает достижения культуры прошлого, выдвигая и осваивая прежде всего демократические и социалистические элементы этой культуры, как учил великий Ленин.

В воспитании хорошего эстетического вкуса народа большую роль призваны сыграть художники прикладного искусства. Центральный Комитет КП Эстонии призывает художников-прикладников и впредь развивать этот вид искусства, имеющий в нашей республике большие традиции.

Центральный Комитет КП Эстонии желает большого успеха в работе X съезду художников Эстонской ССР и выражает твердую уверенность в том, что художники республики внесут достойный вклад в общую борьбу советского народа за построение коммунизма, будут неустанно повышать свое мастерство, создадут высокохудожественные произведения, в которых достойно отразят величие дел и трудовых подвигов нашего народа.

#### ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КП ЭСТОНИИ

### ЗАМЕТКИ О КЕРАМИКЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

И. Тедер

Художественная керамика Советской Эстонии переживает в последние годы большой подъем. Черты современности отразились в поисках простоты форм, лаконизма силуэта, в сдержанной, спокойной разработке поверхности. Декоративность достигается за счет четкого решения объема, художественной выразительности глазури, а не орнаментации. За последнее время наши мастера керамики широко применяют технику обжига при высоких температурах, так называемую технику большого огня, предоставляющую художнику богатые возможности. Керамисты республики успешно добиваются подлинного художественного единства формы и декоративного решения.

Плодотворно работают художники как старшего, так и младшего поколения. Новизной, простотой, свежестью и красотой радуют декоративные изделия И. Ныгес, А. Типпе, Л. Йытс. Своеобразный, свободный, четко выраженный почерк характерен для творчества Э. Пийпуу. Смело ищет новых решений Ю. Матвей: отказываясь от трафарета и повторения устаревших форм, художник стремится к ясному рисунку силуэта. Гармонией пропорций и единством декоративного решения отличается ликерный сервиз В. Эллер. Глубокая поэтичность свойственна творчеству М. Рязк. Тематическую композицию успешно внедряют в керамику И. Пломпуу и А. Типпе, о чем свидетельствует их совместная работа — две стеновых тарелки на темы эпоса «Калевипоэг».

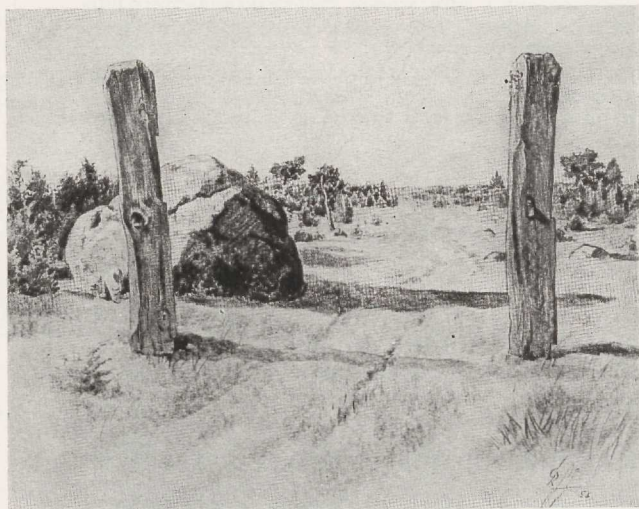
Крупнейшими мастерами мелкой пластики являются Э. Пийпуу и А. Аламаа. Скульптуры этих художников отличает умелое обобщение природных форм и стилизация деталей. Обогащает художественные возможности керамики Э. Рэметс в своеобразных керамических рельефах, так называемых «пряниках».

Однако в массовой продукции наблюдается еще много недостатков. В первую очередь следует ликвидировать отставание технической базы. В интересах успешного развития эстонской керамики необходимо организовать экспериментальную мастерскую, которая стала бы средоточием серьезных творческих поисков.

Е. Луппе, Varsake. Madalkuumus. 1959.



Х. Ляги



G. Reindorf, Iidsed väravapostid Saaremaal. Grafiit.  
1958.

Недавно общественность республики отмечала семидесятилетие со дня рождения профессора Гюнтера Рейндорфа, народного художника Эстонской ССР и члена-корреспондента Академии Художеств Союза ССР. Произведения этого выдающегося пейзажиста-графика снискали широкую известность и пользуются большой любовью в народе.

Г. Рейндорф занимает в эстонском искусстве совершенно особое место. Это художник, тонко чувствующий лирику природы, рисовальщик-виртуоз неповторимой индивидуальности. Профессор Г. Рейндорф помог поднять эстонский пейзажный рисунок на более высокую ступень и вывести его на видное место в искусстве народов СССР. Художник с воодушевлением культивировал и другие виды графики. С 1920 года Рейндорф занимается педагогической деятельностью, отдавая много сил воспитанию молодого поколения эстонских графиков.

Ранние работы Г. Рейндорфа, относящиеся к 20-м годам, написаны на темы островов Паكري и Тютарсаар. В эти годы художник рассматривает природу как извечное жилище человека, человек для него органически связан с природой, и связь эта с необыкновенной ясностью воспринимается художником. В 30-е годы он еще больше углубляется в природу. Леса и деревья становятся у него основным объектом изображения. Рейндорф

раскрывает перед зрителем красоту простых мотивов и деталей. Здесь художник значительно раздвигает границы эстонского пейзажа, обогащая этот жанр новыми нюансами чувств.

В искусство Советской Эстонии Г. Рейндорф пришел уже зрелым художником. Наряду с работами, отображающими природу Эстонии, художник в 1946 году создает ряд монументальных пейзажных картин на темы Армении. В следующем году мы находим у него образы могучих деревьев-великанов с побережья северной Эстонии. В серии рисунков на темы Рыуге художник особенно внимательно присматривается к разнообразию настроений природы.

Естественным продолжением творчества Г. Рейндорфа является новая серия его рисунков на темы Сааремаа. Взору художника открывается Сааремаа, озаренная солнцем, в летнем зное и безмолвии, — все это одухотворяется светлым и ясным жизнесприятием самого художника. Изображая узкие участки островного пейзажа, он в то же время дает в своих рисунках что-то существенное, характерное для повседневной жизни Сааремаа. Особым вниманием художника пользуется характерный для сааремааского пейзажа можжевельник. В работе «Заросли можжевельника на острове Сааремаа» художником тонко подмечен и передан в талантливом обобщении беспокойный и торопливый ритм переплетающихся верхушек. Больше всего привлекают художника крупные, многолетние можжевельники. В рисунке «Можжевельники-великаны на острове Сааремаа» эти растения поднимаются ввысь темными, контрастными пирамидами в прозрачно-чистом морском воздухе; в форме их густых крон чувствуется смелый и энергичный почерк опытного мастера. Мотивы пейзажа в рисунках художника часто связаны со старым домом, садом или воротами. Художник как бы хочет показать переходящее из поколения в поколение умение островитянина устраивать свое жилье в органической связи с природой. Филигранный рисунок «Вид из окна рыбака-островитянина» как бы символизирует взгляд, устремленный в сааремааскую новь, с ее богатством и изобилием.

Рисунки из Лауласмаа дают характеристику месту, где художник проводит лето, — на берегу небольшой бухты среди кряжистых коренастых сосен.

Профессор Г. Рейндорф встретил свой юбилей полным творческих сил и энергии, он с воодушевлением работает над осуществлением новых замыслов и идей. Будем надеяться, что многочисленные любители изобразительного искусства смогут в скором времени познакомиться с новыми произведениями этого крупнейшего эстонского графика.

## О ПЛОДОТВОРНОМ ПЕРИОДЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАХ

В. Бернштейн

Айно Бах переживает сейчас один из самых плодотворных периодов своей творческой деятельности. Его начало приходится на 1952—53 годы, когда художнице удалось преодолеть сухую описательность, одно время завладевшую ее искусством. Она вернулась к принципу воссоздания внутренней жизни человека. Одновременно возобновилась работа в различных графических техниках.

