

1. 1964

Kunst



SISUKORD

J. JENSEN	
Meie loominguline võitlusprogramm	1
Mõttekilde ENSV Kunstnike Liidu XII kongressi sõnavõttudest	14
N. STEPANJAN	
Elujaatav kunst. (Nõukogude Armeenia kunst)	16
I. VAHER	
Mõtisklusi tööstuskunstist	27
L. SOONPÄÄ	
Viktor Karruse loomingust	32
S. JASSMANN, H. LÄTI	
Kaarel Liimandi maaliloomingust	37
M. LUMISTE	
Mõningaid täpsustusi Tallinna «Surmatantsu» kohta	45
KUNSTNIKUD KUNSTIST:	
MICHELANGELO	53
P. AMBUR	
Ühest Nõukogude Armeenia tänapäeva eksliibriste pioneerist	58
KUNSTIKROONIKA	60
Esikaanel:	
I. TORN	
Saaremaa. Ema. Linoollõige. 1963.	
Tagakaanel:	
Tallinna Ehituskeraamika Tehas. Kunstnik L. Sisa.	
Keraamilised nõud. 1963.	



«EESTI NSV KUNST»

KUNST · 1 · 1964



«EESTI NSV KUNST»



I. Malin. Paul Vabbe portree. Öli. 1962.

Kunst

1 · 1964

KUJUTAVA JA
TARBEKUNSTI
ALMANAHH

MEIE LOOMINGULINE VÕITLUSPROGRAMM

Jaan Jensen

ENSV KUNSTNIKE LIIDU JUHATUSE ESIMEES

Kaks aastat, mis lahutavad Eesti NSV Kunstnike Liidu XI ja XII kongressi, on olnud tulvil suuri sündmusi ja tähelepanuväärseid saavutusi. NLKP leninlik Keskkomitee juhib meid kindlalt kommunistliku ühiskonna ülesehitamise teed mööda, mis on konkreetselt kavandatud NLKP programmis. Suurest eesmärgist innustatuna töötavad nõukogude inimesed ennastsalgava loominguilise valmistusega ja see hingestatud töö kannab suurepärast vilja.

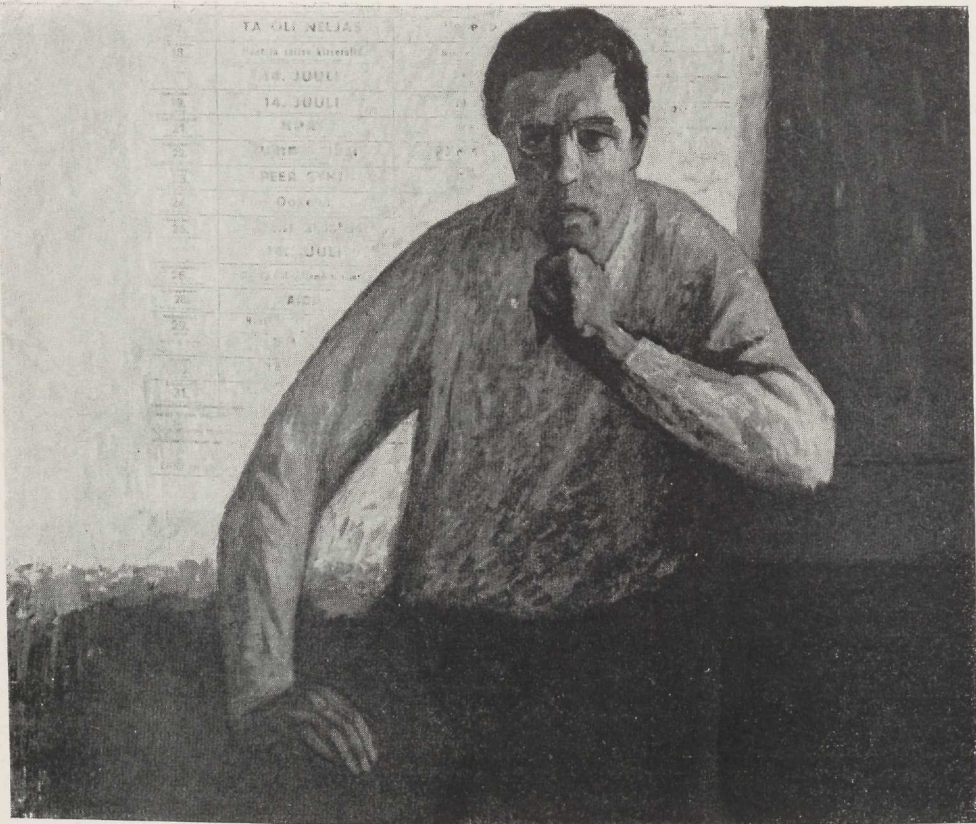
Need kaks aastat on olnud rikkad tähtsate sündmuste poolest ka meie maa kunstielus. Leidsid aset partei ja valitsuse juhtide kohtumised kunsti ja kirjanduse alal töötajatega. Seal arenes sõbralik, printsiipaalne ja viljakas vestlus paljudest aktuaalsetest ideelis-kunstilistest probleemidest. Järgnes NSVL Kunstnike Liidu II kongress, kus üksmeelselt märgiti, et nõukogude kunstnikud tunnetavad sügavalt partei ja valitsuse juhtide kunstiküsimusi käsitlevate ettekannete ja sõna-

võttude tähtsust ning annavad kogu oma jõu nõukogude kunsti edasiviimiseks.

NLKP Keskkomitee 1963. aasta juunipleenumil, kus arutati partei ideoloogilise töö järjekordseid ülesandeid, leidsid kunstiküsimused jällegi põhjalikku käsitlemist. Pleenumi otsustes kriipsutatakse eriti alla kunsti ja kirjanduse tähtsat osa ja vastutusrikkaid ülesandeid kommunismiajastu inimete väinse palge vormimisel.

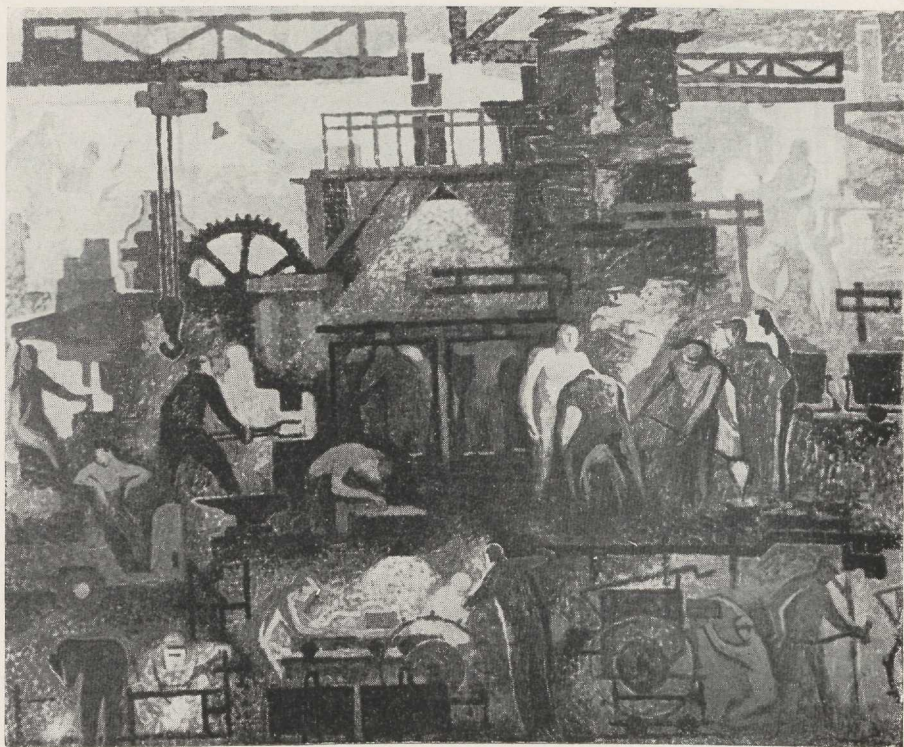
Kõigil neil kohtumistel ja tähtsatel foorumitel toonitati korduvalt, et partei selline suur tähelepanu osutamine kunstiküsimustele ei ole põhjustatud mingisugustest erakorralistest asjaoludest. Tervituses Nõukogude kunstnike II üleliidulisele kongressile märkis NLKP Keskkomitee rahuldustundega, et tervikuna areneb nõukogude kunst õiges suunas ja täidab oma ülesandeid edukalt.

«Võitluses kommunismi eest,» öeldakse tervituses, «on suur tähtsus nõukogude inimeste kasvatamisel kommunistlike ideaalide vaimus. See



K. Polli. Näitleja E. Koppeli portree. Öli. 1963.

P. Ulas. Vana naine Koolast. Süsi-pastell. 1963.



on praegusel ajal ideoloogilise töö põhiline ülesanne. Juhtides suurt üldrahvalikku võitlust kommunismi eest, kannab partei pidevalt hoolt, et kõik meie ideelised relvad, sealhulgas ka kommunistliku kasvatuses tähtis vahend — kujutatav kunst — oleksid võitlusvalmis.»

Partei kutsub meid, nõukogude kunstnikke, sammuma kommunismiehitajate esiridades. Selles seisab meie ette seatud loominguilise võitlusprogrammi põhituum.

Eesti NSV Kunstnike Liidu XII kongressil tegime kokkuvõtteid oma senisest tööst selle suure loominguilise võitlusprogrammi realiseerimisel.

Millistest saavutustest võisime kõnelda?

Esmajoones meie kunstnikkonna loominguilise aktiivsuse suurest tõusust. Sellest kõneleb kõik: nii kahe kongressi vahelistel aastatel korraldatud kunstinäituste erakordselt suur arv kui ka näitustel esitatud kunstiteoste rohkus, nii kunstnike sagedased ja vaevapõlgamatud loominguilised reisirid kui ka aktiivne osavõtt kunstipropagandast.

Et meie rahva loovat tööd ja elu mitmekülgset ja tõetruult kujutada, peab seda põhjalikult tundma. Kui lehitseda meie kunstnike loominguiliste lähetuste aruandeid, siis näeme, et kunstnike reisirid on ulatunud Sahhalini saarelt Atlandi ookeani veteni, Lapimaa lumelagendikelt uudis-

maade viljaväljade avarusteni. Endastmõistetavalt pole unustatud ka meie oma vabariigi tööstusettevõtteid ja kaevandusi, sovhoose ja kolhoose. Kunstnikele on nende kaugete komanderingute puhul vahel ette heidetud eksootika otsinguid. Võib ju olla, et mõnel puhul on säärasteks etteheideteks alus. Kuid mõelgem siis ka sellele, et sellised reisirid nõuavad kunstnikelt mitte üksnes julget ettevõtmist, vaid ka kõigi ettetulevate raskuste vaprat talumist. Võime olla veendunud, et kunstnike matkade tähtsamaks ajendiks on ikkagi olnud tahe tundma õppida meie sotsialistlikku tegelikkust, tema olemust ja tõde, mis aga on kunstniku inspiratsiooni peamine allikas. Ja kõigilt neilt matkadelt ongi kaasa toodud väärtuslikku materjali, mille varal on hiljem loodud tõsiseid ja huvitavaid kunstiteoseid.

Raskemaks on viimastel aastatel kujunenud kunstinäituste žürii ülesanne. Vabariiklikele kunstinäitustele esitatud tööde arv ületab kaugelt selle, mida meie näituseruumid suudavad vastu võtta. Ühelt poolt on see tõend kunstnike loominguilisest aktiivsusest, teiselt poolt meie häda — Kunstihoone saalid on ulatuslikumate näituste jaoks kitsaks jäänud. Näituse üldise kunstilise taseme seisukohalt võiks ehk sellega leppida, kuid me ei saa ühegi kunstniku loominguilist tõhusamat üle-



J. Paberit. Väike Anne. Keraamika, 1963.

vaadet, rääkimata juba neist, kelle tööd ei pääsegi ekspositsiooni.

Kunstnike ja kunstisõprade rõõmuks on meil lootusi, et juba lähematel aastatel asutakse ehitama uut suurt ajakohast näitusepaviljoni.

Hea meel on ka konstateerida, et kunstnike endi algatusvõime ja teotähe on leidnud sellest kitsaskohast mõningase väljapääsu. Kunstinäituste korraldamiseks on hakatud üha rohkem kasutama koolide ja klubide ruume, teatri- ja kinofuajeesid. Väiksemateks näitusteks on nüüd avatud pidevalt vana kunstihoone III korrusel asuv sektsioonide saal. Näitused toimuvad samuti kunsti müügisalongi ruumides. Kunstinäituste korraldamiseks on kohandatud ruumid laululava all. Ülevaatenäituste kõrval korraldatakse ka näitusi üksikute žanride kaupa (akvarell, maastikumaal, portree,

kaubandusgraafika, raamatugraafika, plakat, karikatuur), grupi- ja personaalnäitusi, ja sellega olemegi saavutanud olukorra, et Tallinnas on pidevalt avatud mitu kunstinäitust.

Kahe viimase aasta jooksul on korraldatud mitmeid uudseid näitusi — dekoratiivskulptuuride näitus koos lillenäitusega, tööstusliku tarbekunsti näitus, näitus teatri-, filmi- ja televisioonikunstnike loomingust. Kunstihuviliste elavat poolehoidu leidis möödunudsuvine estambis- ja skulptuurinäitus, kus külastajail oli ühtlasi võimalik tutvuda kunstiteose valmistamise tehnoloogilise protsessiga.

Aasta-aastalt kasvab rändnäituste arv vabariigis. Kui arvestada kokku rändnäitused, mida organiseerivad Eesti NSV Kunstifond, Tallinna ja Tartu Riiklik Kunstimuuseum, siis on meie linnades ja küldes korraldatud üle 100 rändnäituse aastas. Selle arvu hulka ei kuulu mitmesugused näitused ja kunstipropaganda üritused traditsioonilise kunstinäädala puhul. Loodame tänavu jõuda nii kaugele, et vähemalt 2—3 linnas või rajoonikeskuses organiseeritakse ka tarbekunsti rändnäitused, milliseid meilt väga oodatakse.

ENSV Kunstifondi näitusesektori juurde on tööle rakendatud kunstnik-konsultant. Seetõttu on tunduvalt paranenud rändnäituste organiseerimine ja komplekteerimine, elavnenud kunstnike ja publiku kohtumised ning kasvanud ekskursioonide juhtimise arv.

Kunstinäitused on kunstnike loomingu rahvale tutvustamise peamine vahend. Selle kõrval on meie kunstnikud aktiivselt kaasa aidanud ka kunstipropagandale kõigis selle teistes vormides; nad töötavad paljudes kunstinõukogudes, võtavad osa kultuuriülikoolide tööst, peavad sidet isetegevuslike kunstnikega ja juhendavad ühiskondlikke kunstistuudiod, abistavad koolide kunstiringe, esinevad arvukatel kohtumistel näitusekülastajatega. Nad annavad konsultatsioone nii ühiskondlike hoonete kui ka kodude sisekujunduse küsimuses, tegelevad tehnilise esteetika probleemidega, esinevad ajakirjanduses, raadios, televisioonis.

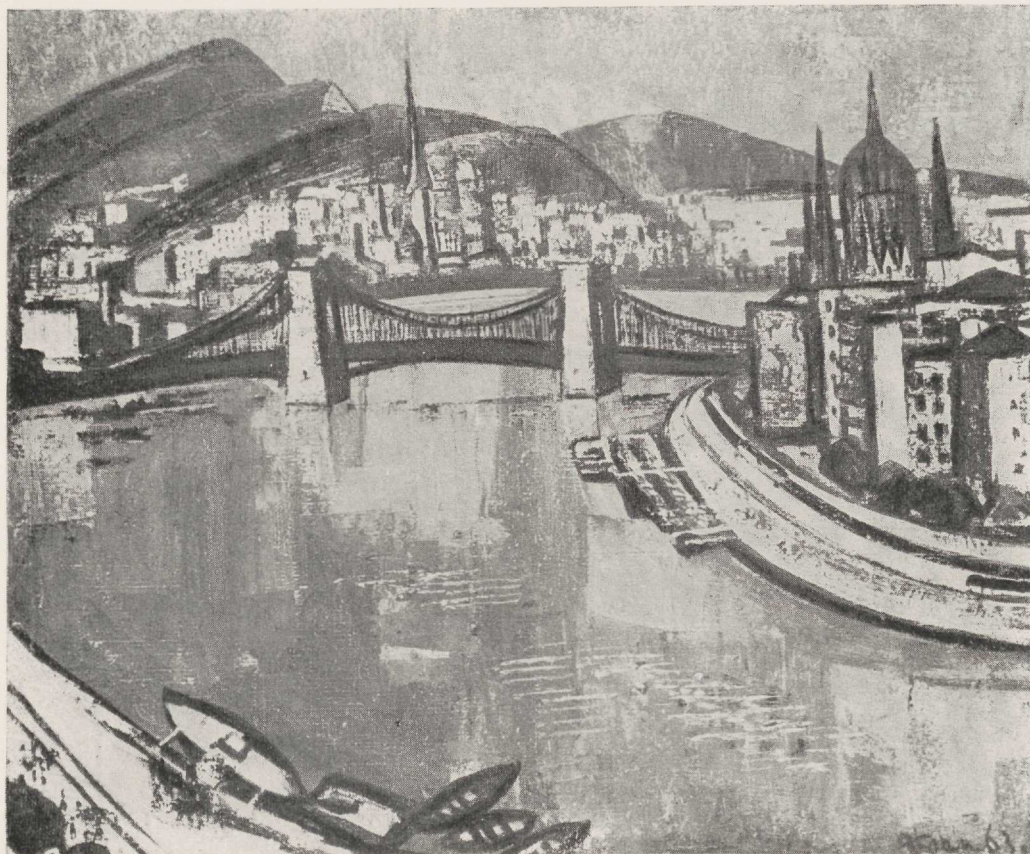
Siinkohal pole ülearune rõhutada, et suur osa sellest mitmekülgsest, keerulisest ja raskest tööst on langenud meie loominguliste sektsioonide õlgadele.

Parim tasu selle töö eest on rahva tänu, teadmine, et me oleme suutnud kaasa aidata nõukogude inimeste elu veelgi rõõmu- ja iluküllasemaks muutmisele. Kuid siinkohal ei saa mööda minna ka mõningatest «agadest».

Meie kunstnikud on siiralt valmis ühiskondlikeks ülesanneteks, ent teinekord esitatakse neile liialdatud pretensioone. Nii näiteks on mitmed koolid avaldanud soovi, et kunstnikud annaksid neile nõu ruumide remontimisel ja kujundamisel, alates seina värvitoonide määramisest kuni näitliku agitatsiooni korraldamiseni. Parimagi tahtmise juures ei suuda kunstnikud kõiki soove rahuldada. On ju vabariigis koole mitukümmend korda rohkem kui sisekujundajaid-arhitekte. Kas poleks siin otstarbekohasem, kui Haridusministeerium korraldaks neis küsimustes seminare koolide joonistusõpetajaile. Kunstnike Liit oma vastava ala spetsialistide-kunstnike kaudu on sel juhul valmis igakülgset abi osutama. Mõeldav oleks ka sisekujundaja-kunstniku pidev töölerakendamine Haridusministeeriumi süsteemis. Kirjastusel «Eesti NSV Kunst» on väljaandmisel käsiraamat «Sise-

A. Eskel. Tšellomängija. Kips. 1963.

N. Kormašov. Budapest. Oli. 1963.





E. Okas. Tants sinises kostüümis. Öli. 1963.

kujunduse põhialused». Selle raamatu ilmumine aitab kindlasti leevendada selle probleemi teravust.

*

Kuivõrd hinnatav ka ei oleks kunstnike tööusinus ja aktiivsus kunsti rahva hulka viimisel, on siiski peamine kunstiloomingu sisu ja ideelise suuna küsimus. See on probleem, millest me ei saa ega tohi mööda minna.

Eesti NSV Kunstnike Liidu XII kongress kinnitas veel kord: meie kunstnikele on kindlaks kompassiks leninlikud kunstiprintsiibid, mis on tugevnenud võitluses kommunistlike ideaalide eest, võitluses abstraktsionismi, formalismi kui ka kiretu ja halli käsitööstusliku «kunstitootmise» vastu. Rahvalikkusele ja parteilisusele rajatud

sotsialistlik realism relvastab kunstnikke tege-
likkuse kunstipärase kujutamise kõige eesrindli-
kuma, kõige revolutsioonilisema meetodiga. See
meetod avab kunstnikele kõik võimalused vor-
mide, stiilide ja žanride varieerimiseks, annab
igäühele võimaluse tema loomingulise individuaal-
suse avaldamiseks.

Viimase aja kunstinäituste põhjal võib kindlalt
öelda, et meie kunstnikud tunnetavad üha
sügavamalt elu, on hakanud aktiivsemalt ja
mitmekülgsemalt käsitlema tänapäeva teemasid,
nende loomingu kangelaseks on kujunenud meie
kaasaegne ja tema üllas töö.

Kuid meil kuluks tõsiselt mõelda ka sellele,
miks tuleb veel tihti ette, et näitusekülastaja saab
palju meeldejäävama elamuse väikesest värvi-
röömsast maastikumaalist või portreest, mis röö-
mustab inimese rikka sisemaailma avamise

A. Keerend. Vana elamu Tallinnas.
Linoollõige. 1962.



oskusega, kui suuremõtmelisest temaatilisest maalist. Tõsi, meil on üksikuid häid ja rõõmus-tavaid temaatilisi teoseid maalis, graafikas, skulptuuris, kuid arvestades meie kunstnike üha kasvavat kunstimeisterlikkust, on meil põhjust oodata ja loota senisest hoopis rohkemat ja paremat selles valdkonnas.

Kunst tegeleb inimese teadvuse ja hingeelu peenekoeliste sfääridega. Kunstiteos vormib inimeste vaimset palet sel teel, et ta paneb inimesed kunstisse kätketud mõtetele kaasa elama, sisendab neisse uusi ideid, sunnib mõtlema.

Kui me nüüd meenutame üsnagi rohkeid kompositsioone tööle minekust või töölt tulekust, inimestest tööprotsessis või puhkehetkel, siis — kas ei torka palju neist silma just autoripoolse mõttepinge vähesusega! Esineb ka juhtumeid, et autor on kasutanud teemat ainult vormiotsinguks.

Paljudes sellistes töödes pole selge või puudub hoopiski autoripoolne suhtumine tegelikkusesse ja nii ei suuda nad erutada ka vaatajat. Kunstnik ei tohi olla kiretu kõrvaltvaataja, objektiivne reporter. Inimeste südameid ja hingi suudavad vallutada ainult kõrgest kodanikutundest kantud ja suure kunstimeisterlikkusega loodud teosed.

*

Kui kõnelda kunsti ja elu sidemete edasisest tihendamisest, kerkib esiplaanile kõige massilisemate kunstiharude kiire edasiarendamise vajadus. Nii NSVL Kunstnike Liidu II kongressil kui ka Eesti NSV Kunstnike Liidu äsjasel XII kongressil rõhutati, et kunstnikke ootavad ees suured ülesanded tööstuse valdkonnas, monumentaalkunsti arendamisel, meie linnade, asulate, külade ja elamute kujundamisel.



NLKP Keskkomitee detsembripleenumi otsused selgitasid meile, kui määratu suurt tähtsust kommunismi materiaal-tehnilise baasi rajamisel omab rahvamajanduse kemiseerimine. Keemiatööstuse arendamisel on oluline sõna kaasa rääkida ka kunstnikel, kes peavad hoolitsema selle eest, et sünteetilistest materjalidest toodetavad tarbekaubad oleksid nägusad, kaasaegsele esteetilisele maitsele vastavad. Pidades silmas tööstusliku tarbekunsti suuri arenguperspektiive, on Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse üks tähtsamaid eelseisvaid ülesandeid sidemete tugevdamine tööstuses töötavate kunstnikega, nende aktiivsem kaasatömbamine tarbekunstisektsiooni töösse. Teisest küljest on vaja saavutada, et meie nimekamad tarbekunstnikud tunneksid rohkem huvi tööstusliku tarbekunsti massiliselt toodetavate esemete loomise ja kujundamise vastu.

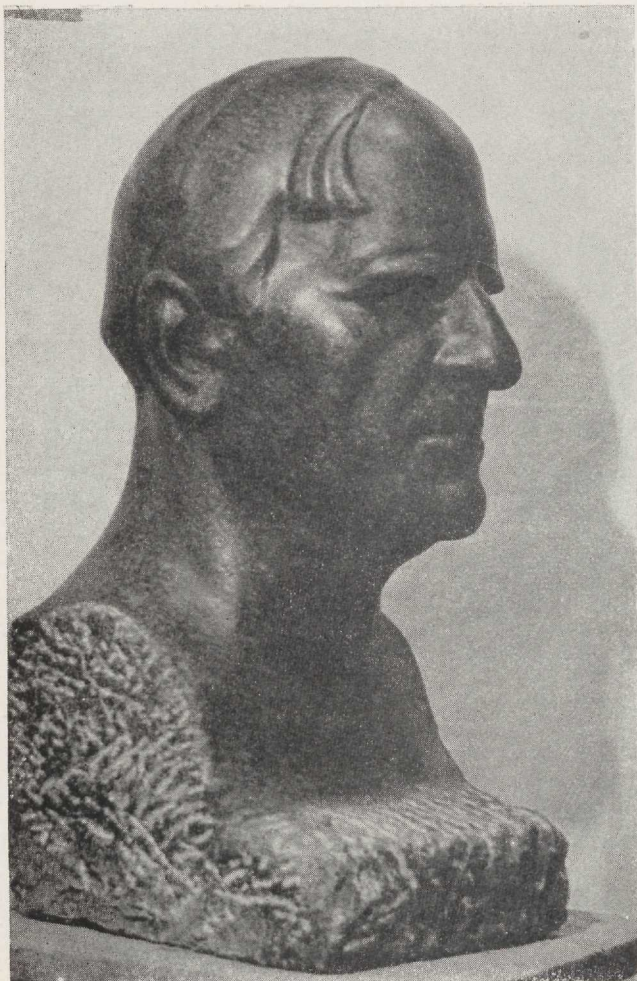
Keemia pakub täiesti uusi võimalusi nii kujutavas kui ka tarbekunsti. Meie skulptorid ilmutavad suurt huvi mitmesuguste sünteetiliste materjalide vastu, mille tugevus ja vastupidavus on võrdne graniidi ja pronksiga, mis aga on lihtsamad käsitleda, ja peamine — on hinnalt võrreldamatult odavamad. Perspektiivne on sünteetiliste materjalide rakendamine tarbekunsti. Kunstnike ülesanne seisab uute materjalide omaduste ja iseärasuste täielikus tundmaõppimises, uute esteetiliste võimaluste leidmises. Suureks piduriks selles töös on senini olnud uute materjalide vähene tundmine ja täielik eksperimenteerimisvõimaluste puudumine. Kuna Kunstitoodete Kombinaadi uue tootmishoone eksploatatsiooni andmine viibib, siis pole seal selleks niipea väljavaateid. Jääb üle eksperimenteerimisvõimaluste organiseerimine kas Riikliku Kunstiinsti-



L. Erm. Seinavaip «Atom». Riiju. 1962.



S. Raunam. Kalurineiu. Punane vask, Kohrutus. 1962.



H. Halliste. Skulptor Anton Starkopf. Granit. 1963.

tuudi või Rahvamajanduse Nõukogu tehnilisel baasil. Igal juhul on see pakiliselt lahendust nõudev küsimus.

On olemas kõik väljavaated ja lootused monumentaalkunsti hoogsamaks arendamiseks. Me teame, et monumentaalkunsti arengut pidurdavad tegurid olid senini enamikus organisatsioonilist laadi. Seetõttu esines selles töös palju juhuslikkust ja tõsiseid möödalaskmisi. Nüüd on Eesti NSV Kultuuriministeerium koostöös Riikliku Ehitus- ja Arhitektuurikomiteega, ENSV Kunstnike Liidu ja

ENSV Arhitektide Liiduga välja töötanud vabariikliku monumentaalkunstiga tegeleva komisjoni põhimääruse. Sellekohaselt oleks moodustatav komisjon nii planeeriv-koordineeriv kui ka kontrolliv. Komisjon tegeleks linnade ja asulate kujundamise-planeerimise küsimustega, oleks vahelüliks kunstnike-arhitektide ja tellija vahel ühiskondlike hoonete kujundamisel. Sellise koordineeriva organi moodustamine likvideeriks senise juhuslikkuse selle tähtsa kunstiharu arendamisel, looks selle ala viljelejate tööle kindla aluse ja sihipärasuse, mis kindlasti on ka senisest paremate töötulemuste eelduseks.

