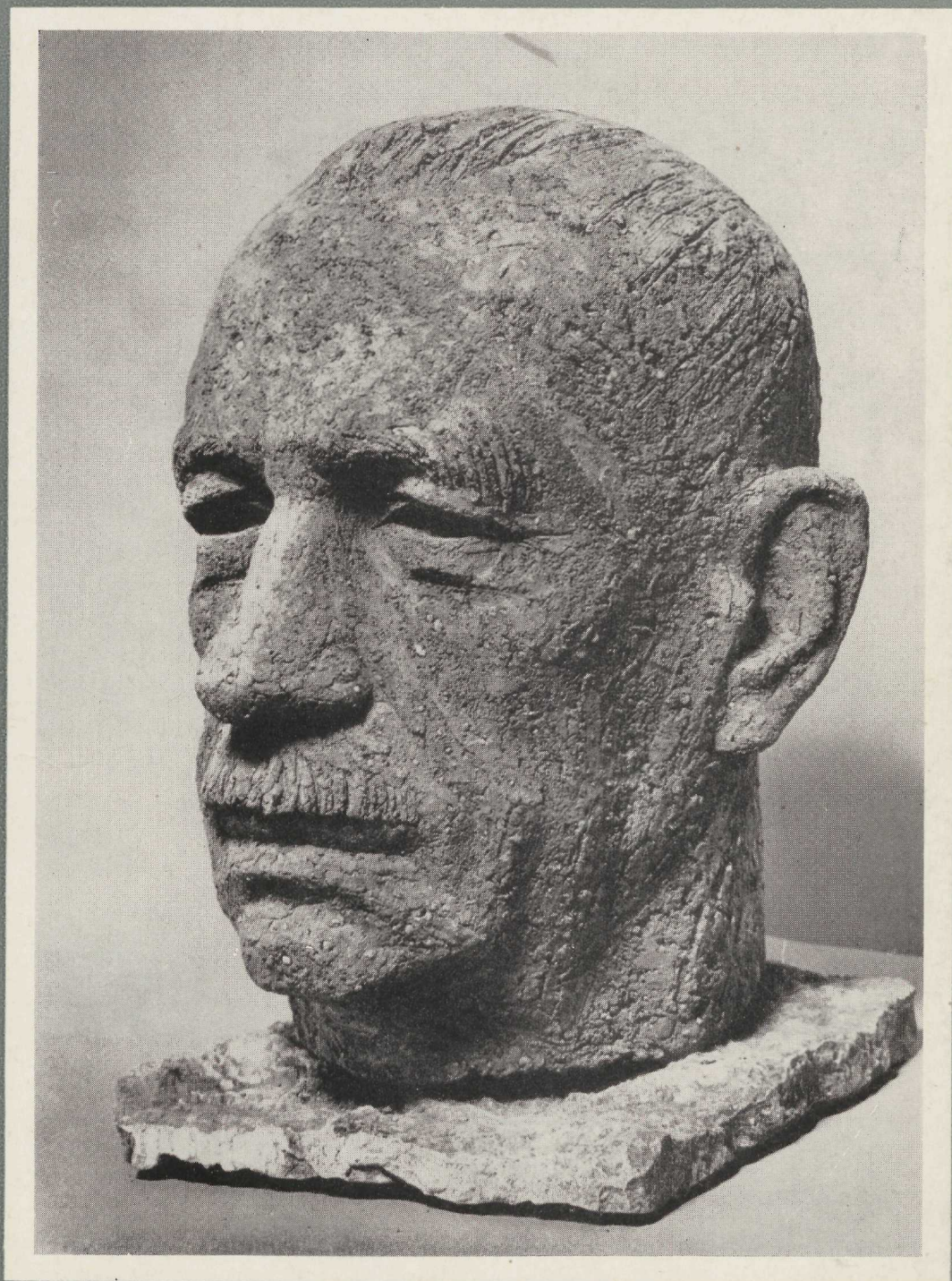


Kunst 1 · 1965



SISUKORD

MARTTI SOOSAAR	
Märkmeid ja repliike ühe noore juubilari kohta	1
KILDE ARMEENIAST	
AIRA KAAL	
Kingitus	10
AUGUST VOMM	
10 päeva Armeenias — kangelasrahva kodumaal	11
ELLEN NIIT	
Anna Haava Vive Tolli illustratsioonides	16
ENN PÖLDROOS	
Valerian Loik ja tema looming	21
KAALU KIRME	
Adamson-Eric nahkehistöökunstnikuna	26
TIINA NURK	
Kõrgema Kunstikooli «Pallas» osa eesti graafika arendamisel	31
VILLEM RAAM	
Kaks taasleitud Tallinna raidportaali	37
TUTVUME VENNASVABARIHKIDE KUNSTIGA:	
RUTA BRAKERE	
Kolme Riia naiskujuri ateljees	44
KUNSTNIKUD KUNSTIST	
CORNELIU BABA	
Inimene on igipõline teema	52
VARIA	
EHA RATNIK	
Kümme aastat Tartu kunstinäitusi	57
MEIE KUNSTIKOGUDE AARDEID	
Konrad Mäe töödest Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi maalikogus	61
1964. AASTA II POOLE KUNSTIKROONIKA	
RESÜMEED VENE KEELES	
Esikaanel:	
J. ESKEL	
R. Sagritsa portree, Terrakotta. 1964.	



KUNST · I · 1965



KIRJASTUS «KUNST»



E. Tihemets, Pihlakas. Värviline ofort. 1964.

Kunst

1 · 1965

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

MÄRKMEID JA REPLIIKE ÜHE NOORE JUUBILARI KOHTA

Martti Soosaar

1912. aasta septembris alustasid tööd Eesti Kunstiseltsi kunstikursused. Neist kursustest kasvas välja meie esimene kunstikool.

«1914. aasta 17. oktoobril (uue kalendri järgi 30. oktoobril) oli kooli ruumides kohaliste ametivõimude juuresolekul kunsttööstuskooli avamine.»

Tööd alustati Kanuti-Gildi hoones Pikas tänavas. Kunsttööstuskool andis lõpetajale üld- ja kunsttööstusliku keskhariduse.

Oktoobrirevolutsiooni järel sai Kunstikool igatsetud kindlad ruumid — endise Riikliku Tütarlaste Gümnaasiumi maja Tartu maantee algul, mis siis küll alles kaks korrust madalam oli.

1919. aastal loodi Tartus kunstikool «Pallas», mis viie aasta pärast sai kõrgema kooli õigused. Nii viljeldi Tartus kujutava kunsti alasid, Tallinnas aga tarbekunsti. 1938. aastal asutati Riigi Kunsttööstuskooli asemel Tallinnas Riigi Kõrgem Kunstikool ja Riigi Tarbe- ja Kujutavakunsti Kool.

Pärast Nõukogude Eesti vabastamist 1944. aastal

loodi sõjajärelsete koolide baasil Tartus Kunstiinstituut ja Tallinnas Tarbekunstiinstituut. 1951. aastal ühendati mõlemad Eesti NSV Riiklikuks Kunstiinstituudiks.

Praegu on instituudis järgmised erialad: monumentaal-dekoratiivmaal, teatridekoratsioon, monumentaal-dekoratiivskulptuur, graafika (tarbegräafika, plakat, raamatukujundus), arhitektuur, ruumikujundus (puitehistöö), kunstiline tekstiil ja kostüüm, kunstiline keraamika ja klaasehistöö, metallehistöö, nahkehistöö. Seega on meie Kunstiinstituut kasvanud üheks arvukamate erialadega kunstioppeasutuseks Nõukogude Liidus. Praegu õpib instituudis 320 üliõpilast, mis on kaks korda rohkem kui viie aasta eest. Viimasel ajal valmistatakse tarbekunstnikke koopereerimise korras ette ka Balti vennasvabariikidele ning nahkehistöö alal Mongoolia Rahvavabariigile.

Omamoodi kunstikooliks on arenenud Kunstiinstituudi ettevalmistuskursused, kus õpib ligi

Ar. 9258
Kunst



Palav moment tööpraktikalt.

Ellen Kolk on Jaan Varese õpilane III kursusest. Ka selles peas on tunda kooli uuele profiilile vastavat monumentaalset-dekoratiivset taotlust.

paarsada kõige erinevamate elukutsetega noort. Kursustel on keskseks õppeaineks joonistamine, milles järk-järgult jõutakse inimese mitmekülgse kujutamiseni.

Kunstiinstituudis töötab praegu 9 professorit: Adamson-Eric, Mari Adamson, Edgar Kuusik, Paul Luhtein, Evald Okas, Oskar Raunam, Enn Roos, Maks Roosma ja Ilmar Kimm.

*

Kunstiinstituut. Neljakorruseline vana kivimaja Tartu maantee otsas.

Siin joonistatakse ja taotakse rauda, maalitakse ja pressitakse plastmasse, treitakse ja projekteeritakse, kootakse telgedel ja voolitakse savi, lihvitakse klaasi ja trükitakse raamatuid...

Uskumatu, aga kõige selle jaoks on majas leitud koht, kas või keldris.

Kunstiinstituut. Siinsamas kostab kõrvu tänaval keerava trammi krigin. Kaubamaja ümber sagib rahutu inimjõgi. Kui peataksin mõne mööduja... Mida arvate, ütlete, mõtlete kunstikoolist? Võiksin saada kirju vastustekimbu.

Tööline: Minu poeg käib nüüd ka seal. Maalib.

Igaks juhuks hoiatan ikka... ei mingit boheemitsemist!

Arveametnik: Kõrgem õppeasutus nagu ikka. Kuu- lub Kõrgema ja Keskerihariduse Komitee allu- vusse.

Mees mustade prillidega: Formalistid! Futuristid! Moraalselt kulunud direktor: Ainult ristiks meil kaelas — nüüd tahetakse minugi ettevõttesse kunstnik pressida.

Kirjanik: Tervitan püha kunsti jüngreid!

Kunstisõber: See on meie kunsti tulevik.

Väikekodanlane: Modellid olevat seal vahel ihu- alasti...

Kunstnik: Toredad ja kasulikud aastad olid...

Astun nüüdki nagu oma inimene sisse.

Parteitöötaja: Juurdeehitusele on nurgakivi pandud. Oliigi juba aeg!

*

Kunstiinstituut. Eksamid, arvestused, kursuse- ja diplomitööd, ranged tunniplaanid, praktikakuud, viied ja kahed... Nagu igas kõrgemas koolis. Ja ometi on siin paljugi isepärast, palju, mida ei saa kuigi täpselt hinnata, lahtritesse paigutada. Suhte- list ja isegi suvalist. Abstraktset, nagu näiteks sõna anne. Ning lõputut otsimist ja maadlemist küsi- märkidega. Mis on õige või õigem? Kas loomingu- lise suhtumise kasvatamisel saab olla usaldus- väärset «kokaraamatut»? Kui kergesti võib õppe- jõud üht või teist temale lähedast stiili kanoni- seerides üliõpilases juba eos surmata kunstniku. Kas teistest järsult väljapaistvamad kursused sele- tuvad üksnes õnneliku juhusega? 1959. aastal lõpetas graafika eriala kuus noort, nende hulgas

Peeter Ulas, Herald Eelma, Heldur Laretei, Silvia Liiberg, Olav Maran. 1957. aastal lõpetasid maali- ja Nikolai Kormašov, Raivo Korstnik, Rein Raamat... On aga ka «kadunud» lende, unustatud priimuseid, samuti nagu «rahuldavate» ja murelaste seast tõsnud nimesidki. Kas loovate isiksuste kujundamisel ei tuleks rohkem arvestada individuaalseid võimeid? Näiteks kas vői programmi läbimine kiirendatud korras. Ja veel — Nõukogude Liidu rahvakunstnik Nikolai Akimov kirjutab:

«Kunstialane pedagoogika on üks kõige vaieldavamaid kaasaegse kultuuri alasid. Selle peaaülesanne põle veel lõplikult lahendatud: anda uuele põlvkonnale edasi eelmiste põlvkondade väärtuslikke kogemusi, ilma talle sealjuures külge pookimata iganenud maitset ja vaateid...

Head traditsioonid just sellepärast ongi väärtuslikud, et iga uus põlvkond annab neisse midagi uut, oma. Tuleb meeles pidada, et traditsioonid iseenesest ei kindlusta nende jätkajate mingit edu.»

*

Mõtelda, lihvida, muuta... Kuid kõigest hoolimata pole kahtlust, et meie Kunstiinstituudi «kasutegur» on võrdlemisi kõrge. Seda mõistab selgita-

Nahkehistöö erialal õpib tööpoolest paljurahvuseline pere — eestlaste kõrval on üliõpilaste hulgas lätlasi, valgevenelasi, leedulasi, mongoollasi.



Vana hea potikeder on ikka see, millele tulevane keraamikuskused kätte õpib.

matagi igaüks, kes meie kunstielu vastu huvi on tundnud. Kunstiinstituudi kasvandikud — see on meie kujutava ning tarbekunsti keskmine ja noorem põlvkond, juba küllaltki arvukas tööstuskunstnike pere. Instituudi kasvandikud annavad ilmet ja tuuma kõikidel aladel. Võtame näiteks kümnekond nime sõjajärgseil aastail kõige enam lõpetajaid (100) andnud maali erialalt: Leili Muuga, Efraim Allsalu, Ilmar Malin, Nikolai Kormašov, Enn Põldroos, Luulik Kokamägi, Kaljo Polli, Raivo Korstnik, Ülo Teder, Rein Raamat. Keraamikuid on sama aja jooksul lõpetanud kolm korda vähem, kuid kümne tugeva kunstniku nimetamine on siingi lihtne: Elgi Reemets, Helene Kuma, Jutta Matvei, Lydia Jõõts, Luule Kormašova, Elsie Johanson, Mall Valk, Anu Pirand, Tiiu Kasper, Naima Uustalu. Kõik ju tuttavad nimed. Ja ega need erialad instituudis tugevamad pole kui graafika, metallhistöö või mõni teine.

*

Kui Kunstiinstituudi juubelit peeti, pöördusin mitme lõpetanu poole küsimusega: mis ja kes neile instituudiaastail eriti meelde on jäänud?

Tooksin siin mõned vastused.

EVALD OKAS,

lõpetanud Riigi Kunsttööstuskooli 1937. a.
ja Riigi Kõrgema Kunstikooli 1941. a.

Nimetaksin esmalt professor Johannes Greenbergi. Maalimist õpetas ta meile lühikest aega, kuid suutis tugevasti mõjutada. Eriti andis see tunda pärast professor August Janseni akadeemilist kooli. Greenberg oli huvitav maaliija, nõudlik pedagoog ja ka hea tehnoloog. Maali tehnoloogiat oli ta põhjalikult uurinud seoses arvukate restaureerimistöödega. Mulle tundub, et korralikud teadmised tehnoloogia valdkonnas on kunstiõpilasele väga vajalikud.

Joonistamises läks aga käsi lahti professor Voldemar Melliku juures. Mul oli skulptuuri peale kaldumus ning Melliku joonistamisõpetus, tema skulpturaalne vorm oli väga lähedane, andis mulle palju.

Õpetajate erinevale tasemele, erinevatele võimetele vaatamata olid nõudmised Kunsttööstuskoolis võrdlemisi kõrged. Ka eluvõrusest ei saa rääkida. Tegime praktilise väärtusega töid, täitsime tellimusi — elatise saamiseks. Mina sain Roman Nymani soovitusel Draamateatrisse dekoraatori



Alles I kursuses, aga juba tuleb teha ka erialale vastavaid täpseid lõhvimistöid.

Siit saab alguse gobelään.

Alex Kütt on tehnikaküsimusi selgitades õige hoogu läinud.



abiks. Õppimise kõrval töötasin seal Peeter Linzbachi käe all. Ka see oli kooliks. Linzbach oli just Pariisist tulnud ning paljuski kaasaegsema joonega...

OLEV SOANS,

Kunstiinstituudi lõpetanud 1951. a.

Mulle tundub, et meie ajal pidi üliõpilane iseisvam olema kui nüüd. Üliõpilane vastutas nagu täielikumalt oma töö ning edu või ebaedu eest. Laiska või andetut pole ju mõtet läbi kursuste vedada. Noorest, keda sa pead takka sundima, et ta joonistaks, ei saa vist kunagi õiget kunstnikku. Seevastu tuleks aga parimatele luua võimalusi kiiremini edasi minna. Heal üliõpilasel ei pruugi oma kasvu arvel keskmist gruppi järele oodata või järele vedada.

VIVE TOLLI,

Kunstiinstituudi lõpetanud 1953. a.

Esimestel aastatel oli kõige koloriitsemaks kujukse Voldemar Mellik. Tema tegi lärmi ja korrigeeris isegi õppejõude. Teda me kartsimis ja austasime. Mäletan, kuidas ta kord seletamishoos põleva suitsu kogemata minu kleidile pani, ja ma ei julgenud ennast liigutada.

Raamatukujunduse tugeva kooli saime Hans Treumannilt. Kompositsiooni küsimused tegi selgeks Alo Hoidre, kellel on minu meelest haruldane võime sisse elada teise töösse, näha seda peaaegu autori silmadega.

Kuna mind on eriti köitnud sügavtrükk, siis võlgnen palju tänu meie kateedri tolaeagsele õppealameistrile Ardo Haavale. Ta oskas hästi kõiki tehnikaid, vaimustus ise nende väljendusvõimalustest, leiutas neile uusi nüansse, koostas ise lakke jne. Haava juures õppisime sageli ka pärast õppetööd, vahel poole ööni välja.

NIKOLAI KORMAŠOV,

Kunstiinstituudi lõpetanud 1957. a.

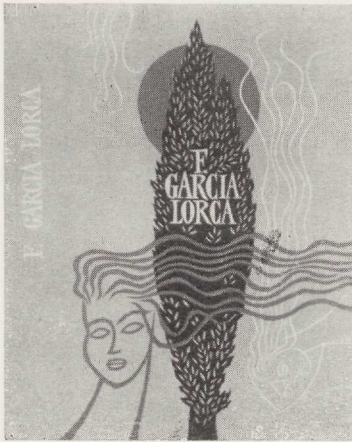
Meie instituut on oma paljude erialadega ainulaadne kogu Nõukogude Liidus. Koos õpivad maalijad ja tarbekunstnikud, skulptorid ja arhitektid... Ma arvan, et just see õpetas mind pare-

Tõsine maalistuudium läbitakse ka teatridekoratsiooni erialal.