«Первой ласточкой» была, по-видимому, монотипия «За роялем» (1952). Это поистине музыкальный лист, и есть нечто символическое в том, что Айно Бах возвращается к свойственному ей типу эмоциональности в произведении на подобный сюжет. Вслед за монотипией «За роялем» появляются еще несколько, одновременно возникают листы, исполненные в технике офорта и сухой иглы. С 1954 года Айно Бах снова выступает с сериями законченных работ. Диапазон жанров, сюжетов, техник неуклонно расширяется, одновременно возрастает сложность заданий. Образ человека остается центральным, даже единственным предметом искусства Айно Бах. Принцип его воплощения можно было бы назвать портретным, если иметь в виду, что портрет для художницы служит средством раскрытия эмоционального склада в его типических чертах. Человек для художницы — высокий и сложный духовный организм. Ее героям не свойственна ярко выраженная интеллектуальность, зато их эмоциональный мир особенно богат. При всей сложности, изменчивости их душевных движений, все это — натуры цельные. Вместе с тем каждый ее персонаж — хоть немного лирический герой, в нем оставлена какая-то частица личности самой художницы.

Вернуться к лирике, видимо, легче всего было через образы детей. Поэтому вслед за монотипией «За роялем» (где главное действующее лицо — девочка) идут гравюры «Спящий ребенок», «Ученица медшколы», «Маленькая Мари» и рисованные портреты девочек. В этих листах детское обаяние передано с большой поэтичностью, графические приемы отличаются обобщающей простотой, емкостью и гибкостью.

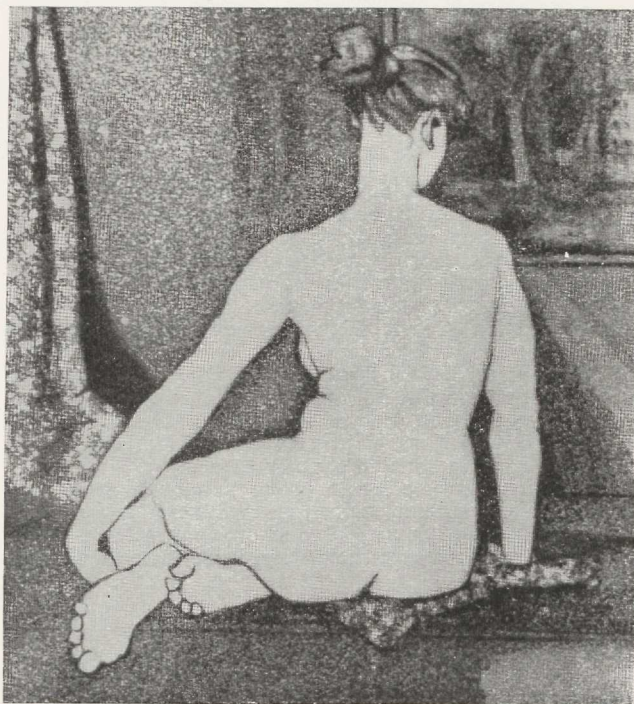
В 1956 году Айно Бах почувствовала себя в силах взяться за композиции в технике акватинты и исполнила серию из трех листов — «Вильгельмине Клементи», «Перед зеркалом», «У окна». Первый из них, своеобразный портрет-картина, посвящен образу молодой революционерки. В нем художнице хотелось избежать и ложной романтизации, и нарочитого пафоса. Интересный замысел не удалось, однако, довести до конца. Вторая гравюра трактует простой бытовой сюжет сдержанно, без излишней повествова-

тельности и чрезмерной детализации, акватинтная фактура в этом листе отличается тонкостью и разнообразием. Наиболее глубок третий лист серии, где девушка-архитектор, мечтающая у окна, за которым строится город, раскрывается во всем многообразии своих духовных интересов.

Может показаться неожиданным, что последующие композиции — это целая серия обнаженных фигур (меццотинто и акватинта). Однако есть своя логика в том, что Айно Бах, художник, влюбленный в красоту и выразительность пластического облика человека, еще раз пришла к этой теме, которой однажды она уже платила щедрую дань.

В этих работах модель менее всего является поводом для академической студии. Гравюра с обнаженной натуры также выливается в своеобразный портрет, в котором обязательно схвачены характер и настроение. Одновременно изучаются возможности самой техники — мезцотинто или акватинты. Особенно примечателен последний по времени лист (акватинта, 1958 год), где художница последовательно в ряде вариантов добивалась максимальной строгости графического приема, построенного на соотношении плоскостей и линейного узора.

A. Bach. Akt. Akvatinta. 1958.



Как ни привлекательны опыты с обнаженной моделью, портрет остается ведущим жанром в творчестве Айно Бах. Серия портретов, исполненных за последние годы, — это целая поэма об эстонской женщине советской эпохи. Правда, Айно Бах не дает обычно своим героям «производственных характеристик». Художницу пленяет в наших современниках прежде всего богатство и гармоническое развитие человеческих способностей — это ткачихи с душой поэтической и порывистой, маляры тонкого, артистического склада. С особым поэтическим напряжением исполнен портрет Деборы Вааранди. Это поистине вдохновенное произведение, где лучшие духовные качества тонкой, чуткой и страстной натуры раскрываются полно и свободно, как в искреннем и задушевном лирическом стихотворении.

Оглядывая творческий путь, пройденный Айно Бах, замечаешь, что ей однажды уже пришлось пережить период бурного расцвета творческих сил. Это было в 1935—40 годах. Интересно сравнить между собой два самых плодотворных периода — нынешний и давно минувший.

Между ними существуют определенные точки соприкосновения. Так, именно в последние годы Айно Бах стала продолжать и развивать те интересные и нужные принципы использования графических техник, которые открывала еще в буржуазное время: в первую очередь — акватинты, а затем и сухой иглы, офорта, меццо-тинто, монотипии. В целом та великолепная традиция работы в техниках, которая была создана в прошлом Э. Вийральтом, А. Ваббе, Х. Мугасто, А. Бах и другими художниками, составляет драгоценное наследие, на которое могут опереться и опираются эстонские советские графики.

Названные два периода в творчестве Бах роднит еще одно качество. В последние годы художница вновь обрела ту остроту и напряженность поэтического видения, которые были свойст-

венны работам 1935—40 годов и позднее на время утрачены. Сейчас, как и тогда, она художник-лирик, которому присуща открытая и своеобразная эмоциональность.

Вместе с тем, между двумя важнейшими творческими этапами есть существеннейшее различие, которое касается в первую очередь качества эмоций, заключенного в ее произведениях.

Эмоциональный тонус творчества Айно Бах буржуазного периода полнее всего был воплощен в больших листах акватинты, а также в монотипиях, некоторых офортах и иллюстрациях. В этих работах создан свой особый, словно заколдованный мир. Там ничего не происходит, люди словно не живут, а лишь пребывают. Люди не разговаривают, не общаются между собой, не совершают поступков. Они пребывают в сфере нерадостных размышлений и эгегических, неопределенно задумчивых настроений.

С момента создания этих листов произошли события, в корне изменившие общественные условия и приведшие к формированию нового человека. В творчестве художницы произошли поэтому решительные и необратимые качественные изменения. Ее герои навсегда вышли из волшебного оцепенения. Бесперывная и неизреченная греза кончилась, ибо она больше не нужна: началась настоящая жизнь. Новые люди способны действовать, они ходят по земле, которой по праву владеют и которую переделывают для себя. Правда, они часто бывают задумчивы, много мечтают. Но сейчас они мечтают по-земному и о земном. В этой связи художница стала даже иначе рисовать: более твердый и четкий рисунок отвечает здоровому и жизнеутверждающему складу новых героев.

Айно Бах, оставаясь по преимуществу поэтом мира человеческих эмоций, сумела верно различить, а затем и выразить те замечательные изменения, которые произошли и происходят в душах советских людей.