Kui meie kunstnike viimaste aastate saavutused on silmapaistvad, siis seda suuremad on ees ootavad ülesanded. Käesoleva aasta lõpul toimub vabariiklik näitus «Rahu kaitsel», 1965. a. kevadel näitus «E. Vilde kujutatavas kunstis», millega tähistatakse eesti kirjanduse suurmeistri 100. sünnipäeva. Vabariigi 25. aastapäeva tähistava suure kunstinäituseni on jäänud vaevalt aasta.

Juba täna on vaja mõelda suurtele kunstinäitustele, millega tähistame Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva ja Nõukogude riigi rajaja suure Lenini 100. sünnipäeva.

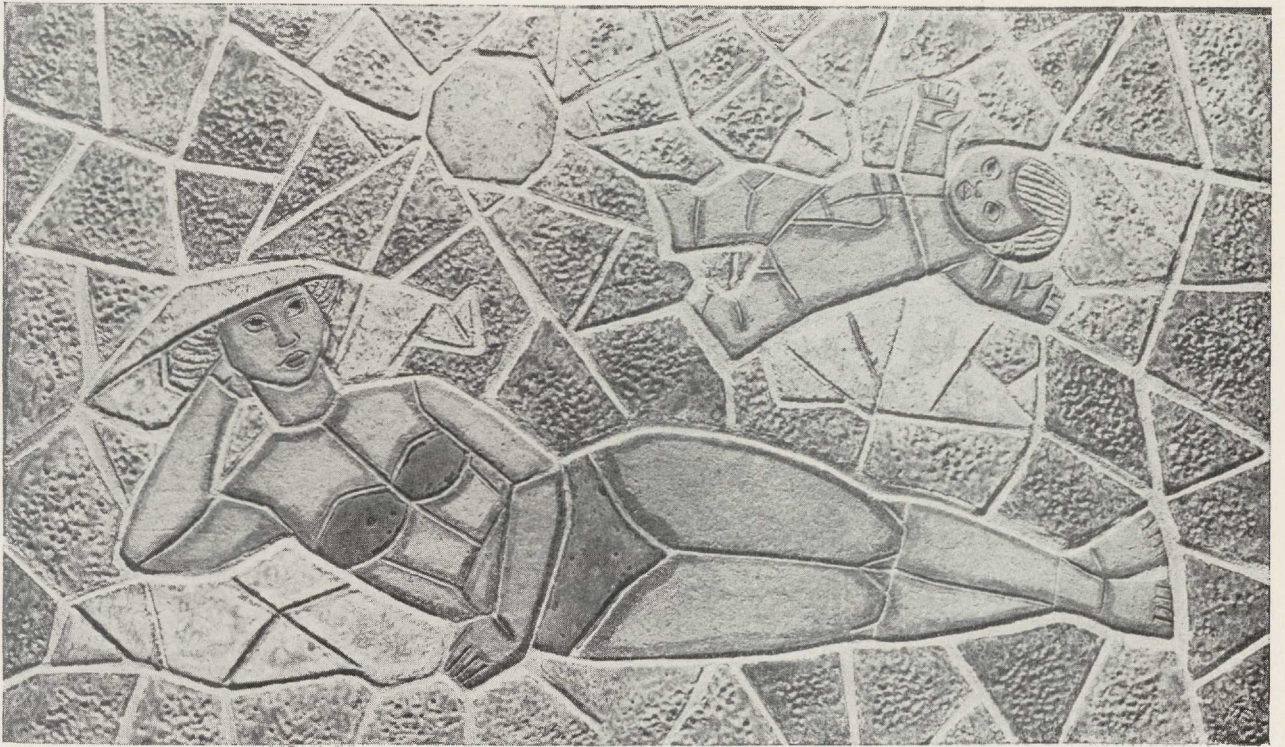
Vabariigil on kõik eeldused vääriliselt esineda nendel näitustel. Meil on võimekas kunstnike kaader ja ka piisavad majanduslikud võimalused. On vaja vaid pingelist loomingulist ja organisatsioonilist tööd.

Nii tööstusliku tarbekunsti, monumentaalkunsti kui ka mitmete teiste kunstiharude edasiarendamine nõuab Eesti NSV Kunstnike Liidult pidevat koostööd tootjatega, ehitajatega, planeerijatega, samuti teiste alade loominguliste töötajatega — arhitektidega, teatri- ja filmitöötajatega, heliloojate, kirjanikega. Kõigi loovate jõudude ühistest pingutustest oleneb paljunki meie kunsti ja kultuuri viljakas arengutee.

Kokkuvõtted, mida kongressil oma tööst tegime, näitasid veel kord, et meil seisab ees suur, huvitav ja tänuväärne tööpõld. Kongress kinnitas ka meie kunstnikkonna vankumatut tahet anda vääripline panus kommunismi ehitamise üldrahvalikku üritusse. Asugem siis uue jõuga tegude juurde selle nimel, et meie käes olev kaunis ja võimas relv, kunstirelv, tegutseks järjest tulemusrikkamalt rahva hüvanguks.

E. Külv. Külalisraamat. Nahavool. 1963.

A. Alamaa. Pannoo «Puhkus». Keraamika. 1963.





TÖID TARTU KUNSTNIKE
TEMAATILISE MAALI
NÄITUSELT



V. Pirk. Noored ornitoloogid. Õli. 1963.

L. Kits-Mägi. Sebastian. Õli. 1963.



E. Allsalu. Kanalisatsioonitöölised, Õli, 1963.



J. Malin. Kohtla-Järve keemiakombinaadis, Õli, 1963.

MÕTTEKILDE EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU XII KONGRESSI SÕNAVÕTTUDEST

ESTEETILISEST KASVATUSEST JA KUNSTI- PROPAGANDAST

Meie ei saa esteetilist haridust propageerida, kui vabariigi perifeerias ei ole kunstisoola. Rajoonides töötavad kunstnikud-joonistusõpetajad tuleb tõmmata Tallinnas ja Tartus toimuva loomingulise elu orbiiti.

Kas ei tuleks tulevikus mõelda väikeste kunstihoonete rajamisele Pärnus, Viljandis, Kohtla-Järvel? Sellega looksime ka rajoonides head tingimused esteetilise kasvatuseteostamiseks.

O. Raunam

Võrreldes 1959. aastaga on viimastel aastatel graafika reprodutseerimine vabariigi ajalehtedes vähenenud 7—8 korda. See olukord ei ole normaalne. Kaasaegse kunsti saavutusi tuleb enam propageerida, kasutades selleks kõige efektiivsemat, kõige massilisemat vahendit, s. o. trükisõna. Tuleb intensiivistada graafiliste lehtede odavat, massilist müüki elanikkonnale.

O. Soans

Oleks aeg hakata koostama raamatut esteetilise kasvatuseteostuste kohta. Sellest tööst peaksid osa võtma teadlased ja suure praktikaga pedagoogid, et raamat oleks läbi töötatud nii pedagoogiliselt kui meetoodiliselt.

O. Kangilaski

Kunstinäituste külastajate arv ulatus möödunud aastal $\frac{3}{4}$ miljonini, kunstnikud kohtusid läinud aastal vabariigi töötajatega 250 korral.

I. Torn

Miks ei ole veel avatud K. Raua maja-muuseum Nõmmel? Praegune Raua tänav tuleks nimetada Kristjan Raua nimeliseks tänavaks.

E. Reemets

Tulevaselt vabariiklikult kunstiloteriilt laekuvad summad tuleks anda uue kunstimuuseumi ehitamise otstarbeks.

M. Bormeister

MONUMENTAAL- JA DEKORATIIVKUNSTIST

Monumentaalkunstile kulutatakse meie vabariigis üsna suuri summasid. Praegu ei ole siiski veel põhjust kiidelda selle kunstiala saavutustega. Monumentaalkunsti lahendustes esineb liiga palju kordamisi ja seda tuleb püüda vältida.

Ei ole mõtet luua tarbekunsti teoseid, kui neil ei ole muud otstarvet kui üks kord näitusel esineda. Selliseid teoseid näikse olevat meie keramikas. Meie tarbekunsti side rahvakunstiga jääb paraku nõrgaks.

P. Uusman

Kuni viimase ajani on monumentaal- ja dekoratiivtöid, eriti eksterjööris, linna uutes elumassivides, parkides, tänavatel lubamatult vähe. Arhitektid vajavad praegu kunstnikega koostööd enam kui kunagi varem. Industriaalne meetod toob endaga kaasa standardiseerimise. Hooned on monotoonsed. Kui arhitektuur on aga elustatud dekoratiivkunsti näol inimliku detailiga, siis on tulemused teised. Niisugused kunstiteosed soojendavad kogu linna ja muudavad inimese elu kunstiteoseks.

Monumentaal- ja dekoratiivkunsti ei saa luua ilma konkreetse aadressita. Arhitektuuri aga tuleb luua arvestusega, et seda täiendab just niisugune kunstiteos nagu projekteerimisel vastastikusel koostöös kindlaks määrati.

M. Port

Ei ole mõtet viljelda monumentaalkunsti, kui viljelejal ei ole mingeid eksperimenteerimise võimalusi.

O. Raunam

Dekoratiiv-tarbekunsti kohta peab siiski ütleva, et mitte alati ei ole meie kunstnike otsingud lähtunud elulistest vajadustest. Tarbekunsti põhimõtteks ei peaks olema iluasjade ülesseadmine interjööris, vaid esemete selline kujundamine, et nad muutuksid ruumi kaunistuslikust osast ruumi kujunduslikuks osaks.

Nõukogude Eesti tarbekunst on hakanud julgema lahendama monumentaalkunstiga seotud probleeme. Kuid need esemed on loodud ainult näituse tarbeks ja ei saa arvestada monumentaalkunsti võimalusi. On vaja tellimusi konkreetsele ruumile, et meie dekoratiivkunsti arengule rajada õige alus.

J. Matvei

Meie sisekujundajad vajavad edasiminekuks tugevat teoreetilist baasi ja kõrgetasemelist informatsiooni. On vaja tõelisi eksperimenteerimisvõimalusi. Käsitöenduslikult katsetamine, eriti kui me kasutame uusi materjale ja progressiivseid tehnikaid, ei tule kõne alla. Kunstitoodete Kombinaadi baasil tuleks luua eksperimentaalne töökodade süsteem, mis teostaks sisekujunduse küsimusi komplekselt, koos kõigi selle elementidega. Kaasaegse sisekujunduse printsiipide realiseerimiseks vabariigis jõude jätkub.

V. Asi

ELUJAATAV KUNST

Nona Stepanjan

KUNSTITEADUSTE KANDIDAAT

Kunsti stiihiaks on kaasaegsus. Ümbritsev elu ei paku kunstnikule ainult materjali loomingu jaoks; tegelikkuses peituvad ka teose idee, kontseptsioon, teose tekkimist stimuleerivad põhjused, loomisimpulss ise, seega mitte ainult loomingulise protsessi välised, objektiivsed, vaid ka sügavalt subjektiivsed momendid. Elu hingus, ajastule omased mõtted, kogu kujundite keel, kogu väljendite süsteem määravad vääramatult nagu oma-moodi pass kunstniku ja tema loomingu kuuluvuse antud ajastusse ja maale.

Nõukogude kujutava kunsti armeenia koolkond demonstreerib selle väite õigsust erakordse järjekindlusega. Iga meie päeval loodud märkimisväärtne armeenia maalikunsti, skulptuuri, graafika ja tarbekunsti teos peegeldab ajastule iseloomulikke jooni nende erilises rahvuslikus kajastuses. Määratlus «armeenia nõukogude kunstnik» on õige ja täpne igas oma sõnas.

Kahtlemata on armeenia nõukogude kunsti ühtsus, tema terviklikkus seotud mitmete asjaoludega, kuid mitte kõige vähem tähtsaks neist on see, et uue rahvusliku koolkonna hälli juures, tema lätteil seisid kaks tõelist suurkuju: arhitekt Aleksandr Tamanjan ja maalikunstnik Martiros Sarjan. Nemad andsid kõigile järgnevatele otsingutele aluse ja suuna, nende loomingus leidis esimese hiilgava kehastuse kaasaja teema kõigi selle nõuetega, kodumaa teema kogu oma traditsioonide ja uute joonte rikkuses.

Sarjani peisaazides, portreedes, natüürmortides, dekoratiivpannoodes kujunesid need omadused, mis edaspidi muutusid põhilisteks kogu Nõukogude Armeenia maalikunstile — monumentaalsus ja dekoratiivsus.

Selle kunstniku sügavalt isikupärase kunstikeele, oma maalilisuse otsingud kooskõlastusid talle lähedase maailma reaalsete omadustega.

Värvide eredus, kontrastsus Sarjani lõuenditel andsid kõige paremini ja täpsemalt edasi Armee-

nia looduse värvigammat. Päike nagu varjutaks siin pooltoone, säilitades värvide vahekorra nende algses, «spektraalses» värvirõõmus. Sarjani maalide koloriit on vaatajale avaldatava emotsionaalse mõju aluseks, just värvi kaudu antakse edasi tunnete leeki.

Sarjani lõuendite monumentaalsus, joonistuse ekspressiivsus ja selle vastavus värvide ekspressiivsusele seletub samuti Armeenia loodusega, kivise maa ranguse ja jõulisusega. Muidugi väljendas ka siin monumentaalsus noore nõukogude maalikunsti üldstiililisi kalduvusi, kuid Sarjanil omandas ta teise, omapärase varjundi. See oli asketismist vaba monumentaalsus, üldistus ei toonud siin kaasa detailide kadumist, või siis juhtus seda minimaalsel määral.

Ent sellised jooned nagu värvi dekoratiivne erendus ja monumentaalsus võisid muutuda huvipakkuvaks kogu koolkonnale tervikuna mitte ainult seetõttu, et nad leidsid nii õnnestunud kehastuse vanameistri loomingulises praktikas. Saladus oli selles, et erodus, kujundite emotsionaalne jõud, joonistuse ekspressiivsus ei olnud seotud ainult Sarjani isiklike kogemustega või nõukogude maalikunsti teatud arenguetapiga — nad olid lähedased rahva ilutajule. Sajandeid ladestusid need omadused armeenia rahvakunstis, dekoratiivses tarbekunstis, kõigis neis vaipades ja kodukootud «džedžimides», kirevas majoolikas, eredais tikandeis, juveelide ornamentikas ning kangamustrites. Kõik rahvaloomingu kogemused, kogu rahvakunsti stiihia toetas armeenia kunstnikke. Kunsti uute ülesannete lahendamine, röömsate ja harmooniliste kujundite uue maailma loomine oli kooskõlas rahvusliku kunstialase mõtlemisega. Sarjani kogemused olid viljakad just selles mõttes.

Sarjani lõuenditel kerkis eredate ja võimsate kunstiliste kujude maailm, mis oli vaba juhuslikkusest. Tema maastikes oli midagi vägilaslikku, igauks neist jäi meelde nagu vanasõna, jäi alati-



L. Bažbeuk-Melikjan. Soehoosi töötajad. Oli, 1959.

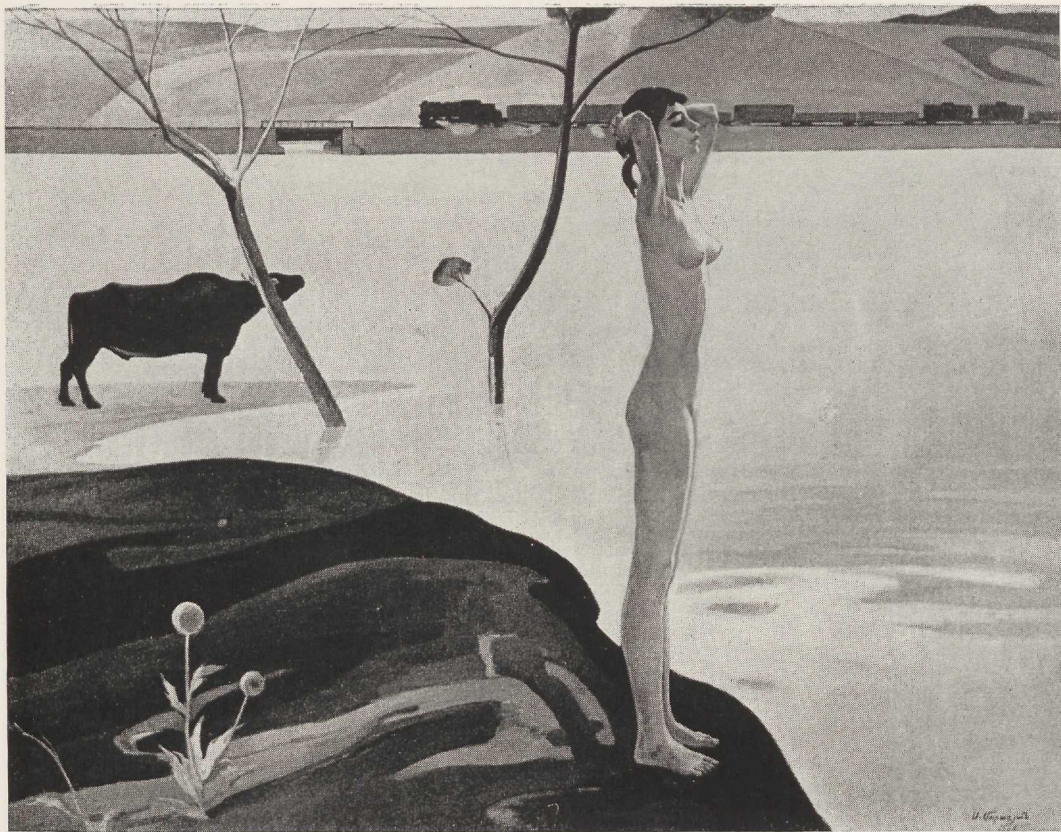
seks vaataja tajumusse. Sarjani peisaažide kontseptsioon rajab terve armeenia maalikunsti koolkonna, mis on seotud selliste tuntud nimedega, nagu M. Abegjan, O. Zardarjan, M. Aslamazjan, N. Kotandžjan jt.

Just maastiketsükli «Minu kodumaa» eest määrati Sarjanile 1962. aastal esimesena nõukogude maalikunstnikest Lenini preemia.

Sama viljakas ja uus oli ka Sarjani portreedes käsitusviis. Sarjani kangelased ei kerki meile nende iseloomujoonte või eluloo järkjärgulise avamise teel, vaid karakteri juhtivate joonte, isiksuse põhiomaduste ootamatu ja terava lahtirüütamise teel. See kaasaegsete iseloomu lüüriline, sügavalt subjektiivne avamine annab kunstniku portreedele erilise mällusöövivuse, metafoorsuse, neid on võimatu unustada. Nii Sarjani maastikumaalidele kui ka portreedele on omane üldistatus

ning kuju jõulisuselt ja maneerilt on nad lähedased seinamaalile. Sarjani tööde eredus ja rütmilisus, nende eriline «filosoofiline optimism» teevad nad mitte ainult kunsti faktideks, vaid ka elu faktideks. Paljutki tajutakse Armeenias praegu Sarjani lõuendite kaudu, läbi tema silmade.

Kuid kas pole Sarjani loomingus kõige tähtsamaks see, et just tema tööde otsese mõju all arenes armeenia maalikunstis kaasaega käsitlev temaatiline kompositsioon, milles uutmoodi mõtestati lahti töö teema, rahva uus elu. Tänu Sarjani kogemustele kujunes temaatiline kompositsioon Armeenias mitte žanrimaalina, vaid suures sümbolises mõttes, tulvil ajaloolist tähendust. Sedalaadi töödest oli üks esimesi ja paremaid O. Zardarjani «Kevad» (1956. a.). See maal kutsus esile mitmeid monumentaalseid temaatilisi kompositsioone, mis olid üles ehitatud inimese ja



S. Muradjan. Hommik. Oli. 1963.

looduse kõrvutamisele. Maa, kodumaa vaade, üldistatud ja eepiline, andis nagu võtme tegevuse ja inimkarakterite lahtimõtestamiseks. Sellisteks töödeks olid M. Abegjani «Suvi», N. Gülikjohvjani «Laul», T. Simonjani «Sevani kalurid», K. Vartanjan «Naistraktorist», M. Arutjunjani «Tuul». Monumentaalsus ja dekoratiivsus — need rahvuslikud kunstilise mõtlemise jooned leidsid siin omapärase arenduse. Nende kunstnike eriliseks teeneks tuleb pidada uue rahvusliku kangelase, uue inimese, meie ajastu inimese kuju otsinguid. Nendel lõuenditel on kangelase iseloom kaotanud aja välised tunnused, etnograafilised detailid ja atribuudid — seda karakterit läbib uus maailmatunnetus, ning seos ajaga on määratletud isiksuse hoopis uue jaatamisega tema vastastikus toimes looduse, teiste inimeste ja iseendaga.

Muide, uus maailmatunnetus kajastub armeenia kunsti, sealhulgas ka maalikunsti, kõikides žanrides. Kõige vähem eksploateeritakse seejuures süžeeilisi kollisioone. Peisaaž ja natüürmort ei

räägi inimesest vähem kui kompositsioon. Just neis saavutab elu ere, meeleline tajumine, inimtunnete harmoonia oma eriti täieliku väljenduse, eriti selge kõlavuse.

Koos maastikumaaliga on natüürmort Armeenias žanriks, mis reljeefselt ja täpselt demonstreerib rahvusliku koolkonna spetsiifilisi jooni. Alustades Sarjani suurepärareset natüürmortidest viib see välja kunstnikeni, kelle jaoks see žanr ei ole mööduv harrastus, vaid valdkond, milles neile on antud end kõige täielikumalt avaldada — need on A. Galents, K. Vartanjan, N. Gülikjohvjani ja eriti M. Aslamazjan.

Kui iseloomustada armeenia natüürmortistide koolkonda tervikuna, siis on selle tüüpiliste joontena täheldatav erakordselt elav, ahne, «mahlakas» suhtumine esemetesse (kõige sagedamini on nendeks puuvili ja lilled, harvemini nõud) ja sellega seotud kuhjamine, esemete massilisus, nende külus, nende valjuhäälnel koor. Tarbetu oleks mainida, et kujutatavaks on alati armeenia puuviljad



M. Sarjan. Počet E. Tšarentsi portree. Öli. 1923.

A. Paronjan. Maastik. Öli. 1957.





M. Sarjan. A. Mjasnikjani portree. 1909.

O. Zardarjan. Kevad. Oli. 1956.



A. Galents. Poisi portree. Õli.
1958.



ja põllulilled; kuid ka siis, kui selleks on nõud, on see rahvuslik keraamika; kui selleks on pisi- esemed, on need rahvuslikud dekoratiivsed sõrmused ja vääriskividega keed; kui esinevad drapeeringud, on need rahva kirevad «karpetid» ja «džedžimid», mis on õmmeldud «bohtša» eredatest lappidest. Rahva dekoratiivsed kangad on armeenia maalikunstnike natüürmortide alatiseks fooniks.

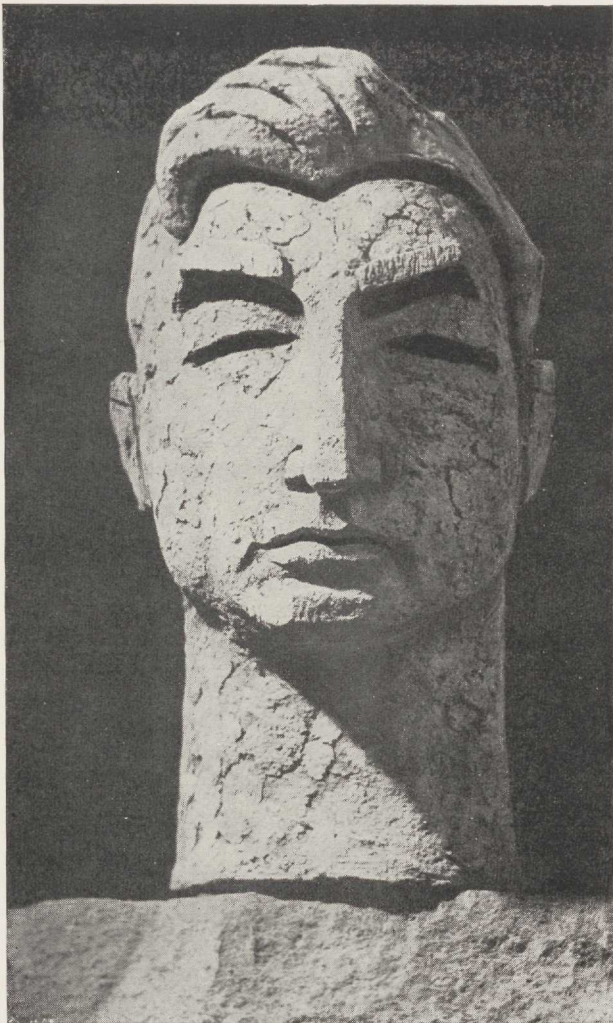
Lähedased on armeenia natüürmordid ka kompositsioonilt. Selleks on Sarjani natüürmortidest pärit esemete paigutus tasapinnal, kujutatuna veidi kõrgemal asuvast punktist, mis loob juhuslikkuse mulje, kuid on alati allutatud lõuendi värvilahenduse seesmisele loogikale. Erandiks on vaid mõned N. Gülikjohvjani viimased tööd, mis mõnevõrra melanhoolsetena kutsuvad esile teistlaadi assotsiatsioone.

Oleks ekslik arvata, et armeenia maal piirdub eranditult mažoorse laadiga. Elu mõtestatakse lahti ka selle dramaatilisuses. Selliste katsetustena tuleb nimetada S. Muradjani «Mõtteid hukkunud pojast» (1958. a.) ja «Õhtut». Juba noore kunstniku esimene suur töö «Helilooja Komitasi viimne öö» (1956. a.) haaras traagilise sündmuse sügava tunnetamisega. Dramatismi hõngub ka V. Karapetjani

kahvatuvõitu, peaaegu monokromaatilistest talve- maastikest, mõningatest L. Bažbeuki portreedest. Kõik need kunstnikud üheskoos, tervikuna loovad maalikunsti koolkonna mitmepalgelise, kuigi oma alustes ühtse näo.

Armeenia skulptuuri arenemine on kõige tihedamini seotud arhitektuuriga. Linna ja üksikhoonete plastiline kujundamine on alates 20-ndate aastate lõpust olnud otsingute põhisisuks skulptuuri valdkonnas. A. Sarksjani, S. Stepanjani, A. Urartu sisutihedad, seesmist dünaamikat tulvil reljeefid ja monumentid olid aluseks armeenia skulptuuri põhilistele iseloomulikele joontele. Idee enda seesmine sisukus, «monumentaalsus» määrasid ära iga vormi tähtsuse, täisverelisuse, tema lihtsuse ja energilisuse.

Noorte armeenia skulptorite plejaad — G. Tšubarjan, S. Bagdasarjan, A. Arutjunjan jt. — arendab neid traditsioone alates 50-ndate aastate keskpaigast. Võimatu on eitada selliste viimaste aastate monumentide, nagu A. Arutjunjani «Mälestusmärk Zangezura kangelastele» ja «Poet Sajat-Nova» (1963. a.), S. Bagdasarjani «Nõukogude Liidu kangelane Unan Avetsijan» (1958. a.) seost niisuguste Jerevanis 30-ndatel aastatel püstitatud monumentidega, nagu S. Stepanjani «Kangelasele



A. Tšakmaktšjan. Teatrikriitik L. Akverdžani portree, 1962.

kommunistlikule noorele Gukas Gukasjanile» (1934. a.) või A. Sarksjani «Suren Spandarjan». Just siis, nõukogude kujutava kunsti rahvusliku koolkonna kujunemise koidikul, leiti armeenia monumentaalskulptuuri, eeskätt keskaja reljeefide igipõliste omaduste eriti väljendusrikas süntees uue, kaasaegse tajumuse printsiipidega. Kiviarhitektuuri jõulisus on Armeenias alati dikteerinud skulptuuri tähendusrikkuse ja lakoonilisuse. Eriti orgaanilised olid lahendused seinte kivistel tasa-

pindadel ja vabalt paiknevad monumendid, mis jätsid monoliitse mulje.