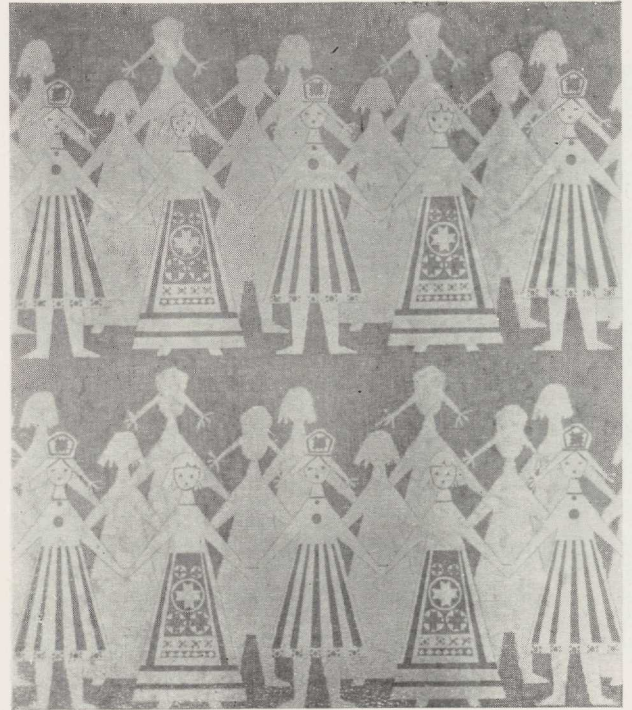
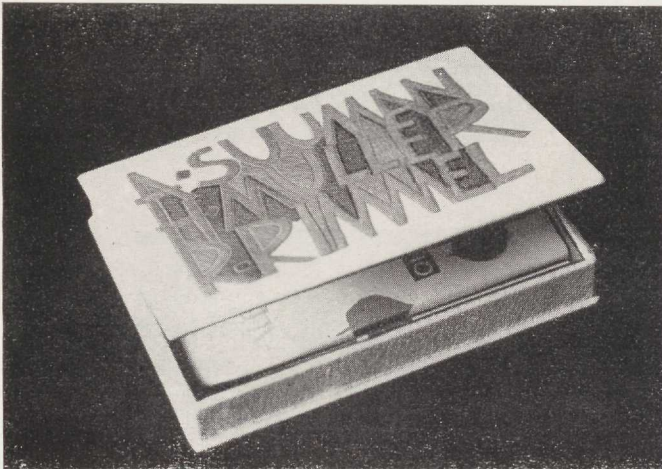
Alo Hoidre vilunud silm tabab iga vääratuse kompositsioonis.



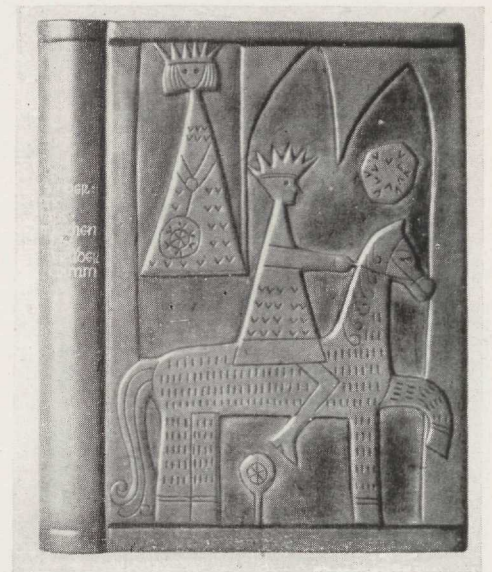


J. Klõšeiko. Umbrispaber Garcia Lorca luulevalimikule. 1964.

E. Järv. Umbris A. Suumani, H. Mulleri ja R. Rimmeli luulekassetile. Nahk, nahavool. 1964.



A. Ansman. Dekoratiivkangas. 1964.



E. Järv. Raamatukõide. Nahk, nahavool. 1964.

I. Kiviit. Kostüümikavandid W. Shakespeare'i komöödiale «Tõrkosa taltsutus». 1964.

mini maalima. Õpetas mõistma, mis on maalile eriomane, õpetas nägema maali kohta ja ülesannet teiste kunstiliikide seas.

HERALD EELMA
ja PEETER ULAS,
Kunstiinstituudi lõpetanud 1959. a.

Õppisime omamoodi halval ja omamoodi heal ajal. Neljanda kursuseni oli väga range stuudium. Ei tohtinud joonistada kontuuriga, ainult tonaalselt. Ei tohtinud kasutada sütt, sangviini jne., ainult pliatsit. Tööd tehti palju ja visalt. Üht akti nikerdati 40—50 tundi. Neljandal kursusel aga pääsesime nagu paisu tagant. Piinlikult hoolikale oskuste omandamisele järgnes ootamatult äkki loominguline õhkkond. Jah, omamoodi heal ajal õppisime.

Õppejõududest tahaks esimestena nimetada Evald Okast ja Ilmar Linnatit. Evald Okas pani meid tõesiselt töötama, oli oma täpse silmaga parandamas ja oma töövõimega eeskujuks. Ilmar Linnat aga tegi asja põnevaks, õpetas teostuse juures juurdlema: kas just nii on õige, võib-olla saab hoopis teisiti, hoopis paremini teha?

*

Lubatagu nüüd tuua ära mõned väljakirjutused. 1926. aastal ilmunud «Eesti Kunsti Aastaraamatus 1924—1925» kirjutas Märt Laarman:

«Tallinnas on parimal juhusel vahest ehk ainult paarsada inimest, kes käivad peaaegu kõigil näitustel.»

Ja veel:

«Hästi on mõistet meie tänapäeva kunstiraagika ühe eesti kunstnikult aastate eest lausut aforismis, mis ütleb, et meie seltskond küll võib juba kunstniku sünnitada, ta aga ka surmab selle kohe.»

1928. aastal ilmunud ajakirja «Taie» esimeses numbris jõudis Rasmus Kangro-Pool järeldusele, et Tallinnas on umbes tuhat täisealist, keda kunst mingil määral huvitab.

1937. aastal anti EKKKÜ 15. aastapäeva puhul välja «Kunsti Album III». Selles hüüatas Hanno Kompus härda teatraalsusega:

«Milleks, küsin ma, meil Eestis siis üldse sünnivad andekad inimesed, kui neist ja nende loomingust ei hoolita?»

Meenutame ka seda, et Kunsttööstuskool alustas tegevust 15 õpilasega.

Täna me teame: Kunstiinstituudis õpib 320 noort, sõjajärgsetel aastatel on kõrgema kunstialase hari-

duse saanud ligi 500 inimest; pole mingisugune ime, kui Tallinnas käib mõnel kunstinäitusel päevas ligi 1000 külastajat...

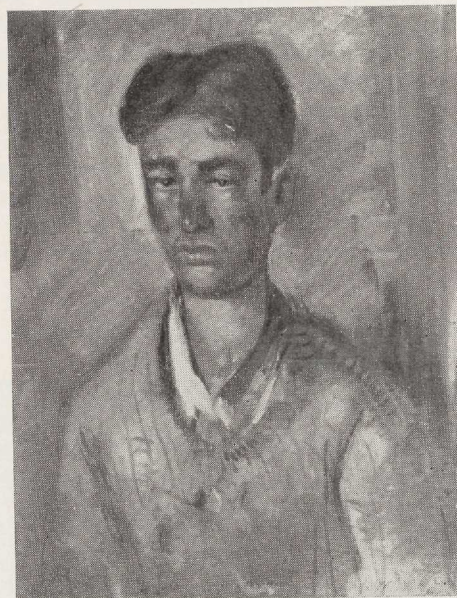
Ainult arvud, kuid kaugelki mitte ainult tohutu kvantitatiivset kasvu kajastavad. Sisu ja tase on hoopis teine. Ja seda uut kvaliteeti peegeldab kõige arvukamalt ning reljeefsemalt nõukogude koolis, meie Kunstiinstituudis õppinud kunstnike pere.

Tulevased kunstnikud õpivad siin joonistama, maalima, nahka voolima, ... Kuid nad õpivad ka sügavamalt mõistma ühiskonna arengut, elunähtusi filosoofiliselt mõtestama. Nad omandavad praktilisi oskusi ning kinnistavad õpitut vahetus kokkupuutes eluga, tehastes, ehitusplatsidel, kolhoosides. Nad kasvavad nõukogude kunstnikeks, kes teavad, mida rahvas neilt ootab, millise vastutusega tuleb suhtuda oma loomingusse, millised kohustused nad oma õlgadele võtavad koos diplomiga.

*

Kunstiinstituut. Veel on see üksnes vana kivi-maja Tartu maantee otsas. Tema homseks on aga projektid valmis ja esimesed kivid laotud. Tööpäeva hakul tulevad instituuti sajad kunstiõpilased. Kuid mööduja märkab, et aknaruudud jäävad helendama hilisõhtuni, . Kunstnikuks ei saa ju

E. Okas. Mustlaspoiss. Oli. 1940.



keegi tunniplaani järgi. See on pideva töö, vaimustuse ja veel kord töö tulemus. Ööst näpatud tundide ja selgeks vaieldud kahtluste tulemus.

Lisaks ülalöeldule avaldab almanahhi toimetuse veel mõned sõnavõttud, mis valgustavad eelkõige Riigi Kunsttööstuskooli tegevusega seotud probleeme.

Meie esimeseks küsimuseks oli «*Milline on Riigi Kunsttööstuskooli osa eesti kunsti arengus?*»

GÜNTHER REINDORFF,

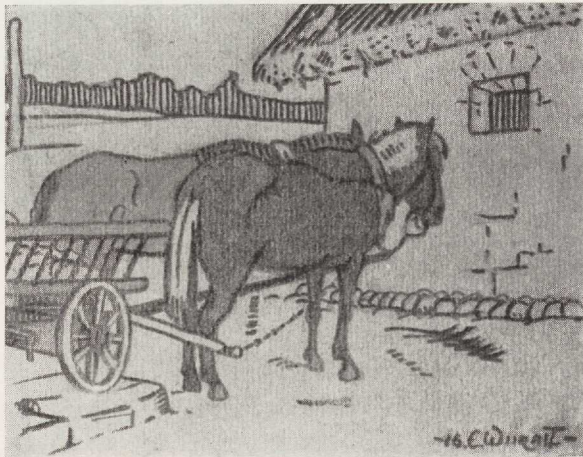
kooli õppejõud 1920–1943 ja 1950–1959. a.

Riigi Kunsttööstuskool etendas eesti rahvusliku kultuuri arengus tähtsat osa.

Tõsi, kool alustas oma tegevust diletantlikult, kuid ajapikku arenes siit välja terve rida meie tarbekunsti suuralasid. Nii kujunes esialgselt papi- ja raamatuköitmise töökojast eesti tarbekunsti üks juhtivamaid alasid — nahkehistöö. Naiskäsitöö oli koolis pikka aega tööpoolest ainult «näputöö» tegemise tasemel, kuid kooli kasvandikud lähevad edasi ja jõuavad suure kunsti juurde (L. Erm). Kool kujunes eesti klaas- ja metallehistöö sepikojaks, siit sirus meie keraamikute põlvkond. Mõnedel nimetatud aladest saavutas kool sedavõrd kõrgeid tulemusi, et võis muutuda eeskujunäitavaks juba väljaspool vabariigi piire (nahkehistöö). Seega on kooli panust eesti tarbekunsti rajamisel raske üle hinnata.

Teiseks, Riigi Kunsttööstuskoolil oli kaalukas koht eesti rahvusliku ornamentika kultiveerimisel ja selle looval rakendamisel. Võib-olla, et tänapäeva vaatevinklist lähtudes oli kooli ornamentikaõpetuse metoodikas (õppejõud G. Rogožkin) vigu, kitsaks võis jääda haardeulatus — lähtuti ju ainult rahvusliku tekstiili ornamentikast — kuid tehtaval töö eesti ornamentika propageerimisel oli kahtlemata suur tähtsus, arvestades stiilitust ja maitsetust sellel alal tollaegses Tallinnas.

E. Viiralt. Hobused. Tušš. 1916.



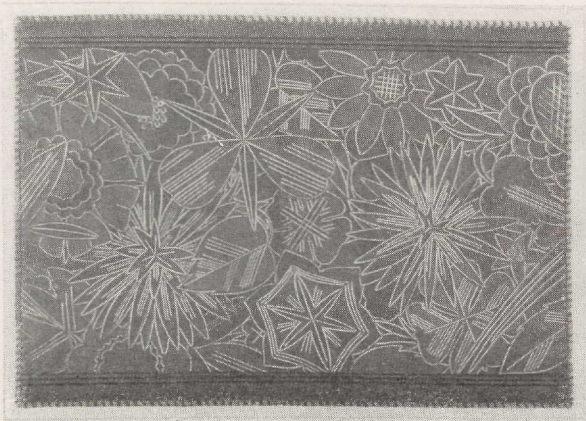
M. Bormeister. Naisakt vaasiga. Öli. 1937.

Siinjuures tahaks meelde tuletada, et ikka on tõmmatud võrdlusjooni Riigi Kunsttööstuskooli ja Peterburi Stieglitzi Kunstikooli vahel.

Kui ma 1920. aastal tulin õppejõuks Tallinna kunstikooli, siis olin ma üllatunud selles koolis valitsevast loomingulisest õhkkonnast, mida kuidagi ei saanud märkida Stieglitzi kunstikooli kohta. Viimases propageeriti vaid vanu ajaloolisi stile. Kavanditelt nõuti eelkõige eksaktset viimistlust, probleemi põhituum jäi tähelepanuorbiidist hoopiski välja. Stieglitzi koolis ei tunnustatud ühtki vabatööd, sealne tarbekunst oli rangelt kopeeriva ilmega ja kooli töö oli elust täielikult eraldatud.

Riigi Kunsttööstuskoolis lähenes Peterburi kooli süsteemile vast kõige enam Voldemar Pätsi tarbekunstialane kompositsiooniõpetus. Õnneks rakendas ta oma energia põhiliselt administratiivsele ja organisatsioonilisele tööle (selles osas oli V. Pätsil vaieldamatuid teeneid kooli elus) ja võimaldas eriala juhtidel talitada autonoomselt, jättes neile täieliku initsiatiivi ja vabaduse õppemeetodi suhtes. See oli muidugi puudus, kuid antud olukorras siiski parim lahendus.

Vast ka sellest tingituna ei valitsenud Riigi Kunsttööstuskoolis eklektiline vaim, vaid loominguiline õhkkond ja tihe kontakt eluga. Juba kahe-



A. Reindorff. Lagemiskaaned. Nahk, nahalõige. 1920.

kümnendate aastate esimesel poolel oli kooli graafika osakond seotud tellimuste täitmisega kirjastusele ja teistele asutustele, mis pidevate võistluste korraldamisega ergutas noori aktiivsele loomingulisele ja elulähedasele tööle.

Alahindamata «Pallase» osatähtsust, tuleb siiski konstateerida, et Riigi Kunsttööstuskoolil on vaeeldamatult ka väga suuri teeneid noorte kujutatavate kunstnike kasvatamisel. 20-ndatel aastatel oli kooli aktiklassis joonistamise õppejõuks Paul Raud, kelle tegevust õppejõuna pole senini küllaldaselt hinnatud. Ta oli väga nõudlik oma töös nii enda kui ka oma õpilaste vastu. Paul Raua rangelt nõudliku joonistusklassi osa ei tohiks olla väike selliste eesti kunstnike nagu A. Johani, K. Liimandi, S. Trei jt. loomingujunemisel. Riigi Kunsttööstuskoolist on võrsunud E. Einmann, E. Okas, O. Terri, A. Hoidre, A. Keerend, A. Alas jt. — Nõukogude Eesti silmapaistvamad kunstnikud.

Milliseid võrdlusjooni võiksite tõmmata Riigi Kunsttööstuskooli ja ENSV Kunstiinstituudi tegevuse vahel?

PAUL LUHTEIN,

Riigi Kunsttööstuskooli õpilane 1924–1930,
1932. a. alates õppejõud

Eelkõige, Riigi Kunsttööstuskoolis puudus plaani-pärane meetodiline süsteem, mis inimest arendab, teda edasi viib. Ei saanud kõnelda mingist terviklikust programmist. Graafika osakonnas ei peetud vajalikuks spetsialiseerumist. Kompositsiooni- ja stilisatsiooniõpetus ei olnud seotud erialaga. Need meetodilised puudujäägid on tänases koolis likvideeritud.

Vaatamata ülalmainitule suutis Riigi Kunsttööstuskool anda oma kasvandikele küllaltki tugeva ettevalmistuse. Suuri teeneid selles osas oli kahtlemata Paul Raul ja Günther Reindorffil. Kui viimane avas meile puhtgraafikaalased probleemid, siis Paul Raud andis kunstiloomingu aluse — joonistamise põhiteadmised. Ta oli väga asjalik ja nõudlik õppejõud, kelle meetod tugines tugevale vormikäsitusele. Inimesena oli ta väga tähelepanelik ja suure taktitundega.

ALEKSANDER KOEMETS,

Riigi Kunsttööstuskooli õpilane 1936–1941.

Kodanlikul perioodil pidin ma õppima töö kõrvalt. Nõukogude võimu rajamisega hakati õpilastele maksma stipendiumi ja see andis võimaluse loobuda igapäevasest töölkäimisest. 1941. a. viidi Riigi Kunsttööstuskoolis läbi esimene õppelaager.

Riigi Kunsttööstuskooli õppemetoodikas võis olla puudusi, kuid siiski andis ta oma õpilastele küllalt korraliku ettevalmistuse real aladel. Näiteks tundub, et tänapäeva ENSV Kunstiinstituudi lõpetajad-tarbekunstnikud ei tunne küllaldaselt stilisatsiooni.

Minule isiklikult on õppejõududest kõige enam meelde jäänud Günther Reindorff ja Voldemar Mellik.

G. Reindorff andis eeskujuga eelkõige kui pedagoog ja inimene. Ta ei seganud kunagi õpilaste otsinguid ja taotlusi. Tema õpetamise meetod oli mitte pealesurve, vaid iseenesest külge jääv. G. Reindorff õpetas oma õpilastele, ilma et ta kunagi sellest oleks kõnelnud, kuidas käituda inimestega.