## ЯН КООРТ — О НАЦИОНАЛЬНОСТИ ИСКУССТВА

Л. Генс

Выдающийся эстонский скульптор Ян Коорт на протяжении своей жизни неоднократно высказывался в печати по самым разнообразным вопросам искусства. Активно участвуя в художественной жизни Эстонии, Коорт выступал как поборник реалистического, близкого народу искусства. Статьи Коорта, политически острые и злободневные, вводят нас в гущу проблем, волновавших передовую эстонскую художественную интеллигенцию на протяжении длительного периода. Статьи Коорта отражают эволюцию его художественных взглядов, совпадающую во многом с эволюцией его творчества.

Значительное место среди вопросов, волновавших художника, занимает проблема национального своеобразия эстонского искусства, пути развития национальной художественной школы.

Впервые Коорт выступает на эту тему в статье «Национальное искусство», написанной в Париже в 1911 году, где художник жил и работал в 1905—1915 годах. Эта статья, во многом спорная, отражала мысли и чувства тех эстонских художников молодого поколения, которые очутились после поражения революции 1905 года в Париже и других западных художественных центрах.

В эти годы появились попытки пересмотреть реалистическую традицию, сложившуюся в эстонском искусстве в конце XIX и начале XX века. Они были связаны с проникновением в эстонское искусство западного модернизма, а также так называемого национального романтизма, противопоставившего традиции народного фольклора современности. Проникновению этих враждебных реализму направлений способствовало идей-



ное брожение, охватившее широкие круги эстонской интеллигенции после поражения революции 1905 года.

Коорт в статье «Национальное искусство» выступает как сторонник западной ориентации, призывает к учебе у мастеров современного «модного» западноевропейского искусства. В то же время Коорт резко отрицательно высказывается по адресу представителей национально-романтического направления, обвиняя их в национальной ограниченности. Однако в полемическом задоре Коорт доходит до отрицания национального своеобразия народного искусства, видя здесь только отражение скандинавских и русских влияний.

Коорт оправдывает свою позицию ссылкой на отсутствие национальной традиции в эстонском изобразительном искусстве, на отсутствие в Эстонии художественного учебного заведения, что делает необходимым обращение к художественному опыту других народов. В этом была доля правды, и в какой-то мере пребывание в Париже способствовало расширению кругозора и развитию художественного вкуса молодых художников. Однако в конечном счете западная ориентация привела к проникновению в эстонское искусство модернизма, что оказало пагубное воздействие на развитие эстонского искусства в годы буржуазной диктатуры.

Уже в 1913 году в письме писателю К. Э. Сёэту Коорт отходит от этих крайних позиций. Он ре-

шительно заявляет, что только вернувшись на родину и обратясь к национальной тематике, можно создать полнокровные произведения национального искусства. В этом убеждал Коорта личный творческий опыт, — его произведения, выполненные в Париже, несмотря на немалые художественные достоинства, были лишены подлинного национального своеобразия. После возвращения на родину в 1916 году Коорт создает в течение ряда лет замечательную серию крестьянских портретов, в которых воплощает яркий и убедительный тип эстонского крестьянина, подчеркивая устойчивые черты национального характера.

В 1926 году Коорт выступает с большой серией статей по вопросам искусства, свидетельствующих о зрелости его идейно-художественных взглядов. Эти статьи были прямым ответом на наступление реакционных сил в искусстве, начавшееся после поражения восстания эстонского пролетариата 1 декабря 1924 года. В своих статьях Коорт подвергает резкой критике художественную политику буржуазного правительства, разоблачает формализм и безидейность буржуазного искусства.

В своих статьях Коорт показывает враждебность национальному искусству как космополитического отрицания национального своеобразия, так и буржуазно-националистического обращения к далекому прошлому. Коорт дает блестящий, глубокий анализ творчества художников-формалистов, противопоставляя им опыт художников-реалистов старшего поколения.

Большой интерес представляет критика Коорта деятельности «Союза эстонских художников» — группировки, объединявшей представителей салонного искусства, обслуживавших претенциозными полотнами правительственные учреждения и военные ведомства, прославлявшими деятельность эстонской буржуазии. Коорт показывает, что эти художники, в подавляющем большинстве эмигранты из России, воспитанные на традициях русского академизма, не захотели и не сумели понять и почувствовать своеобразие страны, ее людей и культуры.

Статьи 1926 года свободны от крайностей, присутствующих в парижских статьях, но не свободны от ряда черт ограниченности. По-прежнему в полемическом пылу Коорт отрицает национальное своеобразие народного искусства. Нуждается в критике и утверждение Коорта, определяющее эстонскую национальную культуру как крестьянскую. Эта позиция сказывается уже в серии крестьянских портретов — обращении к образу крестьянина, как носителю национального характера эстонского народа. Эта односторонность присуща не только Коорту, — она была свойственна целому поколению вышедшей из крестьянской среды эстонской национальной интеллигенции, не сумевшей увидеть крупных изменений в классовой структуре эстонского народа, коренного изменения национального характера.

Несмотря на эти черты ограниченности, статьи Коорта по вопросам искусства являются яркими памятником художественной мысли, не потерявшим своего значения и на сегодняшний день.

*J. Koort. Naine tanuga. Basalt. 1923.*



## О ЦВЕТЕ В ТВОРЧЕСТВЕ КОНРАДА МЯГИ

Э. Пислак

За последние годы у нас сравнительно мало уделялось внимания проблеме колорита. А ведь цвет — основное и наиболее специфическое выразительное средство живописи, умелое применение которого значительно обогащает выразительные возможности и эмоциональное воздействие этого вида искусства.

Время внесло много изменений в колористический строй произведений художников. Переломным стал рубеж XIX—XX века, когда возникли и стали развиваться новые художественные течения. В эстонском искусстве начала нынешнего века особый интерес к проблемам цветового строя картины обнаруживается в творчестве Конрада Мяги — представителя живописно-колористического направления в нашем искусстве.

Живя длительное время в Париже, Мяги познакомился там с новыми художественными направлениями, ведущие представители которых были художники большого колористического дарования. Вернувшись на родину, Мяги внес в эстонское искусство высокую культуру цвета, перенятую у французов. При этом Мяги не был подражателем, — художнику были присущи яркая творческая индивидуальность и весьма своеобразное видение мира. Это был талантливый колорист, выразивший свои мысли и чувства при помощи колорита, умевший связать в своих произведениях цветовые отношения в единое гармоническое живописное целое.

Уже в годы пребывания в Норвегии (1908—1910), когда Мяги окончательно посвятил себя живописи, обнаружилось его тонкое чувство цвета. В работах этих лет проявились черты, ставшие типичными для всего последующего творчества Мяги: он обращается к чистым интенсивным цветам, стремится строить свои работы на резких контрастах и теплых тонах, уравнивая композицию при помощи тонко найденных цветовых отношений.

Хотя Мяги и известен прежде всего как мастер холодных тонов, в его ранних полотнах преобладает теплая цветовая гамма. В пейзажах южной Эстонии, окрестностей озер Выртсъярв и Пюхаярв заметно усиливается удельный вес холодных синих и зеленых тонов. Особенно повысился интерес художника к возможностям синих тонов во время его поездки в Италию (1921—1922). Здесь цветовые отношения приобретают особенную изысканность и выразительность. Новый этап в развитии колористического строя картин Мяги намечается в последний период его творчества — в пейзажах Саадъярве, где вместо полнозвучных интенсивных цветовых отношений появляются комбинации серых тонов, а яркие контрасты заменяются приглушенной гаммой близлежащих цветов.

Колорит Мяги отличает особая чистота и блеск тонов. Сочетая самые различные краски, он умеет объединить их в единое целое. Одно

цветовое пятно никогда не заглушает другого, а наоборот, помогает ему зазвучать в полную силу. Хорошее колористическое чутье и, сильно развитое чувство декоративности всегда считалось ценным качеством в искусстве. В реалистическом искусстве удельный вес колорита не ограничивается только гармоничным сочетанием красок. На каждом полотне цвет должен что-то изображать и выражать. Именно умелым подбором выразительных средств художник воздействует на зрителя.