Monumentaalsus on olnud kogu armeenia kujutava kunsti, esmajoones just skulptuuri omadus, sest viimane on tihedalt seotud arhitektuuriga. Sealjuures ei ole skulptuurportree sügava üldistuse poolest vasem monumendist.

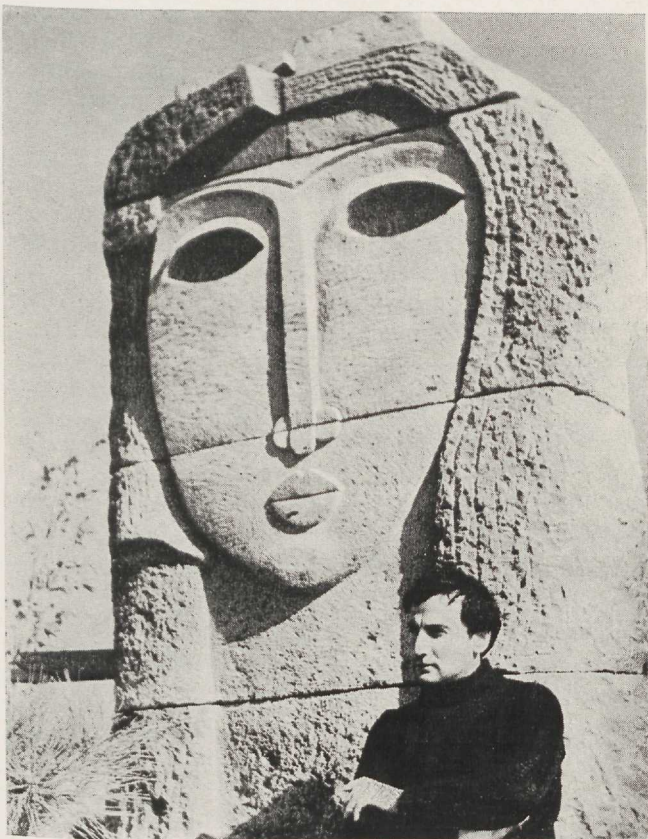
Selline lähenemine kõigile skulptuurile omaste žanride ja teemade plastilisele mõtestamisele soodustas muidugi teatud monotoonsust. Sellest saadi üle sõja-aastail, mil skulptorite huvi keskendus meie kaasaegse iseloomu kogu psühholoogilise rikkuse avamisele. Portrees ja vabakompositsioonis (aastail 1941—1945) saavutasid armeenia kunstnikud karakterite ja sündmuste kujutamise mitmeplaanilisuse, vormi väiksemategi muutuste suhtes tundliku plastika. Ilmuvad dünaamilised, hoogsad kompositsioonid, katkendlikud, sööstvad siluetid. Viimaseil aastail on see joon armeenia skulptuuris avaldunud kõige täielikumalt J. Kotšari ratsaniku kujus, mis on pühendatud armeenia rahvaepose «Sassuuni David» kangelasele (1960. a.).

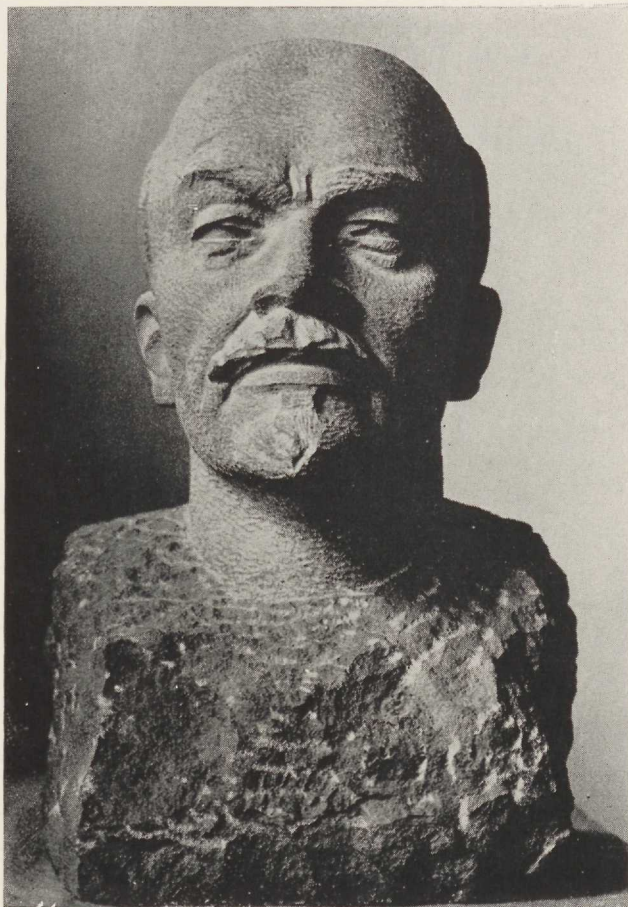
Selleks, et õigesti hinnata armeenia skulptuuri, peab meeles pidama, et ta elab päikeseküllases ruumis, majade vahel, mis on ehitatud looduslikust kivist — eri värvi tufist, kusjuures kõige levine numaks on Artiki roosa tuff, millest ehitatud hoonete vundament on tehtud hallist basaldist. Jerevan on roosade ja helekollaste arhitektuuriliste ansamblite linn, tema graniitmonumendid või tuffeina lõigatud reljeefid moodustavad ehitustega lahutamatu arhitektuurilis-plastilise ühtsuse, mis omakorda on tihedalt seotud Armeenia loodusega. Mäeahelike siluetid, Jerevani kohal kõrguv kahepäine Ararat moodustavad arhitektuurile ja plastikale omapärase raamistuse, kunstnikud võtavad seda arvesse, kasutavad seda ulatuslikult. Peab märkima, et «sidemel maaga» ei ole armeenia arhitektuuri ja kunsti jaoks üksnes filosoofiline või poeetilis-kujundiline iseloom, vaid see on täiesti konkreetne. Muide, peab ütlema, et oskust arvesse võtta ümbrust, sellest välja kasvada, organiseerida ruumi kunsti ja looduse omapärasel sünteesis võib pidada Taga-Kaukaasia kunsti kui terviku traditsiooniliseks omaduseks.

Skulptuurportree areneb Armeenias samuti kahes suunas — ühelt poolt on see üldistatud, plastiliselt tagasihoitud, erakordselt poeetiline (S. Stepanjan «Tütarlapse portree», 1962. a.) ja teiselt poolt individualiseeritud, terava iseloomustusega, eluliselt väljendusrikas (sellised on S. Bagdasarjani, G. Tšubarjani, H. Iskandarjani portreed).

A. Arutjunjan. Obelisk Armeenia diviisi hukunud kang-
lastele. Graniit, kohrutatud vask, 1961.

A. Tšakmaktšjan. Dekoratiivne skulptuur «Mask». Tuff, 1963.





S. Stepanjan. Lenin. Basalt. 1962.

Esimese jaoks kasutatakse kõige sagedamini kivi, teise jaoks — metalli ja puud, ning materjali looduslikud omadused toovad esile mõlema nimetatud kontseptsiooni iseärasused.

Armeeniale on iseloomulik see, et tema tänapäeva tarbekunst on seotud esmajoones just skulptuuriga. Tarbekunst areneb kallakuga selle poole, et välja töötada täpsed ja väljendusrikkad plastilised vormid. Dekoor, joonistus, maalilised momentid keraamiliste nõude, pisi- ja dekoratiivskulptuuri, klaasesemete kujundamisel on armeenia tarbekunstnike jaoks eseme loomisele kaasnevad tegurid. Need omadused arenevad nendes tarbekunsti harudes, kus nad on loomulikud: vaibakudumine, kangad.

Selliste vaibameistrite, nagu kunstnike A. Kešišjani ja R. Muradjani tööd on ammu võitnud üleliidulise tunnustuse. Niisugused vabariigis too-

detavad vaibad nagu «Jerevan» ja «Ani» annavad kaasaja interjööri ornamendi rikkuse ja ereduse, fantaasia maailma, mis on nii omane Lähis-Ida dekoratiivkunstile.

Armeenia keraamikutele R. Simonjanile, A. Bdejanile ja A. Tšakmaktšjanile on iseloomulik kesk-aegne ja Urartu ajastu Armeenia pärandi hoolikas uurimine, tungimine armeenia pottseppade erilistesse, armastatuimatesse vormi kujundamise võttesse. Vormi raskepärusus, plastiline väljendusrikkus, tähendusrikkus ja «soliidsus» seovad armeenia keraamikute töid arhitektuuri ja skulptuuriga. Šamott ja kivimass on armeenia dekoratiivkeraamika armastatuimaks materjaliks, šamottist on tehtud A. Bdejani dekoratiivvaasid ooperiteatri hoone juures Jerevanis, samuti A. Tšakmaktšjani monumentaalportreed.

Põhiline probleem, mida lahendavad armeenia tarbekunstnikud, on kaasaegsete ühiskondlike hoonete ja elumajade interjööri kujundamise ülesanne, dekoratiivse aktsendi loomine, milles oleks tunda meistri individuaalsust, kindlat emotsionaalset värvingut ja rahvuslikku koloriiti tüüpesemete keskel, mis on allutatud tänapäeva standardi normidele. Keraamikale, vaibakudumisele ja juveelitööle — Armeenia traditsioonilistele tarbekunstiharudele — kuulub ka praegu juhtiv koht vabariigi tarbekunstis.

Kui Nõukogude Armeenia arhitektuuri, maalikunsti, skulptuuri ja tarbekunsti ühtsus on ilmne, neid ühendab nii eeskujude valik kui ka kaasaegsete stiililiste otsingute suund, siis graafika areneb mõningal määral omaette.

Suurim armeenia graafik on hiljuti surnud Akop Kodžojan. Ta oli Ahaltšihi juveliiride järeltulija, armeenia miniatuuri ja ornamentika suur tundja, kunstnik, kellel oli ammendamatu fantaasia ja kes oli omamoodi, peaaegu lapselikult vahetu. Pole juhus, et Kodžojanist sai armeenia rahva muinasjuttude parim illustreerija — rahva fantaasia ja kerge huumor olid talle lähedased, siin tundis ta end nagu kodus.

Kodžojani akvarellidele on iseloomulik seesmine kooskõla rahvajuttude ülesehitusega, need joonistused sulavad ühte tekstiga, elava, mahlaka jutustusega. Kodžojan oli ka see meister, kes võttis Armeenias kasutusele estambi, lõi graveerijate koolkonna. Kaasaegsete ofortistide hulgast peab mainima V. Aivazjani, kelle maastikud on tulvil sügavat lürismi, väga hingestatud ja peenekoelised. Märjime M. Abegjani linoollõikeid ja R. Bedrossovi puullõikeid. Graafikaga tegelevad paljud armeenia maalikunstnikud ja skulptorid. Suure



G. Handžjan. Illustratsioon H. Abovjani romaanile «Armeenia vermed». 1959.

A. Kodžoan. Pääsliist laulude raamatule.





A. Kodžojan. Ahaltsihi naised. 1922.

Isamaasõja päevist alates on graafika muutunud selleks kunstiliigiks, mille abil kunstnikud suhtlevad kõige laiemaga. Ei saa märkimata jätta, et just skulptor J. Kotšar lõi kõige paremad illustratsioonid armeenia rahvaeposele «Sassuuni David», maalikunstnik Sarjan aga on oma kaasaegsete pliiatsis teostatud portreede unustamatu galerii autor. Huvitavad on M. Abegjani linoollõiked — need on kunstniku maalide omapärased graafilised variandid, mis on valminud kõige sagedamini pärast maali.

Võrdsele nii maali kui ka graafikaga tegeleb noor kunstnik G. Handžjan, tema viimaste graafiliste tööde seas on illustratsioonid suure kirjaniku Hatšatur Abovjani romaanile «Armeenia vermed» (1959. a.).

Kuigi võiks nimetada palju tähelepanuväärseid graafilisi töid, mis on loodud Armeenias viimaseil

aastail, on ikkagi raske piiritleda armeenia graafika omapära, määratleda, milles on tema spetsiifika.

*

Kahtlemata on kujutava kunsti hoogne aremine ja edusammud Armeenias seotud eeskätt sügavate ajalooliste muutustega, mis on toimunud rahva elus, iseseisvuse saavutamise, võimalusega rahulikult areneda, lühidalt — nende printsiipialsete muutustega, mida töid endaga kaasa revolutsioon ja nõukogude võimu kehtestamine Armeenias. Armeenia jaoks, maa jaoks, mis kaks aastatuhandet oli ränkade sõdade tallermaaks, mis kaotas rohkesti verd, lõi pidevalt tagasi võõra maalaaste kallaletunge, maa jaoks, mille rahvas XX sajandi alguses ähvardas oht olla füüsiliselt täiesti hävitatud, tähendas nõukogude vabariigiks muutumine elu. Siit tuleneb see taasleititud kodumaa ja õnne tunne, see eriline optimism, mis on armeenia kunstnike loominguga tõeliseks seismiseks impulsiks.

Selles peitub koolkonna kunstialaste saavutuste mõte, see on edusammude saladus. Selles on ka loomingulise kasvu, edasilikumise, arenemise võimalused. Armeenia kunstnikud elavad üht elu oma rahvaga — küllap see teisiti ei võigi olla — ja see ühise saatuse jagamine, see ühine elu on armeenia nõukogude kunsti elujõulisuse pant.

M. Abegjan. Päike ja kaljud. Linoollõike. 1958.



MÕTISKLUSI TÖÖSTUSKUNSTIST

Ingi Vaher

Inimeste esteetiline kasvatamine on kommunistliku kasvatussüsteemi lahutamatuks osaks. Sel eesmärgil korraldatakse kunstialaseid loenguid ja näitusi, töötavad kultuuriülikoolid ja isetegevuslikud kunstiringid. Neist esteetilise kasvatuselise vormidest osavõtjate hulk on aga veel küllaltki väike võrreldes elanike üldarvuga.

Siin osutubki võimsaks, kõiki haaravaks esteetilise kasvatuselise vahendiks tööstuskunst.

Vastavalt elunõuetele ostab iga inimene endale rõivaid, mööblit ja teisi tarbeesemeid. Seega laiatarbeese, olgu see tekstiilkangas, jalats, nuga, kahvel, lillevaas või taldrik, jõuab iga inimeseni, igasse kodusse nii linnas kui ka maal. Tööstuskunsti peaülesanne ongi rahuldada igapäevaste tarbeesemete näol inimeste materiaalseid vajadusi ja ühtlasi kasvatada ning arendada inimeste ilumeelt. Tänu tiraažide suurustele ei tule tööstuslikult toodetud tarbeese mitte ainult odavam, vaid ka massilisem. Ainult tööstus suudab paljundada tarbekunstitooteid sel määral, et võib mõjustada laiade rahvahulkade maitset.

*

Mida me mõistame tööstuskunsti all?

Meil on tegelikult tegemist tarbekunsti kolme eriliigiga. Need on tööstuslik tarbekunst ehk tööstuskunst, käsitööstuslik tarbekunst ja viimase alla kuuluv unikaalne tarbekunst.

Kui viimane mõiste on kõigile selge, siis kaks esimest aetakse tihti segi. Isegi mõned tarbekunstnikud leiavad, et iga käsitööstuslikult valmistatud ese, mille kogutoodang ületab 200—300 eksemplari, kuulub juba tööstusliku tarbekunsti valdkonda. Seega asetatakse võrdusmärk Kunstitoodete Kombinaadi käsitööstuslikul baasil valmistatud esemete ja suurtööstuslikult toodetud masinatoodete vahele. Siinkohal tahaks selgitada, et 200—300 eset ei moodusta terves reas laia-

tarbekaupu tootvais ettevõtteis isegi ühe töölise päevanormi.

Ekslik on ka arvamus, et tööstus võiks tarbekunstinäituselt võtta näidisenäitena mõne unikaalteose ja juurutada selle tootmisse. Iga juurutatav tööstuskunstitoode peab olema seotud konkreetse tööstuse tootmisbaasiga. Kas ese kuulub tööstuskunsti või käsitööstusliku tarbekunsti valdkonda, selle määrab ära eelkõige tootmisviis, sellest tulevalt ka tootlikkus ja tiraaž.

Mida käsitööstuslikum on tarbeese, seda vabam on selle kujundamisel kunstniku fantaasia, seda rohkem säilitab see endas kunstniku mõtet ja kätt. Tänu teostuse vahenditusele ja väiksele mehhaniseerimise astmele suudab käsitööstuslik tarbekunst palju kiiremini reageerida uutele moesuundadele. Selles valdkonnas teostatud esemed on unikaalsemad ja kordumatamad, kuna nende näidiste teostajaks on tihti kunstnik ise.

Tööstus aga asetab kunstniku loova mõtte teatud raamidesse, mille tingivad tööstuse tootmisbaas, olemasolev materjal, kaadri kvalifikatsioon ja nõutava tiraaži suurus. Tööstuskunsti esimeses säilib kunstniku mõte, mitte ta käe jälg. Isegi näidise valmistamisest võtab tihti osa kümnekond töölisi. Tööstuskunstnik juhib teostamist, aga ei teosta ise.

Need tingimused määravad ka tööstuskunstniku töö spetsiifilise erinevuse tavalisest tarbekunstniku tööst.

*

Vaatame lähemalt, kuidas võivad tiraaž ja ökonoomia mõjustada toote kujundamist. Mudeli kujundus oleneb sellest, kui suurena planeeritakse tema tiraaž ja kui pikaks ajaks kinnitatakse etaloon. Tehase ökonoomia seisukohalt on muidugi tasuvamad suure tiraažiga tooted, sest see võimaldab tööviljakuse kasvu, mis omakorda tingib omahinna vähenemise. Sellise toote kujundus peab



Tallinna Ehituskeraamika Tehas. Kunstnik N. Uustalu. Deko-
ratiivne plaat. 1963.

Tallinna Ehituskeraamika Tehas. Kunstnik N. Uustalu. Kann
ja kauss. 1963.



olema põhjalikult läbi kaalutud ja maksimaalselt otstarbekohane. Tehase keeles öelduna — ese peab olema «tootlik». Kujundada aga neist nõudeist lähtudes lihtsa vormisiluetiga tarbeeset, näiteks juba sajandeid käibel olnud kaussi, säilitades seejuures kunstniku individuaalsuse, pidades silmas eseme kaasaegsust ning originaalsust — see ei olegi nii lihtne ülesanne, igal juhul raskem kui nimetatu saavutamine käsitööstuslikus tarbekunstis. Unikaalesete kujundamisel on kunstnikul palju suurem võimalus jääda oma loomingus sügavalt individuaalseks ja originaalseks. Siin ei mängi nii olulist osa eespool loetletud ökonoomia tingimused.

Tööstuslik tootmine määrab aga ka tarbeeseme kujunduse põhiprintsiibid. Tänapäeval pööratakse peatähelepanu materjali enese ilule, ta omapära väljatoomisele. Kaasaja elutempo on liiga kiire, et jätta meile aega mitmesuguste rikkalikult kaunistatud tarbeesemetesse süvenemiseks. Seetõttu peab tänapäeva tarbeeseme esteetiline külg olema lennult haaratav. Teiseks, tema maksumus peab olema odav. Seepärast on uute esemete loomisel esikohal vormikujundus. Uudsuse annab tänapäeva jalatsile liist, keraamikale ja klaasile vorm, tekstiilis on päevaprobleemiks uute pinnstruktuuride loomine, mitte ornament.

Vaba, puhas materjali pind, kus puudub pinda kattev kaunistus, esitab aga senisest palju kõrgemad nõudmised materjalile ja materjali tehnoloogiale. Paljudes meie tööstustes on tekkinudki vastuolu kaasaegse kujunduse ja tehnoloogia mahajäämuse vahel. Tehnoloogilisi raskusi põhjustavad vananenud seadmed, toormaterjalide madal kvaliteet, vahel ka tehnoloogide oskamatu või mugavusest tingitud tehnoloogilise režiimi rikkumine.

Keegi selles vastuolus peab järele andma ja tehases nõutaksegi seda sageli kunstnikult. Lihtsam on ju viimaselt teist kujundust nõuda, kui reorganiseerida tehnoloogiline protsess. Tööstustes on tavaks pidada kunstnikku tehnoloogilistes küsimustes mittekompetentseks, olenemata sellest, kui hästi ta ka neis küsimustes ei orienteeruks.

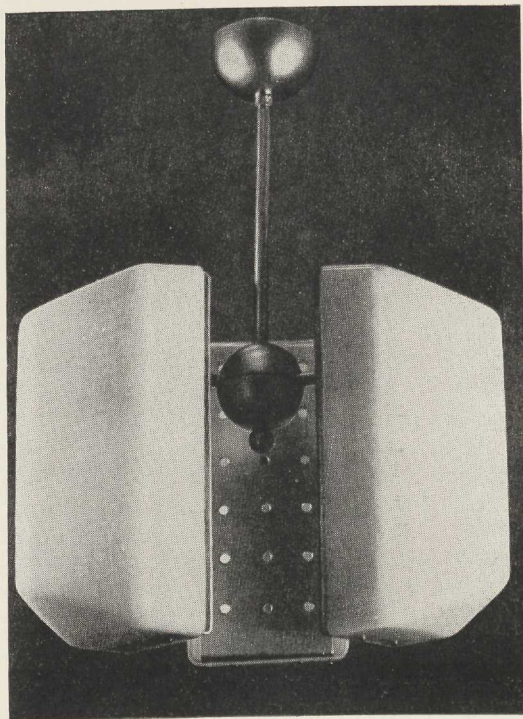
Kunstiküsimustes aga peavad need seltsimehed end tihti kõige paremateks rahva maitse esindajateks. Et sellises olukorras õigesti orienteeruda, võidelda ja saavutada oma siht, nõuab tööstuskunstnikult mitmekesiseid teadmisi, andekust, oma seisukohtade põhjendamist ja oskust neid kaitsta.

Kunstniku positsiooni kindlustamiseks tehases on väga oluline, et tema kujundatud esemed leiaksid kunstinõukogus heakskiitu.

ENSV RMN Kunstinõukogu jälgib oma süsteemi kuuluvate ettevõtete ja kunstnike tööd ning hoolitseb selle eest, et meie kaubandusvõrku läheks vähem kujunduslikku praaki. Kahjuks ei suudeta kunstinõukogus, seoses läbivaadatavate tooteproovide hulgaga ja ajalise piiratusega, analüüsida tehasekunstniku loomingut. See tingib ühtede ja samade vigade kordumise kujundajate töödes. Seepärast tuleb leida võimalusi üksikute kunstnike loomingu põhjalikuks analüüsiks. Eriti kehtib see nende kohta, kelle töid on kõige rohkem tagasi lükatud. Need arutelud võiksid toimuda kas RMN süsteemi kuuluvate kunstnike nõupidamisel või mõnel Kunstnike Liidu tarbekunsti sektsiooni koosolekul.

*

Eesti NSV tööstuskunst on faktiliselt kujunemisejärgus ja tema saavutustest on veel vara rääkida. Kuid me teame, et RMN süsteemis töötab sadakond kunstnikku ja nende töötulemusi on märgata juba praktikas. Kahjuks ei andnud 1963. a. sügi-



Tehas «Estoplast». Kunstnik L. Linnaks. Valgusti, 1963.

Tehas «Tarbeklaas». Kunstnik I. Vaher. Kann ja kausid, 1963.





Trikootööstus «Marat». Kunstnik S. Arit. Naiste jakk. Puuvill. 1963.



Trikootööstus «Marat». Kunstnik S. Arit. Koolud komplekt tütarlapsele. 1963.

sel toimunud tööstuskunsti aruandenäitus täit pilti vabariigi tööstuskunsti tasemest. Sellel tööstuskunstnikele endile nii vajalikul näitusel kerkis üles terve rida soove ja kriitilisi märkusi. Neist paaril tahaks alljärgnevalt peatuda.

Nõrgal tasemel oli näitusel esitatud üks meie vanimaid tööstuskunsti harusid — tekstiil. Selle ala tööstuskunstnikud ei esitanud žüriile ühtki dekoratiivkangast, samuti jäi mulje, et meie tekstiilikunstnikud ei tegele küllaldaselt puuvillaste ja villaste riiete uute struktuuride loomisega. Keraamilised tooted aga mõjusid rohkem käsitöönduslike tarbekunstiesemetena kui tööstuskunsti näidistena. Meil puuduvad täiesti nahkgalanteriiesemete ja jalatsite ansamblid (kindad, käsitasku, kingad), ilma milleta ei saa rääkida kaasaegsest rõivastuskultuurist.

*

Lõpuks tahaks põgusalt peatuda tööstuskunstnike kaadri ettevalmistamisel.

Peab ütleva, et mitte igast instituudi lõpetanud tarbekunstnikust ei saa head tööstuskunstnikku.

Mõni noor kunstnik vireleb aasta-kaks tehases ja lahkub sealt siis pettunult või tehasesse jäädes muutub toodangu kujundamise seisukohalt loominguks nulliks. Siin peaks õppeasutus abistama noort kunstnikku, kellel sageli ei ole veel täit ülevaadet oma võimetest iseseisval töö. Instituut peaks tarbekunstnike tööle suunamisel arvestama rohkem nende individuaalsust, mitte niivõrd pakutavaid kohti.

Samuti võiks tulevasele tööstuskunstnikule anda neljandal-viiendal kursusel ka mõne üksikugi kompositsiooniülesande, mis lähtuks juba teatud konkreetse tööstusettevõtte võimalustest. Töö arutelust tuleks kutsuda osa võtma ka antud tehase töötajaid.

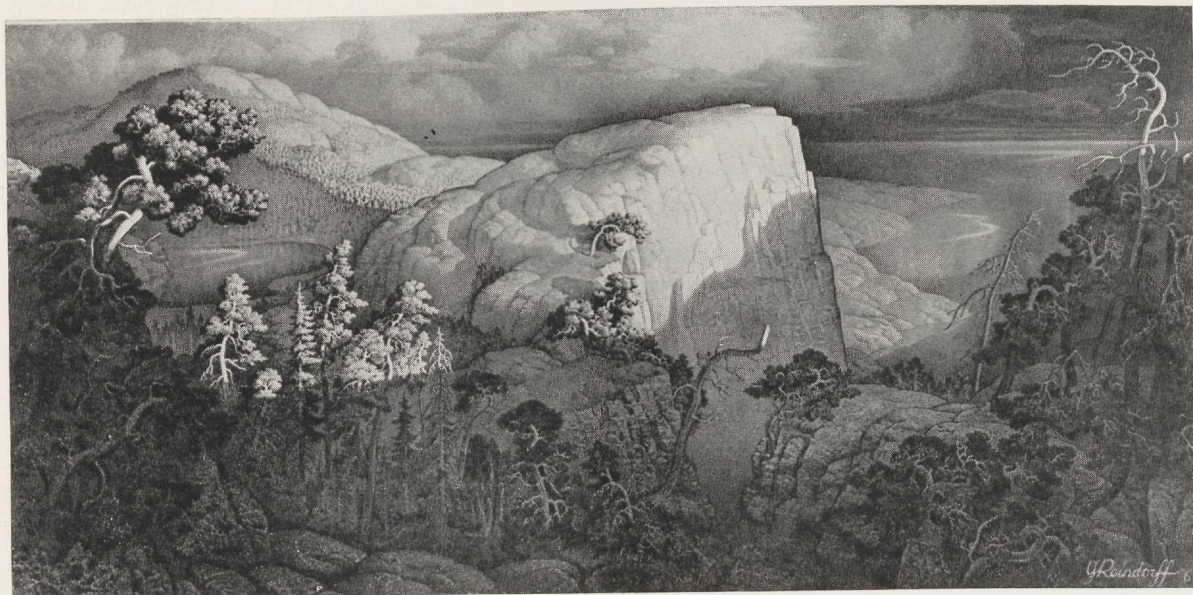
Samuti peaks andma tulevasele tööstuskunstnikule kas või fakultatiivsete loengute korras teatud oskused näitliku agitatsiooni kujundamisest ning mõningad algteadmised kaubandusgraafikast.

Need mõtted tööstuskunstist on tekkinud seoses praktilise tegevusega tööstuses. Kuna senini on üldse vähe tegeldud tööstuskunsti probleemidega, siis tahaks kõigi tööstuskunstnike nimel kutsuda üles mõtteid vahetama neil teemadel.



GÜNTHER REINDORFF 75 AASTANE

G. Reindorff. Finlandia. Itaalia pliiatspress-süsi. 1962.





VIKTOR KARRUSE LOOMINGUST

Leo Soonpää

Viktor Karrus on viiekümnene. Ons see palju või vähe? Kuidas kellelgi! Kahekümneaastasele näib see vanus väga kõrgena, peaaegu raugalikuna — kaheksakümnesele tundub see olevat poisikesega.