Voldemar Mellik oli oma käitumiselt G. Reindorffile antipood, pöörutas vahete vahel rusikaga, kuid oli sealjuures suurepärase pedagoogi. Nad mõlemad tahtsid anda õpilastele parimat ja väärtuslikumat.

P. Luhtein. Riigi Kunsttööstuskooli õpilaste tööde näituse plakat. 1929.



KINGITUS

Aira Kaal

Kingitused on ikka armsad ja ilusad. Aga kui sulle kingitakse midagi erakordset, siis tekib kõigepealt jahmatustunne. Tükk aega ei usu, et mina olen mina ja nemad on nemad ning et see haruldus on minu.

Vaatan ringi nagu nõu küsides.

Need siin on minu vanad sõbrad, ajakirjanik Saumjani perekond, ja see omapärane tõmmu naine, kes kõige viimasena tuppa astus, on Emma Karapetjan, etnograaf, kellega tutvusin Sevani järvel. Tema töigi mulle nüüd väikese savipoti või -vaasi, mis pärineb seitsmendast sajandist enne meie ajaarvamist.

Vaasike on kõhukas, pisut ebasümmeetriline, ülalt servast sakiliseks kulunud... Küljele joonistub okslik pragu, mis mingi sünteetilise ainega on peenelt kinni kleebitud. Põhja all on tal kaks tibatillukest armi — arheoloogide labidajäljed... Kergelt, otsekui kaunistuseks raamitud. Ka vaapa on ajahammas purenud. See on paiguti pudenenud, moodustades poorseid täppe, mille taolisi tänapäeva kunstnikud kasutavad dekoratsiooniks. Jah, seda vaasi see tõesti kaunistab! Sest millise pika teekonna on ta maha käinud! Ligi 2700 aastat oli ta teel meie juurde — siia moodsasse Jerevani tuppa ja eesti kunsti nädala pidustustele.

Hoian teda käes ja keerutan ringi.

«Urartu-aegne», ütleb Emma. «Šamšadi rajoonist...»

«Võin ma siis tõesti niisugust kinki vastu võtta?»

«Mis te nüüd!...» naeravad nad. Ainult vana vaas ise on tõsine. Kummaline ese! Tõepoolest «veeputuseaegne», kuid vormilt nii tuttav. Ka tänapäeval tehakse selliseid sibulakujulisi... aga mitte ka päris selletaolisi... Ta vaatab mulle otsa aukartustäratavalt iidset pilgul.

Ta ehtsus pärsib mu mõtteid, nii et unustan Emmalt lähemaid seletusi pärida. See vaas loodi niisiis Urartu antiikses orjanduslikus ühiskonnas, kus valitsesid seitsekümmend üheksa jumalat! Ja

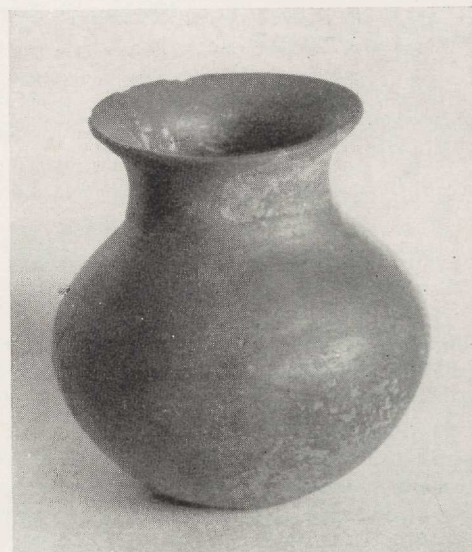
praegu seisab ta siin minu ees kui materiaalne tõend nende kaugete aegade kätetööst... Harilikult veedavad nad oma päevi muuseumis. Sellele mõeldes küsingi:

«Kas teil niisugused asjad tõesti maas vedelevad?»

«Muidugi vedelevad — just nimelt ve-de-levad... See ongi mul oma käega maast võetud!»

Ning Emma jutustab oma hiljutisest ekspeditsioonist Šamšadi rajooni. Ammugi oli teada, et seal asub kungas, kus on leitud muinsusi. Aga kui kaevama mindi, osutus saak eeldatust palju rikkalikumaks. Nii said muuseumid rahuldatud ja mõni pisiasi jäi ka ekspeditsiooniliikmete kätte. Tõesti «maast leitud»!

Urartu-aegne keraamiline vaas.



«Seda võib ainult Armeenias juhtuda... Jah, ja sellest tunnengi ära oma vana kalli Hajastani!»

Kõik puhkesid naerma, nagu oleksid nad seda äratundmist ammu oodanud.

*

Savipott on mulle seda väärtuslikum, et Emma ta oma käega oli maast kaevanud. Jõudsin koju ja tegin haruldasele esemele ruumi oma raamatu-riiulil.

Sõbrad ja tuttavad vaatasid teda. Iludus ta pole, kuid ikkagi väga huvitav!... Suurima rahuldustundega lugesin lehest, et Armeenia Riiklik Ajaloomuuseum on kinkinud meie Ajaloomuuseumile sama vana ja veelgi vanemat keraamikat, vähemalt ühe eseme ka samast sajandist. Ka pildid ilmusid lehes. Tore! See tähendab ju, et minu savipotil on muuseumisse kolimisega aega küll.

Mõnikord õhtu eel püüdsin temaga juttu ajada. Kuid arhailine nõu, mis mulle Jerevanis veel nii tähendusrikkalt vastu vaatas, oli nüüd tumm ja endassetõmbunud. Kes sa oled? Kust sa tuled? Mis sa nägid oma pikal teekonnal? Ja mis te üldse tegite seal kauges Urartu riigis seitsmendal sajandil enne meie ajaarvamist?»

Ta ainult ohkas.

Võtsin kätte ajalooramatu. Pean ise aitama ta mälu taastada! Pole võimatu, et ta pikemat aega on koguni hauas viibinud... ja kõike korraga

meenutada teeb talle vaeva. Püüdsin haarata aja-järku.

Ja kui ma siis ühel päeval jälle käed ümber savipoti kumeruse löin, hakkas sellest materiaalsest kehakesest minusse tungima intuiitiivse tunnetuse laineid.

Urartu riigi õitseng kaldus juba õhtusse. Kuid isandad ise ei märganud seda. Nad pidasid kõiki lüüasaamisi ajutisteks. Assüüria väejuhid olid neile mitu hoopid andnud. Silmapiirile ilmusid rändrahvad, kellest said uued sõjakad naabrid... Oma orjad tõstsid mässu. Kord siin, kord seal tõusid nad üles, kuni see muutus harilikuks asjaks... Hakkasid pead tõstma ka kohalikud metsikud suguharud, nende seas armeenid ja haikid... Preestrid tegid muudatusi jumalate elulugudesse... Oli rahutu aeg, kurb ja rõõmus aeg. Kurb kuningatele, raske rahvale, kuid lootusrikas rõhutuile, kellele saatusest oli ette nähtud oma tulevikuunistusi teostada... Pottseppade seisus oli suure au sees, sest...

Hetkel helises mu laual telefon. Vana vaas ehmus ja hakkas vibreerima. «Kui nad tulevad tõrvikutega, peida mind ära jumalanna kuhu taha!» sosistas ta. Rõõmustasin, et ta on mälu tagasi saanud, kuid samas oli ta tardunud ning endassetõmbunud, valmistudes pikaks vaikimisajaks.

Ma ei kaota lootust. Usun, et me ühel päeval jälle leiame kontakti ja et ta mulle jutustab oma eluloo...

10 PÄEVA ARMEENIAS — KANGELASRAHVA KODUMAAL

August Vomm

Oma esimesed muljed saime juba teel Armeeniasse. Tore oli lennukist vaadata imelist Elbrust ja kuulsat Ararati mäge, mis on tuntud piiblliloo Noa laeva lugudest ja mille pärast on palju piike murtud.

Vastuvõtt lennuväljal oli elamusrikas: pioneerid, lilled, sülelused ja tervitused Armeenia kolleegidelt.

*

Matenadarani vanade käsikirjade hoidla. Nägime vasikamagudele ja palmilehtedele kirjutatud käsi-

kirju. Milline kujundus ja värvirikkus! Rohkemat sellest kirjutada ei ole minu ülesanne — küündimatus. Aga mõtlema pani seegi, et üheainsa käsi-kirja-raamatu valmistamiseks kulus 75—80 vasikamao nahka.

*

Jerevani Kunstimuuseum. Siin tundsin ennast juba kodus — palju oli tuttavaid. Pärast Sarjani saalist lahkumist toimus muuseumi töötajatega tõeline vennastumine.

*



E. Tihemets. Armeenia naine. Tempera, krit. 1962.

H. Valk. Hndžoreski küla. Seepia, süsi. 1962.



Ajaloomuuseum oli seda väärt, et pingutada: huvitavad vanad vaasid oma glasuuridega, armeenialikud, tufist välja raiutud ornamendid, ütleksin — kivifiligraan.

*

Martiros Sarjani kodumuuseum. Mitu majakorrust täis maale. Sarjanist saad õige ettekujutuse alles siis, kui oled ise selle maa ja rahvaga vähegi tutvunud.

*

Gehardi kaljuklooster. Garni antiikkindluse ja templi varemed. Need on kirjeldamatult kaunid ja nende teostamiseks pidi olema väga palju aega ja armastust.

Milline loodus! Hoburauakujuline org, taamal mitmekordsete siluettidega mäed, koloriit — sfumaato! Einman proovis seda poeetilist ilu jäädvustada. Raske. Aeg oli liiga napp.

*

Viies päev algas taas ajalooliste väärtuste vaatamisega. Etšmiadzini ansambel, Ripsime tempel Zvartnotsis. Zvartnotsi templivaremed meenusid linnulennult vaadatuna Garni omi, kuid ümbrus ei andnud seda elamust, puudus looduslik ilu. Ainult küpressilikult kasvavad paplid teede ääres mõjusid ainulaadselt omapäraselt.

Meeldiv oli Etšmiadzini kirik seestpoolt. Poleeritud mäekividest altar ja osa seinakatet, välismaal viibivate armeenlaste kingitud sinakasroosa kroonlühter (itaalia fajanss) moodustavad kauni ansambli. Noore vaimuliku kõne oli asjalik, kui ta tutvustas kirikus asuvaid antikviteete ja sakraal-esemeid.

*

Väljasõit Sevani järve äärde ja Diližani 19. oktoobril. Eelmine öhtu soovitati soojad riided kaasa võtta, Sevan võib olla ka tujukas ja siis on seal külm. Ei tahtnud seda uskuda, sest Jerevanis oli kogu aeg 25–28° sooja.

Meil vedas. Nägime Sevani röömsana ja tundpoolteist hiljem tigidana — udu, õigemini pilved vajasid Sevani. Algul Sevan säras kui kalliskivi. Tema rannavete värviskaala on kirjeldamatu. Teeksin tagasihoidliku võrdluse Viljandimaal asuva «Sinihallikuga». Vast on minu võrdlus lubatud, kui on paikapanev Bernšteini väide, et Eesti on mõningal määral sarnane Armeeniaga — meil on Muna-mägi!

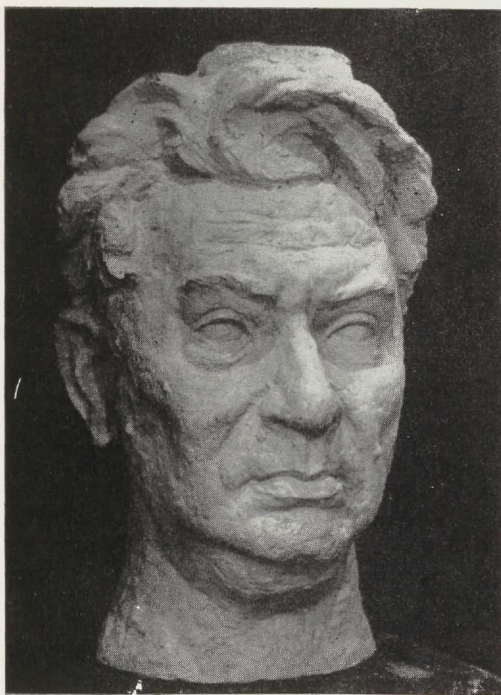
Jätan pikemalt kirjeldamata Sevani sünnitatud maa-aluse elektriijaama, tema ajaloolised kloostrid. Kuid ei saa mainimata jätta (mis südamel, see keelel), et Georg Ots ja René Hammer tõmbasid 25–30 meetri sügavusest sikutiga kuulsaid Sevani

G. Reindorff. Sani
jõe org. Itaalia
pliiats. 1946.



A. Vomm. Skulptor M. Abegjani portree. Kips. 1964.

J. Vares. Skulptor G. Žubarjani portree. Pronks. 1964.

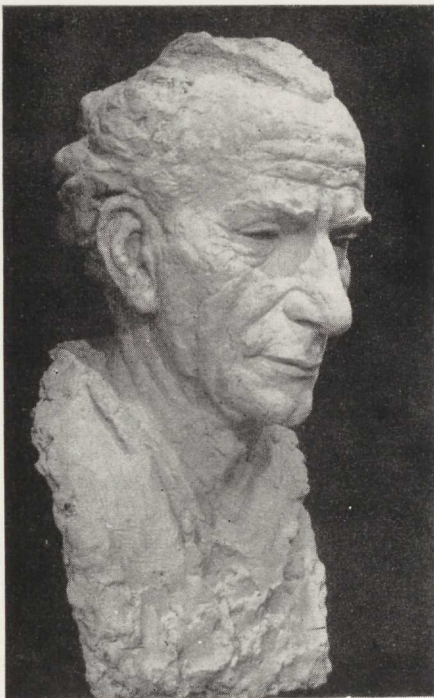




P. Ulas. Burakini motiiv. Värviline kriit. 1962.

A. Hoidre. Kurdi neiud. Värviline kriit. 1946.

A. Vomm. Skulptor S. Manasjani portree. Kips. 1934.



forelle, ja õige mitu (mul lõikas nagu kreissaega). Kuulsin ühelt armeenlannalt, et selle kuulsala kala päritolu olevat Eestimaa. See leevendas meeleolu.

*

Hagartsini keskagegne klooster. Sinna pääsevat harva isegi oma inimesed.

Diližanist Hagartsini olevat ainult 15 km, kuid erakordselt raskete teeolude tõttu sõitsime sinna kaks tundi.

Sõidu ettevalmistus oli omaette peatükk. Ja siis teekond ise — ees sõitis buldooser, seejärel veomasin, siis alles buss meiega ja bussi taga maastikumasin. Kohal ununesid kõik raskused. Olime kui paradiisis. Hagartsini klooster pärineb XII—XIII sajandist. Haruldane on ümbrus, kus loodus on end kivikaljudel maksma pannud. Kasvasid kreeka pätklipuud ja mitmesugused puuviljad. Loodus oma rohusega võimutses püramiidkaljusel foonil. Unustamatu mälestus.

*

Modelleerisin Armeenias olles kaks portreed armeenia kunstnikest — skulptor Samuel Manas-

jani ja maaliija Megor Abegjani, selleks, et ei juhtuks, nagu ütleb vanasõna — «Mis silmist see südamest». Kaks erineva loomingu esindajat ja erineva nahavärviga armeenlast.

Kas just päris sinisilmaline, aga blond oli Manasjan küll (nagu vanad armeenlased olnud). Manasjaniga kohtusin juba esimesel õhtul. Tema elav natuur ja haarav tüüp kutsus mul kohe esile soovi teda modelleerida. Töökohaks oli Manasjani ateljee, kus tundsin end esimesest hetkest alates väga koduselt. Alustasin tööd kohe. See innustas mind sedavõrd, et juba esimese õhtuga suutsin laduda pea tema põhijoontes üles.

Abegjan oli meie saatjaks kogu reisi vältel. See tõttu sain teda silmata pidevalt ja töö juurde asudes oli pilt juba selgelt silme ees. Kui Manasjani portreeterides tingis modell enam maalilisema, pronksile vastava käsitluslaadi, siis Abegjani puhul haaras mind tema näos ja karakteris kätkenud monumentaalsus, mis viis mind keraamikale või graniidile vastava laadi juurde.

Mõlemad nad olid aga lihtsad ja südamlikud, head sõbrad ja suurepärased kolleegid.



E. Kits. Armeenia tütarlaps. Tušš. 1946.

ANNA HAAVA VIVE TOLLI ILLUSTRATSIOONIDES

Ellen Niit

Vive Tolli illustratsioonid Anna Haava väikesele juubelivalimikule on õnnestunumaid meie luuleklassika seniseist kujunduskatseist. Kuidagi hoopis rohkem tavalisest on siin graafilisse väljendusse kätketud poeetilise tunnetusviisi olemust ja tuuma ning tehtud nii mõnigi värskel avastus lüürikakeele tõlkimisel graafikakeelde.

Anna Haava «Nõmmelille» on meeldiv pihku võtta. Hea on selle varal uuendada ning värskendada aegade vältel kujunenud muljet Haavast, tema luulest ja tema ajast. Mahedakaaneline «Nõmmelill» pakub sõnaliselt osas tihendatud valiku Haava värssidest. Siia on koondatud ainult kõige parem. Ometi ei kaldu valimik kõrvale kirjandusloolise tõest. See on ikkagi seesama Haava, keda me oleme tundnud ja tunneme. Nii valimiku koostaja kui ka kujundaja on lähtunud kogumuljest, mille Anna Haava on jätnud eesti lugeja teadvusse. Selle alusel on valitud luuletused, seda nõtkelt ja erksalt tunnetades on loodud illustratsioonid.

Kogumulje luuletajast, temast aegade vältel kujunenud tervikpilt on alati omapärasem ja intensiivsem kui vahetu mulje sama autori kogutud teostest. Juhuslik ja ebatäiuslik jääb selles üldmuljes nagu iseenesest kõrvale, sujub ära kuhugi luuletaja kaasaja poeetilisse tausta, muutub olematuks. Omapärased jooned aga selgivad ja saavad aredamaks, kujunevad ainumääravaks. Enamasti on raske seda kogumuljet üksikasjaliselt sõnastada, nii nagu üldse on raske kirjeldada ja sõnaga ümber öelda poeetilise elamuse mõtte- ja tundesisu.