О выразительности и познавательности искусства Мяги высказывались самые противоречивые мнения. В год смерти Мяги в журнале «Лооминг» был помещен ряд посвященных памяти художника статей, в которых по-разному оценивалось его творчество. Так, искусствовед Альфред Вага очень критически отнесся к творчеству Мяги и его художественному дарованию, утверждая, что красота и своеобразие природы родины остались им не понятными и он не сумел отобразить их в своих полотнах. В то же время писатель Ф. Тулгас дал противоположную оценку наследию Мяги, видя в нем ведущего пейзажиста своего времени.

Критические оценки искусство Мяги получало и позднее. Мяги характеризовался как художник, полотна которого напоминают декоративный ковер, ценность его творчества якобы ограничивается лишь красотой цветовых отношений. При этом колорит рассматривался изолированно, в отрыве от содержания картин, утверждалось, что его картины не могут вызвать в зрителе серьезных и глубоких чувств. Несомненно, местами полотна Мяги носят чисто декоративный характер, однако своеобразие и значимость творчества Мяги этим не ограничивается. Цвет в произведениях Мяги редко имеет чисто декоративный, украшательский характер. Как правило, различные цветовые комбинации помогают художнику передать настроения и чувства, навязанные окружающей природой.

В созданном на материале поездки на остров Сааремаа полотне «Мерекалсад» художник с помощью декоративно-колористического решения воссоздает глубоко правдивую и типическую картину эстонской природы. Более внимательное изучение творчества Мяги позволяет утверждать, что художника далеко не всегда интересовали такие декоративные цветовые решения, которые находятся вне границ конкретного восприятия природы.

Пейзажи Мяги чутко передают настроения и чувства самого художника. Уже в ранних работах, когда он прибегал к чистым тонам, к пунктиристической манере нанесения мазков на холст, его творчество отличалось от творчества импрессионистов более субъективным отношением к природе и стремлением к общению увиденного. Художник пытается через образ природы раскрыть свои сокровенные переживания. Этим объяс-

няется подчеркнуто экспрессивный характер ряда пейзажей Мяги. Черты повышенной экспрессивности придают его творчеству, опиравшемуся на традицию импрессионизма, субъективную окраску. Интересно отметить, что экспрессивность выражена прежде всего в трактовке цвета. Форму он упрощает и обобщает, но никогда не деформирует до неузнаваемости, как это делали многие художники, подверженные влиянию экспрессионизма.

Возможно, некоторые работы Мяги, отмеченные печатью фантастики и пессимизма, мало доступны пониманию современного зрителя, однако нельзя забывать, что эти полотна были порождены временем и средой, в которой жил и работал художник.

Пессимистические настроения обнаруживаются лишь в отдельных полотнах Мяги. Гораздо чаще мы встречаем в его картинах оптимистическое восприятие природы. Об этом говорят интимные солнечные пейзажи Сааремаа, а также ряд видов южной Эстонии с далекими синеющими лесами и холмами. С особой ясностью это проявилось в пейзажах Италии.

Наименее удачная часть творчества Мяги — его портретные опыты. Мяги был в первую очередь пейзажистом, и именно пейзажи дают наиболее ясное представление о мироощущении художника, этапах развития его творчества, поисках содержания и формы.

Называя полотна Мяги «коврово-декоративными», обычно хотят сказать этим, что они не только лишены глубокой познавательной значимости, но и отличаются плоскостным решением

формы, где совершенно отсутствует пространственная глубина и рельефность. Однако наряду с отдельными плоскостными пейзажами у художника имеется большое число работ, где использованы воздушная и цветовая перспектива. Сам выбор пейзажных мотивов во многом определяется также стремлением подчеркнуть простор и пространственную глубину.

Мяги, опиравшемуся в своем творчестве на традиции импрессионизма, не чуждо изучение оптических явлений света. Значительно более разнообразными и гибкими становятся световые решения именно в произведениях последнего периода творчества. В пейзажах Капри, например, художник с большой тонкостью, используя богатство цветовых отношений, передает впечатление от стен домов, белеющих в лунном свете.

Сопоставляя ранние произведения Мяги с работами последнего периода, видим, какой сложный путь развития, полный поисков и экспериментов, прошел художник. При этом на всех этапах творчества он добивался серьезных художественных результатов. Все же нельзя оценивать значение творчества Мяги только художественным уровнем его картин. Нельзя забывать, что Мяги активно искал в искусстве новые выразительные возможности, стремясь отойти от господствовавших традиций академизма, которые к этому времени стали отрицательно влиять на развитие искусства. Своим творчеством он заложил основу живописно-колористическому направлению в нашем искусстве. По пути, проложенному Мяги, пошли многие молодые художники.

## ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ В БРЮССЕЛЕ

*Я. Варес*

Изобразительное искусство на Всемирной выставке в Брюсселе показывалось в специальных отделах национальных павильонов и в павильоне «50 лет современного искусства». И там и здесь количественно преобладало абстрактное искусство, захватившее при поддержке правящих классов западного мира господствующие позиции. Показательно, что абстрактное искусство не находило поддержки зрителя — там, где выступали абстракционисты, было мало посетителей.

Проходя по залам выставки «50 лет современного искусства», приходилось то и дело заглядывать в каталог: иначе невозможно было разобраться в этом хаотическом мире формализма и абстракционизма. Без каталога никак нельзя было определить, что хочет сказать художник своим произведением. В каталоге давалось также разъяснение отдельных художественных течений.

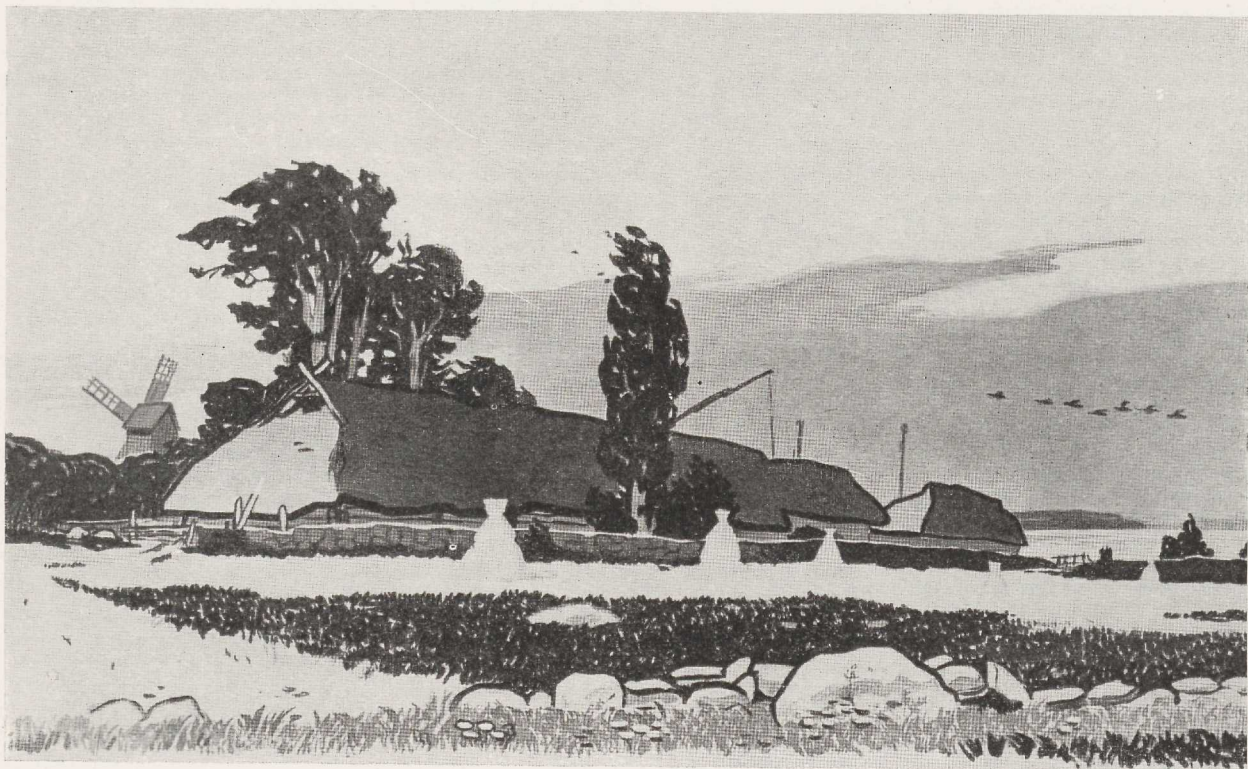
Когда останавливаешься у произведений импрессионистов, то в большинстве случаев пони-