Igal juhul tähendab viiskümmend aastat kunstnikule vähemalt kahtkümmend viit aastat loominguulist tööd — ja see on juba midagi! Veerand sajandit loomingut õigustab selle iseloomustamise katseid, kokkuvõtete tegemist, kuigi mitte lõpliku hinnangu andmist.

Vaadeldes Karruse kunstnikuteed selle algusest peale, paistab silma tema teatav tagasihoidlikkus kunstiareeni vallutamisel. Aasta-aastalt on ta esinenud näitustel, ilma et tema nime ümber oleks tekkinud suuremat kõmu. Teda pole kunagi lär-

mikalt ülistatud, kuid ka mitte põrmuks pihustatud. Tema kunstnikuautoriteet on kasvanud aasta-aastalt ja tänapäeval on ta jõudnud meie kunstis positsioonile, mida tuleb igati tunnustada.

Vaadeldgem siis seda positsiooni.

Karrus on maalija, kuid arvestada tuleb ka tema tööd raamatuillustratsiooni alal ja sellest algamegi.

Tõsi küll, juba ligemale viisteistkümmend aastat ei tööta ta sellel alal, ent need viis-kuus aastat, mis ta 40-ndate aastate II poolel raamatuillustratsiooni viljeles, on jätnud meie raamatukunsti püsivad jäljed.

On kaht liiki illustreatoreid. On niisuguseid, kes kirjaniku teksti sõna-sõnalt jälgivad ja antud kirjeldused visuaalsesse vormi kannavad. Neid võiks



V. Karrus. Natiüürmort. Öli. 1963.

tegelikult nimetada illustraatoriteks-kopistideks. Kuid on illustraatoreid, kes on teose kaasautorid. Niisugune kunstnik annab oma illustratsioonides edasi peamiselt kirjaniku meeleolusid ja mõtteid, luues iseseisvaid kujundeid. Viimaste liiki kuulub ka Viktor Karrus.

Tema kui maastikumaalija kasutab kirjandusliku teose tõlgendamiseks sageli maastikumotiive. Selle käsitlemises on ta meisterlik. Otse imetlusväärne on see, kuidas ta näiteks A. N. Ostrovski näidendit «Äike» illustreerides suudab anda maastikes teose dramaatilisele tegevusele meeleolulised ekvivalendid.

Eriti õnnestuvad Karrusel maastikulised interpretatsioonid lüürikale. Siin suudab ta kõige lakoonilisema fragmendiga loodusest sisendada vaatlejale-lugejale vajaliku meeleolu. Toogem näiteks Jaan Kärneri värssid:

*«Päev päeva kõrval vihma sahistab,
ning koltund lehti langeb porri teile.
Maad nukrus taandumatu ahistab:
ees pole midagi, kõik oli eile.»*

(Jaan Kärner, Valitud luuletused, lk. 38)

Kunstnik annab siin paar lehtedest rüüstatud puu fragmenti, mõned rohulibled, kihutavate pilvede markeeringud — ja ongi kõik. Kuid selles maastikuvisandis on sügisnukrust, kaduvuse lüürikat. See on suurepärane vaste värsis väljendatud meeleolule.

Kui mõne süžee «ärareageerimine» maastiku kaudu ebapiisavaks osutub, siis võtab kunstnik abiks ka inimfiguuri. Enamikul juhtudel annab ta selle üldplaanis, sageli siluetina, psühholoogilist käsitlust esineb harva.

Tal leidub ju üksikuid õnnestumisi viimati mainitud laadiski. Näiteks Romain Rolland'i romaani «Colas Breugnon» frontispiss. Colas' võrukaelsus ja sübariitlikkus on siin üsna väljendusrikkalt antud ning tüüp tundub olevat kooskõlas kirjaniku kavatsusega. V. Karrus esindab meie raamatu-illustratsioonis vabalt interpreteerivat suunda.

Karruse põhiolemus on maal — ja eeskätt maastikumaal. Muidugi on ta viljelnud ka natüürmorti ja temaatilist maali, kuid viimati mainitud žanriski on maastikulisel elemendil silmapaistev osa.

Karruse lähenemine maastikule on poeedi lähenemine. Ta ei taotle siin väliseid vormi- ja värviefekte, vaid süveneb maastiku meeleollu. Ent «maastiku meeleolu» sõltub eelkõige kunstnikust endast — tema temperamendist, ellusuhtumisest, maitsest. Ja nii tuleb teosesse tugev subjektiivne

noot. Mulle tundub, et just maastikužanris räägib kunstnik kõige rohkem iseendast. Nii on see ka Karrassu maastikega. Need kõnelevad meile tasakaalukusest, leebusest, rahust, unistavusest.

Karrus on ikka olnud toonmaalija ja on seda tänapäevalgi, kuigi ta üksikjuhtudel on katsetanud kontrastsemate lokaaltoonidega. Kuid toonmaalija võib maalida suurema või väiksema värvide diferentseerimisega. Mulle tundub, et Karrassu areng kuni viiekümnendate aastate keskpaigani on läinud integreeritud toonmaalist diferentseeritud toonmaali suunas.

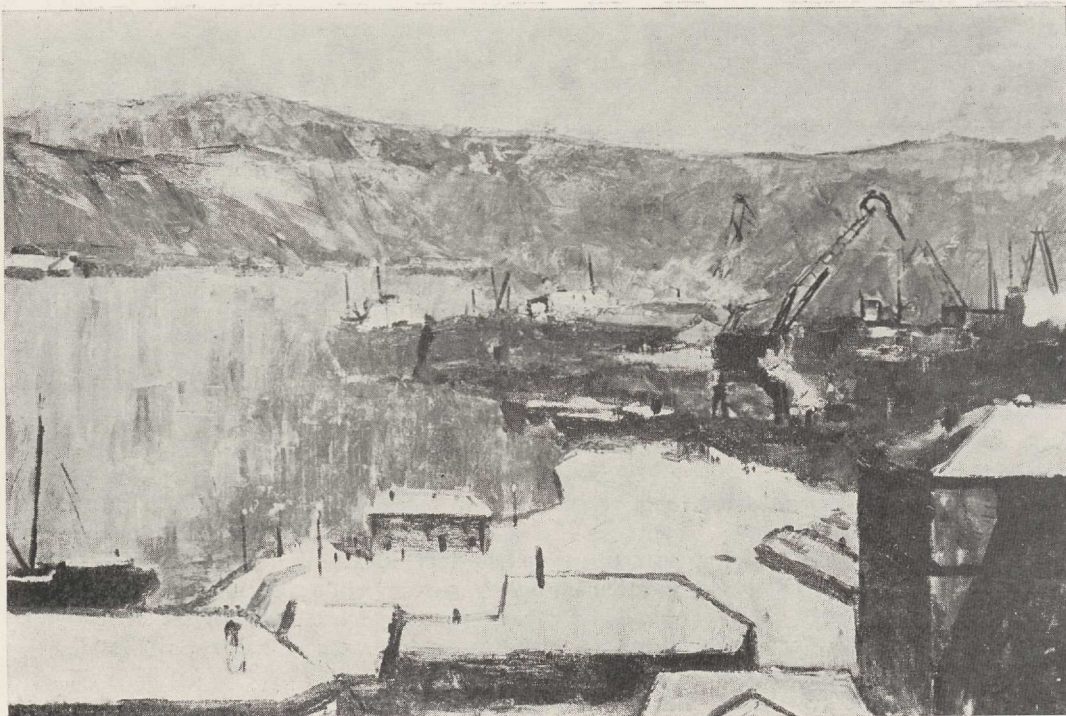
Tema varajastes maalides on maalipind äärmiselt rahulik, toonid sulavade peaaegu märkamatu ühte. Selline koloriidi käsitlus näib tingitud olevat kunstniku tolleaegsest lüürilis-romantilisest ellusuhtumisest. Niisuguses hallile ülesehitatud üldtoonis on midagi passiivselt kontemplatiivset. Näib nagu ei oleks noor kunstnik välisest (miljööst) vähimalgi määral häiritud.

Ent juba neljakümnendate aastate teisest poolest tuleb tema maalidesse elavam maalipinna nüansseerimine. See võib olla tingitud kunstniku ellusuhtumise muutumisest, suuremast erutatusest, kuid ka asjaolust, et päevakorda tõstetud realismiõue (muidugi tolleaegse realismist arusaamise kohaselt) dikteerib detailiseeritumat maalipinna lahendamist. Romantiline põhitoon jääb nüüdki maalides püsima, kuid kaob passiivne unistavus, andes maad suuremale aktiivsusele.

Viiekümnendate aastate lõpupoole võib märgata mõningat tagasipöördumist integreeritud toonmaailile. «Katused», «Kalasadam talvel», «Arhangelski sadam» jt. on eepiliselt rahulikud teosed. Nende koloriidis jõuab kunstnik maailma värvilise olemuse sügavama tunnetamiseni. Kui viiekümnendate aastate esimesel poolel esineb V. Karrassu maastike koloriidis olulise kõrval küllaltki ebaolulist, siis nüüd fikseerib ta ainult vajalikk. Võiks kõnelda teatavast «üldistatud» värvikäsitlusest.

Õeldu on maksev mitte üksnes koloriidi kohta. Ka maastikuelementide käsitlemisel võime märgata sama tendentsi. Kunstnik hakkab nägema maastikku tema määravates massides, suurtes vormides. Kõik need muutused tuleb kanda kunstniku maailmavaate ja ellusuhtumise väljakujunemise ja vaimse küpsuse arvele.

Tähtis koht Karrassu loomingus on temaatilisel maalil. Selle žanri viljelemist alustas ta koostöös R. Treumaniga. 1951. aastal valmis neil maal «Traktoristide üleskutse sotsialistlikuks võistluseks».



V. Karrus. Vaade Murmanski sadamale. Oli. 1959.

See teos sai suure menu osaliseks. Mulle tundub, et selle menu põhjustas nii õnnestunud tüübiltik kui ka hea psühholoogiline lahendus. Maalis on tööpoolest ehsat elu, eriti vasakpoolses grupis. Parempoolsetes kujudes võib märgata mõnevõrra tehtud heroismi. Kindlasti mõjub optimistlikult ka tore valgus, mis avatud uksest grupile paiskub. Kuid nii nagu iga ühistöö puhul, ei saa ka siin üksiku kunstniku loomingulist panust täpsemalt hinnata. Karruse «võiduks» selles ühistöös näib olevat elavama huvi tekkimine inimese kujutamise vastu, samuti seegi, et ta nüüdsest peale hakkab suuremat tähelepanu osutama valgusele.

Temaatilise maali valdkonda kuulub ka «Vilja riigile» (1953), kuigi siin inimfiguur hoopis kõrvalist osa mängib. See maal oma lahendusviisilt on huvipakkuv ja omapärane. Tollal lahendati niisuguseid teemasid «frontaalselt». Nii mõnigi kunstnik oleks siin näidanud pikka veokite voori suurte viljakottide virnadega ja lõbusalt naervate inimestega. Ent Karrus lahendas teema kaudselt. Esiplaanil küpse vilja väli, keskel lipuga veoauto, tagaplaanil töötav kombain ja lähenevad veokid. Tähelepanu, lõikus on alles käimas, kuid juba tule-

vad esimesed uudsevilja voorid varumispunkti. Lõikav viljaväli loob küllusemulje, kuna kuldne lõikuskuu päev tekitab vaatajas rõõmuküllase meeleolu. Maalis on avarust, ilu ja ehsat tööromantikat.

Kui maalis «Vilja riigile» avaneb kogu teose idee maastiku ja masinate kujutamise kaudu, siis mitmes hilisemas teoses mängib inimene idee väljatoomisel olulist osa. Näitena võiks tuua suure maali «Pärast lüpsi» (1955), kus kujutatud kari ja lüpsinaised on põhilised idee kandjad.

Tundub, et selle maali kaasaegsus ei seisne üksnes süžees — tagapool paistvates uutest karjalautades, veoautodes, kuhu piimanõusid laaditakse, karja suuruses ega keskpilaanil seisvas lüpsinaises, kes nii peremehelikult ja enesekindlalt karjale vaatab. Tähtis koht on ka maastikul, õigemini selles väljenduval meeleolul. Kuigi põhisuunalt romantiline, pole see ometi retrospektiivne, minevikuunistustes takerdunud romantika, vaid reibas, optimistlik ja tegutsemistahet äratav.

Näib, nagu ei oleks Karrus ise vaadeldud maalis kõike südameilt ära rääkinud. Paar aastat hiljem tuleb ta sama teema juurde tagasi maalis «Hommik».

Maalil on kujutatud karja väljaajamist. Kastevärskus, puudes ja põosastes takerdud udu annavad maastikule omapärase karguse ja meeleolukuse. Hästi on antud hommikupäikese vaevu soojendavad laigud lehmade külgedel ja naise põlled. Kuid see pole ainult suvehommiku elutoonust tõstev romantika, mida kunstnik selles teoses väljendab. Sellest maalist loome ka meie tänapäeva elu täiehäälelist jaatamist.

Mainitud maalide õnnestumine tuleb kanda selle arvele, et nii maastikuline kui ka figuralne teenivad üht ja sama ülesannet, et kunstnik on suutnud tervikuks liita nii süžeeleise kui ka emotsionaalse.

Kuid alati see tal ei õnnestu. Toogem näiteks «Heinalttulek» (1955). Figuurid on siin hästi lahendatud. Nendes on loomulikkust, jõudu, maainimeselikku tüsedust. Ka maastikus on meeleolukust. Kuid see on elust ärapöörduvad unistavus, mingi kontemplatiivne, passiivne romantika. Ja nii tuleb maali ebakõla, mis muidugi kahjustab teose mõjuvust.

Dissonantsi süžeeleise ja emotsionaalse vahel on

Karrus oma edaspidistes temaatilistes maalides suutnud vältida. Nii on tema maalid «Ehitajate lõunatund» (1959), «Noored lüpsjad» (1960) ja «Vahetus» (1963) terviklikud. Neist kahel esimesel on maastikuline element veel küllaltki suure osatähtsusega, kuna viimases on peaaktsent asetatud inimestele.

«Vahetus» on teos, mille lahendamisel on kunstnik pingerikkalt töötanud. Ta on loonud selleks kompositsioonikavandeid ja tüüpide etüüde. Esimesed on nendest pärit juba 1959. aastast. Ka on kunstnik katsetanud erinevaid tehnikaid, jättes lõpuks peatuma temperal.

Kunstnikku on ilmselt köitnud meie tööliste elujõud, tugevus, optimism. Kuigi maalil kujutatud mehed tulevad oma päevatöölt, pole nendes märgata tülmust ega väsimust. Näib, nagu alles algaks neil tõeline tegutsemine — niivõrd on nad reipad ja ettevõtlikud. Vaadeldes jõulisi, enesekindlaid mehi, jõuad paratamatult otsusele, et need siin on maa tõelised peremehed. Siin on Karrusel õnnestunud vältida kõike üleaarust, lobi-sevat. Teose lakooniline vorm nii joonistuses kui

V. Karrus, Vahetus. Õli. 1963.



ka koloriidis väljendab kunstniku kavatsusi jäätult.

Karrus on loonud ka mõned monumentaalmaalid, nagu omaaegne seinamaal Balti vaksalis, Tallinna Lennujaama pannoo jt. Kuid kuna need on oma olemuselt vaid suuremõtmelised tahvelmaalid, siis uusi kvaliteete neis ei ilmne ning nad ei vaja omaette vaatlemist.

Võrdlemisi harva viljeleb Karrus natüürmorti. Kunstniku taotlusi tundes on see kõigiti arusaadav. On ju natüürmort oma väljendusvõimalustelt kõige piiratum maaližanr. Siin on põhikriteeriumiks ilus — seega saab kunstnik natüürmordis peamiselt oma ilutunnet väljendada. Ent Karruse püüdeks on võimalikult mitmekülgset kujutatavasse suhtuda.

Natüürmorti harrastab ta sageli kui eksperimenterimise võimalust. Illustreerigem öeldut näitega. Karrus näib toonmaali saladused juba omandanud olevat ning hakanud viimasel ajal huvi tundma konkreetsema värvikäsitluse vastu. Ta ise ütleb, et ta tahaks värvidele suuremat jõudu, aktiivsust anda. Muidugi kasvab sellega seoses lokaaltoonide osatähtsus. Ent seda uut võtet on kunstnikul, kes senini toon-toonis on maalinud, raske paugupealt rakendada. Uue viisi kasutuselevõtmine nõuab ju kogu nägemise ümberorienteerumist. Kui ta seni nägi koloriidis vaid üldist, siis nüüd tuleb põhitähelepanu suunata toonile, muidugi ka üldist mitte silmist lastes.

Ja Karrus alustab seda süstemaatiliselt. Maastikus on niisugust asja raske katsetada lokaaltoonide ebapüsivuse tõttu. Hoopis lihtsam on seda teha ateljees. Siin muutuvad valgustustingimused pikaldaselt ja kunstnikul on võimalus kauem muutumatu kujutusobjektiga silm-silma vastu seista. Nii ta siis seabki enda ette mitmesuguseid esemeid ning püüab neid uutmoodi näha ja kujutada.

Selliseks eksperimendiks on «Natüürmort kaugemal» (1962). Siin on lokaaltoonid juba suuremal määral arvestatud kui varajasemates teostes. Pildi koloristlik ülesehitus baseerub tugevamatel kontrastidel kui varem. Selles mõttes on samm kaugemale «Natüürmort ateljees» (1963). Siin on lokaaltoonidele juba täielik suveräänsus antud. Refleksid on peaaegu pagendatud. Värvid on seega muutunud puhtamaks ja omandanud suurema aktiivsuse.

Muidugi ei tähenda eespoolöeldu, et natüürmort oleks kunstnikule ainult eksperimenteerimiseks. Mainitud ülesande kõrval on neil ka kunstiline mõju.

Nagu sellest põgusast ülevaatest nähtub, on Karrus kunstnik, kes oma kutsumust väga tõsiselt võtab. Sisuliste probleemide kõrval ei unusta ta ka vormiprobleeme ja ainult niisuguse lähenemisviisiga jõutaksegi kõrgetele kunstitippudele. Kuna Karrus on alles viiekümnene, siis võib temalt veel palju oodata.

V. Karrus. Illustratsioon M. Raua luuletuskogule «Kaks astjat». Sulejoonis. 1946.



V. Karrus. Illustratsioon R. Parve luuletuskogule «Ajast karmist, kaunist ja kallist». Sulejoonis. 1946.



KAAREL LIIMANDI MAALILOOMINGUST

Smerl Jassmann
Hilja Läti

Kaarel Liimandi loominguline tee on lühike. Töödega hakkab ta esinema avalikult näitustel küll juba kunstikooli «Pallas» õpilasena 1928. aastal, kuid intensiivset loomingulist tegevust alustab siiski pärast «Pallase» lõpetamist 1933. aastal. (1935. aastast alates on Liimand juba «Pallase» õppejõud.) Juba 35-ndal eluaastal tabab kunstnikku surm. Vähesed loominguaastad mööduvad Liimandil aga pingelises töös. Tallinna Riiklikus Kunsti-
muuseumis 1963. aasta juunis-juulis korraldatud kunstniku memoriaalnäitustel oli võimalik tutvuda üle poolesaja säilinud õlimaaliga (paljud on hävinud või kaduma läinud), arvukate akvarellide, joonistuste ja graafilistes tehnikates teostatud töödega. Näitus, mis andis ülevaate kunstniku loomingust, veenis meid veel kord selles, et Liimandi kunstiline pärand on andeka, ereda isikupäraga kunstniku töö villi.

Kaarel Liimand on erk ja elujaatav kunstnik, kes aktiivselt vaatleb ja jälgib elu enda ümber. Töötav inimene, tema igapäevane tegevus — see on ainevald, kust kunstnik ammutab oma loomingu peamise sisu. Teda haarab eriti lihtsa inimese eetiline ilu. Sageli maalib ta noorukit, kelle lapselikkus ja vahenditus teda köidab. Kõige tavalisemad maastikumotiivid koduümbrusest, aguliõuedest omandavad kunstniku silmis erilise tähenduse ja äratavad temas heldimust. Need elamused saavadki Liimandi loomingus sügavalt poeetilise kuju.

Vastavalt oma temperamendile ja tundelaadile taotleb Liimand oma töödes mõjukat kunstilist vormi, mis räägiks vaatlejaga jõulises kunstilises keeles, kutsuks temas esile samu emotsioone ja mõtteid, millest kunstnik ise on tulvil. Liimandi loomingulist arengut jälgides näeme, et ta on endale seadnud pidevalt uusi kunstilisi ülesandeid, taotledes igas maaliteoses ideelis-kunstilist tervikut. Ta ei pööra kunagi tähelepanu ainult ühele maalikomponendile, vaid lahendab vormi, valguse-

varju, kompositsiooni, värvi, rütmi jne. komplekselt. Põhiliselt on ta tööd üles ehitatud kontrastsuse printsiipidele nii koloriidis, toonis kui ka faktuuris. Asudes uute ülesannete juurde, analüüsib ta saavutatut, otsib järjest ilmekamaid võimalusi tegelikkuse ja oma ellusuhtumise paremaks väljendamiseks. Seepärast kujutabki tema areng endast alaliste otsingute, katsetamiste teed, pidevat täiustumist. Liimandi lühike loominguaeg üllatab oma kiire edasiminekul. Väga ruttu omandas kunstnik maalialase professionaalse meisterlikkuse.

Juba õppeajal ja sellele vahetult järgnevatel aastatel leiab selge väljenduse kunstnikule omane teemadering ja temale iseloomulik tegelikkuse kunstiline tunnetamine. Liimandi armastatud kujutamismotiive on algusest peale Tartu äärelinn žanriliste elementidega. Maalides «Tartu äärelinn» (1928—1930), «Tartu motiiv» (1932—1933) on koloriit rajatud valgustatud osade küllastunud kollakaspunaste ja varjukülje lillakate summutatud toonide vastandamisele. Vorm on üldistav ja lapidaarsusse kalduv, maalimisviis hoogne ja temperamentne. Vaikne, tavaline lõik agulist on kantud pingelisest, erksast meeolust.

Kunstniku poeetilisi elamusi väljendavad ilmekalt kompositsioonid «Perekond õhtul» (1932), «Õhtu» (1933) jt. Olulist osa etendab neis teis hele-tumedus. Tugeva valguse-varju vahendusel on saavutatud psühholoogiline kontsentratsioon ja sisemine erutus. Heledus kasvab neis, nagu üldse Liimandi varasemate aastate töödes, välja sügavast tumedusest. Ere, pastoosselt antud valgus omab suurt tähtsust ka vormi ja materiaalsuse edasiandmisel, samuti kompositsioonilises ülesehituses kõige olulisema väljatoomisel. See koloriit on üles ehitatud oranž-kollastele ja sinakatele kontrasttoonidele, mis süvendavad veelgi teoste psühholoogilist pingelisust, tugevdavad nende poeetilisust. Taotledes juba oma varasemates töö-



K. Liimand. Vanaeit. Oli. 1933.

des vormi konkreetsust («Istuv akt», 1933), ei lähe Liimand mööda atmosfäärilisest tegurist vormi kujundamisel. Kuid mõnes töös on tunda veel vähest kogemust modelleerimisel ja mõnesugust kõlatust värvi üleminekutoonides.

Kunstniku väljendusvahendid jälgivad autori mõtteid eriti paindlikult portreeliste lahenduste juures. Ta oskab näha inimestes karakterset, kujutab neid lihtsalt, argipäevaselt konkreetses miljöös. Seejuures ei ole Liimandi kunstilised kujud kunagi kuivad ega igavad, vaid on kantud omapärasest poesiast, mille annab kunstniku-poolne soe, südamlük suhtumine kujutatavasse. Seda tajume ilmekalt maalil «Vanaeit» (Pihu Mari), mis oli esitatud kooli lõpetajate näitusel 1933. aastal ning hiljem omandati Moskvast eesti kaasaegse kunsti näituselt (teos kuulub praegu Riikliku Ermitaaži kogudesse). Maalis on suure veenvuse ja tõetruudusega kujutatud vana naist igapäevases riietuses pisut kühmuvajunult, kuid

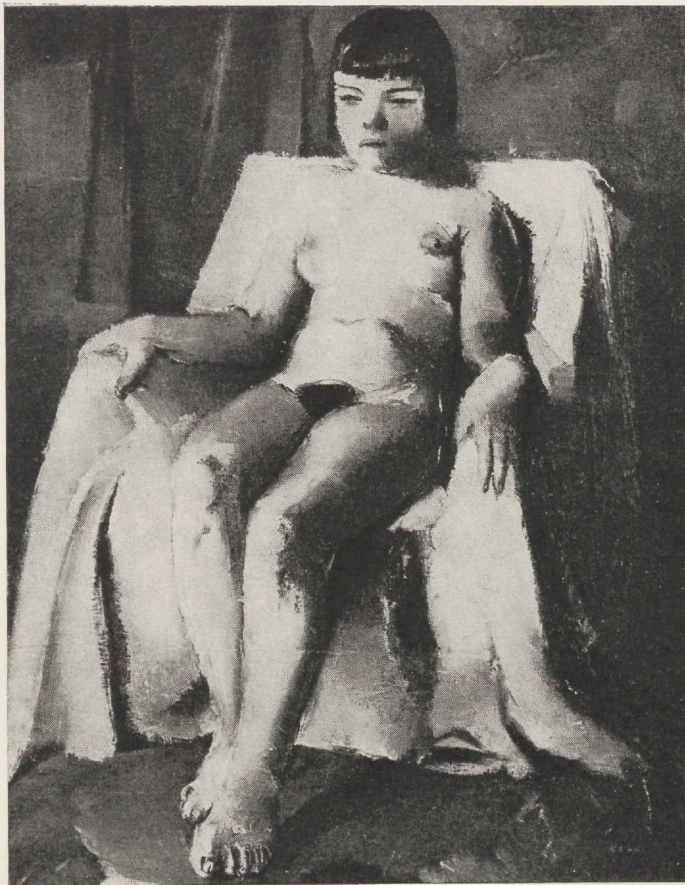
siiski reipalt toolil istumas. Eriti on rõhutatud tööinimese pahklikke käsi ja parkunud paljaid jalgu. Töö on maalitud üldistavas laadis, diskreetse sinise tooni domineerimisega, mida pöranda osas soojendab oranž toon. Hajuv valgus toob vana talunaise elutarka kujusse palju rahulikust, põimides enesesse teatava karguse ja samal ajal ka pehmuse.

Samas laadis on teostatud «Kunstnik Aino Bachi portree» (1934). Viimane on antud hajuvas, rahulikus valguses, hõbedaga looritatud tagasihoidlike punakate ja sinakate toonide vahendusel. Erilist rõhku on pandud figuuri graatsilisusele, käte sujuvatele liigutustele, ilme hingestatussele.

Liimandi edasine loominguline areng näitab, et ta otsiv natuur ei rahuldu saavutatuga. Tundub, et senine rahulik, lüüriline laad siiski ei vasta ta jõulisele temperamendile. Võib öelda, et senine käsitusviis on vaid kunstniku karakteri ühe külje avaldus. Kuid ometi oli see vajalik etapp Liimandi

K. Liimand. Istuv akt. Oli, 1933.

K. Liimand. Rõdu. Oli, 1935.





K. Liimand. Põllul. Oli. 1937.

arenemisteel, eriti olulise tähtsusega aga vormi igakülgisel tundmaõppimisel.