Harilikult kujundavadki mulje teatud autorist ainult tema paremad luuletused, võib-olla koguni ainult tema paremad read. Neid ridu teatakse enamasti peast. Need on nagu sümbolread, mille taga virvendavad sajad alltekstivõimalused ja seostuvad mitmed ja mitmed kummalised assotsiatsiooniringid, mille olemasolu kohta harilik lugeja harva endale arugi annab. See mulje on summa nende

luuletuste ajal aegade vältel lugejais endis tekkinud mitme- ja mitmekordseist elamusvirveist. Siia liitub paratamatult mitmete elamushetkede eluloline või mõtteline, lõhnalis-värviline või tundevarjundiline konkreetsus. See lisab värssidele ja ühtlasi kujutlusele luuletajast nüansikust ja elu.

Eriti kehtib see nende luuletajate kohta, kelle loomingulised tõusuajad on saanud juba minevikuks, kuid kelle loomingul on siiski veel lugejale midagi öelda. Erinevatel aegadel tõusevad esile erinevad lõigud teatud autori produktsioonist, tunde- rõhud paigutatakse ümber olenevalt uue hetke päevanõudeist, maitsekallakuist ning kirjanduslikest vooludest ja moodidest. Iga autori loomingul on oma madalseisud ja renessansiajad. Mida sügavam ja varjundirohkem on selle loomingu sisu, seda enam suudab see uuesti ja uuesti värskena esile tõusta, teise nurga all vaadatuna vastsetele vaatajatele uudne näida.

Illustreerija pruugib ainult viitamisi puudutada mõnd sellise autoriga seostuvat assotsiatsioonide-ahela lüli, et äratada ellu hulk kujutlusi, et heita valgust nendele joontele autori loomingus, mis tänasel päeval näivad olulised ja kõnekad või mis on autorile kõige karaktersemad.

Anna Haava on olnud autor, kelle luule vaikne, peaaegu märkamatu mõjuväli on aastakümneid tasa liikunud läbi eesti lugeja teadvuse ja läbi meie luule arengusfääride. Kord olid need laulud puhang ja lahtimine, omamoodi poeetiline ja psüühiline revolutsioon. Möödunud aastasaja lõpul, rahvusliku liikumise langusaastate korrutav-konservatiivsest salmidevoolust tõusid need esile nagu pingne tõesõna kesk loidu ja laiska valet.

Haava oli õieti esimene pärast esiemadest rahvalaulikuid (kui mitte arvestada Petersoni), kes kristlikus meeles kasvatatud tundepelglikule lugejale tegi äkki lahti elava südame sügava valu ja õndsama õnne ning kõneles tõemeeli armastusest,



V. Tolle. Illustratsioon A. Haava luuletusele «Nõmmelill». Sõovitus. 1964.



V. Tolle. Illustratsioon A. Haava luuletusele «Uks on minul pühama koda!». Sõovitus. 1964.

millest eesti luules seni oli söandatud ainult naljatamisi kõnelda.

Haava malbe ja sordiini all hoitud armastuslühirika tundus siis talupoeglikult ujedale eesti lugejale niisama julge ja enneolematu, nagu oli vapustav linlikule intelligentsile Marie Underi heitlev ja kirglik lembelaul kolmkümmend aastat hiljem.

Armastus ja inimhinge varjatud sisemus jäidki Haava luule pärisosaks. Ta ühiskonnasatiir uue sajandi künnisel liitus juba saatehäälena teiste kandvamate häälte koori. Kuid ka selles laadis on tast mõndagi tänaseni püsinud.

Kordumatud ja äravahetatud on Haava külaainelised naljalood luule vormis, ta lahe huumor ja mõnus kõnekeelne värsiveere.

V. Tolle on oma kujunduses lähtunud peamiselt esimesest ja viimasest laadist Haava loomingus ja püüdnud tungida nende olemusse.

Pinna alla peidetud pinged, väliste mõttekäikude ja sõnavara peaaegu primitiivne lihtsus, kujunditulevärgi täielik puudumine on iseloomulik Haava luulele. Ei ole see olnud trompet ega trumm, pole tal jätkunud puhkpilli kandvust ja tooniteravust ega lõõtspilli tormakat ülemealikust. Pajupill on see olnud, ja ainult ta vahedahäälses satiiris on ehk kõlanud klaveri ülemiste keelte kime-dust.

Samasuguse tagasihoidud, väliselt napijoonelise, kuid seesmiselt kõneka lahenduse on Vive Tolle andnud ka illustratsioonidele.

Anna Haava lüürilised luuletused on värsivormilt rahvalaulust üsna erinevad. Tunnetuslaadilt ja intonatsioonidelt on nad aga väga lähedased rahvaluule intonatsioonidele ja kujundiloogikale ning rahvaomasele poeetilisele tunnetusviisile.

Rahvalik ning samal ajal rahvuslik on Haava temperamendilt vaikne värs, mis leiab kujundiaine Eesti looduse harjumuspärastest ja meeldestööbinud elementidest ja omaaegsest tüüpilisest talumiljööst.

Kask ja karjamaa, nõmm ja nurm, lihtne vaikne talu metsa serval, kandle puhas hää, la ja nõmmelille tasane öitsemine, põlslaane tõsine kohin ja järvesilmade selge vilk, suve kullerkupud ja jaanililled, vaikustehelin talve kuukumastes metsades on Haava abiks pilti loomas tagasihoidlikust, mõtlikust, oma õnne ja valu lumekargelt põue peitvast inim-lapsest, kes on nii iseloomulik meie rahvuskarakterile. Samal ajal on kõik need looduse- ja maastikuelemendid ka Haava lüürika taustaks ja tagapõhjaks, nii-öelda sündmuspaigaks, kuivõrd lüürilise värsi puhul sellest üldse saab kõnelda. Nende taustal ja nende vahel saab mõistetavaks ja tajutavaks ka armastus, millest ei räägita täiel häälel, kuid millest ei saada ka vaiki olla, ning naer ja nutt, paratamatud ja tõelised nagu mere-laine veeremine või kose tasane kohin.

Needsamad looduse- ja maastikuelemendid on kujundliku, poolsümboolse tähendusvarjundiga koostiselementideks ka V. Tolle illustratsioonides.



V. Tolli. Illustratsioon A. Haava luuletusele «Ööbiku surm». Sõovitus. 1964.



V. Tolli. Illustratsioon A. Haava luuletusele «Luule, see ei tule tuulest». Sõovitus. 1964.

Vive Tolli ei illustreeri üksikuid Anna Haava luuletusi või üksikuid ridu ning sõnu luuletustest, nagu seda nii sageli tehakse, vaid igal konkreetsel juhul on talle esmatähtis seesama kogumulje, millest eespool kõneldi. Kogumulje Haavast kui luuletajast ja kirjanduslikust nähtusest. Ühtlasi on Tolli oma illustratsioonidesse haaranud kujutlused ja assotsiatsiooniringid, mis aegade vältel on Haava laulude külge põimunud. Illustreerija on püüdnud omade vahenditega taasluua Haava poeetiliste mõttekäikude olemust ning tuuma.

On päris selge, et sellise lähtekoha saab valida ainult hea kirjandusliku vaistuga kunstnik. V. Tolli oskab näha välisest kujundist, kujundist kui metafoorist ja võrdlusest sügavamale. Ta tunnetab sõnade taga kujundlikku mõtlemisviisi kui poeetilise tunnetuse ainuvõimalikku vormi, milleta ei looda ühtki tõelist luuletust ja mille olemust mõistmata ei tajuta täielikult ühtki juba loodud luuletust.

Seda head vaistu on V. Tolli osutanud luule- raamatute kujundamisel varemgi. Siiski tundub, et Haava puhul on jõutud uue süvani. Tolli oskab transformeerida joonde ja vormi seda tundepeiget, mis lüürikas jääb harilikult väljapoole otsesõnalist väljendust, tekib kuskil sõnalise väliskoore taga ja all poeetiliste kujundpiltide põimes. Tolli ei illustreeri sõnu, vaid luulet, illustreerib kunstilist, stiililist, emotsionaalset ja mõttelist tervikut. Seda oskavad vähesed.

Allakirjutanu ei mõista kiita «Nõmmelille» illustratsioonide tehnilise teostuse täiuslikkust, heledamate ja tumedamate laikude paigutust, foonide faktuuri ja korni ning kompositsioonilisi üksikasju. Küll tahaks ta aga kõnelda nende tekitatud elamusest kui tavaline kunstivaatleja.

Vive Tolli on valinud oma kunstilise lahenduse lähtepunktiks inimfiguuri. Inimese ilme või poos, inimkeha rüht või inimgrupi rütm on määratud tõlgitsemaks ja täiendama Haava värsside meeleolusid.

Haava ei laula asjust. Ta laulab inimestest. See pärast tundub niisugune lahendus tõepoolest sisulise ja õigem. Veidi Kristjan Rauda on tunda Tolli pikaksvenitatud figuurides. Ühes sellega tuleb kaasa ka puhang eeposlik-ülevat kauge aja hingust, kodust arhailisust veidi poetiseeritud, veidi idealiseeritud Haava noorusaegade talumiljööd ja -meeleolu. Neid jooni rõhutatakse ka vaevalt tähelepandavate joontega riietuses, soengus, ehteis. Kõik on antud viitamisi, sümbolsest, vaatajapoolset edasimõtestamist ja edasitundmist ootavalt.

Samal ajal on neis figuurides kaasaegse kunsti lihtsusetatlust, moodsat primitiivsust ja lakoonilisust, joone nõtkuse ja figuuride kohmakuse teadlikku ühendamist.

Kaks traditsioonipidepunkti eesti kunstist — Kristjan Raud ja Erik Haamer (mõlemad «Kalevipoja» illustreerijad!) ja üks vaevutajutav stiilisugulane hoopis mujalt — Modigliani — toovad Tolli

enda isikupärasesse laadi huvitava arhailis-moodsa meeleolu.

Stiliseeritud, ühe poolega minevikku viitavad, teostuselt aga imekaasaegsetena tunduvad inimfiguurid loovad Haava värssidele kummalise poetiseeritud tundetausta. Kild kauget aega, viited rahvuslikku minevikku, hardad jooned talupoeglikust möödunud sajandi Eestist on siin erutavas põimingus üldinimlikult mõistetavate tundeväljendustega inimeste ilmeis ja poosides. Tänapäevase vaateleja nägemisnurgad ja tänase hindaja detailivalik ning moodne lakooniline joon lõikub ja seguneb rahvakunstilähteliste ornamendimotiividega ning sisust tuleneva primitiivsusega.

Tollil on luuleillustreerijale hädavajalikku suurt üldistamisvõimet, mis aitab tal nõtkelt üle astuda poeetiliste abikujundite komistuskividest ning tabada põhimeeleolu. Samuti on tal ka head kunstilist sünteesioskust leidmaks sellele põhimeeleolule nähtavat, elukonkreetset ja ometi kandva tähendusega graafilist vastet. Tolli pisidetailid —

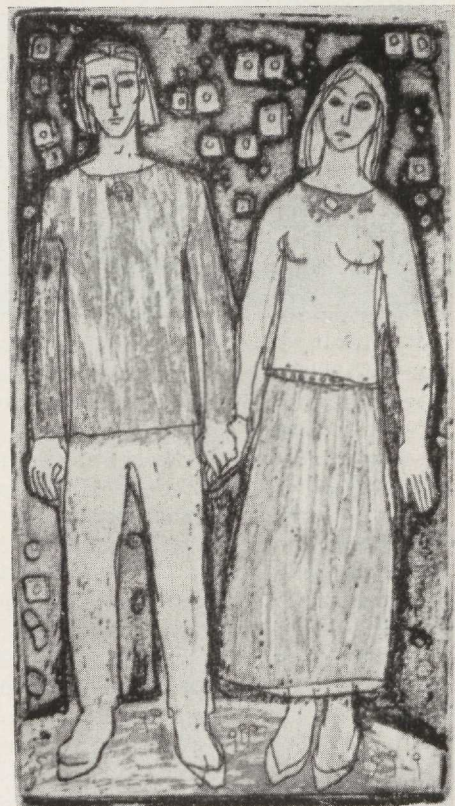
sõlg või pärg, viisk või rahvarõivaline seelikupalistus, nagu kogemata tausta pillatud ornamendikild või lill või lind näivad esimesel hetkel nagu pinnatäitena. Kuid haavaliku tagasihoidlikkusega riivavad need ometi vaataja emotsioone ja kujutlusi, panevad mõtte ja tunde liikuma soovitud suunas.

Omaette vaatlust nõuaksid taustad. Kord on selleks mulluse sajandi taluinterjäär või uue aastasaja alguse kehva linnatoa esemed, antud vaid mõne joonega. Enamasti aga voogab tagapõhjades imelisi rütme, kas pilvi, kas laineid, langevaid lehti või rahvakujutluses nii kodust taalri- või litrisadu, mis on ühtlasi päike või laulud või õied.

Osal illustratsioonidel kujutatakse Haava laulude looduspilte. Need on stiliseeritud ja üldistusjõulised poeetilise pingega loodud luulemaastikud. Samal ajal visandavad nad elutruu ja Haava luulele õige tausta tüüpiliste eesti maastike näol. Siin leegib eha paistel järv, kohavad kodused kuusikud, kumavad haavad ja õuepihlakad, kerkivad silme ette



V. Tolli. Illustratsioon
A. Haava luuletusele «Kui
sa tuled, too mull' lilli».
Sõõvitus. 1964.



V. Tolli. Illustratsioon
A. Haava luuletusele «Me
oleme põhjamaa lapsed».
Sõõvitus. 1964.



V. Tolle. Illustratsioon A. Haava luuletusele «Võin». Söövitus. 1964.

V. Tolle. Illustratsioon A. Haava luuletusele «Siis mine laulusid lukustama». Söövitus. 1964.



nüüd juba etnograafia uurimisvalda kadunud vaikesed lihtsad eesti talud.

See sümboliks tõusev reaalsus kannab endas vaikesid viiteid Haava üksikutele luuletustele ja kujunditele, aga samuti luuletaja loomingulise kõrgaja ühiskondlikule miljöole. See paigutab ühtlasi Haava kui kirjandusliku nähtuse kuidagi tabavalt aega ja ruumi.

Haava kui ühiskonnakriitik ja humorist on Tolle illustratsioonides suhteliselt nõrgemini kajastamist leidnud kui lüüriline Haava. Nähtavasti on illustreerijal olnud raske leida ühtset stiililist nimetajat Haava tundelüürikale ja proosavarjundilisele uue sajandi künnise ajalaulule. Kujunduse stiiliühtsuse huvides on kunstnik valinud õnneliku kesktee ning loonud illustratsioonid Haava ülevate aatedeklaratsioonide meeleolus, nagu seda on 1905. aasta revolutsioonist ajendatud «Meie» või hilisem üldtuntud valus tunnetus — «Ainult pääle varju ja kätele tööd, üks peotäis leiba, üks jalatäis maad...»

Raami raamatule annavad kaks Anna Haava portreed. Hästi on need tabatud portreeilise sar-

nasuse mõttes, kuid olulisemana tundub see, et nad annavad vaatajale kätte stiili- ja meeleoluvõtme nende vahel paiknevate illustratsioonide olemusse.

Haava elas küll veel üsna hiljuti meie keskel, kuid ta tagasihoidlik ja inimpelglik isik jäi enamasti varju, nagu olematuks. Ei nähtud teda vanemas eas kunagi suurtel juubeliaktustel ega avalikel kohtamiskooselekutel. Ta elas omaette ega pidanud vajalikuks anda seletusi oma laulude juurde. Need elasid oma elu ja löid lugejais omal käel kujutluse nende loojast. Sellisena, veidi salapärasena, poeetilisse tausta hajuvana on V. Tolle Anna Haavat ka kujutanud.

Värvierksust lisavad «Nõmmelillele» ornamendikillud, mis on nagu illustratsioonidest välja pudenud pisidetailid ja sellistena tavalisest ornamendist kõnekamad. Nad aitavad siduda ka raamatu pildimaterjali kaanekujundusega, milles veel kord kujutatakse sümbolset püha pihlapuud, kodumaa võrdkuju.

«Nõmmelille» kujundus on nauditav kunstiline tervik.

VALERIAN LOIK JA TEMA LOOMING

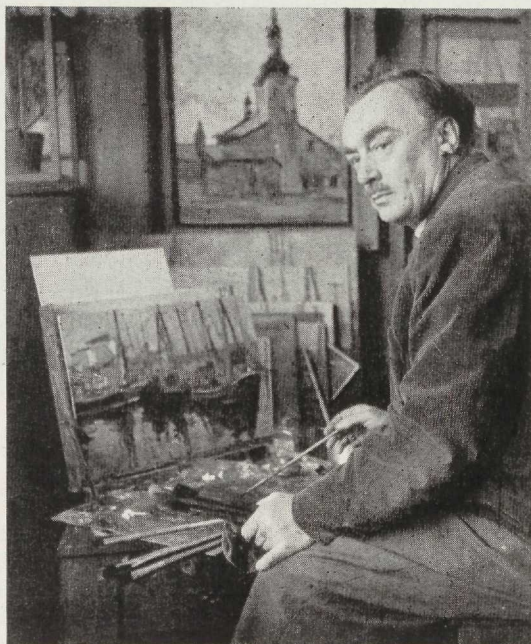
Enn Põldroos

Iga kunstniku biograafias on aastaid, mida tähistab suurem või väiksem loominguine passiivsus. Vahel on see vabatahtlik, vahel sunnitud. Valerian Loigu elus olid sellisteks sõja-aastad. Hallis sinelise rindemehena tegi ta läbi pika võitlusrohke teekonna. Relva hoidev käsi võõrdus üha enam pintslist ja pliatsist ning sõja lõppedes mõistis kunstnik paratamatust — alustada tuleb algusest, uuesti tuleb õppida valitsema värve ja vormi. Kuid läbitud teekond oli sisemise küpsemise ning tõdede selgumise teekonnaks. 1945. a. Loik polnud enam too noormees, kes üpris uduste kujutlustega kunstist ja maailmast alustas oma kunstiõpinguid Roodi erastuudios Tallinnas.

Esimeste sõjajärgsete aastate loominguist Loik ise heameelega ei räägi. Põhjust võib mõista — aastatepikkusest kunstist eemalolekust tingitud ebakindlus pluss isikukultuse perioodi kunstielu kahe mõtteline olukord. Polnud kerge lahti harutada tookordsete kunstiideaalide tõe ja vale sassiläinud pundart — seda suutis ainult aeg.