маешь замысел художника. Здесь выражен образ окружающей действительности. То же самое можно сказать и об экспрессионизме. Венцом всех представленных формалистических течений, их логическим завершением стал абстракционизм — совершеннейшая бессмыслица. Автор предисловия каталога признает: «Здесь мы имеем дело с художественным творчеством, в котором отсутствует изображение». Это относится также к фовистам, которые утверждают: «Смотря на картину, следует забыть, что она изображает», — к кубистам, признающим примат конструкции, и многим другим. С особой яркостью эти черты проявляются в произведениях футуристов, объявивших войну классической красоте и считающих своей основной задачей передать «динамизм физического ощущения». В картинах футуристов мы видим хаотическое движение ради движения. Эти лишённые смысла полотна дополняют произведения конструктивистов, пытающихся при помощи конусов, шаров, кубов и цилиндров создать «новый, собственный



G. Markelov. Näitleja K. Karask  
Tõnissoni osas O. Lutsu «Kevades».  
1958.

L. Ennosaar. Saaremaa maastik. Tempera. 1958.



мир», который должен отобразить «поэзию механики». Механика в них есть, однако поэзии нет. Эти течения дополняет так называемое метафизическое искусство, теоретики которого требуют отрешения искусства от разумного начала и логики. В этой неразберихе остаются непонятными также поиски дадаистов и сюрреалистов, которые не лишены, правда, кое-какого изобразительного начала, умения правильно рисовать. Например, совершенно неясно, какую цель преследовал Сальвадор Дали в картине «Искушение святого Антония», на которой изображено шествие слонов, наделенных длинными комариными ногами.

Количественное превосходство, однако, остается за абстракционистами. Большинство их полотен — это непонятное сочетание линий, пятен и нашлёпков, снабженное претенциозным названием. Скульптура еще более бессмысленна:

зачастую это какие-то знаки препинания, подвешенные к потолку, составленные из брусьев и труб. И это должно выражать сущность современного искусства более отчетливо, чем живопись! Все это пытаются обосновать теоретически, но эти теории настолько путанны, что не заслуживают даже опровержения. Глядя на эту лавину абстрактных и формалистических работ, находишь единственно возможное объяснение — это деградация изобразительного искусства.

В павильоне «50 лет современного искусства» экспонировались также произведения советских художников. Советское искусство, понятное народу, было тепло встречено зрителями выставки и получило высокую оценку простых людей. В национальных павильонах то тут, то там тоже встречались реалистические произведения, воплощавшие в высокохудожественной форме передовые идеи нашей эпохи.

## СОВРЕМЕННАЯ МЕКСИКАНСКАЯ ГРАФИКА

*Р. Койк*

Современная мексиканская графика теснейшим образом связана с «Мастерской народной графики» (основана в 1937 г.), которая объединяет известных художников-графиков страны. Они считают своей основной задачей отстаивать демократические стремления мексиканского народа и поддерживать его в борьбе против реакции. Чтобы это борющееся искусство могло найти более широкое распространение среди народа, используется прежде всего такая техника, как линогравюра и литография, допускающие высокую тиражность.

Бурные события в истории страны, утверждение гуманистических и социальных идей в искусстве требовали такого подхода, который бы соответствовал широте и значимости тематики. Это и обусловило возвышенность содержания мексиканского искусства и соответствующую монументальность формы.

Современность содержания мексиканской графики — в ее активном вторжении в сегодняшний день, в остроте социальной критики, глубине обобщений.

Мексиканским графикам свойственно изображать простых людей как носителей прогрессивных идей. Характерно ясно выраженное отношение художника к действительности, его умение видеть главное. Мексиканской графике нередко присущ трагический подтекст, который становится понятным, если иметь в виду тяжелую жизнь мексиканского народа на протяжении столетий.

В первую очередь необходимо назвать Леопольда Мендеса, творчеству которого свойственны прежде всего сильный драматизм и глубокое психологическое восприятие изображаемого. Однако драматизм у него выражается не внешней динамикой образов. Его герои сохраняют возвы-

шенное спокойствие. Но они даются художником в таком высоком напряжении, что драматизм в его произведениях выступает с необычайной ясностью. Взять хотя бы его «Расстрел», где страстное «нет» демократа передается посредством психологической выразительности образа расстреливаемого, данного с редким мастерством.

Произведения «Индеец» и «Портрет мексиканца» захватывают не только своим идейным содержанием, но и техникой исполнения. Здесь художник пользовался параллельным штихелем, позволяющим превосходно передать различную фактуру человеческого тела и одежды.

Одним из выдающихся мастеров мексиканской графики наряду с Мендесом является Пабло О'Хиггинс, предпочитающий литографию. От его произведений веет дыханием жизни, они отличаются динамичностью и в то же время изысканной эмоциональной сдержанностью. Для его работ характерно обобщение, лаконичная трактовка формы, монументальность; большое значение придается очертанию.

Свойственная мексиканскому искусству драматическая трактовка темы характерна также для творчества Игнасио Агирре. В его отношении к природе гораздо больше живописности, картинности, чем у О'Хиггинса, но в то же время больше случайного, поверхностного.

Работам А. Бельтрана, трактующим революционную тему, присуща декоративность. Артуро Гарсиа Бустос необычайно быстро отливается в своем творчестве на явления окружающей жизни. В этом отношении примечательна его серия «Правда о Гватемале».

Замечательны созданные А. Гомесом и А. Кинтеросом образы матери. Произведение последнего отличается глубиной, здесь нет элементов плакатности, от чего не свободна работа Гомеса. В

обоих произведениях заключен протест против войны. У Кинтероса эта мысль не давит на зрителя. Сам образ матери с ребенком приводит зрителя к этой мысли.

Сара Хименес посвящает свои работы повседневной жизни городских и сельских пролетариев, Адольфо Мехиак — жизни индейцев.

Большой силой и выразительностью отли-

чаются произведения мексиканского графика А. Сальсе, прежде всего «Индеец, срезающий листья агавы».

В творчестве этих ведущих мастеров проявляются все свойственные мексиканской графике черты: от глубины и актуальности содержания до виртуозности формы и оригинальной трактовки темы.

## НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ \*

М. Порт

(Продолжение. Начало в № 1 за 1959 г.)

В последнее время у нас можно заметить отдельные проявления не критического отношения к современной западно-европейской архитектуре. Увлекаясь смелыми конструктивными решениями, применением новых материалов и т. д., часто забывают об идейно-эстетической стороне архитектурных произведений. Между тем буржуазной архитектуре свойственны бездушие, дурной вкус, скрытый за внешней элегантностью, голый формальный эксперимент. Внимательное отношение к техническим достижениям зарубежной архитектуры необходимо сочетать с особой чуткостью к исканиям современной прогрессивной архитектурной мысли, к поискам выразительности и национального своеобразия.

Правильный творческий метод не может сам по себе автоматически обеспечить создание современных художественных произведений. Метод применяют люди, которые должны обладать талантом и мастерством. Понятие мастерства следует понимать широко. Мастерство — это умение добиться максимального функционального и эстетического эффекта при минимальных материальных затратах.

К сожалению, архитектурная теория и наука до последнего времени не помогала совершенствованию мастерства, была оторвана от живой практики. Лишь в последнее время положение несколько выправилось.

Развитию архитектуры и архитектурного мастерства много помогает конкурсная система.