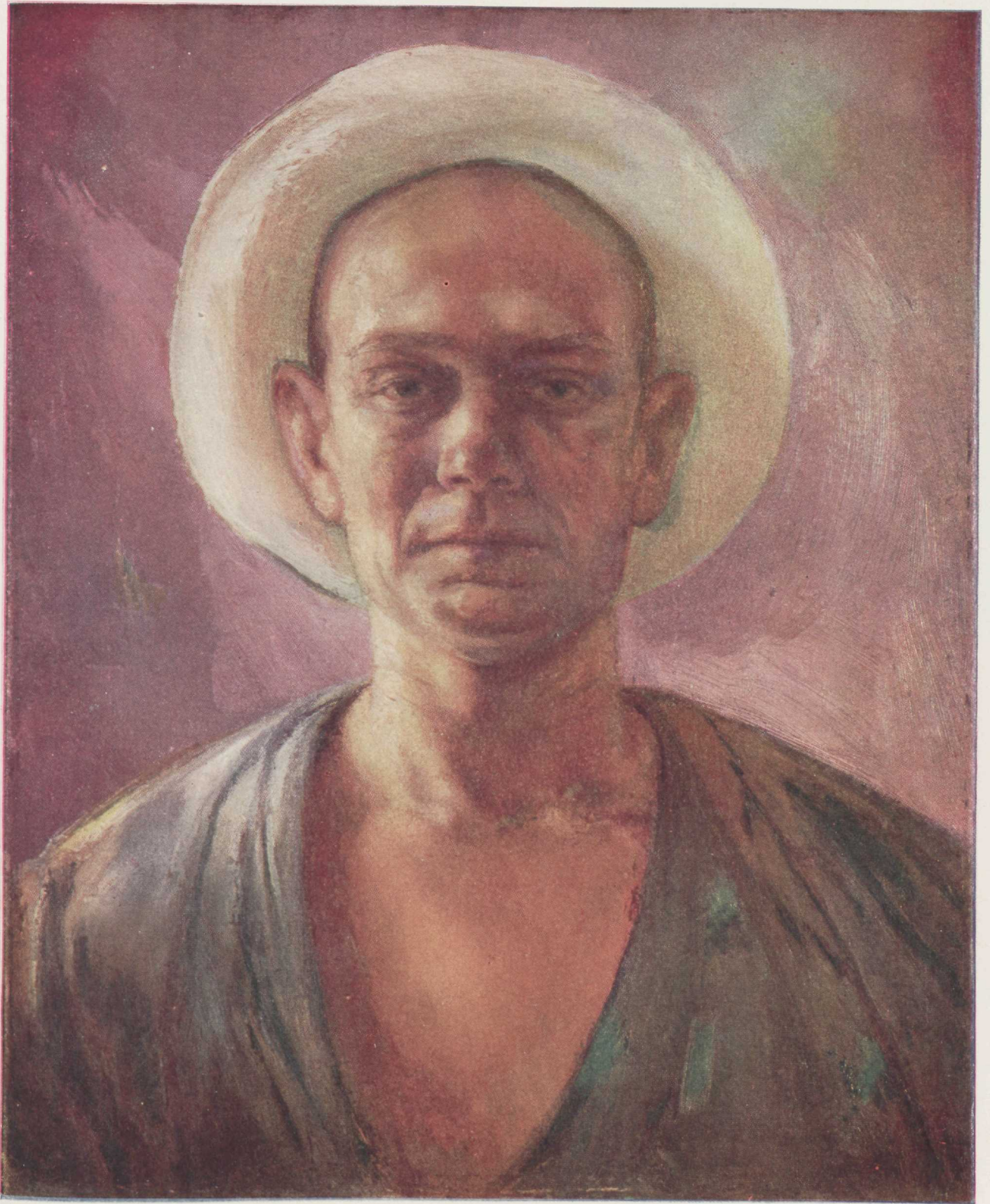
Liimandi järgnevale arengujärgule on kõige iseloomulikumaks jooneks süvenemine koloriidiprobleemidesse. Ta palett muutub värvikamaks, nüansirikkamaks ja intensiivsemaks. Kuigi üldiselt jääb püsima sinise-kollase kontrast, hakkab keskendus koonduma punakatele toonidele. Endised ebakindlad hallikad pooltoonid omandavad suurema värvikuse ja kõlavuse.

Kunstniku käsitusviis muutub neis töödes rahu- tumaks. Pintsliilöögid on nüüd väiksemad, mitmesuunalisemad. Närviliselt hüplev on ka valgusvari. Nüansseeritud värvitoonid, mis modelleerivad vorme, vahelduvad värvisähvatustega.

Liimandi impulsiivne temperament leiab sel

perioodil väga iseloomuliku väljenduse suureformaadilises maalilises «Rõdu» (1935). Siin on kujutatud köögitarbeid — suur ümara vormiga pudel, kalad pannil, kauss kooritud kartulitega laual akna all, kust avaneb vaade tänavale. See on julgelt haaratud tükike argipäevast miljööd, mis vaimustab kunstnikku oma vormi, värvi ja rütmiga. Esinevad rikkalikud sinakad-rohekad ja ookertoonid, eredad värvirefleksid läigete kohal modelleerivad vorme, mida toetab liikuv valgusemäng esemetel. Mitmekülgset varieeritud pinna- faktuur, kusjuures kunstniku peamiseks töövahendiks on pahtel, aitab olulisel määral edasi anda kunstniku värsket, jõulist elamust.

Maalis «Poiss kitarriga» (1936) kohtame poisi baretil väga intensiivset punast tooni. Sel mõjuval



K. Lümand. Autoportree. Õli. 1936.



K. Liimand. Narva vaade. Oli. 1937.

värviaktsendil on suur osa kuju ilmekuse ja elavuse esiletoomisel.

Kui üldiselt võib öelda, et Liimand on sel perioodil edasi arenenud koloriidi osas, siis mõnedes töödes kaldub ta siiski liigsesse kirevusse («Maskid», 1934).

Käsitletud töödes ilmsiks tulev üldine rahutu üldmõju viib otsiva, oma töötulemustega alati rahulolematu kunstniku uuesti suurema terviku ja tasakaalu taotlemisele. Need püüdlused avalduvad ilmekalt uues kompositsioonis «Lõikus» (1937), millel on kujutatud kolmefiguurilist gruppi maastiku taustal. Niisugust püramidaalselt lahendatud kompositsiooni, inimesi suures plaanis kohtame juba Liimandi sellistes töödes, nagu «Sügis» (1933), «Sügis» (1934). See võte võimaldab omistada maali tegelastele tähtsust, väärikust ja välja tuua nende eetilist külge. «Lõikus» omandavad inimesed,

nende omavahelised suhted ja töö idüllilise looduse keskel erilise kõrgendatud poeetilise tunnetuse. Jahedas üldgammast antud, nüansirikkalt modelleeritud suured värvipinnad ja hästi läbitunnetatud vormid annavad kogu kompositsioonile suursuguse rahulikkuse.

Liimandi otsingute ja taotluste summeerimine näib langevat aastasse 1937—1938. Tundub, et nüüd on jõudnud ta kunstilise küpsuseni, kus võib vabalt ja veenvalt oma mõtteid ja tundeid avaldada. Ta kunstiline vorm kõikides komponentides on muutunud kindlamaks, terviklikumaks, läbimõeldumaks, ühtlasi jõulisemaks. Seda kohtame eelkõige töödes «Poisike» (1938) ja «Lodjad Ema jõel» (1938).

Maalis «Poisike» (poiss punastes pükstes) köidab kunstnikku poisikese kuju oma avameelsuse, vahendituse, teatava naljakusega laiades koomili-



K. Liimand, Naine aknal, Oli.
1939.

selt mõjuvates pükstes. Südamlikkusega antud poisikese ülev kuju tuleb rõhutatult esile müüri ja romantilise ilmega maastiku foonil. Koloriit oma küllastatuse, mõnesuguse pidulikkusega lisab kujule sugestiivsust. Punase ja sinakasrohelise kontrast saavutab suure kõlavuse tänu intensiivsele kollasele ja säravale valgele poisi särgil ja sallil. Värvipinnad on varjunditerohked, eriti punastel pükstel ja pruunikal kuuel. Maalimisviis on hoogne ja impulsiivne.

«Lodjad Emajõel» kujutab tavalist maastikumotiivi. Näeme taevast, jõge üksikute lotjadega ja kaldaäärset majakestega. Tuttavad kodused paigad Emajõe ümbrusest korduvad pidevalt kunstniku loomingus ja haaravad teda alati, saavutades käesolevas töös erilise suurejoonelisuse. Staatiline motiiv omandab kunstniku tundlikus käsitluses sisemise liikuvuse ja hingestatuse. Töö on maalitud mahlakalt, mitmekülge faktuurikäsitlusega. Tarmukad ja otsustavad pahtlilöögid kannavad värvi lõuendile kord siledalt, üksteisesse toone sulatades, mis annab taevale sügavuse ja õhulisuse, veepinnale läbipaistvuse ja peegelda-

vuse, — kord pastosselt. Värvilised helgid ja sähvatused tõstavad veelgi üldist kõrgendatud meeleolu. Tarvitseb vaid võrrelda samu motiive eelmistest aastatest («Emajõe motiiv», 1934), et veenduda, kui võrd sügavamalt on kunstnik tunnetanud värvi tähendust. Hallikalt üldtoonilt on ta jõudnud nüüd värvi paindlikuma rakendamiseni, tugevdades teadlikult värvi mõjujõudu ekspressiivsema looduseelamuse edasiandmiseks.

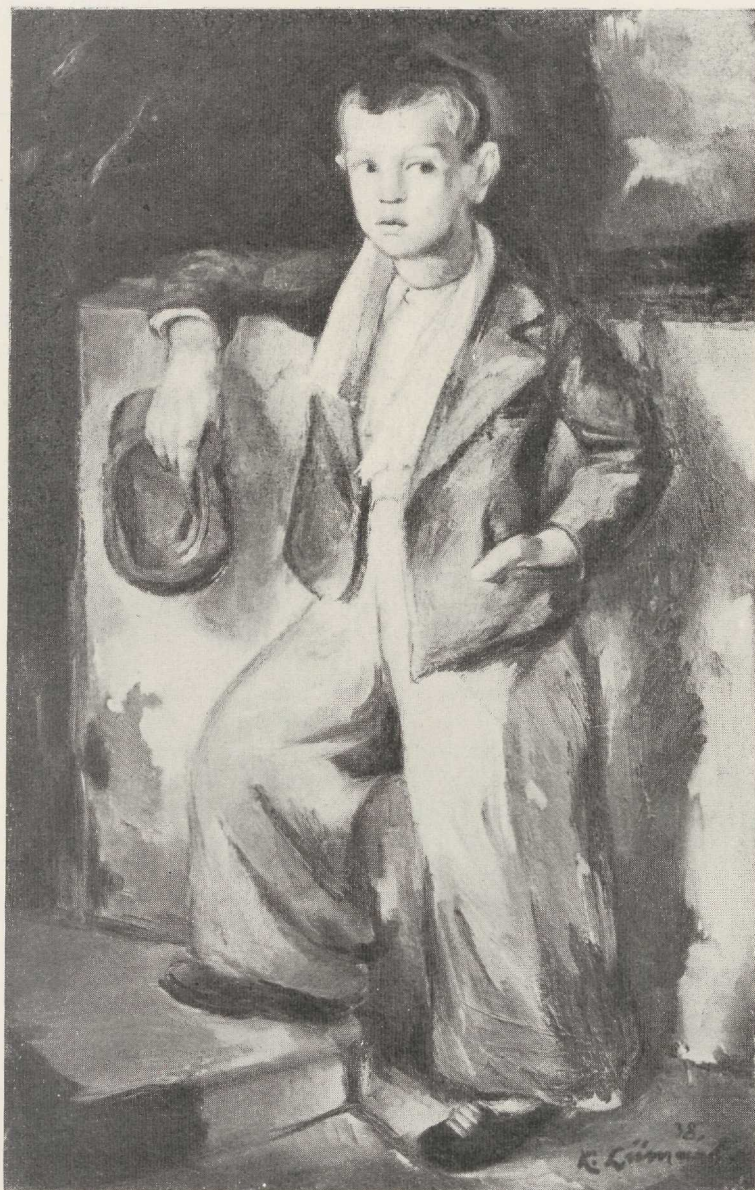
Ometi ei jää Liimand ka selle käsitlusmaneeeri juurde, kuigi see näib olevat vastavuses ta kunstnikunatuuriga. Antud perioodile iseloomulik paatoselement tungles veelgi suurema lihtsuse poole.

Viimaste aastate tööd, nagu «Naine aknal» (1939), «Pähklikorjajad» (1939), «Pastoraal» (1940), annavad tunnistust uutest joontest. Neid töid läbib unistuslikkus, suurem tundlikkus, intensiivsem lüürika. Siin võib näha Liimandi alalist igatsust ilusama ja parema järele.

Vastavalt kunstniku tundelaadi uutele külgedele muutuvad ka ta vormivahendid. Erinevused on täheldatavad eelkõige koloriidis. Senini dominee-

K. Liimand. Poisike. Oli. 1938.

K. Liimand. Pastoraal. Oli. 1940.



rinud intensiivsed toonid taanduvad, andes maad tagasihoidlikumatele summutatud sinakatele, rohekatele ja pruunikatele värvivahekordadele.

Töös «Naine aknal» on meeleolukus, lüüriline tundenoot leidnud veenva väljenduse. Maali leebelt hõbedane üldtoon, aknast maastikule avaneva vaate õhulisus on nagu vastukajaks endasse-süvenenud inimese mõtetele ja helgetele unistustele.

Maal «Pähklikorjajad» kujutab endast loodus-üldüllil kolme inimfiguuriga lopsakate pähklipuude vahel. Puud on maalitud üldistatult, läbipaistva faktuuriga, mis annab teosele suurema atmosfääri tunnetuse, ühtlasi meeleolukuse. Õhulisust lisavad samuti maali soojad valguslaigud, mis on elavdatud kõlavate siniste ja kollaste toonidega.

Üks Liimandi viimaseid maale, «Pastoraal», käsitleb kunstiajaloo sageli esinenud süžee: pidulikes tualettides tantsijad ja mängijad maastiku keskel. (Seltskond pargis esines ka varem Liimandi loomingus, samuti kohtame sama motiivi mitmel puhul Andrus Johani töödes.) Ka käesolevas teoses on oluline osa maastikul. «Pastoraalis» domineeriv varjupartii on koloriidilt nüansirohke, rikkalik toonivarjundeist. Eredamad värvilaigud figuuridel ei jää omaetteseisvaks, vaid leiavad toetust maali ülesehituse üldiselt hele-tumeduselt. Valgustatud osa maalil on lahendatud sooja kollase üldistatud pinnana, õhtune valgus loob romantilise meeleolu.

Antud töödega samaaegselt teostatud portreed (kaasa arvatud joonistused ja gravüürid) on lahenduselt erinevad. «Luuletaja Debora Vaarandi portree» (1940) on konkreetne karakterportree. Profiilis istuva noore naise poos on range, käsi puhkab rahulikult süles, ilmes on rõhutatud asjalikkust; pehmust ja soojust toob kujusse peasjalikult mahedakõlaline koloriit delikaatse tumesinise, lillakaspunase ja kuldpruuni harmooniates.

Kahjuks on just sellest perioodist kaduma läinud mitmed olulised, näitustel tunnustust leidnud tööd, nagu «Tartu motiiv», «Poiss raamatuga», «Robert», «Põllul» jt.

Nõukogude korra kehtestamise võtab Liimand vastu vaimustusega. Juba enne juunisündmusi oli ta lähenenud töölikklassi võitlusele ja loonud tihedad sidemed eesrindlikult mõtleivate inimestega. On teada, et juba Riigi Kunsttööstuskoolis õppides oli Liimand ühenduses kodukoha Rapla noorte progressiivse koondisega, kes taotles 1921.—1922. aasta paiku vastuvõtmist Kommunistlikku

Noorsooühingusse. (Raplas tegutses noorte organiseerijana ja suunajana kohaliku algkooli õpetaja Hilda Leo.) Koondises tekkis Liimandi eestvõttel mõte tellida liikmemaksude eest Nõukogude Liidust ajalehte (eestikeelset «Edasi»). (A. Vaarandilt saadud andmed.)

Liimandi eesrindlikud vaated leidsid järgnevalt edasiarendamist, nii et ta 1940. aasta pöördelistele sündmustele võis vastu minna kogu teadlikkusega. Samal aastal astub ta kommunistliku partei liikmeks. Kunstniku loov mõte seostub nüüd tihedalt nõukogude tegelikkusega. Liimand on aktiivne ühiskondlikult ja jätkab ühtlasi pingelist loominguulist tööd.

Suure vastutustundega asub ta uue teema juurde, milleks on juunipäevade ajaloolised sündmused. Ta tahab kujutada rahva pidulikku demonstratsiooni Tallinnas. Töö kavatseti esitada Eesti kunsti ja kirjanduse dekaadil Moskvas 1941. aasta sügisel. Liimand kavandas maali paljufiguurilisena (tavaliselt kohtasime ta loomingus kolmefiguurilist gruppi). Ta ei piirdu ainult demonstrantide kujude, nende psüühika iseloomustamisega, vaid püüab näidata juunidemonstratsiooni sündmusena, mis haarab kogu töötava rahva. Säilinud eskiisil näemegi pidulikku demonstratsiooni ühte sulavat rahvahulkadega. Liimand töötas väga põhjalikult kunstilise lahenduse leidmisel, tehes palju visandeid ja etüüde. Loomulikult pole meil õigust hinnata tööd eskiisi järgi, kuid arvestades kunstniku suuri maalialaseid kogemusi, töövõimet, talenti ja realistlikku meetodit, võib kindlasti arvata, et sellest oleks kujunenud tõeline saavutus Nõukogude Eesti maalikunsti.

K. Liimand oli esimesi Nõukogude Eesti kunstnikke, kes maaliskorral Leninit. Töö pole aga säilinud.

Algas Suur Isamaasõda. Nõukogude patrioodina tunneb Liimand, et pintsel on liiga nõrk rahva raskes heitluses. Kõhklematult vahetab ta harjunud töövahendi relva vastu. Kunstnik astub Tartu hävituspataljoni ridadesse. Ta langeb augustis 1941. aastal.

Kaarel Liimandi varajase surmaga kaotas eesti kunst ühe oma silmapaistvama esindaja ta võimete õitsengul. Aktiivne kodanikuna, võimekas kunstnikuna, oleks Liimand võinud väga palju anda nõukogude kunstile.

Tema ühiskondlik tegevus ja looming on eeskujuks järeltulevatele põlvkondadele.



Tallinna «Surmatantsu» restaureerijad
V. Karasjova, S. Globatšova, G. Kari-
sen, P. Baranov.

MÕNINGAID TÄPSUSTUSI TALLINNA «SURMATANTSU» KOHTA

Mai Lumiste

«Surmatants» on Tallinna tähelepanuväärseim kunstiteos. See on pikk ja suhteliselt kitsas maal¹ järgmise figuraalse kompositsiooniga: preester jutlustab kantslis, mille jalal istub Surm skeleti näol ja puhub tantsuks torupilli. Järgneb Surm kirstukandjana ning edasi — ebatavaline ringmäng, kus inimesed vahelduvad Surmaga. Ringmängu avab paavst, kellele järgnevad keiser, keisrinna, kardinal ja kuningas. Igaüht neist juhib kättpidi karglev Surm — irvitav skelett lehvivas draperiis. Maali esiplaanil kujutatud figuuride taga avaneb maastik puude, veekogude ning hoonetega. Maali allosas rullub tekstilint alamsaksa-keelsete minuskelkirjas värssidega, millistes vahelduvad Surma ja kõigi surelike monoloogid. Tallinna maalil säilinud kolmteist figuuri on kahtle-

matult osa kunagisest suurest «Surmatantsu» tsüklist, millel pidid algselt olema kõigi seisuste esindajad kuni kõige madalamateni, seega Surmaga kokku arvatavasti 49 figuuri.

«Surmatantsu» päritolu ja autor olid pikemat aega probleemiks, mida hakati otsustavalt lahendada alles käesoleva sajandi 30-ndate aastate lõpul. «Surmatants» on leidnud käsitlemist juba balti-saksa kunstiajaloolises kirjanduses XIX saj. lõpul ja sajandivahetusel. Paraku piirduti tollal enamasti vaid põgusa mainimisega. Maal dateeriti põhiliselt õigesti kas XV saj. lõppu või XVI saj. algusse. Hindavalt märgiti maali head kvaliteeti ja enamasti vihjati sugulusele Lüübeki Maarja kiriku «Surmatantsuga».² Viimasest tähelepanekust kasvas välja ekslik järeldus: Tallinna «Surma-



B. Notke. Tallinna «Surmatants». Enne restaureerimist.

tants» on Lüübeki kadunud originaali vähendatud koopia.³

Selline arvamus püsis autoriteetsena aastakümneid ja vähendas huvi teose vastu. Seda üllatuslikumalt, isegi sensatsiooniliselt mõjusid saksa kunstiteadlase Carl Georg Heise 1937. a. avaldatud uurimistulemused.⁴ Heise võrdles Tallinna maali⁵ vanade maaliribadega, mis olid säilinud Lüübeki koopias all. Nende keemiline ja mikroskoopiline analüüs tekitas Heises arvamuse, et nii Tallinna kui ka Lüübeki maalide lõuendid on identsed ja ka maalikihid väga lähedased. Heise järeldas, et Tallinna maal on Lüübeki originaalist välja lõigatud. Seega pidi olema tegemist Lüübeki originaali fragmendiga, täpsemalt algusega.

Mida teati üldse sellest vanast maalist? Lüübekis olid säilinud vaid ülalmainitud ribad. Õnneks on XVII saj. lõpul keegi Jakob van Melle oma käsikirjas «Lübea religiosa» kirjeldanud Maarja kiriku vana «Surmatantsu» enne selle asendamist koopiaga. Melle kirjutas maha säilinud värsid. Viimaste lõpus leidus daatum: Anno domini MCCCCLXIIJ in vigilia assumptionis Marie.⁶ Senini on see ainukeseks allikaks, mis viitab maali konkreetsele loomise ajale. Jäi üle autori probleem. Ürikutes selleks pidepunkti ei leitud. Kuid juba varem leidus mees,⁷ kes oletas, et Lüübeki kadunud originaali autor peaks olema Bernt

Notke, silmapaistvam ning võimekam Põhja-Saksa kunstnik XV saj. II poolel ja XVI saj. algul.⁸ Nüüd oli seda väidet võimalik kontrollida ja tõestada. Seda Heise ka tegi. Ta võrdles Tallinna «Surmatantsu» tema ideelise ja kunstilise kontseptsiooni seisukohalt Notke kindlate maalidega nagu Aarhusi altari (a. 1479), Lüübeki Maarja kiriku Kolmainuse altari säilinud fragmentidega ning «Gregoriuse missaga» aastast 1504 Lüübekis ja konstateeris olulist sugulust nende ja Tallinna «Surmatantsu» vahel. Heise ja tema järel ka teised uurijad veendusid Notke autorluses.

Kuidas ja millal sattus aga osa Lüübeki maalist Tallinna? Lüübeki Maarja kiriku raamatutes märgitakse, et 1588. a. restaureeris keegi maalija Sylvester van Swolle «Surmatantsu».⁹ J. v. Melle informatsiooni kohaselt puudus XVII saj. lõpul Lüübeki maalil umbes pool värsidest alates kirstukandva surma figuurist kuni toomhännani. Heise arvates pidid puuduma mitte ainult värsid, vaid ka vastavad figuurid, seega kogu esimene pool tervest maalist.¹⁰

Heise toetus siin küllaltki ebamäärasele ja viidetega varustamata Hanseni märkusele,¹¹ mille kohaselt lisaks praeguseni säilinud 13 figuurile oli Tallinna maalil varem kokku 25 figuuri. Nii Hanseni kui Melle teated on seotud linnapea figuuriga. Esimese järgi oli see viimaseks figuuriks



Tallinna maaliosal, teise põhjal oli Lüübekis viimasteks puudevateks värssideks just linnapea monoloog. Kuna surmatantsudes programmi kohaselt eelneb linnapea tavaliselt toomhännale, siis kasutas Heise seda kokkusattumist kaaluka argumentina Tallinna «Surmatantsu» identifitseerimisel Lüübeki vana originaali osaga. Täpsemalt: kunagi 25 figuuri pikkune «Surmatants» Tallinnas sobis Heise arvates parajasti XVII saj. lõpul Lüübeki maalil puudunud osa täiteks.

1603. a. mainitakse «Surmatantsu» Tallinna Niguliste kiriku märkmeteraamatus.¹² Nimelt tegi keegi Toomas Nikerdaja (Thomas der Schnitzer) mingi väikese töö «Surmatantsu» juures. Heise otsustas: maal pidi sattuma Tallinna 1588. ja 1603. aasta vahel. Ta arutles umbes nii: Swolle löikas maalist enam rikutud osa välja, restaureeris, maal is üle ning seni teadmata põhjustel sattus see varsti Tallinna. Saksa kunstiteaduslikus kirjanduses võeti Heise kontseptsioon kohe omaks ja tundub, et pärast teda ja Paatzi pole enam peetud vajalikuks süveneda Tallinna «Surmatantsu» probleemi. See loeti lahendatuks.

Tallinna «Surmatantsu» autoriks on kahtlemata Bernt Notke. Identsusesse Lüübeki vana maaliga aastast 1463 ja ka teistesse Heise esitatud üksikasjadesse tuleb suhtuda aga reservatsiooniga. Õigemini, nendega ei saa nõustuda. Heise kontseptsioo-

nis ilmnevad tõsised vastuolud, mida on raske loogiliselt seletada.

Nagu öeldud, kirjutas Melle XVII saj. lõpul maha Lüübeki vana maali säilinud fragmentide värssid. Sealjuures sai ta üles tähendada vaid esimesed neli värssirida — flööti puhuva Surma sõnad. Edasi teatas ta, et värssid puuduvad kuni toomhännani. Kuid ka Tallinna maalil asub pilli (torupilli!) mängiv Surm koos peaaegu analoogsete värssidega. Figuur ja tekst selle all on lahutamatult seotud ülejäänud maaliga, asudes ühel ja samal lõuendil. Vertikaalseid õmbusi ei ole. Seepärast ei võinud Melle näha meil asuva maali Surma figuuri üksikult Lüübekis XVII saj. lõpul. Melle värssidele pidi eksisteerima mingi teine eeskuju. Pealegi on Melle järgi Lüübeki maalil esimeseks figuuriks flöödipuhuja. Tallinnas aga on selleks kogu maaliga lahutamatult seotud jutlustaja. Neil põhjustel tundub väga tõepärasena, et tegemist on kahe «Surmatantsu» maaliga. Tallinna maal ja Lüübeki vana «Surmatants» on kaks erinevat teost.

Soodsad võimalused selle seisukoha kontrollimiseks avanesid seoses Tallinna «Surmatantsu» restaureerimisega akadeemik I. E. Grabari nimelises Moskva Riiklikus Kunsti Kesk-Restaureerimise Töökajas.¹³ Ka Heise ja Paatz viitasid teadusliku restaureerimise vajalikkusele. Selle



B. Notke. Surmatants. Paavst.

eesmärgiks pidi aga olema lõplik vastus küsimusele, kas Tallinna maal on tugevasti ülemaalitud originaal Bernt Notkelt või täielik uuendus maali XVI saj. restaureerijalt Sylvester van Swollet. Selline probleemi asetuse ei pea enam paika. Maali fotofüüsikaline uurimine kui ka tähelepanekud restaureerimistöde protsessis võimaldavad täpsustada mitmeid seniseid seisukohti, kinnitades ülal toodud mõtet, et tegemist on kahe vana «Surmatantsuga».

Tallinna maal on tervikuna üle maalitud. Pealmine, kõige ulatuslikum ülemaaling pärineb XIX sajandist. Seda kinnitab maalikihi keemiline analüüs, mis näitab siin tsinkvalge, kaadmiumpunase, koobaltsinise ja teiste XIX saj. värvide olemasolu.¹⁴ Selle all asub väga tugev kopaallakihi, mis tõenäoliselt pärineb XVII saj. Alles selle all asub originaalmaal, millel juba praegu on võimalik eristada mõningaid lokaalse iseloomuga vanu ülemaalinguid XVI–XVII saj.

Alumise maalikihi tehnika suhtes puudub senini lõplik selgus. Toetudes esialgsetele keemilistele analüüsidele¹⁵ tundub, et «Surmatants» on maa-

litud öli- ja öliilmivärvidega väga õhukesel liimikrundil. Seega näib, et tegemist on õlimaaliga.

On selge, et Lüübeki vana maali jäänustel, mis asusid 1701. a. pärineva koopia all, ei võinud kuidagi leiduda XIX saj. ülemaalinguid. Seepärast ei saanud ka Heise keemiline analüüs tegelikult tõestada Lüübeki maali identsust Tallinna «Surmatantsuga». Peab selgituseks lisama, et kui Heise samastas Lüübeki vanad maaliribad Tallinna «Surmatantsuga», s. o. leidis, et nad kuuluvad kokku, siis seejuures eeldas ta ekslikult, et Tallinna «Surmatantsu» pealmine maalikiht pärineb XVI sajandist.