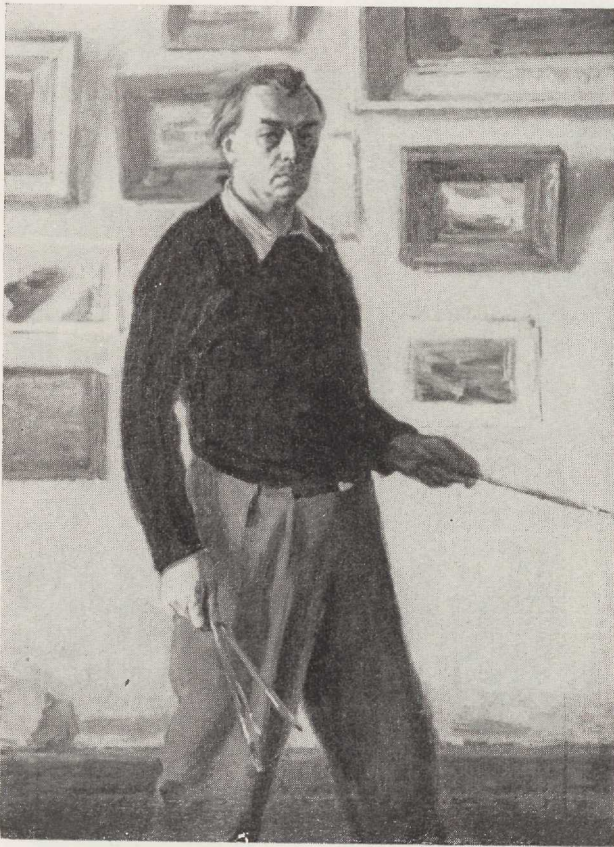
Pärast sõda alustas Valerian Loik küll asjalike, kuid võiks öelda, arglikult kobavate töödega, mis paljuski meenutavad «Autoportreed» ja «Interjööri» 1930. aastast. Vaatamata nende välisele tõe-pärasusele ja «naturaalsusele» tundub, et need moodustavad kõige formaalsema osa Loigu loominguist, see on välise kesta tõe-pära. Sellisteks on A. Bachi portree (1950. a.), teise järgu kapten Petrovitši portree (1952. a.) jne.

Kuid kunstniku käsi saavutas peatselt endise osavuse ja pole vist vaja pikalt selgitada, miks Loigu artistlik natuur ülalnimetatud laadi hülgas. Väljapääsu näeb ta pöördumises suurema värvierksuse poole, nagu see aset leidis ka nooruses. On huvitav, et nii sõjaeelses kui ka sõjajärgses loominguist järgnevad säravate värvide harrastamisele valkjad koloriidilahendused, mille sihiks on lähedaste toonide harmoonia. Sellisteks olid omaaegsed etüüdid Roomast ja Pariisist, sama näeme kordu-



vat näiteks «Purjetsehhis» (1959. a.). Mõlemal perioodil kulgeb kunstniku areng maaliliste väljendusvahendite suurema aktiivsuse poole. Sõjaeelsed aastad tähistasid kunstniku kujunemist, esimesed sõjajärgsed aastad — enese taasleidmist. Kuid vaatamata analoogiatele nende perioodide vahel, toimus see taasleidmine uuel, kõrgemal tasemel.

Võib-olla sõjajärgsel perioodil loodud «V. Kingissepp töötamas salatrükikojas» (1948. a.) jätab meid praegu külmaks, kuid on ilmne, et tee 1963. a. loodud «Protestilauluni» käis nimelt selle pildi kaudu. «Salatrükikojas» sai püstitatud eesmärk. Paljudest



V. Loik. *Autoportree*. Õli. 1957.

mõistetavatest põhjustest tingituna ei leidnud eesmärk tookord vastavat kunstilist kehastust. Palju pidi muutuma meie kunstielus ja küllap ka Loigus endas, kuni tookordne eesmärk leidis oma lahenduse «Protestilaulus».

Valerian Loigu kui kodaniku kasvu tähistavad figuraalkompositsioonid, tema kui maaliija arengu teetähisteks saavad natüürmordid. Kusagil nende kahe pooluse — figuraalkompositsioonide ja natüürmordide vahepeal asuvad ühendava lülina interjööriemaalid.

Natüürmord andis armastuse esemete vastu, figuraalkompositsioonid inimeste ja olustiku vastu. Loigu interjöörid on tihti nagu needsamad figuraalkompositsioonid, kust ainult inimene on hetkeks lahkunud ning kuhu ta iga moment võib uuesti siseneda.

Seejuures on ruum ja inimesed antud erilise intiimsusega. Esemed kannavad veel inimese puudutuse jälgi. See on keskkond inimese jaoks ning inimese hetkeline eemaldumine ei suuda hävitada tunnet tema lähedalolekust.

Üleminek siit figuraalkompositsioonide juurde on tihti märkamatu. Sageli ka nendes — eriti just varasemates — jääb peamiseks keskkond, mille on kujundanud inimene ning mis omakorda on kujundanud inimese — olgu siis selleks interjäär («Purjetsehh» 1959. a.) või eksterjäär. Ainult et nüüd on siia nagu kogemata sisenenud inimene. Sisenenud ning sulanud ümbrusega lahutamatuks tervikuks. Saame üldhinnangu olustikust ning selleks pole tarvis olnud ei psühholoogi ega ka keerulist literatuurset tegevuse arendust.

Sellisteks on 50-ndatel aastatel loodud Kihnu maalid. Tõsi, püüe tagasi pöörduda maalilisema käsitluse juurde pole veel lõplikult korda läinud — koloriit on kirjuvõitu. Ka annab tunda tookord päevakorras olnud naturaalsuse taotlus. Juba tunduvalt tüsedamad on umbes samast ajast pärinev kompositsioonidesari kalasadamast. Maaliline lahendus, mis seesuguse käsitluslaadi juures on ülitähtis, on muutunud tunduvalt peenemaks ja maitsekamaks. Kalasadam jääbki Loigule pikemaks

V. Loik. *Muuseumi interjäär*. Õli. 1954.



ajaks armsaks. Järgmine kompositsioon sellest ainevallast, («Tallinna sadam talvel», 1959. a.) kus ta ka enda on peale maalinud, tundub mulle olevat üks paremaid Loigu teoseid. Pildis on värvierksust ja -peenust. Kuigi figuurid on väikesed ning võtavad enda alla vaid tühise osa pildipinnast, on siin kuhjaga töömeeleolu ning saginat.

Murranguna võiks märkida maali «Masinaehitustehase töölisel» (1962. a.). Siingi puudub arendatud tegevus, suur osa on jäänud olustiku üldhinnangule, kuid esiplaanile on nihkunud midagi muud — inimeste psühholoogiline ilmestus. Võiks öelda, et pilt mõjub psühholoogilise grupiportreena, kusjuures inimeste karakterid on antud suurema veenvusega kui Loigu ülejäänud portreeloomingus.

Siit alguse saanud arengusuund viib meid Loigu peatöö — «Protestilaulu» juurde. Olustikulise keskonna osatähtsus on langenud peaaegu nullini. Seda tööd võiksime vaadelda grupiportreena isegi suuremal määral kui eelmist. Suurem on psühholoogilise ilmestuse osatähtsus pildi üldises sisulises

V. Loik. Lamav akt. Oli. 1963.



V. Loik. Ajalehte lugemas. Oli. 1963.

struktuuris. Kuid ometi on maal midagi enam — kõiki nägusid ühendab üks tahtepingutus ning see saabki peamiseks. Meie ees on nagu lõik ühise eesmärgi poole pürgivast inimmerest, mis mõõtmatult laiub ka väljaspool pildiraami.

«Protestilaul» on sündinud suurelt osalt kunstniku senise loomingu eitamisena, ta on esimene omataoliste seas. Valdavaks tundeks teda vaadeldes jääb uudishimu: mis saab edasi? Tahaks eeldada, et ka selles töös on eos mingid veelgi tõhusamad loominguilised ideed, mis oma rakenduse leiavad Loigu järgnevates töödes. Sest meil kellelgi pole kiusatust käsitleda «Protestilaulu» Loigu loominguilise kasvu lõpp-punktina.

V. Loiku on nimetatud ka portretistiks. Kui ma peaksin aga Loigu loomingu erinevaid žanre järjestama kunstiliste saavutuste kaalu järgi, siis võidupärga ma vist portreele ei annaks, vaid teise või kolmanda koha figuraalkompositsioonide ning vahest koguni ka natüürmortide järel. Muidugi ei saa eitada Loigu portreede maalilisi, dekoratiivseid väärtusi, ka inimese psühholoogia avamise oskust.



V. Loik. *Protestilaul*. Õli. 1953.

Kuid maaliline ja sisuline moment jäävad nagu kaheks eri maailmaks, millel puudub ühendav lüli, vastastikune tingitus. Mainitud vastuolu torkab silma ka Loigu ning küllap ühtlasi eesti maalikunsti ühes paremas näopildis — kunstnik Paul Reeveere portrees (1961. a.). Eri peatüki moodustavad Loigu autoportreed. Aastate jooksul on neid kogunenud kenake hulk ning harva on mõni kunstnik ennast suutnud kujutada sellise otsekohesusega.

Teatud kohtuotsuse alla ei taha mahtuda mõned töölisportreed, mis on valminud ettevalmistava materjalina kompositsioonile «Masinaehitustehase töölised». Nad on igatahes midagi rohkemat kui tavalised etüüdid kompositsiooni tarvis. Nad eralduvad ka Loigu ülejäänud portreeloomingus. Tun-

dub, et tegemist on pigem ühefiguuriliste kompositsioonidega kui portreedega selle sõna tavalises mõistes.

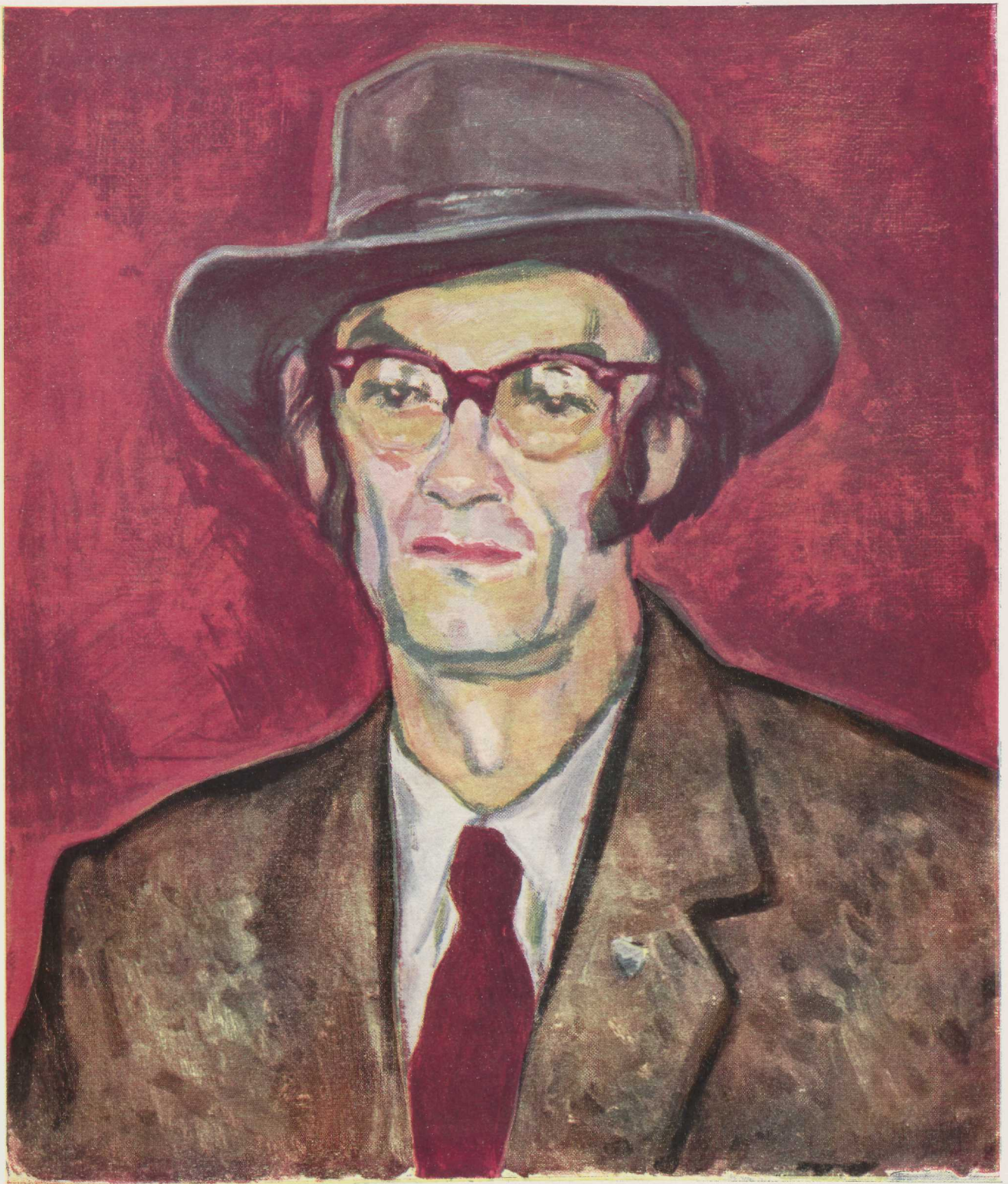
Nüüd tuleks vist leida ühine nimetaja Loigu natüürmortidele. Tundub, et see üha süvenev natüürmordiharrastus on otseseks jätkuks kunstniku interjööri maalimisele ning kasvab viimasesst välja. Loik käsitlebki natüürmorti tihti interjööri detailidena. Ka nendes on tunda inimese lähedalolu. Kes aga võiks väita, et seda on kergem teha või et see on vähem oluline ülesanne kui inimese otsene kujutamine? Igal juhul on Loik natüürmortides saavutanud palju tihedama kontakti kujutatavaga, kui me seda võime näha tema portreedes.

Ühe ülevaate juurde peaks kuuluma ka üksikute tipp-teoste äramärkimine. Loigu natüürmortide puhul ilmnevad aga mõningad raskused, kuna nende kunstilise väärtuse kõikumised on tihti minimaalsed. Tõstes neist esile üht, tähendaks see olla ülekohtune teiste vastu. Rääkida jääb vaid üldilmest.

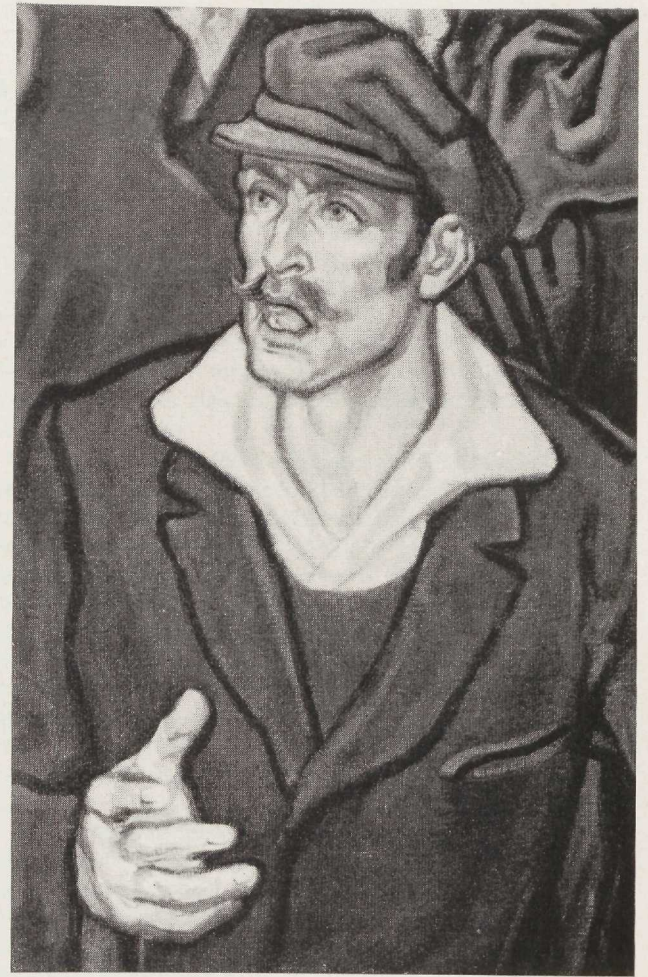
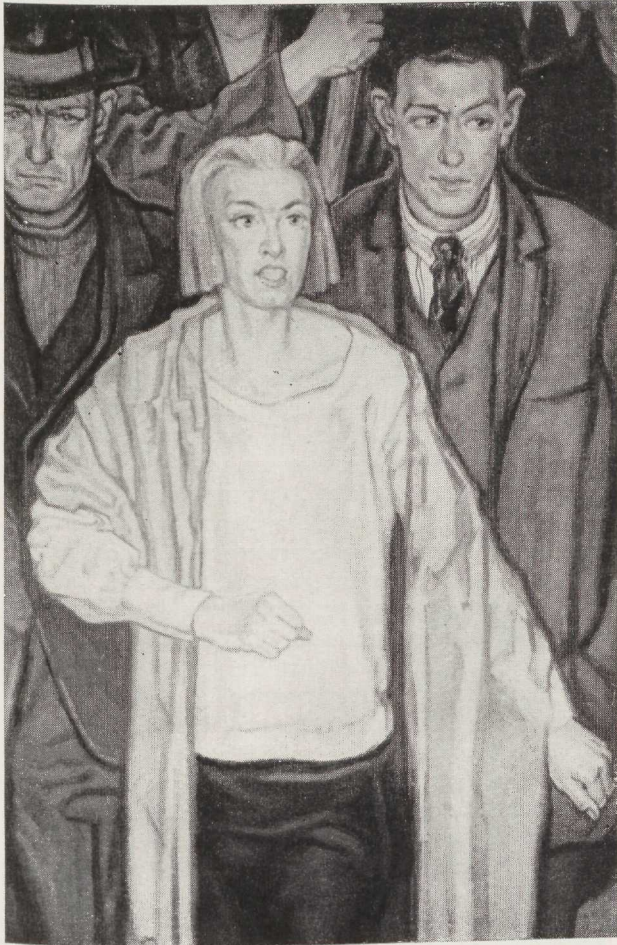
See üldilme on eelkõige maaliline. Ka eesmärgina näib domineerivat koloriidiprobleemide lahendamine. Kunstnik katsetab erinevate värvikooskõlade ja kontrastidega, et siis kõigepealt ise vaadata, mis sellest välja tuleb. Ja ka kunstihuviline tajub neis eelkõige seda otsivat ja vaatlevat, avastuste poole pürgivat vaimu. Ning seepärast need pildid meeldivad.