Масштабы строительства в нашей республике огромны, еще более обширны планы на ближайшее время. Полное их осуществление возможно лишь при дальнейшей индустриализации строительства, которая в свою очередь требует готовых деталей и узлов, сокращения номенклатуры. В настоящий момент эта проблема является узловой для архитектурной науки и практики.

Максимальная эстетическая и функциональная эффективность может быть достигнута лишь тогда, когда архитектор будет осуществлять руководство и надзор за строительством. Сейчас архитектор фактически превращен в проектировщика, оторванного от строительной площадки.

\*

XX съезд КПСС поставил перед советскими архитекторами задачу создать социалистический стиль. Для этого есть все предпосылки. Метод социалистического реализма, метод гибкий, развивающийся, позволяет создать архитектуру, отличающуюся глубокой идейностью и служащую интересам всего народа. Объединенными усилиями советских архитекторов, инженеров, художников социалистический стиль будет создан.

### Я А Н С И Й Р А К

30 января с. г. скоропостижно скончался художник-прикладник, оформитель интерьера Ян Сийрак.

Ян Сийрак родился 14 августа 1897 г. в Валгаском уезде. Художественное образование он получил в Пензенской, где обучался с 1914 по 1918 г., и в Петербургской художественной школе, позже совершенствовался в Париже. По возвращении на родину художник активно работает на поприще прикладного искусства.

После восстановления Советской власти в Эстонии в 1940 г. Я. Сийрак принимает деятельное участие в организации «Кооператива художни-

ков». Будучи старшим инспектором Народного Комиссариата легкой промышленности Эстонской ССР, он руководит работой по художественному оформлению промышленных изделий. После освобождения Эстонии от оккупации он участвует в реорганизации художественной жизни республики. Наряду с этим Я. Сийрак продолжает свою творческую деятельность как оформитель интерьера. Человек с широким кругозором, большим опытом практической работы, художник-прикладник, горячо любящий свое дело, чуткий и отзывчивый товарищ — таким останется Ян Сийрак в нашей памяти.

## ХРОНИКА

### Х СЪЕЗД СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ ЭСТОНСКОЙ ССР

28—29 мая 1959 года в Таллине проходил X съезд Союза художников Эстонской ССР. В работе съезда принимали участие гости из Москвы, Ленинграда, Латвии, Литвы, Белоруссии, Украины, Молдавии, представители ЦК КПЭ, Совета Министров ЭССР, Министерства культуры ЭССР, а также общественных организаций.

С отчетным докладом выступил председатель правления Союза художников ЭССР А. Алас. Грандиозная программа семилетки, подчеркнул докладчик, ставит большие и ответственные задачи перед советскими художниками. Они должны быть верными помощниками Коммунистической партии и Советского правительства в воспитании человека эпохи коммунизма.

Докладчик отметил, что за последние годы в республике наблюдается оживление в области изобразительного искусства. Было основано Тартуское отделение Союза художников ЭССР, при Союзе начало работать объединение молодых художников. Организовывались многочисленные выставки в Таллине и в Тарту, передвижные выставки в районах. Эстонские художники принимали участие в выставках в Москве, Ленинграде, а также за рубежом.

В своем докладе тов. Алас остановился на успехах в творческой работе эстонских художников. Росла творческая активность художников, повышалась

их художественное мастерство. Серьезных успехов добились в своей работе эстонские графики; высокую оценку заслужили произведения мастеров прикладного искусства. За последние годы значительно повысился художественный уровень работ живописцев. Активизировалась деятельность искусствоведов. Здесь большую роль сыграло создание издательства «Искусство Эстонской ССР».

С содокладами выступили председатель Тартуского отделения Союза К. Нагель, рассказавший о работе тартуских художников, и ответственный секретарь Союза директор Государственного Художественного института ЭССР Я. Варес, посвятивший свое выступление подготовке кадров молодых художников в республике. Отчет о работе ревизионной комиссии сделал председатель комиссии П. Аавик, с докладом о работе ЭРО Художественного фонда СССР выступил председатель правления ЭРО Художественного фонда Я. Енсен.

С речами к участникам съезда обратились секретарь ЦК Компартии Эстонии Л. Ленцман и Министр культуры ЭССР А. Ансберг. Как в докладах, так и в прениях был затронут ряд актуальных проблем, на которые в дальнейшем следует обратить особое внимание: это вопросы развития монументального искусства, синтеза архитектуры и искусства, работы с

молодыми художниками, работы в творческих секциях и т. д. Выступавшие поддержали предложение об организации в республике музея прикладного искусства, а также о постройке нового выставочного зала.

На съезде состоялось торжественное вручение Золотой медали и диплома, полученных на Международной выставке в Брюсселе, а также премий и почетных грамот, которых были удостоены эстонские скульпторы на выставке скульптуры прибалтийских республик.

X съезд эстонских советских художников принял резолюцию, в которой намечена дальнейшая программа творческой деятельности Союза.

Состоялись выборы правления и ревизионной комиссии Союза художников Эстонской ССР. Правление избрано в составе: председатель — А. Алас, заместители председателя — Я. Енсен и И. Кимм, ответственный секретарь — А. Пилар, члены президиума — М. Адамсон, Б. Бернштейн, Я. Варес, К. Нагель, Б. Томберг, члены правления — А. Вийдалепп, И. Выэрахансу, В. Йыесте, В. Каррус, Э. Куррель, И. Линнат, Л. Микк, О. Мянни, Э. Окас, Ю. Паберит, К. Полли, В. Раам, Э. Роос, О. Соанс, Э. Танилоо, В. Тийк, И. Торн, А. Хойдре, Л. Эрм.

В ревизионную комиссию избраны П. Аавик, Л. Кокамяги, Л. Мууга, П. Пюттсеп, Э. Рээметс.

### О НАСУЩНЫХ ПРОБЛЕМАХ ЭСТАМПА

И. Торн

Эстонский советский эстамп завоевал широкое признание благодаря своему высокому художественному уровню и техническому совершенству. Однако имеется целый ряд организационных и материальных затруднений, тормозящих его дальнейшее развитие в республике.

Прежде всего необходимо отметить недопонимание специфики эстампа, недооценку этого вида искусства не только со стороны публики, но и со стороны ряда инстанций, руководящих культурной и художественной жизнью Эстонии.

Это находит свое выражение

в отсутствии интереса к эстампу, а также в низких государственных ценах на него.

На эстамп у нас часто смотрят, как на «легкое» искусство, не требующее от художника больших затрат времени и труда. Все это происходит от недостаточного знакомства с гра-

фическими техниками. Чтобы улучшить положение, следовало бы шире пропагандировать искусство эстампа в печати и на выставках, регулярно знакомить публику через иллюстрированные журналы с лучшими достижениями в этой области. Необходимо проводить специальные выставки эстампа, где наряду с оттисками показывался бы процесс работы над эстампом. Упорядочение цен на эстамп стимулировало бы художников на создание более обширных тематических композиций, которых в настоящее время делается относительно мало.

Эстамп, как самое доступное по цене оригинальное произведение искусства, должен занять ведущее место в эстетическом воспитании народа и в первую очередь молодежи. Для этого прежде всего необходимо открыть эстампу дорогу в торговую сеть. Разве это нормальное положение, что эстамп в настоящее время можно купить только в одном-единственном месте в республике — в салоне

Художественного фонда в Таллине.

Нет сомнения, что распространение эстампа существенно способствовало бы устройству небольших передвижных выставок, где посетитель мог бы приобрести любую понравившуюся ему работу.

Имеется много неиспользованных возможностей для направления эстампа в наши учреждения, на предприятия, в школы. Салон Художественного фонда ЭССР, в обязанности которого это входит, до сих пор здесь фактически ничего не сделал.

Больше чем какой-либо другой вид изобразительного искусства эстамп зависит от материала, технических приспособлений, инструмента. Однако до настоящего времени графикам все еще приходится заниматься самоснабжением, особенно когда дело касается типографских красок, инструментов и дерева для гравюры. Об этом говорилось уже не раз, однако никакой тенденции к улучшению здесь незаметно. То же са-

мое надо сказать о положении экспериментального ателье для эстонских графиков. Имеется настоятельная необходимость превратить экспериментальное ателье в подлинно художественную мастерскую, освободить ее от денежных производственных заданий, мешающих творческой работе.