Nagu näeme, on ka lõuendi sarnasusest üksi vähe, et põhjendada Tallinna fragmendi väljalõikamist Lüübekis asunud maalist. Nimelt on Tallinna «Surmatantsu» ülemisel serval säilinud lõuendi välisäär koos autori maalikihi väliservaga. Seega langeb absoluutselt ära igasugune hilisem maali ülevalt lühemaks, täpsemalt väljalõikamise võimalus.

Pole mingit kahtlust, et Tallinna maal ja Lüübeki vana «Surmatants»

on kaks erinevat maali, seotud teineteisega vaid sedavõrd, et mõlema autoriks on Bernt Notke. Seejuures ei ole Tallinna maali näol tegemist lihtsa autorikoopiaga, vaid uue, küll samateemalise, kuid iseseisva maaliga koos mõningate kompositsiooniliste muudatustega. Nüüd seletub ka Wortmanni koopia erinevus Tallinna maalist mitte enam kopeeri suvalisusega, vaid erinevustega kahe vana maali vahel.¹⁶ Võimalus, et Notke, Tallinnas tuntud ja lugupeetud meister,¹⁷ tegi Tallinna Niguliste kirikule¹⁸ uue iseseisva maali, on kõigiti mõeldavam kui tema maali riismete ostmine ligi sada aastat peale meistri surma. Siis valitsesid juba uued kunstisuunad ning Notke oli kindlasti unustatud.

Kuigi restaureerimistööd ei ole veel kaugeltki lõppenud, on ka senistel tulemustel kunstiajalooles mõttes kindel tähtsus maali tõelise väärtuse üle otsustamisel.

Nüüd on kindel, et XIX saj. ülemaaling, mis autorimaaliga võrreldes on jäme ja puine, moonutas «Surmatantsu» koloriiti, joonist ja varjas paljusid ilmekaid detaile.

Sekundaarsete värvikihtide eemaldamine tõstab oluliselt maali kvaliteeti ja taastab selle algse omapära. Figuuride siluett ja joonis jäävad laiemas laastus endiseks, kuid käsitus muutub. Mitte ainult joonis, vaid kogu väljendus läheb ilmekamaks, pintsli tõmme peenemaks ja täpsemaks. Peade käsitluses ilmneb ühelt poolt graafiline kontuuride rõhutamine ning teiselt poolt plastiline modelleering, mis reedab Notke kui kujuri kätt.

Kõige suuremad erinevused XIX saj. ülemaalingu eemaldamisel ilmnevad maastikus. See muutub oluliselt. Puhastamisel väljatoodud maastik taandub figuuride selja taga rohkem sügavusse ning kujuneb ajastule iseloomulikuks, objektiivselt jutustavaks panoraamiks. Muutuvad ka puude ja pöösaste maalimise maneer, nende tonaalsus ja konfiguratsioon.¹⁹ Nähtavale tulevad paljud ilmekad detailid, figuurid, loomad ja terved stseenid, millistest varem polnud aimugi. Maapind figuuride jalge all oli samuti täiesti üle maalitud. Peamine pruunikas maalikiht kujutas põhiliselt paljast, üksluist liivast pinnast. Röntgenogrammide²⁰ ja proovipuhastustel on aga näha hästi säilinud taimi ja rohuliblesid, mis üldiselt on iseloomulikud XV saj. II poole kunstile Madalmaades ja Saksamaal ning eriti konkreetselt Notke maalidele.



B. Notke. Surmatants. Osaliselt puhastatud maalifragment.

Senine hallikas-pruunikas koloriit oli suhteliselt tume ja vähe väljendusrikas. Ülemaalingute eemaldamisel muutuvad oluliselt värvivahekorrad. Koloriit läheb heledamaks, toonid sügavamaks. Peamised värviaktsendid, nagu intensiivne punane (kinaver ja krapplakk), valge ja pruun vahelduvad rütmiliselt, andes koloriidile teatava dekoratiivse nüansi.

Kõige jämedamalt on üle maalitud tükk kuningaga ja temale järgneva Surmaga maali parempoolses otsas. Kui röntgenogrammid maali ülejäänud osadest näitasid üldiselt originaalse maalikihi suhteliselt head säilivust, siis siin vähemalt kuninga pea osas on olukord vastupidine. Röntgenogramm²¹ viimasest näitab ebaloogiliselt läbisegamini asetatud pintsli tõmbeid ja ebakindlat, isegi jämedakoelist modelleeringut. Siin näib domineerivat XIX saj. ülemaaling. Röntgenogrammide²² on selgesti näha naelaaukude jäljed lõuendis ja välja veninud lõuendiniidid. Pole kahtlust, et kunagi



B. Notke. *Surmatants*. Keisrinna.

varem (tõenäoliselt juba algselt) oli maal alusraamile tõmmatud mitmes osas. Maali üldpikkus pidi algselt koos kõigi praegu mitte enam säilinud figuuridega võrduma ca 28—30 m. Selle hoidmine ühel alusraamil ei ole kuidagi mõeldav. Tükk esimese 11 figuuri ulatuses oli ühel alusraamil. Seda kinnitab ka tekstiilint, mis lõpeb kuningale eelneva Surma juures. Ilmselt algas maali teine osa kuningaga. Seega kuningas ja temale järgnev Surm on nüüd ainukeseks säilinud fragmendiks ülejäänud maalidest ning mingil XIX saj. restaureerimisel dubleeriti need kokku esimese maali figuuridega.²³

Lüübeki vana «Surmatants» võis olla Notke varaseim suurteos aastast 1463²⁴. Tallinna maal peab aga kindlasti olema loodud hiljem. Mulle

tundub, et meie «Surmatants» on lähedasem just Notke hilisematele teostele. Väikesed Djurstala altari sisetiibade maalid (ca. 1500. a.) ja suurepärase kompositsioon «Gregoriuse missa» (a. 1504) on eriti lähedased Tallinna maalile. Sama kehtib ka Notke surmatantsu-teemaliste puulõigete (1489. a.) kohta. Seega peaks meie maal olema loodud kas XV saj. lõpul või isegi päris järgneva sajandi algul.

Teose kvaliteet on silmapaistev. Kogu käsitlus kõneleb küpsest meistriteosest. Keisri ja keisrinna peade röntgenogrammidel²⁵ on näha veendunud ja kindlakäelisi pintslitõmbeid, neis on tunda meisterlikkust ja väljakujunenud individuaalsust.

Nägudes, näiteks paavsti ilmes, on elavust. Figuuride proportsioonid lähenevad itaalia kvatrošentomeistrite ideaalidele, mis Düreri vahendusel levisid XV saj. lõpul saksa kunstis. Maal tervikuna, nii maastiku kui figuuride osas reedab Notket kui tähelepanelikku vaatlejat. Vaatamata sellele, et traditsiooniline teema peab meenutama elu kaduvust ja surma paratamatust, näib kunstnikku huvitavat just diametraalselt vastupidine — reaalne elu, inimesed, loodus. Siin väljendub renessansiajastu kirglik püüe tunnetada reaalselt maailma kogu tema täiuses. Elurõõmus koloriit ei väljenda mitte hirmu surma ees, vaid ülistab reaalse maailma ilu.

Rohkem tehnilist kui kunstilist laadi, kuid sellegi poolest olulise momendina teose dateerimisel peab meenutama, et «Surmatants» on maalitud lõuendile. Põhja-Euroopas, üldse väljaspool Itaaliat võeti lõuend maali alusmaterjalina kasutusele põhiliselt alles XVI sajandil.

Väärrib rõhutamist, et Tallinna «Surmatants» isegi oma praeguses seisundis, kunagise suure maali fragmendina, on unikaalne kunstiteos mitte ainult Nõukogude Liidus, vaid ka Euroopas. See on üks vähestest meieni säilinud Notke enda käega loodud maalidest.²⁶ Notke Lüübeki «Gregoriuse missa», mis oma kvaliteedilt seisib kõige lähemal Tallinna «Surmatantsule», hävis möödunud sõjas. Ka Lüübeki «Surmatantsust» ja isegi selle koopiat ei ole midagi säilinud.

Tallinna «Surmatants» on harulduseks ka ikonograafilisest seisukohast. Nimelt «Surmatants» kui niisugune on Lääne-Euroopa XV—XVI saj. kunstis üks rahvalikumaid ja omapärasemaid teemasid. Selle ideelises kontseptsioonis seostuvad igivanade paganusaegsete ettekujutuste ja tavade sugemed mitmesuguste tolleaegsete maailmavaatelistel momentidega. Notke «Surmatantsude» programmi ja värsside alusena on oletatud (Paatz)

ühe hispaania poemi flaami varianti. Kas Notke Madalmaade selleteemaliste maalide eeskujudelt käsitluslaadi üksikasju on laenanud, pole võimalik kontrollida, sest ükski Madalmaade «Surmatantsu» maal ei ole säilinud. Arvatakse, et 1425. a. asendati ühel «Surmatantsu» maalil Pariisis varasem hispaaniaalik abstraktne Surma käsitlus paljude konkreetsete tontide või viirastustega ürgsete rahvausundite vaimus. Madalmaade kaudu jõudis see lahendus Alam-Saksasse ning Notke teosena Tallinnasse. Notke teeneks on peetud liikumisrütmi hoogustamist. Võimalik, et selle kummalise ringmängu dramaatiline elulisus — rütmiline kontrast elavalt kargleva luukere ja rahulikult sammuva või seisva inimfiguuri vahel on esmakordselt saavutatud Lüübeki ja Tallinna maalidel.

Kui keskajal oli Surmatantsu kujutiste ülesandeks sundida inimesi pidevalt mõtlema surmale, et selleks alati valmis olla, siis XV sajandi lõpul (või XVI sajandi algul) valminud Notke maalil omandas see traditsiooniline teema uue kõla. Surma ees on kõik võrdsed, nii selle ilma vägevad kui vaesed, nii paavst kui talupoeg. Kaudselt on siin tegemist sotsiaalse võrdsuse ideega, mille avaldumine kunstis reformatsiooni eelõhtul ei saa olla juhuslik. Tõenäoliselt on see vastukajaks eelistatud seisuste vastu suunatud sotsiaalsele rahvaliikumisele, võitlusele feodalismi ja paavstluse vastu, mis käärnis Saksamaal XV saj. II poolel ning viis XVI saj. algul reformatsiooni ja Suure Talupoegade sõjani. Muide, Notke skulptuurialast peateost, Püha Jüri figuuri Stokholmis on käsitletud ühe varasema reformatsiooneelse hansa bürgerlase kujutusena.²⁷ Miks ei võiks sotsiaalseid tendentse esineda ka «Surmatantsus»?

Kunsti ajaloolise paralleelina on siinjuures kohane meenutada Düreri kuulsat puulõigete seeriat «Apokalüpsis» aastast 1498, mis otseselt kajastab seda ärevat meeleolu. Oma «Surmatantsudes» ei ole Notke sisuliselt kaugel Dürerist, kes kujutab, kuidas paavst, imperaator ja vaimulikud langevad esimestena jumalike ratsanike ja kättemaksuinglite ohvriks.

¹ Suurus 160 × 750 sm. Lõuend koosneb kolmest horisontaalsest ribast (ülalt alla) 67 + 66/67 + 29/30 sm. Pealmine maaliikiht on õlivärv, alumine arvatavasti õli- ja õli-liimivärvid.

² G. v. Hansen, Die Kirchen und ehemalige Klöster Revels, Reval, 1885, lk. 39–45;

³ E. Nottbeck, W. Neumann, Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval, 1904, lk. 74; S. Dehio, Reval einst und jetzt, Reval, 1910, lk. 76.



B. Notke. Surmatants. Maalifragmente pärast XIX saj. ülemaalingu eemaldamist.

⁴ C. G. Heise, Der Lübecker Totentanz von 1463 zur Charakteristik der Malerei Bernt Notkes II, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin, 1937; Der Revaler Totentanz, Ostland, 1943, nr. 7, lk. 16–17. Heise argumentatsiooni refereerib ning analüüsib oma töös W. Paatz, Bernt Notke und sein Kreis, Berlin, 1939.

⁵ Jutt on Lüübeki Maarja kiriku Surmatantsu kabelis asunud Anton Wortmanni poolt 1701. a. maalitud «Surmatantsust», koopias XV saj. pärineva maali järgi, mis varem asus samas.

⁶ 14. august 1463. a.

⁷ F. Bruns, Nordelbingen, II, Flensburg, 1923.

⁸ Bernt Notke — sündis 1430/40. a. Lassanis, suri 1509

Lüübekis. Notke looming langeb perioodi, mil saksa kunstis juurdusid üha sügavamini eesrindliku renessanskunsti printsiibid. Kui Notke loomingus on märgata veel gooti traditsioone, siis on see üldse iseloomulikuks momendiks põhjamaade vararenessansis. Notke ei ole enam keskaegsete ideaalide ja tsunftitavade võimuses. Vabakunstnikuna esindab ta põhjamaade uut renessanslikku kunstnikuisiksust, kes valitses kõiki kunstiliike ja oli seotud juhtivate riigimeestega, sarnanedes seega juba mitmeti itaalia renessansi suveräänsele, universaalsele kunstnikutüübile. Notke kunst levis kaugele väljapoole Lüübekit. Tema nimega on seotud paljud teosed Saksamaal, Skandinaavias, Baltikumis ja Soomes. Tal oli Lüübekis suur töökoda, kus meistri enda juhtimisel täideti kõige erinevamaid tellimustöid maali, skulptuuri ja pronksi-valu alal. Peale selle lõi ta kavandeid tikandile ja kullasepakunstile. Ta oli üheaegselt graafik ning kaldas tornikiivreid. Stokholmis pidas ta mitmeid aastaid riigi mündimeistri ametit, mis oli üks kõrgemaid Rootsi tolleagueses õukonnas. Stokholmis asub ka tema skulptuurialane peateos — «Püha Jüri». Lisaks mainitule kuuluvad tema parimate teoste hulka tiibaltari aastast 1483 Tallinna Püha-vaimu kirikus, surmatantsu-teemalised puulõiked aastast 1489, illustratsioonid Lüübeki piiblile aastast 1491, maal «Gregoriuse missa» aastast 1504 ja Tallinna «Surmatants».

Lisaks mainitud Heise ja Paatzi teostele vaata: J. R o o s - v a l, Bernt Notke, Peintre, Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1937; H. Busch, Meister des Nordens (Die altniederdeutsche Malerei 1450—1550), Hamburg, 1940; C. G. H e i s e, Die Gregorsmesse des Bernt Notke, Hamburg, 1941; A. S t a n g e, Deutsche Malerei der Gotik (Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515), München-Berlin, 1954; G. P i l t z, Die Kunst nordost Deutschlands, Dresden, 1961.

⁹ Jutt on maali vooderdamisest, katmisest, paikamisest ja värskendamisest, s. o. dubleerimisest, lakiga katmisest ja ülemaalimisest (või puhastamisest?).

¹⁰ Kogu tsükkel sisaldas algselt ca 49 figuuri.

¹¹ Hansen, op. cit. lk. 40—45.

¹² Nottbeck-Neumann, op. cit., lk. 74.

¹³ See vastutusrikas töö usaldati kogemustega restaurooritele P. Baranovile, S. Globatšovale, G. Karlšenile ja S. Titovile V. Karasjova juhendamisel. Kasutan juhust

tänada neid võimaluste eest tutvuda restaureerimise dokumentatsiooniga, fotode, röntgenogrammide ja keemiliste analüüsidega.

¹⁴ E. Sorokina, nov. 1963, MKKRT.

¹⁵ E. Sorokina, juuni 1963, MKKRT.

¹⁶ Lüübekis puudub Tallinna maali esimene figuur — jutustaja, torupilli mängivat Surma asendab Lüübekis flöödipuhuja, keisrile järgnev Surm erineb tunduvalt analoogilisest Lüübekis. Ka maastikud on täiesti erinevad.

¹⁷ Tallinna rae tellimusel valmistas Notke a. 1483 Püha-vaimu kiriku tiibaltari; tema jooniste järgi on arvatavasti loodud ka Kölni kaupmeeste hauakivi a. 1470 Dominiiklaste kloostris Katariina kirikus. Notke oli Tallinnaga kirjavehetuses, külastas linna ja omas siin arvatavasti isegi sugulasi.

¹⁸ Küsimus, kas «Surmatants» on algselt loodud Niguliste või mõne muu Tallinna kiriku (näiteks Dominiiklaste kloostris Katariina kiriku) jaoks, on veel lahtine. Senised andmed «Surmatantsu» paiknemisest Niguliste kirikus pärinevad XVII saj. algusest ning selle Antoniuse kabelis alles XIX saj. lõpust.

¹⁹ Puud on algselt maalitud lähedastena puudele, mis asuvad Aarhuse altaril (1479. a.) Clemensi figuuri taga.

²⁰ Röntgenogramm nr. 37/139 ja 37/121 MKKRT.

²¹ Röntgenogramm nr. 37/124 MKKRT.

²² Sama, nr. 37/132 ja 37/123 MKKRT.

²³ Selle tüki tagaküljel on valgete tähtedega kirjutatud «1879 GEORG AVNER»; suure tüki tagaküljel on samasuguste tähtedega: RENO VI 187 / KOHLBERG / LICHTENBERG / 1879. Ilmselt on tegemist XIX saj. lõpul maali restaureerinud isikutega.

²⁴ Võimalik, et daatum värsside lõpus tähistas vaid viimaste, mitte aga maali loomise aega, mis võis toimuda tegelikult hiljem.

²⁵ Röntgenogramm nr. 37/119 ja 37/122 MKKRT.

²⁶ Küsimust, kas Notke on Tallinna «Surmatantsu» maalimisel kasutanud abilisi, on praegu veel võimatu lõplikult otsustada. Enne peab maali tervikuna vabastama ülemaalingutest. Puht oletusena tundub, et «Surmatantsul» esineb ka Tallinna Passiooni meistri kätt. Põhiline ja oluline peaks aga olema Notke enda maalitud.

²⁷ Piltz, op. cit., lk. 45.

MICHELANGELO

Suure itaalia skulptori, maalikunstniku, arhitekti ja luuletaja Michelangelo Buonarroti surmast on möödunud 400 aastat. Sel puhul avaldame mõningad väljavõtted kunstniku kirjavahe- tusest. Need käsitlevad Michelangelo arutelusid kunstist, tema loominguga seotud probleeme, kunstniku suhteid oma ümbrusega.

1505. aastal saabus kolmekümneaastane Michelangelo, kes oli loonud juba sellised suurteosed nagu «Pietà» ja «Taavet», paavst Julius II kutsel Rooma. Kunstnik saab tellimuse paavsti hauamonumendile. Michelangelo koostab grandioosse plaani. Paavsti huvi tellimuse vastu raugneb aga peatselt. Michelangelo lahkub solvatuna Roomast. Oma sõbrale ja soosijale arhitekt Giuliano da San Gallole kirjutab kunstnik 2. mail 1506. aastal:

«Giuliano! Sinu kirjast selgus, et paavst pole rahul minu ärasõiduga, ja et Tema Pühadus kavatseb täide viia oma lubadused, kui ma ainult tagasi tuleksin ja milleski ei kahtleks. Mis puutub minu ärasõitu, siis on tõsi, et ma kuulsin, kuidas paavst, rääkides Lihavõttepühade laupäeval ühe juveliiri ja oma tseremooniameistriga, kinnitas, et ta ei taha teha rohkem kulutusi ei suurtele ega väikestele kividele. See hämmastas mind üliväga. Kuid enne otsust ära sõita palusin ma veidi raha, mis on hädavajalik töö lõpetamiseks. Paavst teatas mulle: «tule esmaspäeval.» Ma tulin esmaspäeval, teisipäeval, kolmapäeval ja neljapäeval, — paavst loomulikult teadis sellest. Lõpuks, reedel, mind lihtsalt aeti välja. Ja isegi tallipoiss, kes mind välja ajas, ütles, et ta tunneb mind hästi, kuid et talle on antud selline käsk.

Kuuldes neid sõnu taas laupäeval ja aimates, mis saab edasi, langesin ma meeleheitesse. Kuid mitte üksnes see polnud minu ärasõidu põhjuseks. Ma ei taha kirjutada teisest põhjusest: ütlen ainult, et kui ma oleksin jäänud edasi Rooma, siis

esimene hauasammas, mis seal oleks tulnud püstitada, ei oleks olnud mitte paavstile, vaid mulle. See oligi minu ärasõidu tõeliseks põhjuseks.»

Teie Michelangelo, Firenze skulptor

Julius II hauamonument tõi Michelangelole kaasa palju raskusi, kannatusi ja meelehärmi. Projekti tuli töö käigus mitmel korral muuta. Alles nelikümmend aastat hiljem lõppes hauamonumendi tragöödia ja mälestusmärk püstitati San Pietro in Vincoli kirikusse.

1531. aastal, 26. juunil kirjutas Michelangelo maalikunstnik Sebastiano del Piombole töö käigust järgmiselt:

«Mu kallis Sebastiano. Mis puutub paavst Juliuse hauasambasse, siis selle üle mõtlesin ma rohkem kui Teie arvata võite. Tulin järeldusele, et on kaks moodust sellest tööst vabaneda: esimene — valmistada hauasammas ise, teine — anda see teistele ja ühtlasi anda neile selleks tarvisminev raha. Neist kahest lahendusest tuleb valida see, milline meeldib paavstile. Mulle näib, et kui ma võtan selle ülesande enda peale, ei ole paavst sellega rahul, sest siis ei saa ma tüütu tema tellimusi. Seepärast tuleb veenda neid — ma mõtlen neid, kes on seotud paavst Juliuse ülesannetega — võtma raha ja tegema hauasamba ise. Ma annan neile joonistused ja mudelid, kõik, mis nad tahavad, isegi marmori, mis on juba töös. Kui lisada sellele veel 2000 tukatit, siis, mulle tundub, võib valmistada hea hauasamba. Ja noored teevad selle paremini kui mina. Jäädes viimase otsuse juurde, võin ma neile praegu välja anda 1000 kuldtukatit, ülejäänud 1000 aga hiljem.

Ma ei hakka Teile jutustama, millises olukorras ma viibin; praegu pole selleks aeg. Ütlen ainult, et 3000 tukatit kullas ja hõbedas, mis ma tõin



Michelangelo. Mooses.

kaasa Veneetsiast, on pärast minu Firenzesse tagasipöördumist alles ainult 500. Üksnes kloosterkonnale tuli anda 1500 tukatit. Ma ei või nii enam, võib-olla leidub mingi väljapääs sellest olukorrast. Loodan paavsti lubatud armulikkusele minu vastu.»

Michelangelo Roomas

1508.—1512. aastal loob Michelangelo Vatikanis Sixtuse kabeli laemaali. Neli ja pool aastat töötab kunstnik ihuüksi kabeli lae all tellingutel. Ta maalib üheksa pilti 350 üksikfiguuriga. Neil aastatel sugulastele läkitatud kirjadest loeme ikka ja jälle kunstniku kaebeid lõputust väsimusest,

suurest töökoormusest ja halvast tervisest. Üks neist, kiri vennale Buonarrotile 1512. aasta 24. juunist, mõni kuu enne töö lõplikku valmimist, kõlab järgmiselt:

...«Ma olen nii väsinud, nagu — nii näib mulle — veel mitte keegi mitte kunagi pole olnud. See kohutav üleväsimus ei tule muidugi kasuks minu tervisele, kuid ma ootan kannatlikult igatsetud lõppu!»

Michelangelo ise pidas ennast skulptoriks, kuid oli ületamatu ka maalikunstis. Siinkohal oleks huvitav tutvuda Michelangelo mõtetega nendest kunstialadest. Juba küpses meheas, 1547. aastal kirjutab ta Benedetto Varchile:

Michelangelo. Taavet. Detail.



«...maalikunst näib mulle seda parem, mida enam läheneb ta reljeefile ja reljeef on seda halvem, mida lähem on ta maalikunstile. Seepärast näis mulle ikka, nagu oleks skulptuur maalikunsti valgusallikas ning nad erinevad teineteisest nagu päike ja kuu. Nüüd aga, lugedes Teie kirja, kus Te filosoofiliselt arutledes ütlete, et need nähtused, mis teenivad üht ja sama eesmärki, peaksid ka võrdsed olema, muutsin ma oma vaadet ja ütlen: ...nii on maalikunst ja skulptuur võrdsed.

On kohustuslik, et ükski maalija ei tohiks olla skulptuuris halvem kui maalikunstis ja skulptor peaks olema maalikunstis sama tugev kui skulptuuris. Skulptuuri all mõistan ma sellist kunsti,

kust võetakse ära; kunst, millele lisatakse juurde, sarnaneb maalikunstiga. Maalikunst ja skulptuur pärinevad ühest ja samast vaimujõust ja, jättes kõrvale paljud targad arutlused, mille peale läheb enam aega, kui figuuri enda loomisele, võivad maalikunst ja skulptuur olla seotud sõpruses.

Kes kõige muu kõrval kirjutas, et maalikunst olevat üllam kui skulptuur, — lasku parem sellest küsimusest kirjutada minu teenijatüdrukul. Lõpuks oleks mul veel palju öelda senini mitteavaldatud mõtteid nendest teadustest, kuid nagu panite tähele, nõuab see liiga palju aega ja seda mul pole. Ma ei ole ainult vana, vaid lähenen surmale.»



Michelangelo. Sixtuse kabeli laemaal.
Aadam. Detail.

Umbes samast ajast pärinevad ka Michelangelo mõtted joonistusest ja selle osatähtsusest.

«Joonistuses, mida teiste sõnadega nimetatakse ka visandiks, saavutab maalikunst, skulptuur ja arhitektuur oma tipu. Joonistamine on kogu maalikunsti allikas ja hing ning iga teaduse juur. Kes on tugev joonistamises, sellele ma ütlen, et tema käsutuses on hinnaline aare, kuna ta suudab luua igasugusest tornist kõrgemat kuju, ta võib töötada pintsliga või meisliga ja tema püramatule fantaasiale jääb iga müür, iga sein kitsaks ja väikeseks. Ta võib töötada vanade itaallaste maneeris *al fresco*, kasutades kõiki võimalikke värvivariatsioone ja ühendusi; ta võib töötada igas laadis.

Ta võib maalida õlimaalitehnika pehmetes toonides palju suurema teadlikkuse, julguse ja püsivusega kui enamik maalijaid. Ja ka pergamendi väikesel lehel on ta täiuslik ja sama meisterlik kui kõigis teistes kujutamiseviisides.»

Michelangelo kui arhitekti tippsaavutuseks on Peetri kirik Roomas. Enne Michelangelot oli siin arhitektina teotsenud Antonio da San Gallo. Ta muutis tugevasti ehituse esimese projekteerija Bramante plaani, kahjustades sellega hoone selgust ja ülevaatlikkust. Michelangelo, tundes hästi arhitektuuri iseärasusi, mõistis San Gallo töö teravalt hukka. 1555. aastal kirjutas ta skulptor Ammanatile:

«Messere Bartolommeo, armas sõber! Peab tunnistama, et oma arhitektitalendilt ei jäänud Bramante muinasajast alates kuni meie päevini kellestki maha. Ta koostas Peetri kiriku esimese, vassinguvaba, selge ja lihtsa plaani, mille järgi kirik oli valgusküllane, kõigest ümbritsevast eraldatud ega seganud paleed. See plaan tunnistati suurepäraseks ja see on praegu igale inimesele selge. Nii et igäüks, kes loobus Bramante plaanist, nagu seda tegi San Gallo, loobus tõest. Et see nii on, seda võib iga eelarvamusteta inimene näha tema mudelist. See, millega ta on templi väljastpoolt ümbritsenud, rõõvib Bramante skeemilt kõigepealt kogu valguse. Ja mitte ainult see: seal ei leidu üldse mingit teist valgusallikat. Seetõttu on temas, üleval ja all, palju pimedaid salaurkaid, mis muudavad hõlpsaks kõiksugused ulakused: bandiitide varjupugemise, valerahategijate töö, tiivaripsutamise nunnadega ja igasuguse muu kõlvatuse. Pimeduse saabudes aga, kui on tarvis kirikut sulgeda, läheb vaja inimest kaks-kümmend viis, et seal peidus olevaid sulisid üles leida, ja sellestki on veel vähe, et kõiki neid kinni püüda. Ja on veel teine puudus: kui kõik San Gallo juurdeehitused Bramante plaanil ellu viia, tuleks templi ümbert lammutada Cappella Paolina, piombo, ruota, ja palju muud Vatikani. Ei jää terveks võib-olla Sirtuse kabelgi. Pole tõsi, et San Gallo senised juurdeehitused olevat maksnud 100 000 skuudot; nad ei läinud maksma isegi kuutteist tuhandet. Nende lammutamisest tekkiv kahju ei ole suur, sest nende vundamentide kive läheb väga tarvis, kogu ehitis aga hoiab kokku 200 000 skuudot ja kolmsada aastat. See on minu täiesti erapooletu arvamus, sest minu jaoks on võit selles küsimuses võrdne kaotusega. Ja kui Te suudate seda paavstile selgitada, teete mulle suurt meelehead, kuna mu enesetunne on halb.»