On tunda, et oma «mortidega» rajab Loik teed tulevastele figuraalkompositsioonidele.

Rääkides Loiguga — juttu oli tulevikukavatsustest —, ütles ta, et tahaks tulevikus figuraalkompositsioonides jõuda sama maalilisuse ja värvierksuse juurde, mida võib näha tema natüürmortides. Või õigemini — veelgi täiuslikuma juurde, sest ka viimaste puhul otsingud jätkuvad. Need on otsingud tulevaste figuraalkompositsioonide nimel. Oleks ahvatlev, kuid liialt riskantne hakata ennustama, kuhu nad välja jõuda võiksid. Loigu personaalnäitusel oli «Natüürmort aedviljadega», mis pakkus paljugi ootamatut oma pindade rütmi ja maalistruktuuri poolest. Kas see on uue teetsa algus või ainult episood? Elame-näeme.



V. Loik. P. Reeveere portree. Õli. 1961.



V. Loik. Protestilaul. Detail. Öli. 1963.

V. Loik. Protestilaul. Detail. Öli. 1963.

ADAMSON-ERIC NAKKEHISTÖÖKUNSTNIKUNA

Kaalu Kirme

Alates kolmekümnendate aastate teisest poolest on eesti nahkehistöö üheks suunaandvamaks kunstnikuks Adamson-Eric. Tema nahkehistööd on korduvalt olnud ägedate loominguliste vaidluste fookuses ja neile on antud diametraalselt vastukäivaid hinnanguid. Käesolevaga püüame anda ülevaate kunstniku veerandsaja-aastasest tegevusest mainitud erialal.

Kahekümnendatel aastatel ja kolmekümnendate esimesel poolel tunni Adamson-ERICut esmajoones maalijana. Üksikud kunstniku tarbekunsteosed kahekümnendate aastate lõpust — konstruktivistliku dekooriga vaibad ja padjad — jäid juhuslikuks nähtusteks tema loomingus. Kuid nende aastate eesti tarbekunsti üldpildis olid nad siiski sümptomaatiliselt käremeelsed. Alates kolmekümnendate aastate keskelt kujuneb välja Adamson-ERICu isikupärane tarbekunstiil, mis teatavaid väiksemaid muutusi läbi tehes on kandunud tänaste päevadeni. Kui Adamson-ERICu lõuenditel valitsevad impressionistlikult pehmed üleminekud, kolmedimensioonilisuse efekt, siis tema dekoratiivtarbekunstile on omased selle kunstiharu eripärast tulenevad selged spetsiifilised jooned: pinnalisus, kontuuride rõhutamine, lapidaarsete dekoratiivsete pindadega opereerimine, loodusvormide dekoratiivne stiliseering.

Saavutanud esmalt menu portselani ja vaibakunsti alal, astus Adamson-Eric esmakordselt oma nahkehistöödega avalikkuse ette tarbekunstiühingu RAKÜ 5. üldnäitusel 1937. aasta lõpul, äsjaloodud Jüri Kodre nahaateljee ainuautorina.

Vastupidi tavalisele reeglile astus kunstnik meie nahkehistöösse kohe mõjuka autorina. Eelduse selleks andis tema eesrindlik kunstiharidus, mille ta sai 1923—1924 Berliin—Charlottenburgi Kunsttööstuskoolis ja 1924—1927 Pariisi eraakadeemias Vassili Šuhhajevi, André Lhote'i, Moise Kislingi, Bissiere'i ja teiste tollaegsete silmapaistvate kunstnike juhatusel.

Adamson-ERICu tollaegne astumine nahkehistöösse tähistas revolutsiooni sellel tarbekunstialal, senini oli siin ainuvalitsejaks Eduard Taska oma töökojaga. Tõsi, Taska rajas fundamentaalse aluse eesti kahekümnenda sajandi nahkehistööle, kuid tema enda esteetilised ideaalid juurdusid sajandi vahetuse eklektilises pinnases. Jõudnud kolmekümnendate aastate teiseks pooleks ebasümmeetrilise konstruktivismilähedase pinnajaotuseni, oli Taska «ühe stiilivõimaluse, ühe iluavalduse viinud kõrge täiuslikkuseni», nagu väljendas ühes tollaegses arvustuses tema tööd hinnates Rasmus Kangro-Pool. Kuid enam ei olnud näha edasiminekut perspektiive. Taska ateljee loomingus ilmnedid stagnatsiooni märgid.

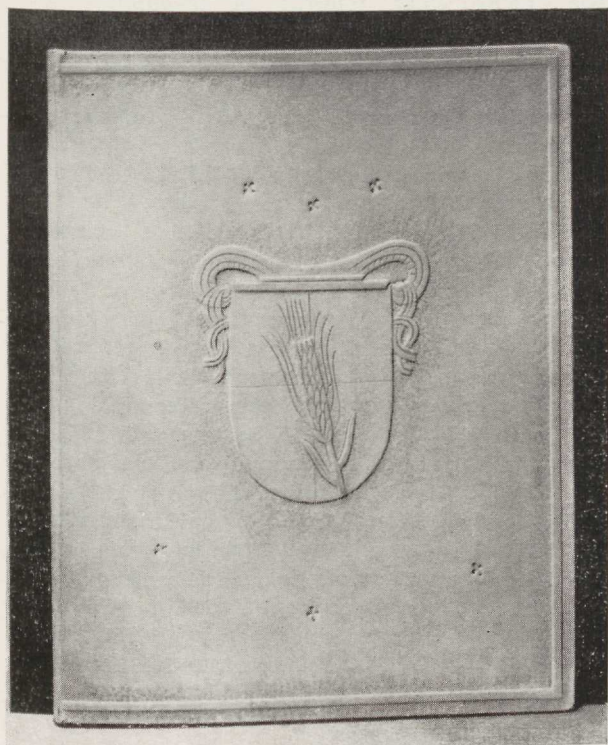
Adamson-Eric püstitas hoopis uued esteetilised ideaalid. Senise rahu, staatika ja mõistuslikkuse asemele tõi ta nahkehistöösse erutuse, dünaamika, intuitsiooni. Taska ideaaliks oli dekoori joonise kalligraafiline viimistletus, teostuse äärmine eksaktsus. Adamson-Eric vastandas sellele loodusrahvaste kunstile lähedase dekoratiivse robustsuse, teostas käsitöölisliku juhuslikkuse ja krobese rõhutamise. Taska koloriit rajanes mahe-soojadele harmoonilistele kooskõladele, Adamson-Eric tõi välja silmilõikavalt eredad värvikombinatsioonid, kontrastvärvide dekoratiivse kõrvutamise. Siin on rõõmus kirsi- ja veinipunaste toonide astmestik, mida tõstavad esile lõikejoontes ning kornistatud nahapinnal kliistrivärvi rohekad või hallikad toonid. Siin on smaragdroheline taust, millel on kasutatud sügavmusti või värvilisi kujundeid, mida kumana ümbritsevad kliistrivärvi heledamad rohelised toonid. Siin on pruunide ja kuld kollaste toonide harmooniad, oranži-musta-tulipunase-mururohelise julged kombinatsioonid. Ja lõpuks, siin on kuulsad valgest nahast esemed — materjalist, mille kasutamise prioriteet eesti nahkehistöös kuulub kahtlematult Adamson-ERICule.

Taska motiivistik piirdus peamiselt ornamen-



Adamson-Eric. Kõide «Kalevipoeg». Nahk, nahavool. 1938.

Adamson-Eric. Auaadress viljapeadega. Nahk, nahavool. 1940.

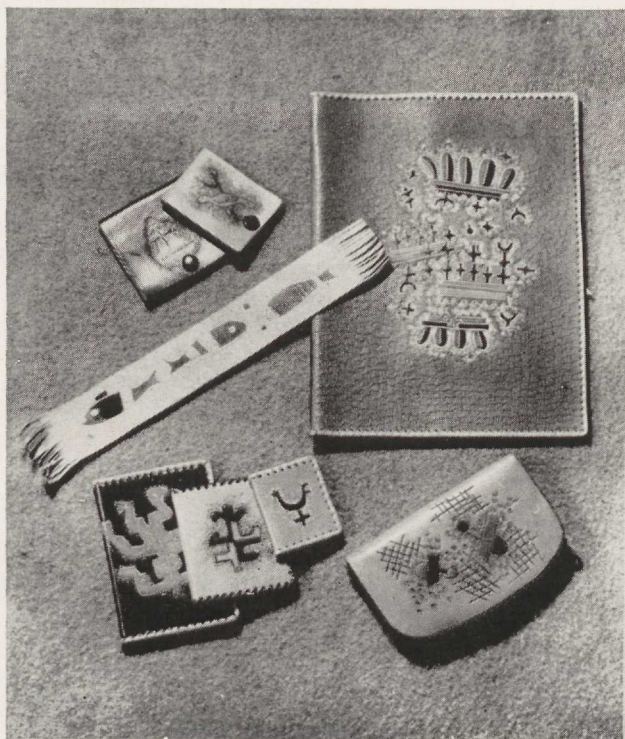


taalsete taimemotiivide — eeskätt etnograafilise tulbi — ja geomeetriliste elementidega. Adamson-Eric kasutas ohtralt loodusvormide, samuti mitmesuguste esemete stiliseeringuid. Rahvakunstielementegi ei transleerinud Adamson-Eric nii sõnasõnaliselt kui Taska, vaid töötas neid oma temperamendile ja kujunduslikule ideaalile vastavalt ümber. Ta oli vaba eklektilisest, kompileeerivast suhtumisest rahvakunsti. Sellele lisandus veel rahvakunsti elementide kasutamise laius — Adamson-Eric ei piirdunud ainult tekstiilis esinevate motiividega, vaid tõi sisse puidule ja metallile omaseid dekoorielemente.

Tol perioodil väljendas Adamson-Eric oma kunstilisi arusaamasid kõige sagedamini ökonoomses ja juba algselt jämedakoelisenä mõjuvas lõiketehnikas. Õnneks on mitmetes erakätes säilinud väike kogumik Adamson-Ericu poolt selles tehnikas kujundatud pisesemeid, mis demonstreerivad ilmekalt tema selle aja loomingu kunstilisi vourusi. Parimad neist võluvad eelkõige suure dekoratiivsusega, mis avaldub lihtsas, leidlikus dekoorijoonises, värvilahenduse erksuses, rütmilises selguses ja isegi selliste näiliselte teisejärguliste elementide, nagu õmblus ja pinnafaktuur, oskuslikus kasutamises.

Peale nende ornamentaalselt kujundatud esemete pälvivad tähelepanu vaadeldud perioodi köited ja nahkehistööd, mille kujunduses peegeldub nende teoste sisu, temaatika. Siin avaldub selgelt kunstniku võime temaatilist, eseme sisule viitavaid elemente orgaaniliselt ühendada kogu eseme kunstilise kujundusega. Need temaatilised elemendid olid enamasti rakendatud nii, et neile rajanes — ornamentaalseid lisandeid vajamata — kogu eseme dekoratiivne efekt. Näitena võib tuua köited «Kalevipojale» (vool, 1938) ja N. Gogoli «Nevski prospektile» (vool, ca 1937—1939). Esimese köite kaanele oli vaba nurga all asetatud mõõgapea, mille kaitseraua moodustab tiitlikiri. «Nevski prospekti» helehallist seemisnahast köite dekooriks oli tiitel, silinder, kaks lilleõit ja paari joonega skitseeritud tänavaperspektiiv. Nii neis kui ka teistes analoogilistes kompositsioonides on kasutatud taolisi kujutavaid elemente suure mõõdutunde ja maitsekusega, teoste kunstilist terviklikkust lõhkumata.

Suunavat eeskujuna meie nahkehistööle andis Adamson-Eric esimesel nõukogude aastal. Tema oli see, kes tõi meie nahkehistöösse kunstiküpses vormis uue temaatika, uue suhtumise. Neist tähisteoseist on säilinud kaks: lauaplokk punalipuga ja valgest nahast auaadress viljapeaga (mõlemad voolitehnikas). Lauaplokk on lahendatud



Adamson-Eric. Nahast pisesemeid. 1937—1940.

lakoonilise loogilisusega: keskseks osaks kompositsioonis on punalipp oma lihtsa selge pinnaga; taustana antud peenelt liigendatud ornament on tasakaalustatud, aga mitte sümmeetriline. Teose kolooriit on rajatud rohekate, punaste, beežide ja mustade toonide kooskõlale. Ideelise lahenduse suhtes on selle teose kompositsioon olnud eeskujuks paljudele teistele kogu Nõukogude Eesti nahkehistöö ajaloo vältel.

Auaadress viljapeaga on valgest nahast, äärmise napi kuid ilmeka dekooriga: nõtke joonega visandatud kartušš ja sellel viljapea, paar lihtsat tärnikest vabal pinnal ja kitsas reljeefne raam. Viljapeas võime näha teatavat temaatilist vihjet uutele nõukogude korra poolt rajatud arenguvõimalustele.

Nende teostega pani Adamson-Eric aluse temaatiliste kompositsioonide traditsioonile eesti nõukogude nahkehistöös.

Suur Isamaasõda katkestas kunstniku tegevuse nahkehistöö alal. Kuid Nõukogude Eesti vabastamise järel asus Adamson-Eric jälle sellel erialal tööle. Ja seegi kord suunaandvalt. Arendades edasi sõjaeelsete aastate sisu ja vormi orgaanilise seotuse joont, loob ta perioodil 1945—1949 rea uni-

kaalseid temaatilisi teoseid. Esimeste ja väljapaistvate hulgas olid sõjakahjude aktide köited (märts 1945, lõige, kliše). Autor oli siin kaanekujunduse rikkalikkusega, pinnakattelisel korduva ornamentiga õigupoolest väljendanud läheneva võidu meeleolusid, kuid ka selline, toleagest üldisest atmosfäärist tulenev lahendus oli täiesti omal kohal.

Rikkalikkuse, triumfaalsuse printsiibile olid rajatud ka mitmed teised Adamson-Ericu nahkehistööd. Motoorse rütmiga pinnakate koos asjakohase meeleoluka keskmotiiviga moodustas Üleliidulise Teatriühingu auaadresskaane (vool, 1946) kujunduse. Ornamenti lopsakusega, kirja jõulisusega ja viie punalipu hooga siluetiga antud optimistlik pidumeeleolu iseloomustab albumit «Uus turuplats on tallinlaste ühistöö vili» (vool, 1947). Teisest kompositsioonilisest printsiibist — ebasümmeetriliste elementide oskuslikust jaotusest kaanepinnal — on autor lähtunud auaadresskaantes Draamateatrile (vool, 1945), akadeemik O. Maddisonile (vool, 1946) ja rahvakirjanik F. Tuglasele (vool, 1946). Seda loetelu võiks veelgi pikendada mitme meisterlikult lahendatud auaadresskaanega.

Hämmastav on nende teoste juures kompositsiooniline vabadus ja kergus, millega kunstnik on lahendanud ka kõige keerulisemaid vormilisi ja sisulisi ülesandeid. Dekoratiivsete elementide komponeerimise leidlikkusele lisandub teoste temaatilise iseloomustuse tabavus ja orgaaniline side eseme kunstilise kujundusega. Mainitud nahkehistööde ideelis-kunstiline tervikkus paistab eriti silma enamiku viiekümnendate aastate alguse temaatiliste tarbekunstiesemete skemaatilisuse, šabloonuse ja ebakunstile suhtes taustal.

Adamson-Eric lõi neil esimesil sõjajärgseil aastail ka kavandeid nahast laiatarbeartiklitele, Kunstiteodete Kombinaadi seeriatoodetele. Neis kasutas ta senisest vähem figuuride ja esemete stiliseerimist, rohkem aga rahvakunsti varasalvest võetud ja isikupäraselt tõlgitsetud ornamenti. Arvukalt kujundas ta aastail 1947—1948 naiste käsitaskuid, millest mitmed paistsid silma ornamentaalse ja koloristliku lahenduse täiuslikkuse poolest. Tema sõjajärgsete aastate toodangu üldist kõrget taset kahjustasid mõneti autorist olenematud tehnilised puudujäägid: halb nahk, ebakvaliteetsed, nõrga intensiivsusega värvid. Mõnel üksikul puhul muutus side rahvakunsti algeeskujudega Adamson-Ericu kompositsioonides väga kaudseks ja eseme dekoor võttis mingi ebaesteetiliselt venitatud ilme (Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis asuv lõiketehnikas ornamentaalne käekott, umb. 1946—1947).

Selle asemel, et asjalikult kritiseerida kunstniku tööde nõrgemaid külgi, muutus Adamson-Ericu vastu suunatud kriitika isikukultuse tingimustes argumenteerimata lahmimiseks. Neljakümnendate aastate lõpul maksvusele pääsenud pseudoklassitsistlikud vormikaanonid olid Adamson-Ericule prokrustese sängiks. Nii temal kui teistelgi kunstnikel tuli sel perioodil alistuda kitsendavaile, nivelleerivaile dogmadele. Seetõttu saame nende aastate loomingulisi saavutusi võtta ainult suhteliselt, hinnates neis seda, kui võrd suudeti kunstipärast luua ajastu esteetiliste tõekspidamiste ahtakeses piirides. Kuid nendegi aastate mitmed paremad saavutused nahkehistöö alal on seotud Adamson-Ericu nimega: album ja külalisraamat Leningradi teemal (mõlemad koos Ella Külviga; vool, 1953) ja nahkümbristega kanded Ukraina Venemaaga taasühinemise juubeliks (mõlemad koos Mari Adamsoni ja Evald Okasega; vool 1954). Adamson-Ericu kõige isikupärasem teos sellel perioodil on siiski külalisraamat (vool, 1952), mille kaanekujunduses on kasutatud rütmilise paigutusega viljapäid ja ristikehinaõisikuid.