Передко у наших мастеров эстампа берут множество оттисков для посылки на различные выставки, однако эти оттиски не всегда возвращаются художникам. Поэтому следовало бы оттиски, посылаемые на выставки, покупать у художников, чтобы они не терпели убытков.

Из вышесказанного нельзя, разумеется, делать вывод, что у наших графиков нет творческих проблем. Их немало, и они в основном те же, что у живописцев и скульпторов. Однако, нередко претворению в жизнь хороших творческих замыслов мешают затруднения материального порядка. Поэтому и необходимо говорить об этих узких местах.

\* \* \*

## ИЗОРЕПОРТАЖ

И. Пилар

Изорепортаж, этот малый жанр искусства, заслуживает гораздо большего внимания, чем на него до сих пор обращали. Сейчас, когда благодаря инициативе редакции журнала «Ноорус» организована при Союзе журналистов Эстонской ССР секция художников и художников-карикатуристов, можно ожидать оживления этого жанра.

В этом отношении знаменательно уже первое мероприятие, проведенное секцией: выставка материалов творческой командировки — «С блокнотом рисовальщика по острову Муху».

Однако знакомство с выставкой наводит на мысль, что надо было бы побольше уделить внимания человеку, нашему сегодняшнему дню, бурно развивающейся промышленности и строительству.

Изорепортаж требует от ху-

дожника зоркости, умения делать выразительные обобщающие зарисовки.

В то же время «репортеры» не должны забывать о том, что и этот жанр неразрывно связан с девизом «ближе к жизни».

## С БЛОКНОТОМ РИ- СОВАЛЬЩИКА ПО ОСТРОВУ МУХУ...

О. Соанс

Три погожих летних дня, проведенных в творческой командировке, были заполнены напряженным трудом. Рисовали и в одиночку и попарно, а порой и все вместе — впятером.

Многое в этой поездке рождалось по воле обстоятельств — прежде всего карикатуры Пихо. Что потрудились немало, об этом свидетельствует выставка из 60-ти произведений, показанная в Таллине, Ориссааре и на Муху. Думається, однако, что самая большая ценность этой

поездки заключается в ее воздействии на самого художника, рисующего старую избу или новый скотный двор. Только так, живя и работая в гуще народа, художник может найти «свой пункт» в жизни. С удивительной ясностью видишь тогда, против каких пережитков нужно бороться и какие новшества отстаивать.

Рисуя молодого рыбака, старую вязальщицу или пожилого ткача, беседуя с ними, начинаешь понимать душу островитянина. Изображая же старую каменную ограду, поросшую мхом, а нередко и цветами, замечаешь, что местами она разрушена. Да, старые дороги стали слишком узки! Однако это еще не значит, что с архитектурными памятниками — старыми мельницами, оградами, избами — можно обращаться так небрежно. В деревне Когува мы пришли к заключению, что всю ее целиком нужно было бы взять под охрану государства как памятник старины. Тогда и художники не торопились бы увековечить



чить эту древность, будь они уверены, что эти строения простоят еще века.

Здесь мы, собственно, отошли от рисования. Но иной раз не вредно узнать, какие мысли рождаются у художника во время работы. Интересует ли его сущность предмета или он просто копирует форму.

Если говорить о планах на будущее, то собираемся продолжить начатое, будем и экспонировать новые работы на местах. Думается, что только такое отношение к искусству правильно и является продолжением традиций «передвижников» по существу. А это и есть главное, чему мы должны у них учиться. Того, кто рабски копирует форму передвижников и их манеру держать кисть, в лучшем случае можно назвать художником прошлого века, но не «передвижником» нашего времени.

## ... И ПО ДОРОГАМ ЛИТВЫ И ЛАТВИИ

Художники А. Кютт и О. Соанс тем же летом побывали в творческой командировке в Латвии и Литве. Первое, что увлекло их там, были музеи. Можно полагать, что обе братские республики в недалеком будущем достигнут в изобразительном искусстве больших успехов, чем мы. Уже одни только музеи, которые можно назвать образцовыми, заботятся там о непрерывном развитии искусства. У нас в республике нет такого музея, как, вероятно, и нет ощущения темпа жизни у некоторых из наших руководителей художественного института.

И это не давало нам покоя на протяжении всей нашей поездки: и когда мы делали зарисовки в Риге, на взморье, в латышских деревнях, и когда рисовали главную реку латышей — Даугаву, и такие исторические места, как городище Каупо в Турайде и Сигульда. Эта мысль преследовала нас и в Литве, в чудесном Вильнюсе, Каунасе, где опять-таки прекрасное впечатление оставляет музей.

Мы находили там много та-

кого, что заставляло нас задуматься, сравнивать... Нужно пройти и проехать тысячи километров, сделать тысячи зарисовок, чтобы понять, какое искусство нужнее всего народу — строителю новой жизни.

## ЭРНСТ КОЛЛОМ

Л. Вийроя

18 декабря 1958 года отмечалось пятидесятилетие со дня рождения Эрнста Коллома — одного из видных мастеров эстонской графики. Творческий путь художника неразрывно связан с историей развития эстонской книжной графики. Источником вдохновения для него служили произведения эстонской и зарубежной литературы (Б. Альвер, К. Сёэта, И. Варбаруса, Р. Роллана, Т. Манна и др.). Основная техника, в которой работает художник, — это гравюра на дереве. Здесь он достиг подлинного мастерства.

Э. Коллом создал большое количество графических листов, гравюр на дереве и линолеуме, где им использованы также рисунки других художников.

В дни Великой Отечественной войны, эвакуировавшись в тыл Советского Союза, Э. Коллом вместе с коллективом эстонских художников работает в Ярославле. В эти годы Э. Коллом занимается также в Московском художественном институте, пополняя профессиональные знания, которые он получил в свое время в художественной школе «Паллас».

Его работы военных лет исполнены чувства патриотизма и по своему характеру относятся к монументальному жанру.

В 1947 году художнику была присуждена премия Советской Эстонии I степени за участие в выставке на тему: «Восстание Юрьевой ночи».

## ВОЛЬДЕМАР КААРМА

В. Йесте

26 декабря 1958 года исполнилось пятьдесят лет со дня рождения Вольдемара Каарма,

одного из лучших в Эстонии проектировщиков мебели и специалиста в технике инкрустации.

Специальное образование В. Каарма получил в Таллине, в Художественно-промышленном училище.

Его произведения, выполненные в технике инкрустации, всегда заслуживали высокой оценки как со стороны посетителей выставки, так и со стороны специалистов. Прекрасно выполнены В. Каарма декоративный стол «Дружба народов» (в соавторстве с М. Каарма), декоративные шкафы и другая мебель. Он создал замечательные образцы мебели для кабинета председателя Совета Министров ЭССР, для кабинета директора Ленинградского Дома моделей (проектирование и исполнение в технике инкрустации).

Наряду с творческой деятельностью В. Каарма ведет плодотворную педагогическую работу.

## ГАРИБАЛЬДИ ПОММЕР

Х. Паас

31 декабря 1958 г. отмечалось пятидесятилетие со дня рождения Гарибальди Поммера, одного из наиболее популярных скульпторов Эстонии.

Учился Г. Поммер в Рижском художественно-промышленном училище. Как скульптор, окончательно оформился уже в условиях советского строя. Первые работы, привлекая к себе внимание, созданы им в Москве в годы Великой Отечественной войны («Борьба на валу», «Балтийский моряк», «Сражение под Пайде»).

После окончания войны художник переезжает в Таллин и продолжает здесь плодотворную творческую деятельность. Следует назвать такие его произведения, как «Помощь раненому», «Рыбак», памятник И. Лауристу в Таллине, скульптурный портрет выдающегося эстонского революционера Яана Креукса. За последние произведения Г. Поммер был удостоен премии Советской Эстонии I степени.