Lõpuks avaldame katkendi portugali miniaturisti Fransisco de Hollanda kirjast, kus autor annab edasi Michelangelo vestluse kunstniku isiksusest: «Tuhandest väljamõeldisest, mis levitatakse kuulsate kunstnike kohta, on tuntuim see, et need inimesed olevat iseäralikud, talumatud ja raskesti koheldavad. Tegelikult on vastupidi — keegi ei või olla nii lihtne ja inimlik suhtlemises kui nemad. Edasi (ma ei räägi neist vähestest, kes arukalt ja õiglaselt vaatavad asjadele), neid peetakse kapriisseiks ja isemeelseiks, mis kõige vähem on kooskõlas kunstniku kogu olemusega. On muidugi õige, et kunstnikul on oma iseärasused, eriti siin, Itaalias, kus osatakse paremini maalida kui kusagil mujal maailmas. Aga kust leiab ülepeakaela oma töösse sukeldunud kunstnik aega olla meele järgi inimestele ja mitte lasta neil igavust tunda. Juba niigi on vähe inimesi, kes kohusetundlikult suhtuvad oma töösse, ja need vähesed mõistavad, miks on nii raske kohelda suuri kunstnikke. Loomulikult ei puutu siia nende uhkus ja suureliskus. Ent kui harva te kohtate inimest, kes tegelikult mõistab maalikunsti. Kas maksab siis laskuda igasugusesse lobisemisse, kiskudes end lahti oma mõtetest. Võin veenda Teie Hülgust, et isegi Tema Pühadus viib mind hämmeldusse oma küsimusega, miks ma nii harva end näitan. Minu arvamus on, et ma töötan tema heaks kasutoovamalt ja kohusetruumalt, kui ma jään koju, kui et ilmuksin paleesse iga tühiasja pärast. Tavaliselt ma vastan Tema Pühadusele, et eelistan töötada tema heaks omal viisil, aga mitte nii kuidas teised — viibides terve päeva tema juures ja sõrmegi mitte liigutades.»

Ülaltoodud kirjad on avaldatud teoses «Пепписка Микеланджело Буонарроти» СПб, 1914 ja ajakirjas «Bildende Kunst» nr. 2, 1964.

ÜHEST NÕUKOGUDE ARMEENIA TÄNAPÄEVA EKSLIIBRISTE PIONEERIST

Paul Ambur

Nõukogude Armeenia tänapäeva eksliibrise isaks on Armeenia NSV teeneline kunstitegelane Ruben Bedrossov, kes sündis 1905. aastal Põhja-Kaukaasias Armaviri linnas. Bedrossov sai mitmekülge ja põhjaliku kunstilise hariduse. Ta õppis paar aastat ühes Armaviri kunstistuudios, aastail 1926—1929 Jerevani kunstitehnikumis ja 1932.—1936. aastani Leningradi kunstiinstituudis. Viimase lõpetas ta kinokunstnikuna.

Esimese eksliibrise lõi Bedrossov 1935. aastal puugravüüris iseendale. Kuigi eksliibris polnud sel ajal Nõukogude Liidus eriti populaarne ega viljeldav, huvitus noor andekas ja otsiv kunstnik sellest siiski tõsiselt. Tegeldes iga päev oma kutsetöös kino- ja teatrikunstnikuna kunsti dekoratiivsete suurvormidega, sai talle mitmekülsuse

huvides vajaduseks harrastada ka kunsti pisivormi ning proovida selles oma võimeid. 1935. aastast alates kuni tänapäevani on Bedrossov püsivalt seda pisigraafika žanri harrastanud. Tema loodud eksliibrise arv on kaugelt üle poolesaja. Kõik nad on teostatud puugravüüris. Mainitud tehnikas on Bedrossov arendanud end imeteldavalt peeneks meistriks.

Bedrossov on loonud eksliibriseid peamiselt maalikunstnikele, skulptoritele, teatri- ja kinokunstnikele, raamatugraafikutele ja kunstiteadlastele oma lähemast sõpruskonnast, kuid ka arhitektidele, kirjandusteadlastele, inseneridele, poeetidele, kirjanikele, muusikutele jt. kunsti- ning raamatusõpradele. Tema loodud eksliibrise omanikke leidub peale Armeenia paljudes Nõukogude Liidu linnades, nagu Harkovis, Kurskis, Leningradis, Moskvast, Orjolis, Tallinnas, Tbilisis jm. Ta on kujunenud üle Nõukogude Liidu tuntud, hinnatud ja otsitud eksliibrise meistriks. Tänapäeval kuulub ta kahtlemata NSV Liidu silmapaistvamate puugravüüri viljelevate eksliibrisekunstnike hulka.

R. Bedrossovi loodud eksliibrised paistavad silma peale tugevalt isikupärase joone erkse rahvusliku koloriidiga. Tihti kasutab ta nendel Armeenia maastikumotiive.

Jerevanis elava ja töötava literaadi E. Hodzika (1945) raamatuviidal on kujutatud kõrge raamatukogu ruum võlvkaarega, rõdul seisab figuur, pilk suunatud kaugele mägismaastikule; Armeenia rahvakunstniku ja Lenini preemia laureaadi akadeemik M. Sarjani (1946) eksliibrisel on kujutatud samuti võimas mägismaastik; geograafia professori Avetisjani eksliibrisel (1958) näeme küla kõrgel mäejalamil, mis on ümbritsetud lumiste mäetippudega; poet G. Emi (1957) raamatuviidal on kujutatud poeetilist mägede panorama, kus esiplaanil üle kärestikulise jõe on vanaaegne massiivne kaarsild.



R. Bedrossov. Eksliibris kunstiteadlasele R. Drampjanile. 1953.

Rahvuslikku värvingut rõhutab Bedrossov ka Armeenia vanade ehitismälestiste motiive kasutades nagu seda näeme arhitekt V. L. Tsilosani (1954) jt. eksliibristel. Rahvusliku omapära varjundeid tõstab kunstnik esile ka üksikute arhitektuuridetallide kaudu (eksliibris kunstiteadlasele E. Kurdojanile 1952. aastal).

Ka nendel eksliibristel, millel pole kujutatud midagi spetsiifiliselt armeenialikku, nagu näiteks skulptor A. A. Urartu raamatuviidal (istuva mõtleva vanakese kujutusega), Armeenia NSV rahvakunstnik A. G. Kodžojani (1953) eksliibrisel (kujutab tuld norskava ratsu seljas kosmoses kihutavat leegitseva mõõgaga noormeest) ja paljudel teistel, millel on kasutatud internatsionaalseid motiive, on juures rahvuslikku hõngu.

Kahtlemata loob selle Bedrossovi isikupärane käekiri, mis tugineb rahvusliku stiili alustele. Võib öelda, et Bedrossovi kunstnikukäekiri puugravüüris kannab rohkem rahvuslikkuse pitsert kui näiteks paljude teiste tänapäeva eksliibrisekunstnike oma meil ja mujal.

Bedrossovi loodud eksliibrise kunstiline tase on haruldaselt ühtlane. Pisimgi detail tema eksliibristel on kaalutletud, läbimõeldud, viimistletud ja täidab oma funktsiooni. Midagi pole seal juhuslikku ega üleliigset.

Märkigem lõpuks veel, et Nõukogude Armeenia tänapäeva kunstipäraste eksliibrise pioneerile Bedrossovile seltsis 1936. aastal kunstnik S. A. Ovanesjan (sünd. 1908). 1939. aastal alustas eksliibrise loomist tänapäeva Armeenia viljakam eksliibrisekunstnik A. P. Mamadžanjan (sünd. 1908), kelle toodangusse kuulub kaugelt üle saja eksliibrise. Eksliibriseid loovad veel kunstnikud V. D. Ter-Grigorjan (sünd. 1903), A. B. Zaharjan (sünd. 1919), L. R. Berberjan (sünd. 1927), A. O. Grigorjan (sünd. 1927), B. B. Jersova (sünd. 1930) jt.

Bedrossov on oma pioneeriosa edukalt täitnud. Ta on suutnud eksliibrisele kätte võidelda eluõiguse ja kindla koha Armeenia kunstnike ning raamatusõprade südames. Ka ta enda looming sel alal on viimastel aastatel muutunud järjest viljakamaks. Nii näiteks lõi ta 1959. aastal juba üheksa eksliibrise.

Nii on Nõukogude Armeenia tänapäeva eksliibrise oma esimestest kasvuraskustest üle saanud ning läheb vastu hoogsale arenemisele.



R. Bedrossov. Eksliibris poeet G. Eminile. 1957.



R. Bedrossov. Eksliibris Armeenia rahvakunstnikule A. Kodžojanile. 1953.

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIT

12. jaanuarist — 11. veebruarini oli Riias Riikliku Kunstimuseumi ruumes avatud akvarellikunstnike Karl Burmani (noorem), Enno Lehise, Lydia Meistarkopfi ja Aleksander Pilari tööde näitus. Järgnevalt eksponeeriti sama näitust Jelgava Koduloomuuseumis (12. II—5. III) ja Liepaja Koduloomuuseumis (15. III—8. IV).

2. veebruarist — 3. märtsini võidi Tallinna Kunstihoone näitusesaalides tutvuda temaatilise näituse «Nõukogude Eesti ehitab ja töötab» väljapanekutega. 1. märtsil toimunud arutelul esines ettekandega kunstiteadlane L. Gens.

8. märtsil avati Moskvast NSVL Kunstifondi direktiooni näituseruumes tarbekunstnike Ellen Hanseni ja Elgi Reemetsa teoste näitus. 18. aprillil toimunud arutelul viibisid ka mõlemad kunstnikud. Mõned päevad pärast arutelul suleti näitus.

12. aprillist — 12. maini oli Kunstihoones avatud Tallinna kunstnike kevadnäitus. Väljapanekud koosnesid uusloomingust maali, graafika ja skulptuuri alal.

25. maist — 30. juunini toimus Kunstihoones Moldaavia NSV kunsti näitus (maal, graafika, skulptuur). Sama näituse tarbekunsti osakonnaga võisid külastajad tutvuda ühingu «Teadus» lektoriumi ruumes. 30. mail toimunud arutelul esinesid ettekannetega kunstiteadlane B.

Bernštein (kujutavast kunstist) ja kunstiteaduste kandidaat H. Kuma (tarbekunstist).

12. juulist — 31. juulini toimus estampgraafika ja skulptuuri näitus.

22. augustist — 8. septembrini võidi Kunstihoones külastada raamatunäitust. Väljapanekute seas olid üleliidulistel konkursidel ja NSV Liidu rahvamajanduse saavutuste näitusel auhinnatud parimad raamatud, samuti valik Eesti NSV-s viimastel aastatel ilmunud raamatutest. 4. septembril korraldatud arutelul võtsid sõna Moskva ja vabariiklike kirjastuste esindajad.

7. septembrist — 15. septembrini korraldati Lillepaviljonis ja selle kõrval asuval väljakul Piritas teel sügislillede ja dekoratiivskulptuuri näitus.

5. oktoobrist — 20. oktoobrini toimus Tallinna Kunstihoones tööstusliku tarbekunsti näitus. 18. oktoobril peetud näituse arutelul esines ettekandega tarbekunstnik K. Kirme.

30. oktoobrist — 11. novembrini oli Parteiharidusmajas avatud ÜLKNÜ 45. aastapäevale pühendatud kunstinäitus «Lehed reisimapist 1963». Näituse korraldajaks oli ajakirja «Noorus» toimetuse.

5. novembrist — 5. detsembrini oli Kunstihoone saalides avatud Suure Sotsialistliku Ok-

toobrirevolutsiooni 46. aastapäevale pühendatud vabariiklik kunstinäitus (maal, graafika, skulptuur). 14. novembril kohtusid kunstnikud näituseruumes EKP KK esimese sekretäri sm. J. Käbiniga, kes kõneles kujutava kunsti probleemidest, lähedes NLKP KK juunipleenumi otsustest. 3. detsembril kohtusid kunstnikud näituse külastajatega.

21. detsembrist 1963 — 13. jaanuarini 1964 oli Tallinna Kunstihoones avatud teatri-, kino- ja televisiooni kunstnike näitus. 8. jaanuaril toimunud arutelul esines sissejuhatava sõnavõtuga kunstiteadlane E. Pihlak. 9. jaanuaril arutasid vabariigi teatrite lavatehnika ala töötajad näitusel oma erialaga seotud probleeme.

14. septembrist — 10. novembrini oli Tartu Kunstnike majas avatud maalikunstniku Juhan Püttsepa tööde näitus.

15. detsembrist 1963 — 15. jaanuarini 1964 toimus Tartu Kunstnike majas Tartu kunstnike temaatilise maali näitus.

Aasta jooksul toimusid kunstnike väiksemad personaalnäitused:

Märt Bormeistri tööde näitus RAT «Estonias» (märts—mai), Rapla keskkoolis (aprill—mai), kinoteatris «Rahu» (juuni—oktoober), «Tööstusprojekti» (oktoober—november).

Valli Lember-Bogatkina ja Margarita Fuksi tööde näitus Orissaare ametiühingu klubis (aprill—juuni).

Ellinor Piipuu, Salme Raunami, Viktor Leškini tööde näitus Nõmme Kultuurimajas (aprill—juuni).

Oskar Raunami tööde näitus Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis (aprill—juuni).

Ott Kangilaski, Ülo Tedre tööde näitus Lihula sovhoosi ametiühingu klubis (aprill—mai). Ü. Tedre tööde näitus RAT «Estonias» (november—detsember). O. Kangilaski tööde näitus Märjamaa keskkoolis (detsember).

Hugo Miti tööde näitus kinoteatris «Sõprus» (juuli) ja kondiitribabrikus «Kalev» (november).

Aleksander Pilari tööde aruandenäitus Kunstihoones (juuli).

Konstantin Süvalo tööde näitus Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis ja Pärnu-Jaagupi keskkoolis (juuli—september). Näitus vanameistri 80. sünnipäeva puhul toimus ENSV Kunstifondi müügisalongs (detsember).

Ilmar Torni ja Alex Küti tööde näitus Tartu Riikliku Ülikooli kohvik-klubis (oktoober—november). 29. X toimunud arutelul kohtusid mõlemad kunstnikud näituse küllastajatega.

Viktor Karruse tööde näitus ENSV Kunstifondi müügisalongs (detsember).

Lepo Mikko, Valdur Ohaka, Ülo Tedre ja Nikolai Kormašovi tööde näitus Tallinna Kergetööstuse Tehnikumi ruumes (detsember).

ENSV tarbekunsti väiksem näitus ENSV Kunstifondi müügisalongs (detsember).

ENSV Kunstifondi rändnäitused (maal, graafika, skulptuur) toimusid Tallinna Poliitharidusmajas (jaanuar), kinoteatris «Rahu» (veebruar—juuni), Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis (aprill—mai), kinoteatris «Sõprus» (aprill), Kohila keskkoolis (mai—juuli), Tootsi ametiühingu klubis (juuni—juuli), Tahkuranna 8. kl. koolis (juuni—juuli), Sonda kultuurimajas (juuni—juuli), Saaremaa muuseumis (juuli—september) Vändra kultuurimajas (juuli—september), Põltsamaa kultuurimajas (juuli—september), Hiiumaa raj. kultuurimajas (september—oktoober), Kassari algkoolis (september—oktoober), kinoteatris «Sõprus» (oktoober—november) ja kinoteatris «Rahu» (oktoober—november).

TALLINNA RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM

Kuni 20. veebruarini oli avatud tarbekunstnike Elgi Reemetsa ja Ellen Hanseni tööde näitus. Ilmusid kataloogid, toimusid arutelu ja kohtumised kunstnikega.

23. veebruarist kuni 22. juulini oli avatud vene kujutava kunsti ja portselani näitus muuseumi fondidest.

24. veebruarist kuni 22. aprillini toimus läti kunstniku Villem Purviti (1872—1945) teoste näitus, mille komplekteeris Riiklik Läti ja Vene Kunsti Muuseum. Esitati 92 maali.

27. aprillist kuni 19. maini oli avatud Kukurõnikside satiiri näitus, mille korraldas Moskva Näituste ja Panoraamide Direktioon. Eksponeeriti 135 karikatuuri, šarži ja paroodiate sari «Renessansist abstraksionismini».

27. maist kuni 26. augustini oli avatud Kaarel Liimandi tööde näitus, kus esitati 81 maali, akvarelli ja graafilist lehte. Ilmus kataloog.

27. juulist kuni 2. septembrini oli avatud Kirgiisi NSV rahvakunstniku graafik L. Iljina tööde näitus. Esitati 160 teost. Näitus eksponeeriti ka muuseumi filiaalis Kohtla-Nõmmel Ed. Vilde nim. kultuurimajas (12. IX—6. XI).

31. augustist kuni 28. oktoobrini toimus Lepo Mikko teoste näitus, mille komplekteeris Tartu Riiklik Kunstimuseum. 10. oktoobril leidis aset kohtumine kunstnikuga. L. Mikko näitus oli avatud ka Ed. Vilde nim. kultuurimajas (5. XI—19. XII) ja alates 28. detsembrist Pärnu Koduloomuuseumis.

2. novembrist kuni 16. detsembrini oli avatud Nõukogude Leedu graafika näitus. 156 tööst koosneva ekspositsiooni komplekteeris Vilniuse Riiklik Kunstimuseum. Näituse avamisest võtsid osa leedu kunstnikud V. Kalinauskas, V. Valius, B. Žilyte ja Vilniuse Riikliku Kunstimuseumi töötaja A. Laucius. Alates 19. detsembrist avati näitus Kunstimuseumi filiaalis Kohtla-Nõmmel.

30. detsembril avati Lääne-Euroopa kunsti näitus muuseumi fondidest. Esitatud on maali- ja skulptuureoseid alates XIII sajandist kuni XX sajandini, kokku 201 tööd.

Täiendusena alalisele eesti kunsti ekspositsioonile oli 8. septembrist kuni 28. oktoobrini avatud eesti graafika valiknäitus.

10. veebruarini oli Kiievis avatud eesti graafika ja tarbekunsti näitus. 8. veebruaril toimus arutelu. Sama näitus oli 20. märtsist kuni 25. maini eksponeeritud Kuibõševis. 22. märtsil kohtus B. Tomberg Kuibõševi kunstnike ja arhitektidega.

27. juulist kuni 26. augustini oli Riiklikus Vene muuseumis Leningradis avatud Eesti NSV tarbekunsti näitus. Toimus arutelu.

Alates 4. novembrist avati Vilniuse Riiklikus Kunstimuuseumis K. Liimandi tööde näitus.

RÄNDNÄITUSED ORIGINAALIDEST

Voldemar Väli teoste näitus oli eksponeeritud Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi filiaalis Kohtla-Nõmme Ed. Vilde nim. Kultuurimajas 21. veebruarist kuni 9. aprillini, Haapsalu kultuurimajas 10. aprillist kuni 5. juunini. Haapsalus toimus kohtumine kunstnikuga. 12. juulist kuni 12. septembrini oli näitus avatud Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis ja 6. novembrist kuni 6. detsembrini Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis. Anti välja lühikataloog.

Näitus «Tööstusteema Nõukogude Eesti graafikute loomingus» esitati Kohtla-Nõmme Ed. Vilde nim. Kultuurimajas (21. VI—12. IX), Rakvere Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis (12. IX—21. X) ja alates 15. novembrist Narva V. Gerassimovi nim. Kultuurihoones.

Nõukogude Eesti noorte kunstnike tööde näitus oli avatud 10. aprillist — 31. maini Kohtla-Nõmme

Ed. Vilde nim. Kultuurimajas. Näitus korraldati kunstinädaala ürituste raames. Kunstipublikuga kohtusid N. Kormašov, R. Korstnik ja P. Ulas.

17. juunist — 5. septembrini oli näitus eksponeeritud Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis ja 23. oktoobrist — 7. detsembrini Ed. Vilde nim. Tallinna Pedagoogilises Instituudis. 16. detsembrist alates on näitus avatud Rapla keskkoolis. Anti välja lühikataloog.

Näitus «Nõukogude Eesti kunstnike töid Suurest Isamaasõjast» eksponeeriti Kloogal 24. märtsist — 24. aprillini.

Näitus «Baltimaade kunstnikelt Nõukogude armeele» eksponeeriti Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas 20. aprillist — 30. maini. Samas toimus kohtumine ENSV teenelise kunstitegelase J. Jenšeniga.

Luulik Kokamäe loomingut esitas muuseum Rapla keskkoolis (23. II—12. IV) ja Pärnu Ehituskoolis nr. 20 (12. IV—24. V). Pärnus kohtus L. Kokamägi näituse külastajatega.

Näitus ENSV teenelise kunstitegelase Aino Bachi loomingust oli avatud 17. veebruarist — 14. märtsini Haapsalu kultuurimajas ja 16. aprillist — 16. maini Tallinna N. Gogoli nim. 21. keskkoolis.

ENSV teenelise kunstitegelase Jaan Jenseni loomingust korraldati näitus Kallavere klubis (15. III—9. IV) ja Pärnu-Jaagupi keskkoolis (12. IV—6. VI).

Agu Pihelga tööde näitus oli avatud Tapa Raudteelaste Klubis 12. aprillist kuni 31. maini.

Näitus «Nõukogude Eesti graafika» eksponeeriti Kohila keskkoolis (30. I—28. II), Ed. Vilde nim. Tallinna Pedagoogilises Instituudis (9. III—21. III) ja Märjamaa keskkoolis (12. IV—28. V).

Nõukogude graafika valiknäitused olid avatud ENSV Rahvamajanduse Nõukogus (6. III—23. V) ja Ed. Vilde nim. Tallinna Pedagoogilises Instituudis (5. V—5. VI).

Leningradi kunstniku A. Kapluni tööde näitus korraldati Rapla keskkoolis 18. oktoobrist — 19. novembrini.

TARTU RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM

28. jaanuaril lõppes Usbeki NSV rahvakunstniku Aleksander Volkovi (1886—1957) teoste näitus, mis avati 23. detsembril 1962. a.

3. veebruaril lõppes 26. detsembril 1962. a. avatud Puertoriiko graafika näitus. See eksponeeriti ka Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis (28. II—29. III) ja Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis (6. IV—29. IV).

2. veebruarist — 17. märtsini oli avatud leedu kunstniku K. Škleris-Skleriuse (1876—1932) näitus, mille komplekteeris M. K. Ciurlionise nim. Riiklik Kunstimuuseum Kaunases. Eksponeeriti 43 akvarelli.

9. veebruarist — 17. märtsini oli avatud NSV Liidu rahvakunstniku professor Evald Okase teoste näitus. Esitati reisimuljete sarjad («Reisimuljeid Hollandist, Belgiast ja Luksemburgist», «Reisimuljeid Itaaliast» ja «Pariis»), Tallinna vaateid, ük-

siklehti põlevkivitööstusest, portreid, kokku 103 estampi. 25. veebruaril kohtus E. Okas Tartu kunstipublikuga.

21. märtsist — 19. maini oli avatud «Eesti skulptuur ja akvarell», millega jätkati näitustesarja muuseumi fondidest. Näitus tutvustas skulptuuri- ja akvarellipärandit alates XIX sajandi lõpust kuni 1940. aastani. Eksponeeriti 57 skulptuuri ja 60 akvarelli.

12. aprillist — 2. juunini toimus Tartu maalikunsti Rudolf Sepa personaalnäitus. See oli esimeseks kunstniku loomingu ülevaateks. Näituse organiseeris Tartu Riiklik Kunstimuuseum koostöös ENSV Kunstnike Liidu Tartu osakonnaga. Eksponeeriti 83 maali ja joonistust alates 1930-ndate aastate keskelt. Anti välja kataloog ja autorileht. 6. septembrist — 16. oktoobrini oli R. Sepa näitus avatud Pärnu Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis ja 18. oktoobrist — 26. novembrini Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis.

24. maist — 16. juunini oli avatud Kukrõnikside teoste näitus, mille korraldas Näituse ja Panoraamide Direktsioon Moskvast. Eksponeeriti 132 karika-tuuri, šarži ja paroodiate sari «Renessansist abstraksionismini».

22. juunist — 8. septembrini oli avatud iga-aastane Tartu kunstinäitus. Esitati 172 maali, skulptuuri ja graafilist tööd 48 kunstnikult ja 144 tarbekunstiteost 17 autorilt. Dekoraatiivskulptuure ja aiavaase eksponeeriti muuseumi kõrval olevas pargis. Ilmus kataloog.

15. septembrist — 27. oktoobrini oli avatud Kaarel Liimandi (1906—1941) teoste näitus, mille koostas Tallinna Riiklik Kunstimuuseum. Eksponeeriti 72 teost.

16. septembrist — 21. novembrini oli avatud Mari Räägu personaalnäitus, mis komplekteeriti muuseumide fondidest ja erakogudest. Esitati keraamikat, metall- ja nahkehistöid, joonistusi ning skulptuure, kokku 293 teost. Ilmus kataloog.

3. novembrist — 16. detsembrini oli avatud näitus «Nõukogude Läti maalikunst». Näituse koostas Riiklik Läti ja Vene Kunsti Muuseum Riias. Eksponeeriti 46 teost.

29. novembril avati näitus «Vene gravüür XVIII saj. — XX saj. alguseni», mis oli komplekteeritud A. S. Puškini nim. Riikliku Kujutavate Kunstide Muuseumi graafikafondist. Näituse korraldas Näituste ja Panoraamide Direktsioon Moskvast. Eksponeeriti 127 teost.

22. detsembril avati Villem Ormissoni (1892—1941) teoste näitus. Eksponeeriti 49 maali muuseumide fondidest ja erakogudest. Ilmus kataloog.

28. jaanuaril lõppes Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis näitus «Eesti nõukogude portree ja natüürmort». Ekspositsioon koostati Tartu Riikliku Kunstimuuseumi maali-fondist.

8. veebruarist — 4. märtsini toimus Võrus Fr. R. Kreutzwaldi Memoriaalmuuseumis näitus «Bulgaaria Rahvavabariigi noored graafikud».

13. veebruarist — 3. aprillini oli Tartus, kinos «Ekraan» avatud Puertoriiko plakati näitus.

18. veebruaril lõppes M. K. Čiurlionise nim. Riiklikus Kunstimuuseumis Kaunases Eesti NSV teenelise kunstniku Lepo Mikko teoste näitus, mis avati 9. detsembril 1962. a.

10. aprillist — 7. maini oli Puka keskkoolis avatud Kaljo Polli teoste näitus. 19. aprillil kohtus K. Polli Puka keskkooli õpilastega.

10. aprillist — 7. maini oli Elva keskkoolis avatud Juhan Püttsepa teoste näitus.

Eduard Maaseri akvarellinäitus oli avatud Rakke keskkoolis (11. IV—6. V) ja Elva keskkoolis (16. X—14. XI).

12. aprillist — 8. juunini oli Tartus, kinos «Ekraan» avatud Evald Okase graafika näitus «Reisimuljeid Pariisist».

Arnold Simsoni akvarellide näitus eksponeeriti 15. aprillist — 15. maini Tartu Pedagoogilises Koolis ja 17. juulist — 26. septembrini Tartus, kinos «Ekraan».

1. detsembril avati Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis näitus «Eesti nõukogude maastiku- ja lillemaal», mis komplekteeriti Tartu Riikliku Kunstimuuseumi fondist.

Rändnäitus «Eesti nõukogude graafika» eksponeeriti koolides, kultuurimajades, sovhoosides ja kolhoosides — kokku 7 punktis.