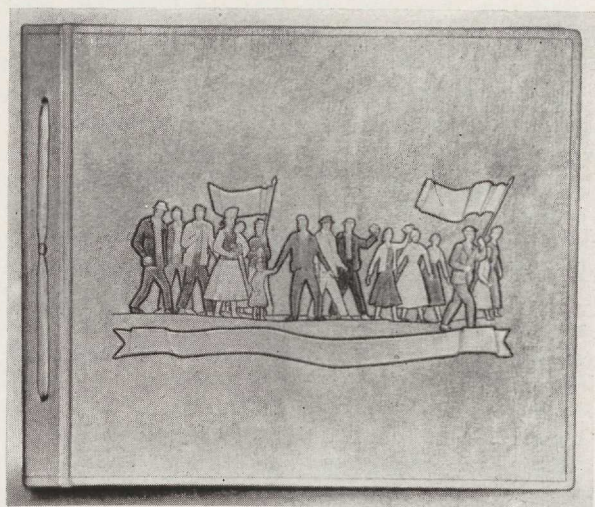
Teose ergas koloristlik lahendus, hele-tumeduse kontrastide oskuslik kasutamine ja dekoorimotiivide šabloonivaba käsitus oli meeldivaks erandiks nende aastate nahkehistöö üldise kiretu halluse taustal.

Juba ilmnevad Adamson-Ericu loomingus ka esimesed uue perioodi jooned. Üleminekunähtusena võime vaadelda üht seeriaviisiliselt toodetud auaadressi (vool, 1954), mille kaas on lahendatud samasuguse korduva lillmotiivi printsibiil, nagu pinnakate eespool käsitletud Sõjakahjude aktide kõiteis või Üleliidulise Teatriühingu auaadressikaanel. Ka vaatlusaluse teose koloriit oranžpunase ja lillakaspunase efektse kõrvutamise tõestas, et Adamson-Eric oli saavutamas endist taset. Üksikdetailid olid trakteeritud siiski veel küllalt vaoshoitult, mis eraldas seda tööd nii esimeste sõjajärgsete aastate laadist kui ka kunstniku viiekümnendate aastate lõpu ja kuuekümnendate alguse loomingust.

Adamson-Eric. Album «Uus turuplats on tallinnaste ühistöö vili». Nahk, nahavool. 1948.

Adamson-Eric. Käekott. Nahk, nahavool. 1948.

Adamson-Eric. Album «Demonstratsioon». Nahk, nahavool. 1958.





Adamson-Eric, M. Adamson, E. Okas. Kannel ja kandlekast Ukraina ja Venemaa taasühendamise juubeliks. Nahk, nahavool. 1954.

Veel paar aastat ja Adamson-Eric rakendab uuesti julget ebasümmeetriat ja vaba, rahvakunstile omast arhailisust nahkesemete kujunduses. Aastail 1957—1959 on kunstniku lemmikmotiiviks rahvakunstis esinevast südamekujulisest sõlest tuletatud keeritsataoline kujund, sekka vilksatab kolmekümnendate aastate lõpu maasikamotiiv ja mõni teine ornamentaalne lahendus. Ornamenti kasutab autor peamiselt seeriaviisiliselt toodetavate laiatarbeartiklite: külalisraamatute, albumite,

lauaplokkide, raamatuhoidjate, rahataskute ja märkmike juures. Küllalt silmapaistev on aga Adamson-Ericu osatähtsus neil aastail ka teemaatilises nahkehistöös. Valmivad tema optimistlikult värvirikkad unikaalteosed: auaadresskaaned «Põllumajandus» (vool, 1958), noorsooteemaline album (vool, 1959) ja album «Demonstratsioon» (vool, 1959). Need on õigupoolest ühe ja sama teema kujunduslikud variandid: kireva dünaamilise rahvamassi kontrast liigestamata taustaga. Aasta-aastalt muutuvad Adamson-Ericu figuraalsed kompositsioonid mõttejulgemaks, vabamaks, nagu näitab 1962. aastal valminud voolitehnikas album kaluritega. Viimaseil aastail on Adamson-Ericu energia lõhestunud mitmete tarbekunstialade — metall-ehistöö, keraamika, portselanmaali, tekstiili ja muidugi ka nahkehistöö vahel. Peale selle on ta pidevalt tegutsenud oma põhiala — maalimisega. Siiski on Adamson-Eric ka niisugusel sporaadilisel tegelemisel nahkehistööga avanud uusi aspekte selle eriala kunstilistes võimalustes. Nii näiteks on ta kattevärvidega katsetades püüdnud korvata meie laseerivate aniliinvärvide ikka veel ebarahuldavat kvaliteeti. Ka Adamson-Ericu dekoorimotiivistiku järjekindel uuenemine (tuletagem meelde kas või puude siluettidega külalisraamatuid tema personaalnäitusel 1962) tõendab seda, et kunstnik pole sellel erialal kaugeltki veel ütelnud oma viimast sõna.

Adamson-Ericu laad ei ole sünnitanud otseseid järgijaid, otsest koolkonda, kuid kaudseid mõjusid võib täheldada väga laias sektoris. Tema kunstiline käekiri on sedavõrd omanäoline, erandlik, et seda saab jälgida ainult puhtakujulise epiloogina detaildetaililt kopeerides või siis omaks võttes ainult kõige üldisemaid printsiipe. Need viimased — tasakaalustatud ebasümmeetria, vaba kompositsioon, geomeetria ja matemaatilise mõistuslikkuse hülgame, rahvakunsti eeskujude isikupärasesse vormi transformeerimine, dekoratiivsuse ja värviereduse taotlus käsikäes väljendusvahendite nappusega — on domineerivalt maksvad tänapäeva eesti nõukogude tarbekunsti. Neis avalduvad kaasaegse kujundusstiili tüüpilised jooned. See arengusuund langeb ühte kogu nõukogude tarbekunsti arengusuunaga. Tähiste asetamine sellele suunale nii nahkehistöö kui ka kogu tarbekunsti ulatuses ongi Adamson-Ericu peamiseks teeneks.

KÕRGEMA KUNSTIKOOLI «PALLAS» OSA EESTI GRAAFIKA ARENDAMISEL

Tiina Nurk

Eesti graafika on rahvusliku kunsti arengu algusaastail, võrreldes maali ja skulptuuriga, üsna kidur. XIX sajandi teisel poolel, mil viljakate ning omalaadsete maalijate ja kujuritena kerkisid esile J. Köler, A. Weizenberg ja A. Adamson, võib nimetada graafikuna ainult E. M. Jakobsoni, kes lõi tagasihoidlikke, reprodutseerivas laadis puugravüüre. Neile lisanduvad O. Hoffmanni loomingu varasemast perioodist pärinevad hea tehnilise tase-mega ofordid eesti talupoegadest ja maastikest. Uue sajandi künnisel tegelesid graafikaga M. Pukits, P. Moorats jt., kuid ka nende osa vabagraafika edasiviimisel ei olnud eriti suur.

XX sajandi algul kunstipõllule astunud noor generatsioon K. Raua, A. Laikmaa, N. Triigi ja J. Koortiga esirinnas pühendus maalile, joonistusele ja skulptuurile. Kuid mõnigi neist tungis juba estambikunsti saladustesse. Nii tutvus K. Raud graafikatehnikatega Münchenis ja lõi mitmedki ofordid. N. Triik omandas graafikaalaseid oskusi Peterburi Kunstide Akadeemias. Oma loomingus ta neid aga ei rakendanud. Selle nähtuse üheks peamiseks põhjuseks oli kahtlemata tehnilise baasi puudumine.

Graafika viljelemine võis Eestis arenema hakata alles kohalike kunstikoolide ja tehnilise sisseseade rajamisega. 1914. a. asutati Tallinnas Kunsttööstuskool. Siin hakkaski E. Viiralt katsetama puugravüüri, linoollõike ja ofordiga. Kuid selles koolis ei tekkinud eesti graafikute tõelist taimelava. Vastavalt kooli profiilile oli siin rõhk asetatud peamiselt tarbograafikale. Ei ole vist juhus, et terve rida kujutavas kunstis andekamaid Kunsttööstuskooli õpilasi, nagu E. Viiralt, P. Liivak jt. siirdusid hiljem õppima «Pallasesse».

Eesti graafika sünnikohaks kujuneski Tartu. 1919. aastal avas Kunstiühing «Pallas» siin kolm ateljeed, mis kandsid samuti nime «Pallas». Ajapikku võtsid need kooli ilme ja 1924. aastal kinnitati «Pallas» Kõrgemaks Kunstikooliks. Siin tekib

peatselt ka elav huvi graafikakunsti vastu. Graafika oli algul kooli õppekavas ette nähtud sule-, pintsli- ja pliatsijoonistusena, sest tehnikate viljelemiseks puudus vastav sisseseade. Nende alade õppejõuks oli A. Vabbe. Graafiliste tehnikatega oli Vabbe kokku puutunud õpingute ajal Münchenis, kuid esimestel loomingu-aastatel ta neile tähelepanu ei pööranud. 1920. aastal hakkas ta katsetama linoollõikega. A. Vabbe eeskujul hakkasid selle alaga tegelema ka «Pallase» õpilased P. Liivak, A. Mülber, F. Randel, F. Sannamees ja E. Viiralt. Katsetuste tulemusena ilmusid kümnekonnalehelised mapid, mis demonstreerivad noorte püüet omandada linooli väljendusvõimalusi. Need lehed on teostatud dekoratiivses laadis, esineb vormide geometriseerimist, rõhutatud on musta-valge pinna kontrasti.

Selliseid, ühesugusel hallil paberil kogumikke anti välja tiraažis kuni viiskümmend eksemplari ja püüti realiseerida raamatukaupluste kaudu. Vaatamata suhteliselt odavale hinnale (50–100 marka) ei leidunud ostjaid ja kehva kukruga «Pallase» õpilased loovutasid oma esimesed ulatuslikumad katsed graafika vallas vürtspoodnikele pakkimispaberiks, et mõnegi penni saada. Nii kurb oli meie esimeste graafiliste lehtede saatus.

Kuid huvi oli tekkinud ja see sundis «Pallase» juhtkonda mõtlema, kuidas laiendada graafika õpetamist koolis. A. Vabbe ei olnud erialalt graafik, 1921. a. sügisel sõitis K. Mägi pikemaks ajaks välismaale, mistõttu Vabbe maalialane töö koolis veelgi laienes. Kuna Eestist ei leitud vastavat spetsialisti, tuli see kutsuda välismaalt. 1921. a. oktoobris saabuski Tartusse G. Kind Dresdenist. Graafikaateljee sisustamiseks telliti Saksamaalt lame- ja sügavtrükipressid, metallplaate, litokivisid jne. Tööd alustanud graafikaateljee ei koondanud enda ümber kindlat õpilasteringi, vaid seal töötasid lühemat või pikemat aega ka kõikide teiste alade õpilased. Nii teostas skulptuuriõpilane F. Sanna-



A. Johani. Suitsetav noormees õhtuse tänava taustal. Litograafia, 1928.

mees rea lehti kuivnõelatehnikas, maalijad A. Vardi ja N. Kummits esitasid 1922. a. õpilastööde näitusele oma graafilisi töid. Ühtlasi ei takistanud kuumine ühte või teise ateljeesse spetsialiseerumist graafikale. Nii oli «Pallase» algusaastate innukaimaks graafikahuviliseks skulptuuriateljee õpilane E. Viiralt. Tema piiramatu fantaasiale ja rahu-tule vaimule pakkus graafika koolis ja hiljem ise-seisvas töös kõige enam võimalusi otsimiseks ja leidmiseks.

G. Kind töötas «Pallases» ainult aasta, 1923. a. algul saabus vastava eriala õppejõuks M. Zeller Saksamaalt, kuid tema poolteist aastat kestnud tegevus ei jätnud kooli õppetöösse tähelepanavat jälge.

1924. a. augustis kinnitati graafika õppejõuks kevadel kooli lõpetanud E. Viiralt ja järgmiseks sügiseks oli juba mõndagi saavutatud. A. Vomm, A. Laigo ja E. Kutsar esitasid 1925. a. õpilastööde

näitusele graafilisi lehti, milles oli palju algupärast, «igavest otsimist ja katsetamist, mis kaugel on igast koolilisest monotoonsusest ja ühetaolisusest.»¹ See oli hinnang E. Viiralti kui õppejõu tööle, kes ka ise oli püsimatult katsetaja ja otsija. E. Viiralti õpilaseks oli ka Eesti üks nimekamaid graafikuid H. Mugasto. Juba üldklassis õppides pühendas ta palju energiat graafikale. Mugasto varajastes linoollõigetes on selgesti märgatavad õpetaja mõjud kui ka ajastule iseloomulikud kubistlik-konstruktivistlikud jooned.

1925. a. sügisel siirdus E. Viiralt Pariisi ja taas on «Pallase» graafikaateljee õppejõuta, mis tõi seisaku mitmeks aastaks.

1927. a. algul pöördus grupp õpilasi avaldusega õppenõukogu poole ja palus võimaldada ruumi, kuhu üles seada pressid ja koondada vajalikud abivahendid, et töötada graafika alal. Vastava spetsialisti puudumise tõttu soovitati palgata õpilane A. Protsin, kes ühtlasi töötas trükikojas meistrina ja omas seega trükitehnilisi kogemusi. Tööle teda ei palgatud, kuid ilmselt ta kaasõpilasi mõnel määral abistas, sest järgmisel kuul osteti rohukauplusest «2 naela soolhapet ja 2 naela väävelhapet graafika töökoja jaoks.»²

Õpilaste suur huvi asja vastu tõi graafikaateljeesse uut elu. 1927. aasta lõpul toimunud õpilastööde näitusel leidis juba märkimist graafika väljapanek. Kõige enam äratas lootusi H. Mugasto. Kuid ilma tugeva õppejõuta oleks edasiminekusamm siiski liiga kobavaks jäänud. E. Viiralt teatas Pariisist, et ta ei kavatse tulla tagasi. Kooli direktsioon alustas läbirääkimisi N. Triigiga, kes oli nõus tulema «Pallasesse» üheks aastaks graafikaõpetaja kohustetäitjaks.

Murrangut «Pallase» graafikakriisi N. Triigi tööleasumine ei toonud, kuigi mõningaid impulsse oli märgata. Nii hakkas H. Mugasto alates 1928. aastast agaralt töötama monotüüpia alal, ka harrastas seda E. Mätik. On säilinud ka õpilastöid litograafias. N. Triik ei kasutanud oma loomingus ei monotüüpiat ega litograafiat, kuid ilmselt juba teatav hoolitsus graafikatöökoja eest koondas õpilasi selle ümber ja lõi võimalusi lihtsamate graafiliste menetluste rakendamiseks.

Peale nimetatute tegelesid tollal graafikaga veel H. Sarap, G. Krug jt. Tehnikatest praktiseeriti oforti, litograafiat ja monotüüpiat. Üldiselt oli aga tollaegne kriitika sunnitud märkima, et õpilaste

¹ «Päevaleht», 19. XI 1925, nr. 314, lk. 5.

² ORKA f. 3950, nim. 1 toim. 52, 1. 3.



tööde ilme on «segane ja laialivalgunud, tehnikas ebakindel».¹

Kümme aastat kestnud töö tulemusena läkitas «Pallas» ellu terve rea noori maalijaid ja skulptoreid. Graafikas oli ainukeseks lõpetajaks E. Viiralt. Kool oli teinud pingutusi, et graafika õpetamist soodustada, kuid põrkus pidevalt ületamatute takistuste vastu. Eelkõige puudus Eestis mitmekülgne spetsialist, kes oleks suutnud oma oskusi edasi anda noortele.

Graafika raske olukord paistab silma ka väljaspool kooli. 20-ndate aastate algul tekib puu- ja linoollõike harrastamise hoog. A. Vabbe eeskujust nakatunult koostavad mappe P. Aren, A. Kilgas, M. Laarman, E. Mäso, A. Roosileht ja J. Vahtra. Kuid need jäävad siiski juhuslikuks huvipuhanguks, välja arvatud M. Laarmani ja J. Vahtra juures.

Sirvides 20-ndate aastate näituste katalooge, ilmneb graafika arvuline vähesus. Peamise estambiväljapaneku moodustavad E. Viiralti teosed, mis saavad pidevalt kodumaistele kunstinäitustele. Kohapeal esinevad puulõigetega M. Laarman, J. Vahtra ja K. Veeber, linoollõigetega G. Reindorff, kuivnõelaga A. Kulkov, neile lisaks veel mõni juhuslik katsetaja. Üldiselt jäetakse tehnika sageli märkimata ja nimetuse alla «graafika» mahuvad ka joonistused.

Alles 30-ndate aastate alguses hakati tardumusest üle saama. Tugevat mõju eesti graafika, eriti

puugravüüri arengule avaldas 1934. aastal Tallinnas ja Tartus toimunud vene nõukogude graafika näitus. Võib täheldada, kuidas E. Kollom, A. Laigo, P. Liivak jt., kes juba varem hakkasid pöörama tähelepanu ksülograafiaile, üha intensiivsemalt asusid ammendama puugravüüri rikkusi, igauks neist erinevas, isikupärasel laadis.

Uuel aastakümnel saab graafika ka «Pallases» jalad alla. Kooli aadressil oli väljastpoolt korduvalt avaldatud rahulolematust, et seal ei suudetud ületada raskusi graafika õpetamisel. Õppenõukogu arutas olukorda 1930. a. sügisel. Kuna E. Viiralt oli ära öelnud õppejõu kohast «Pallases», N. Triik vähesed eduga proovinud graafikaateljee juhtimist, otsustati graafika õpetamine anda A. Vabbele. A. Vabbel oli omapärane huvi musta-valge kunsti vastu. Talle oli plaad, selle tehniline töötlemine omaette probleem, tõmmis kaotas tema silmis juba väärtuse, mistõttu A. Vabbe enese graafikaloomingut on säilinud väga kasinalt. Eksperimenteerimishimu kandis ta üle ka oma õpilastele. Ateljees töötades armastas A. Vabbe palju teoretiseerida graafikatehnikate väljendusvõimaluste üle, kuid praktilises menetluses eelistas jätta õpilase omaette katsetama. Kui ta avastas õpilases graafiku eeldusi, oli ta eriti nõudlik ja järjekindel selle ande väljaarendamisel.