КОНСТАНТИН  
СЮВАЛО  
(ЩЕРБАКОВ)

Ф. Матть

1 января 1959 г. исполнилось 75 лет со дня рождения Константина Сювало, представителя старшего поколения эстонских живописцев.

Художественное образование К. Сювало получил в Рижской художественной школе. Позднее он совершенствовался в мастерской профессора В. Кардовского в Петербурге. Вскоре после начала первой мировой войны художник возвратился на родину и обосновался в Пярну. Здесь на протяжении многих лет протекает творческая и педагогическая деятельность художника.

Наиболее ценную часть творчества К. Сювало составляют пейзажи, особенно полотна, раскрывающие перед зрителем суровую красоту природы Эстонии. В них нас покоряет прежде всего точная передача настроения, широта трактовки, свойственная художнику.

Привлекают также многие картины, написанные К. Сювало в 30-х годах в Париже, и среди них — сильно, темпера-

ментно выполненное полотно «Notre Dame».

Художником создано также много портретов и композиционных полотен, но именно как пейзажист К. Сювало внес ценный вклад в сокровищницу эстонского реалистического искусства.

МАКС РООСМА

Х. Кума

10 января 1959 года исполнилось пятьдесят лет со дня рождения заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР доцента Макса Роосма. Имя художника неразрывно связано с развитием эстонского профессионального художественного стеклоделия. Художник занимает видное и почетное место в этой области искусства.

Первые работы М. Роосма, экспонировавшиеся на международной выставке 1937 года в Париже, были удостоены золотой медали. С течением времени у художника выработалась своеобразная творческая манера. Ему присущи глубокое понимание материала, безупречная техника резьбы и тонкий лирический талант.

Лирическая манера М. Роос-

ма раскрывается уже в выборе самой темы произведения («Музыка», «Леда с лебедем», «Страж цветка папоротника», «Мухоморная песня»).

Внимательно изучая произведения М. Роосма, видишь, как прекрасно гармонирует лирический тон изображаемого с чистой и прозрачной фактурой стекла.

Однако М. Роосма не ограничивается в своих произведениях одной лишь лирической темой. Так, например, его «Борьба Калевипоэга с колдунами» исполнена драматического напряжения и титанической силы.

М. Роосма первым в Советской Эстонии начал искать новые формы для художественного стекла, экспериментировать, используя контрасты между материалом и изображением.

Изучив в 1937—38 гг. в Чехословакии гравирование хрустала, М. Роосма вернулся на родину замечательным специалистом, которого до сего времени никто в республике не сумел превзойти в виртуозности.

М. Роосма известен также своими работами в области графики.

Плодотворна и педагогическая деятельность М. Роосма. Им выращена целая плеяда мастеров художественного стеклоделия.

КУНСТ, 2 («ИСКУССТВО»), АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 1959

На эстонском и русском языках

Оформление И. Торна

Издательство «Искусство Эстонской ССР»  
при Художественном Фонде Эстонской ССР  
Таллин, ул. Пикк, 6

\*

Toimetuse kolleegium: A. Alas, B. Bernštein, V. Erm, M. Kartna (vastutav toimetaja), H. Kuma, O. Männi, A. Pihelga, V. Raam, R. Sarap, L. Soonpää, L. Torn, L. Viiraja (koostaja).

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

Ladumisele antud 7. VIII 1959. Trükkimisele antud 1. XII 1959. Paber 54 × 84, 1/8. Trükipoognaid 12,5 + 2 kleebist. Formaadile 60 × 92 kohaldatud trükipoognaid 10,56. Arvutuspoognaid 11,2. Trükiarv 5000. MB-10502. Tellimise nr. 6101.

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

Hind rbl. 9.80

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

Э. Аллсалу — Семья барщинника за обедом	Фронтиспис
Э. Рээметс — У колодца . . . . .	3
И. Ныгес — Кувшин . . . . .	4
В. Эллер — Линкерный сервиз . . . . .	5
Ю. Матвей — Кувшин. Тарелка . . . . .	6
Э. Пийпуу — Весна . . . . .	7
Г. Рейндорф — Прибрежная сосна . . . . .	9
Г. Рейндорф — Проселочная дорога на острове Сааремаа . . . . .	11
А. Бах-Лийманд — Женщина с зеркалом . . . . .	13
А. Бах-Лийманд — Мальчик на окне . . . . .	15
А. Бах-Лийманд — Мать с ребенком . . . . .	17
А. Бах-Лийманд — Маленькая Мари . . . . .	18
А. Бах-Лийманд — Линда Пообус . . . . .	19
Адамсон-Эрик — Амариллисы . . . . .	21
И. Уйга — Пейзаж . . . . .	21
И. Кёлер — Женщина с острова Хиуу у колодца . . . . .	23
К. Рауд — Дорога на холм . . . . .	25
А. Лайкмаа — Старый Айтсам . . . . .	26
И. Малин — Маляры . . . . .	28
Э. Китс — Раквереский рынок . . . . .	28
Э. Аллсалу — Портрет Саймы Куйль . . . . .	29
И. Сааль — Летний вечер . . . . .	29
Я. Коорт — Старик с трубкой . . . . .	31
Я. Коорт — Голова мужчины . . . . .	32
Я. Коорт — Портрет жены художника . . . . .	33
К. Мяги — Пейзаж с камнями . . . . .	37
К. Мяги — Пейзаж Валгярве . . . . .	39
Л. Мей-Старкопф — Рыбы . . . . .	40/41
К. Мяги — Капри . . . . .	41
Д. Манцу — Па . . . . .	44
Х. Гонзалес — Женщина с зеркалом . . . . .	45
С. Дали — Искушение св. Антония . . . . .	47
П. Пикассо — Арлекин с зеркалом . . . . .	49
А. Бустос — Надсмотрщик. Из серии «Правда о Гватемале» . . . . .	50
Л. Мендес — Мексиканец . . . . .	51
П. О'Хиггинс — Идущий крестьянин . . . . .	53
А. Кингерос — Мать-индианка . . . . .	54
Э. Кирс — Портрет художника А. Вийдалеппа . . . . .	58
И. Линнат — Современная южная Эстония . . . . .	58
Р. Кальо — Мостильщики . . . . .	59
Э. Вийес — Портрет девушки . . . . .	59
И. Сиза — Перспектива Таллинского вокзала. Дипломный проект . . . . .	62
В. Толли — набросок . . . . .	66
А. Кютт — Уборка картофеля . . . . .	66
А. Пилар — На стройке моста в Нарве . . . . .	69
Э. Окас — Незванный гость . . . . .	71
М. Лаарман — Старик . . . . .	72
О. Соанс — Мотив с острова Муху . . . . .	75
О. Соанс — Листок блокнота художника . . . . .	76
А. Кютт — Вильнюс . . . . .	77
А. Кютт — Латышский хутор . . . . .	78
Э. Коллом — Эскиз «Рихард Пуусепп» . . . . .	78
М. и В. Каарма — Декоративный стол «Дружба народов» . . . . .	79
Г. Поммер — Портрет революционера Я. Креукса . . . . .	80
К. Сювало — Вид из окна осенью . . . . .	81
М. Роосма — Ваза «Борьба Калевипоэга с колдунами» . . . . .	82
М. Роосма — Декоративная ваза . . . . .	83
Э. Луппе — Жеребенок . . . . .	87
Г. Рейндорф — Древние воротные столбы на острове Сааремаа . . . . .	88
А. Бах-Лийманд — Натурщица . . . . .	89
Я. Коорт — Женщина в чепце . . . . .	91
Г. Маркелов — Артист К. Караск в роли Тыннисона в пьесе О. Лутса «Весна» . . . . .	94
Л. Энносаар — Сааремааский пейзаж . . . . .	94

На первой странице обложки:  
Л. Микко — Женщина в белой блузке.

На последней странице обложки:  
А. Кютт — Муствээская гавань.