1962.—1963. a. tutvustati eesti kunsti mitmetes välisriikides, kus esitati meie kunstnike töid kõikidelt

erialadelt. E. Okase graafikat eksponeeriti Koreas, Saksa Demokraatlikus Vabariigis, Iraagis, Mongoolias, Poolas, Vietnamis, Ameerika Ühendriikides, Austrias ja Jugoslaavias. Viimases määrati tema graafilisele lehele «Gaasitehas» rahvusvaheline autasu. Ladina-Ameerika riikides ja Koreas rändasid A. Küti ja L. Ennosaare graafilised lehed, Aafrika riikides E. Einmanni ja O. Soansi, Mongoolias A. Bachi, O. Soansi, A. Keerendi ja L. Ennosaare ning Poolas A. Bachi, S. Škopi, E. Tihemetsa ja A. Küti tööd. Saksa Demokraatlikus Vabariigis tutvustati veel V. Tolli, E. Tihemetsa, I. Torn, O. Soansi ja K. Burmani loomingut, Uus-Meremaal E. Tihemetsa ja O. Soansi, Jugoslaavias O. Soansi, Prantsusmaal A. Keerendi, Ameerika Ühendriikides A. Küti ja Bulgaarias O. Soansi teoseid. Brasiilias korraldatud näitusel esitati meie teatrikunstnikest V. Haasi töid: Maali väljapanekute hulgas Saksa Demokraatlikus Vabariigis olid L. Muuga, L. Mikko, I. Kimmi, R. Uutmaa ja A. Pihelga teosed, Poolas L. Muuga ja Ungaris A. Viidalepa maal. Skulptuuris esindasid meie vabariiki J. Eskeli tööd Ungaris ja E. Roosi omad Saksa Demokraatlikus Vabariigis.

Edukalt on esinenud meie tarbekunstnikud, kes rahvusvaheliselt keraamikanäitusel Prahast töid koju 8 autasu: A. Tippe, J. Matvei ja N. Uustalu — kuldmedalid, E. Piipuu, E. Reemets ja I. Ploompuu — hõbemedalid, H. Kuma ja L. Jõõts — diplomid. Samal näitusel esinesid meie keraamikute-st veel L. Kormašova, N. Männik-Raudsepp ja I. Rosenfeld. Bulgaarias korraldatud näituse väljapanekute hulgas olid E. Johanson, E. Luppe,

I. Ploompuu ja S. Sõmera tööd. Eriti arvukalt oli meie tarbekunstiesemeid näitustel Poolas, Araabia Ühinenud Vabariigis ja Kuubas, kus oli esitatud ligi 130 tööd 56 autorilt. Neist ulatuslikumate väljapanekutega esinesid keraamikas eespool nimetatute kõrval veel V. Eller, A. Alamaa, M. Rääk, I. Nõges, tekstiilis M. Adamson, L. Erm, E. Hansen, A. Laigo, L. Valter, M. Tomberg, B. Tomberg, H. Kulles jt. Metallehistöö alalt olid eksponeeritud E. Kurreli, H. Pihelga, M. Räägu, J. Vahtramäe, Ö. Küti ehteid ning A. Reindorffi, E. Reemetsa, M. Patuse, E. Külvi jt. nahkehistöid. Klaasi erialal oli väljapanekuid H. Kõrgelt, I. Vahe-rilt, M. Maasikalt. Nahk- ja metallehistöid oli Adamson-Ericult.

KUNSTINÄDAL 1963

12.—22. aprillini viidi läbi vabariigi viies kunstinädal. Võrreldes eelmistega iseloomustas seda veelgi suurem massilisus, nii linnade kui ka maarajoonide aktiivne osavõtt. Kunstinädalal korraldati ligi 60 kunstinäitust, toimus 70 kohtumist kunstnikega, peeti arvukalt kunstialaseid loenguid, elanikkonnale, ettevõtetele ja koolidele anti rohkearvuliselt konsultatsioone sisekujunduse küsimustes, ENSV Kunstifondi Müügisalongis organiseeriti kunstiteoste näitusmüük, kunstnike ateljeed olid avatud tuhandetele kunstihuvilistele. Uudse üritusena korraldasid kunstnikud O. Soans, H. Mitt, I. Torn ja E. Lehis stuudio Tallinna Masinaehitustehases ja esinesid loomingulise aruandega ettevõtte töötajate ees. Tallinna suuremates käitistes teostati näitliku agitatsiooni ülevaatus, millele järgnes kokkuvõtlik nõupidamine.

1964 KUNSTNIKUD- JUUBILARID

1. jaanuaril möödus 80 aastat Konstantin Süvalo, 14. jaanuaril 75 aastat August Pulsti, 19. jaanuaril 70 aastat Henrik Olvi, 26. jaanuaril 75 aastat Günther Reindorffi, 14. märtsil 50 aastat Karl Burmanni (noorem), ja 18. märtsil 70 aastat Karl Taela sünnist.

Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi seadlusega anti teenete eest eesti nõukogude tarbekunsti arendamisel kunstnikele Ellen Hansenile ja Elgi Reemetsale Eesti NSV teenelise kunstniku aunimetus.

Eesti NSV Kunstnike Liidu XII kongress (26.—27. märts) valis 33-liikmelise Kunstnike Liidu juhatuse. Uue juhatuse esimeheks valiti J. Jensen, aseesimeesteks O. Raunam ja B. Tomberg, vastutavaks sekretäriks I. Torn. Juhatuse presiidiumi liikmeteks valiti E. Allsalu, B. Bernštein, E. Hansen, R. Korstnik, I. Malin, J. Matvei, K. Reitel, O. Soans ja J. Vares.

KUNSTINÄDAL

12.—22. aprillini toimus vabariigis järjekordne kunstipropaganda nädal, millega meie kunstnikkond tähistas leninliku monumentaalkunsti dekreediga aastapäeva. Kunstipropaganda nädala peaülesanne seisis selles, et juhtida avalikkuse tähelepanu seni kasutamata võimalustele rahva esteetilisel kasvatamisel, rajada ilule järjest tugevam positsioon meie elus.

Sellel eesmärgil korraldati vabariigi linnades ja rajoonides ligi 60 kunstinäitust, arvukalt

loenguid, toimusid kunstnike kohtumised elanikkonnaga, ateljeede ukсед olid avatud külastajaile. Suur grupp kunstnikke sõitis loomingulisele väljasõidule Kohtla-Järvele ja Maardu Keemiakombinaati. Nad töötasid seal mitu päeva, esinedes hiljem aruandlusnäitusega kohalike töötajate ees. Kunstihoones avatud Tallinna kunstnike kevadnäituse külastajate vahel korraldati kunstiloterii. Kunstnikud andsid rohkesti konsultatsioone isetegevuslikele kunstnikele. Tallinn-Väike raudteejaama kollektiivi abistati sisekujunduse küsimustes. Viimases osas anti nõuandeid ka koolidele ja eraisikutele.

1964 JAANUAR

Skulptor Roman Haavamaagi (15. II 1891—3. I 1964), maalikunstnik Konstantin Süvalo (1. I 1894—28. I 1964).



S. Raunam. Dekoratiivne plaat. Punane vask. Kohutus. 1962.

КУНСТ 1

(ИСКУССТВО)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1964 год

РЕЗЮМЕ

НАША БОЕВАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ПРОГРАММА

Я. Ензен

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ ЭССР

Период между XI и XII съездами Союза Художников Эстонской ССР был полон больших событий и примечательных достижений. В этот период состоялись встречи руководителей партии и правительства с работниками литературы и искусства, II съезд Союза Художников СССР и июньский (1963) пленум ЦК КПСС, на котором обсуждались очередные задачи идеологической работы. С удовлетворением было отмечено, что советское искусство в целом развивается в верном направлении и успешно выполняет стоящие перед ним задачи.

XII съезд Союза Художников Эстонской ССР подтвердил, что ленинские принципы искусства являются для художников республики надежным компасом. Социалистический реализм вооружает художников замечательным революционным методом. Он открывает путь к творческой индивидуальности. Тем не менее у нас еще встречаются работы, особенно в области тематической живописи, исполненные бесстрастно, не выражающие отношение автора к изображаемому объекту.

За последнее время возросла творческая активность наших художников. Об этом свидетельствует небывалая интенсивность выставочной деятельности, живое участие художников

в работе по пропаганде искусства, их частые творческие командировки в разные уголки нашей страны.

Вследствие укрепления связи искусства с жизнью возникает необходимость быстрого развития массовых отраслей искусства, в первую очередь — художественного проектирования промышленных изделий и монументального искусства. Большие перспективы здесь открывает применение синтетических материалов. До сих пор работу в этой области тормозило недостаточное освоение новых материалов и полное отсутствие экспериментальных возможностей.

Задачи, стоящие перед нашими художниками, очень велики. Уже сегодня следует подумать о больших художественных выставках, которыми будут ознаменованы 50. годовщина Великой Октябрьской Социалистической Революции и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Наша республика имеет все предпосылки для того, чтобы быть достойно представленной на этих выставках. У нас имеется способный коллектив художников и достаточные материальные возможности.

Наших художников ждет большое, интересное и благодарное поле деятельности.



G. Reindorff. Rannamännid. Vildipulga joonis. 1963.

ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩЕЕ ИСКУССТВО.

Н. Степанян

Монументальность и декоративность — основные черты армянской живописи. Эти качества оно обрело в творчестве основателя национальной школы М. Сарьяна. Декоративная яркость и монументальность его искусства смогли стать общими для всей живописной школы, потому что были близки национальному чувству прекрасного. Столетиями складывались эти качества в армянском народном искусстве.

Концепция пейзажа, свойственная творчеству Сарьяна, стала основой армянской пейзажной живописи, представленной такими признанными

мастерами, как М. Абемян, О. Зардарян, М. Асламян, Н. Котанджян и др.

Точно также новой и плодотворной была сарьяновская концепция портрета. Созданные им образы, острые, сильные, обобщенные, по манере исполнения близки к стенописи.

Под непосредственным воздействием творчества Сарьяна складывалась и современная тематическая композиция, в которой по новому осмыслена тема труда, новая жизнь народа. Благодаря опыту Сарьяна, тематическая композиция в Армении сложилась не как жанровая

картина, а как символический образ, полный исторической значительности. Крупнейшие достижения в этой области — «Весна» О. Зардаряна, «Лето» М. Абеяна, «Песня» Н. Гюликёхвяна, «Севанские рыбаки» Г. Симоняна и др.

Специфические черты армянской школы проявляются и в армянском натюрморте. Вслед за Сарьяном ведущими мастерами этого жанра стали А. Галенц, К. Вартамян, Н. Гюликёхвян и особенно М. Асламазян.

Развитие армянской скульптуры тесно связано с архитектурой. Армянские скульпторы творят содержательные и полноправные произведения, опираясь на древние национальные традиции монументальной скульптуры. Наиболее значительные из монументов последнего времени «Памятник героям Зангезура» и поэту Саят Нова А. Арутюняна, памятник герою Советского Союза Унану Аветисяну работы С. Багдасарьяна и др.

Скульптурный портрет развивается в двух направлениях. Одно — это обобщенные, пластически сдержанные поэтические образы (С. Степанян «Портрет девочки»), другое — индивидуализированные, остро характерные портреты (С. Багдасарьян, Г. Чубарян и др.)

Современному прикладному искусству Армении свойственно внутреннее родство со скульптурой; главное внимание уделяется пластической форме, — декор, живописные моменты играют второстепенную роль.

Советская армянская графика развивается в известной мере обособленно. Её выдающиеся представители — А. Коджоян, М. Абеян, Р. Бедросов. Хотя в этой области работают многие художники, определить её своеобразие пока еще затруднительно.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОМЫШЛЕННОМ ИСКУССТВЕ

Я. Вахер

Автор подчеркивает значение промышленного искусства для эстетического воспитания людей. Он останавливается на разнице между промышленным и ремесленным прикладным искусством. Автор отмечает, что при ремесленном способе оформления бытового предмета фантазии художника предоставлена большая свобода и предмет в большей степени сохраняет замысел и след руки художника. Благодаря непосредственности оформления и небольшой степени механизации, ремесленное прикладное искусство может значительно быстрее реагировать на новые направления моды.

Промышленность, напротив, ограничивает творческую мысль художника определенными рамками, которые диктуются производственной базой, наличием материала, квалификацией кадров и требуемым тиражом. В предмете промышленного искусства сохраняется только замысел художника, но нет следа его руки.

Автор показывает, как промышленное производство обуславливает принципы оформления предмета. Основное внимание художника сосредоточивается на вопросах формы, а не на декоративной отделке. Свободная, чистая плоскость предмета вызывает повышенные требования к материалам и технологии материалов. На многих промышленных предприятиях действительно возникли противоречия между современным оформлением и устарелой технологией производства.

Промышленное искусство Советской Эстонии находится сейчас в организационном периоде. Но уже около ста художников работает в этой отрасли и их работа была успешной. Осенью 1963 г. в республике состоялась первая отчетная выставка.

В конце статьи автор дает беглый обзор проблем, связанных с подготовкой кадров промышленного искусства.

О ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА КАРРУСА

Л. Соонпя

Виктор Каррус в основном известен как живописец, однако он успешно работал также в области книжной иллюстрации. Во второй половине 40-ых гг. он занимался в основном именно книжной иллюстрацией. Принцип его работы в этой области можно назвать скорее интерпретацией, нежели иллюстрацией. Особенно удачными следует считать его иллюстрации, посвященные пейзажной лирике.

Каррус много занимался и пейзажной живописью, причем особое значение он придает эмоциональному началу. В его пейзажах доминируют ноты романтические, окрашенные спокойной мечтательностью. В ранних пейзажах заметны пассивные, созерцательные настроения, после 50-ых гг. в них появляется активное отношение к жизни. В соответствии с этим меняется и разработка формы — место прежней «интегрированной» тональной живописи занимает дифференцированное цветовое построение.

Примечательны успехи Карруса в области тематической живописи. Первое произведение этого жанра — «Вызов трактористов на социалистическое соревнование» (1951) — создано им совместно с Р. Треуманом. Картина отличается хорошим психологическим решением.

Известна его картина «Хлеб государству» (1953), в которой преимущественно средствами пейзажного образа создано впечатление изобилия и передана романтика труда. Картина «После дойки» (1955) представляет оптимистическое изображение нашей колхозной жизни. Та же тема изображена художником в композициях «Утро» (1957) и «Молодые доярки» (1960). Во всех этих произведениях пейзажу принадлежит значительная роль в смысле углубления основного содержания картин.

Недавно созданная картина «Смена» (1963) посвящена производственной теме. Здесь удачно показана бодрость рабочих, их активное отношение к жизни. В исполнении этой картины чувствуется стремление к лаконизму.

Каррус работал и в области монументальной живописи. Он создал панно в здании Балтийского вокзала (ныне утраченное), в Таллинском Аэропорту и др.

В последние годы художник уделяет большее внимание натюрморту, в котором добивается сильной цветовой контрастности. В таких произведениях, как «Натюрморт с миской» (1962), «Натюрморт в ателье» (1963), повысился удельный вес локальных тонов.

О ТВОРЧЕСТВЕ КААРЕЛА ЛИЙМАНДА

Ш. Яссман, Х. Ляти

Творческий путь Каарела Лийманда был коротким. Смерть настигла художника на 35-ом году жизни. Но его творческое наследие заслуживает внимания.

Каарель Лийманд как художник, был яркой, жизнеутверждающей личностью, он активно следил и внимательно всматривался в жизнь. Основным содержанием творчества художника является человек-труженик и его повседневная

деятельность, этическая красота человека. Самые обыденные пейзажные мотивы окрестностей родного города и дворов предместий очаровывают Лийманда и вызывают в нем теплое отношение. В творчестве художника эти переживания приобретают глубоко поэтическое выражение.

Соответственно своему темпераменту и эмоциональности Лийманд стремится в творчестве

к яркой художественной форме. В основном его работы, как в тональном колорите, так и в фактуре, построены на принципах контрастности.

Его ранние работы, изображающие чаще всего мотивы тартуских предместий, являются по форме обобщающими, они отмечены стремлением к лапидарности. Манера письма стремительная и темпераментная, настроение напряженное и бодрое. В ранних своих работах Лийманд уделяет большое внимание светотени («Осень» 1933). В этих работах свет всегда вырастает из глубокой тени, способствуя поэтическому раскрытию содержания.

В последующем творчестве Лийманда его манера письма приобретает большую силу. Художник особенно углубляется в проблемы колорита.

Итог прежних исканий и стремлений Лийманда приходится, повидимому, на 1937—1938 гг. Его художественная форма стала во всех компонентах более уверенной, цельной, продуманной и одновременно сильной. Это мы видим прежде всего в таких работах, как «Мальчишка» (1938), «Эмайги» (1938). Но художник не останавливается на этой манере исполнения. От характер-

ного для данного периода пафоса он идет к большей простоте.

В работах последних лет — «Женщина у окна» (1939), «Собиратели орехов» (1939 г.), «Пастораль» (1940) — больше лирики и чувства. Доминирующие до сих пор интенсивные тона уступают место более спокойным. В смысле фактуры работы Лийманда становятся более прозрачными.

Лийманд принимал активное участие в установлении советской власти, был одним из крупных общественных и художественных деятелей. Сохранился эскиз Лийманда «Демонстрация» (1941), в котором он запечатлел июньскую демонстрацию рабочих в Таллине. Первым из эстонских художников Лийманд написал портрет Ленина. Работа не сохранилась.

В начале Великой Отечественной войны Лийманд вступил в ряды Тартуского Истребительного батальона. Он пал в августе 1941 года. Каарел Лийманд, как человек, гражданин и художник, остается великим примером для следующих поколений.

НЕКОТОРЫЕ УТОЧНЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ТАЛЛИНСКОЙ «ПЛЯСКИ СМЕРТИ»

М. Лумисте

Только в конце 30-ых гг. этого столетия было начато серьезное изучение вопроса о происхождении таллинской «Пляски Смерти» и ее авторе. Результаты исследований немецкого искусствоведа Карла Георга Хейзе, опубликованные в 1937 г., были вкратце следующими:

Таллинская «Пляска Смерти» является не уменьшенной копией оригинала, созданного в 1463 г. и принадлежавшего Мариинской церкви в Любеке, а его фрагментом, точнее — началом. Хейзе доказал, что автором таллинской картины является Бернт Нотке. В 1588 г. старая «Пляска Смерти» в любекской Мариинской церкви была реставрирована. Согласно концепции Хейзе, тогда вырезали из картины наиболее постра-

давшую часть, реставрировали ее, и по причинам, до сих пор неизвестным, она вскоре попала в Таллин. В немецкой искусствоведческой литературе сразу согласились с концепцией Хейзе и проблема считалась решенной.

В концепции Хейзе оказываются серьезные противоречия. Автор таллинской «Пляски Смерти» — несомненно Бернт Нотке, но нельзя согласиться с такими моментами концепции, как идентичность с любекским оригиналом и датировка, а также с другими подробностями.

В своих выводах Хейзе опирался на заметки о старой любекской «Пляске Смерти», сделанные любекским жителем Якобом фон Мелле в самом конце 17 столетия. Мелле списал стихи

со старой любекской картины. При этом он смог записать только первое четверостишие — слова смерти, играющей на флейте. Далее он сообщил, что стихи отсутствуют до фигуры церковного советника. Но на таллинской картине еще теперь видна играющая на флейте смерть с почти аналогичными стихами. Фигура и текст под ней неразрывно связаны с остальной частью картины, они находятся на одном и том же холсте. Вертикальных швов нет. Поэтому Мелле в конце 17 столетия в Любеке не мог видеть указанную фигуру отдельно. Для его стихов должен был существовать какой-то другой оригинал. Кроме того, у Мелле первой фигурой является играющий на флейте, а в Таллине это место занимает проповедник, неразрывно связанный со всей картиной. Уже по этим причинам кажется очень вероятным, что таллинская картина и любекская старая Пляска смерти представляют собой две разные картины.

Благоприятные возможности для проверки этой точки зрения открылись в связи с реставрацией таллинской «Пляски Смерти» в Московской Художественной Центральной Реставрационной мастерской имени академика И. Е. Грабаря. Выяснилось, что верхний слой краски таллинской «Пляски смерти» относится к 19-му столетию, а не к 16-му, как считал Хейзе и другие исследователи. В связи с этим обстоятельством химический анализ Хейзе фактически не мог доказать идентичность остатков старой картины, находившихся под любекской копией (1701 г.), и слоя краски таллинской «Пляски Смерти». Совершенно ясно, что на остатках старой Любекской картины ни в коем случае не мог находиться слой краски 19-го столетия.

Одного сходства холста недостаточно для обоснования вырезки таллинского фрагмента из находившейся в Любеке картины. Ведь на верхнем крае таллинской «Пляски Смерти» сохранился наружный край холста с наружной полосой авторского красочного слоя. В связи с этим отпадает любое допущение, будто картина была вырезана.

Несомненно, таллинская картина и любекская старая «Пляска Смерти» представляют собой две разные картины, связанные только тем, что их автором был Бернт Нотке. При этом мы в Таллине имеем дело не с простой авторской копией, а с новой самостоятельной картиной на ту же тему, имеющей некоторые композиционные осо-

бенности. Расхождения между копией Вортмана и таллинской картиной объясняются теперь уже не произволом копииста, а расхождениями между двумя старыми картинами. Предположение, что Нотке — мастер, пользующийся в Таллине известностью и уважением — написал для таллинской церкви Нигулисте новую самостоятельную картину, во всех отношениях более вероятно, чем гипотеза относительно покупки остатков его картины почти сто лет спустя после смерти мастера. Ведь тогда в искусстве преобладали уже новые направления и Нотке несомненно был забыт.

Любекская старая Пляска Смерти могла быть ранним шедевром Нотке 1463 г. Таллинская же картина определенно должна быть создана позднее. Мне кажется, что таллинская «Пляска Смерти» ближе к творчеству Нотке более позднего периода — маленькие картины на внутренних крыльях Дюрстальского алтаря (около 1500 г.) и великолепная композиция «Мессы Григория» (1504 г.) особенно близки к нашей картине.

То же самое относится и к гравюрам Нотке 1484 г. на тему Пляски Смерти. Следовательно, наша картина должна быть создана в конце 15-го столетия или даже в начале следующего столетия. Качество произведения является выдающимся.

В виде существенного момента при датировке — хотя этот факт скорее технического чем художественного свойства — следует отметить, что Пляска смерти написана на холсте. В северной Европе (вне Италии) в основном начали пользоваться холстом только в 16-ом столетии.

Следует подчеркнуть, что таллинская «Пляска Смерти» является уникальным художественным произведением не только для Советского Союза, но и для Европы. Это одна из немногих сохранившихся картин, созданных Нотке собственноручно. Кажется, что в «Пляске Смерти» заметна и рука мастера таллинских «Страстей», но основное и существенное написано, очевидно, самим Нотке.

Таллинская «Пляска Смерти» является также редкостью с иконографической точки зрения. Если во времена средневековья изображения Пляски Смерти должны были заставить людей постоянно думать о смерти, чтобы всегда быть готовыми к ней, то в конце 15-го (или начале 16-го) столетия на картине Нотке эта традиционная тема зазвучала по-новому. Перед смертью

все равны, как сильные мира сего, так и бедные. Косвенно мы здесь сталкиваемся с идеей социального равноправия. Ее появление в немецком искусстве в канун реформации являются, по видимому, отголоском социального народного

движения в Германии во II-ой половине 15-го столетия, борьбы против феодализма и папства, приведшей в начале 16-го столетия к реформации и Крестьянской войне.

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Прошло 400 лет со дня смерти Микеланджело Буонарроти, великого мастера Возрождения. По

этому поводу альманах «Кунст» публикует отрывки из переписки великого художника.

КУНСТ 1 («ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1964.
На эстонском и русском языках
Оформление Р. Пангсеппа
Издательство «Искусство Эстонской ССР»
при Художественном Фонде Эстонской ССР
Таллин, ул. Пикк, 6

Toimetuse kolleegium: E. Allsalu, B. Bernšteini,
L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Raunam,
J. Seilenthal, V. Tiik.

Toimetaja I. Teder.
Kunstiline toimetaja A. Koemets
Tehniline toimetaja K. Kuusik.
Korrektor V. Ansip.

Ladumisele antud 16. IV 1964. Trükkimisele antud 22. V 1964.
Paber 54 × 84, 1/8. Trükipoognaid 9 + 3 kleebist. Tingtrükipoognaid 7,79.
Arvutuspoognaid 7,57. Trükiarv 2000. MB-03835. Tellimise nr. 3293.
Hans Heidemanni nim. trükkikoda, Tartu, Ülikooli 17/19 II

Hind 70 kop.

7-6

К. Полли. Портрет артиста Э. Коппеля	2
П. Улас. Старая женщина из Колы	2
К. Полли. Завод «Выйт»	3
Ю. Паберит. Голова маленькой Анне	4
А. Эскель. Виолончелист	5
Н. Кормашов. Будапешт	5
Э. Окас. Танец в синем костюме	6
А. Кээрэнд. Старый дом в Таллине	7
В. Толли. Золотая свадьба	8
Л. Эрм. Стенной ковер «Атом»	9
С. Раунам. Декоративная пластинка «Ры- бачка»	9
Х. Халлисте. Скульптор Антон Старкопф	10
Э. Кюльв. Книга посетителей	11
А. Аламаа. Декоративное панно «Отдых»	11
В. Пирк. Юные орнитологи	12
Л. Китс-Мяги. Себастьян	12
Э. Аллсалу. Канализационные рабочие	13
И. Малин. На Химкомбинате Кохтла-Ярве	13
Л. Бажбеук-Меликян. Рабочие совхоза	17
С. Мурадян. Утро	18
М. Сарьян. Поэт Е. Чаренц	19
А. Паронян. Пейзаж	19
М. Сарьян. Портрет А. Мясникяна	20
О. Зардарян. Весна	20
А. Галени. Портрет мальчика	21
А. Чакмакчян. Портрет театроведа Л. Ак- вердяны	22
А. Чакмакчян. Декоративная скульптура «Маска»	23
А. Арутюнян. Обелиск павшим героям ар- мянской дивизии	23
С. Степанян. Ленни	24
Г. Ханджян. Иллюстрация к роману Х. Або- вяна «Раны Армении»	25
А. Коджбян. Заставка к альбому песен	25
А. Коджоян. Ахалцихские женщины	26
М. Абемян. Солнце и скалы	26
Таллинский Завод Строительной Керамики Худ. Н. Уусталу. Декоративная пластинка	28
Таллинский Завод Строительной Керамики Худ. Н. Уусталу. Керамика	28
Завод «Эстопласт». Худ. Л. Линнакс. Све- тильник	29
Завод «Тарбеклаас». Худ. П. Вахер. Изде- лия из стекла	29
Трикотажная фабрика «Марат». Худ. С. Арит. Вязаные изделия	30
Трикотажная фабрика «Марат». Худ. С. Арит. Вязаные изделия	30
Г. Рейндорф. Фото-портрет	31
Г. Рейндорф. Финляндия	31
В. Каррус. Фото-портрет	32
В. Каррус. Мурманский порт	34
В. Каррус. Смена	35
В. Каррус. Иллюстрация к сборнику стихов М. Рауда «Два сосуда»	36
В. Каррус. Иллюстрация к сборнику стихов Р. Парве «О времени суровом, прекрасном и дорогом»	36
К. Лийманд. Старуха (Пиху Мари)	38
К. Лийманд. Акт	39
К. Лийманд. Балкон	39
К. Лийманд. Жатва	40
К. Лийманд. Нарвский вид	41
К. Лийманд. Женщина у окна	42
К. Лийманд. Мальчишка	43
К. Лийманд. Пастораль	43
Реставраторы таллинской «Пляски Смерти» В. Карасева, С. Глобачева, Г. Карлсен, П. Баранов	45
Б. Нотке. Таллинская «Пляска Смерти» перед реставрацией	46—47
Б. Нотке. Таллинская «Пляска Смерти» Папа. Деталь	48
Б. Нотке. Таллинская «Пляска Смерти» Деталь	50
Б. Нотке. Таллинская «Пляска Смерти» Царица. Деталь	50
Б. Нотке. Таллинская «Пляска Смерти» в процессе реставрации. Деталь	51
Микеланджело. Моисей	54
Микеланджело. Давид. Деталь	55
Микеланджело. Роспись плафона Сикстинской капеллы. Адам. Деталь	56
Р. Бедросов. Экслибрис	58
Р. Бедросов. Экслибрисы	59
С. Раунам. Декоративная пластинка «Де- вушка с розой»	
Г. Рейндорф. Прибрежные сосны	67

На первой странице обложки:

И. Торн. Мать. Из серии «Сааремаа».

На последней странице обложки:

Таллинский Завод Строительной Керамики.
Худ. Л. Сиса. Керамика.

Цветные репродукции:

И. Малин. Портрет П. Ваббе.

В. Каррус. Натюрморт.

К. Лийманд. Автопортрет.

289

22071

70 kop.

I 16251

)