Esimese aastaga oli saavutusi napilt, graafikaateljee esitas näitusele töid tagasihoidlikult. Kuid juba järgmisel kevadel paistsid graafikaõpilased silma monotüüpiate ja ofortidega. Nende peamine viljeleja oli H. Mugasto, kes 1931. a. sügisel oli

¹ «Päevaleht» 21. V 1930, nr. 177, lk. 5.



A. Bach. Tütarlapse portree.
Kuivnõel. 1935.

E. Mätik. Agulis. Akvatinta, ofort.
1939.



naasnud kooli pärast kaheaastast eemalolekut ja alustanud tööd A. Vabbe ateljees. Aasta varem oli A. Vabbe ateljeesse tulnud A. Bach. Mõlemad leidsid graafikas oma õige kutsumuse.

A. Vabbe juhtis graafikaateljeed viis aastat ja koondas sinna õpilasi kõigist ateljeedest. 1934. a. näitusele võidi välja panna graafilisi töid juba ligi kahekümnelt õpilaselt. Katsetati rohkesti söövitustehnikatega, mis huvitasid ka A. Vabbet ennast, prooviti jõudu nii värvierksa kui ka monokroomse monotüüpiaga, vähem tunti «Pallase» graafikaateljees huvi ksülograafia vastu. H. Mugasto ja A. Bachi kõrval tuleb õpilastena märkida veel E. Aikit, G. Rauda, R. Sagritsat, R. Timotheust ja R. Vahtrat.

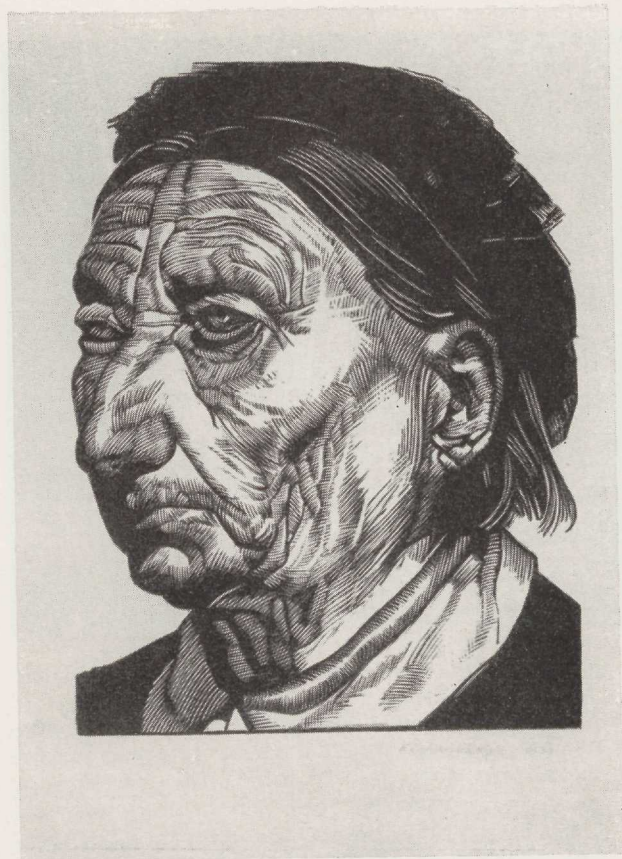
1933. a. sai «Pallases» graafikudiplomi H. Mugasto, kaks aastat hiljem A. Bach. Mõlemad tulid koolist mitmekülgsete oskustega ja hakkasid neid iseseisvas töös edasi arendama. Kunstinäitustel leidsid nende lehed pideva koha E. Viiralti kõrval.

1935. a. sügisel hakkas graafikaateljeed «Pallases» juhtima H. Mugasto. Ta jätkas monotüüpia ja söövitustehnikate õpetamist, kuid üha enam ergutas ta õpilasi puugravüüri viljelemisele, kuna see hakkas muutuma ka tema enese põhialaks. Töö puuplaadiga haaras eriti kaasa E. Mätikut ja E. Rüga.

H. Mugasto suutis kahe aasta vältel hoogsalt edasi viia A. Vabbe poolt alustatud tööd ja seda süvendada. Selle tõenduseks oli üha suurenev graafikat õppijate arv, kusjuures mitmed valisid selle juba oma erialaks. H. Mugasto surm 1937. a. kevadsuvel oli valusaks löögiks «Pallase» graafikaateljeele ja eesti graafikale tervikuna.

1937. a. sügisel rakendati «Pallases» graafika alal tööle A. Laigo ja R. Vaher, esimene ksülograafia, teine söövitustehnikate alal. Mõlemad õppejõud panid suurt rõhku just tehniliste oskuste omandamisele. 1939. a. sügisel lahkus R. Vaher Eestist ja töö graafika ateljees jäi ainult A. Laigo õlgadele.

Selleks ajaks oli graafika õpetamine «Pallases» niivõrd juurdunud, et graafikaateljee õpilastest oli moodustatud omaette eriala. Vastavalt «Pallase» õppesüsteemile pidi iga õpilane lõpetama alg- ja üldklassi. Seejärel tuli valida eriala: maali õppijad siirdusid maaliklassi ja sealt edasi A. Vabbe või N. Triigi ateljeesse, skulptuuri kasuks otsustanud õpilased jätkasid õppetööd A. Starkopfi ateljees. Nüüd võis pärast üldkursuse lõpetamist minna



R. Kaljo. Eide pea. Puugraviür. 1939.

F. Sannamees. Ülikool. Linoollõige. 1920.



spetsiaalselt õppima graafikat, mis seni oli olnud nagu teatavaks kõrvaldistsipliiniks. Graafikaateljees õppisid 1939. a. R. Kaljo, H. Kamdron, B. Lukats, M. Roosma jt., kes juba varem A. Vabbe või N. Triigi õpilastena oli suunatud oma õpingute raskuspunkti graafikaalaste oskuste omandamisele.

«Pallase» graafikaõpilastele olid toeks õppejõudude oskused ja teadmised, kuid väga suur osa oli iseseisval töö. Iseseisev töö oli kesksel kohal kogu «Pallase» pedagoogilises süsteemis. Graafikaateljee õpilased juurdlesid, eksperimenteerisid, uurisid tarkusi käsiraamatutest ja rakendasid neid omal käel praktikasse. Ateljees töötasid külg külje kõrval vanemad kogenenud õpilased ja noored algajad. Ühises töös jagati tähelepanekuid ja kogemusi, mis oli omamoodi stiimuliks kollegiaalses töös ja lõi loomingulise atmosfääri. Ateljee töö ei olnud aastatega piiratud, vaid õpilane arenes ja kasvas vastavalt oma võimetele. Ateljees omandatud oskuste proovikiviks kujunes viimane kooliaasta meisterateljees, mil õpilane omaette töötades valmistus



H. Mugasto, *Asfaldivalajad. Puugravüür. 1933.*

esinema lõputööde näitusel. Saavutanud professionaalsed oskused, omandanud harjumuse püsivaks tööks, võis noor graafik astuda üle kooliläve ja alustada loomingulist teed.

30-ndate aastate õpilastöodes paistab silma sisuline ja tehniline mitmekülgus. Peamiseks kujutamisobjektiks on inimene, seetõttu on rohkesti portreesid. Kõrvale ei jäeta ka žanristseene, maastikku ja natüürmorti. Tehnikate osas kasutatakse kõiki põhivõtteid, kuid spetsialiseerutakse ka teatud tehnikale. Nii on innukaks puugravüüri harrastajaks E. Mätik. Ta kasutab aga osavalt ka söövitustehnikaid. Värvilises puugravüüris saavutab hea taseme E. Rüga. Sügavtrüki, eriti akvatinta eduka viljelejana kerkib esile S. Trei, samuti A. Veeber, kes eelistab kuivnõela varjundirikast joont. Kõigi graafikatehnikate vastu tunneb huvi R. Kaljo. Häid tulemusi graafikas saavutasid maalijad E. Kits, G. Raud ja R. Sagrits ning skulptor R. Timotheus.

Kahekümne ühe tegevusaasta jooksul saatis «Pallas» välja seitseteist lendu, seitsekümmend üheksa noort kunstnikku. Kui 1930. aastani moodustasid graafikud ainult 4% lõpetajatest, siis pärast 1930. aastat moodustasid nad juba 16% lõpetajate üldarvust. Kui 20-ndatel aastatel oli graafika alal lõpetajaks ainult E. Viiralt, kellele 30-ndate aastate esimesel poolel lisandusid A. Bach ja H. Mugasto, siis 30-ndate aastate lõpul hakkas eesti graafikute pere jõudsalt kasvama. 1938. a. lõpetas kooli A. Veeber. Järgmisel aastal astusid kunstipöllule E. Mätik, E. Pehap, E. Rüga ja S. Trei ning

1940. aastal R. Kaljo ja G. Volberg. Kõik nad paistisid silma juba õpilastööde näitustel, üksikud olid osa võtnud kunstiuhingu «Pallas» ja Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse näitustest. Mitmed nende koolipõlves loodud teosed on saanud eesti graafika raudvaraks.

30-ndate aastate lõpul kujunes ka Tallinnas kindlaimelisem graafikutepere. Riigi Kunsttööstuskooli lõpetas G. Reindorffi õpilasena P. Luhten, kes täiendas end Leipzgis. Pidevalt töötas puulõike alal edasi M. Laarman. Puugravüüre andsid E. Järv ja kunagised «Pallase» õpilased E. Kollom ja P. Liivak. Näitustel hakkas graafika juba omaette kunstiliigina tähelepanu äratama.

Kodanliku Eesti kitsastes tingimustes ei olnud graafikal aga eriti laia levikut. Nii märgib J. Gens 1938. aastal: «Kahjuks ei mõisteta meil küllaldaselt selle kunstiliigi populariseerimise tähtsust. Vastava tehnikaga gravüüride juures tehakse äratõmbeid väga piiratud arvul. Kunstinäitustel ei ole gravüüride hinnad sageli odavamad maalingute omist. Kuid kõige vähem on selles süüdi kunstnikud ise. Puudub ostjaskond, ei leidu võimalust müütada peale mõne äratõmbe...»¹. Mõnevõrra leevendas graafikute olukorda kirjastuste poolt suurema tähelepanu osutamine raamatute kaane- ja sisekujundusele, milleks sageli rakendati puugravüüre, üldiselt aga oli graafika tööpõld kitsas.

Vaatamata raskustele suutis «Pallas» suhteliselt lühikese ajaga ette valmistada suure arvu graafikuid, kes võisid kindla sammuga astuda ühes reas demokraatlike kunstiprintsiipide eest võitlevate maalijate ja skulptoritega. Ka hakati kodumaal hariduse saanud noort kaadrit rakendama kunstipedagoogilisele tööle, mis süvendas rahvuslikke traditsioone eesti kujutavas kunstis.

Tänapäeval on graafika Nõukogude Eestis üks juhtivamaid ja levinumaid kunstiliike. Meie graafikud jälgivad avalal pilgul ümbritsevat mitmepalgelist elu ja juurdlevad, kuidas seda väljendusrikkamalt edasi anda musta-valge kunsti vahenditega. Nõukogude Eesti graafika edusammud tuginuvad aga kahtlematult aastakümneid tagasi loodud baasile, mille rajamisel oli tähtis osa täita Kõrgemal Kunstikoolil «Pallas».

¹ Kunstiühing «Pallas» 1918–1938. Tartu. Lk. 22–23.

KAKS TAASLEITUD TALLINNA RAIDPORTAALI

Villem Raam

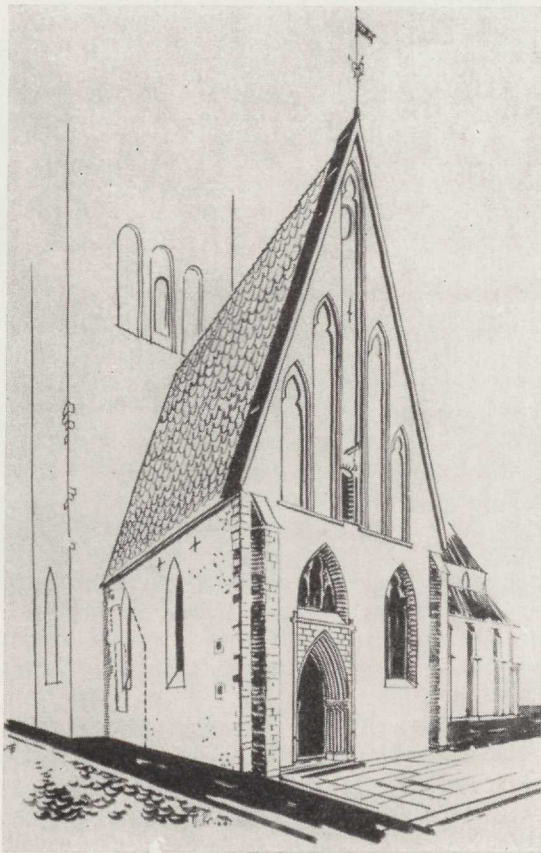
Aegade jooksul kunstiajaloole kaduma läinud väärtuste taasleidmine võib heita ajaloolisele ehitusele mõnigi kord ootamatut ning uut valgust ja mitmeti muuta nende suhtes seni kehtinud kunstiajaloolist tõlgendust. Sellistele tähelepandavatele taasleidmistele satuti hiljuti Tallinna Niguliste torni lõunaküljel paikneva Antoniuse kabeli kohapealsel uurimisel¹.

1492. aastal valminud Antoniuse kabeli² keskaegset üldilmet muudeti tunduvalt möödunud sajandi keskpaiku, mil kirikus toimusid ulatuslikud remondi- ning uuendustööd³. Muuhulgas likvideeriti Tallinna sakraalarhitektuurile iseloomulik suur kaarava, mis ühendas kabelit kiriku lõunalööviga, müüriti kinni unikaalsete funktsioonidega müüritrepp kabeli edelanurgas ja suleti jäljetult kaks monumentaalset raidportaali. Nüüd uurimis-restaureerimistöödel uuesti täielikult avatud portaalid on valmimisajalt ja ka kujunduselt täiesti erinevad ja omavad siinsete gooti raidportaalide hulgas mitmeti huvitavat arengulist positsiooni. Kuna üks neist oli eesti kunsti ajaloos seni täiesti tundmatu, teist teati aga ainult osaliselt⁴, siis peaks nende üksikasjalikum analüüs ja samuti ka katse siduda neid lähemalt Niguliste arhitektuuriansambli ehitusliku kujunemisega ning Tallinna portaalikunstiga osutama mitmeti huvipakkuvaks.

Vanem taasleititud portaalidest paikneb kabeli ja torni vahelise seinamüüri suures kaaravas, mis ehitati torni kapitaalsel rekonstrueerimisel XVII sajandi lõpul⁵. Esindades üldlaadilt tüüpilist Tallinna gooti raidportaali, koosneb ta kompositsioonilt kolmest põhiosast: profileeritud silluskaarest (arhivoldist), perspektiivselt koonduvast palestikust (külge- ehk palendseintest) ja nende vahele paigutatud kitsast horisontaalsest vöötmeest — tulumist. Erinevalt paljudest vanalinna mitmeastmelistest portaalidest on siin palestiku profiil kujundatud ainult kahest vertikaalastmest. Kunstiliselt tugevmini artikuleeritud sisemise astme serv on raiu-

tud ümmarguseks postitaoliseks turbaks, kuna välisel astmel, kus turp puudub, on serv lihtsalt faasitud. Risti üle palestiku profileeringu jookseb nii ülal kui all ehisliistu meenutav peenike ümarvööt, mis aitab rõhutada talumi horisontaalset osatähtsust. Kaheastmeline on põhiliselt ka arhivoldi profiil, kus palestikus täheldatud turbale vastab mõigas. Mõika teravaks tõmbunud selg lõpeb kitsa faasijoonega. Iseloomustav on mõika paiknemine süvarihvataolises süvendis. Kaare profiili välimine aste, kus vastavalt palestikule peaks olema faasitud serv, on kujundatud tavalise ümmarmõikaga ja selle kõrval kulgeva kitsa sügavrihvaga (kannelüüriga). Nii on silluskaar mõnevõrra jõulisemalt ning varjundirikkamalt profileeritud kui palestik. Täiesti omapärane on arhivoldi palestikuga siduv talum. Ta koosneb profileeritud pealisplaadist ja selle all taanduvast kaldpinnast. Kaldpinnale on lõigatud nii käesolevat portaali kui ka ta vanemaid rühmakaaslasi eriti iseloomustavad kaarekesed — kaks väikest ja üks tublisti suurem ning sügavam, milles on kaarjaks tõmbunud oksake kolmiklehtedega (kultusliku kolmainuse üldtuntud sümbol, mis oli kodunenud eriti Tallinnas ja muutunud siin laiemalt levinud dekoratiivseks motiiviks).

Kirjeldatud portaali kohta puuduvad vähemadki ürikulised andmed, mis selgitaksid ta vanust ja ütleksid, missuguse ruumi jaoks oli praegu mitte oma algsel kohal paiknev portaal tegelikult valmistatud. Teatud määral aitab küsimust lahendada vormidetailide võrdlev analüüs. Võttes võrdleva vaatluse aluseks kõige iseloomulikumad osad — palestiku, arhivoldi ja talumi, võib vanalinnas leida mitmeid raidportaale, mis on Antoniuse põhjaportaalile suuremal või vähemal määral analoogilised ja moodustavad ühise tüpoloogilise rühma. Põhiliselt on see rühm seotud profaanehitustega ja erineb küllaltki teravalt sakraalehituste paljuastmelise palestikuga portaalidest. Kõige vanemaks ning arenguliselt juhtiva positsiooniga esindajaks on sel-



Antoniuse kabel rekonstrueeritud peaportaaliga. Lääneseinal (vasemal) on näha XIII saj. kabeli otsseina markeeritud müür väiksema ümarkaarsete aknaga. Arh. T. Böckleri joonis.

les rühmas raekoja portaal. Ta valmis XV saj. algul, mil 1404. a. lõpetati raekoja viimane, üldfasaadi määrav ehitusetapp⁶. Nagu Antoniuse portaalil nii on ka raekoja portaalil kaheastmeline ühe turbaga palestik, palestikuga täpselt kooskõlastatud arhivolt ja kaarekestega talum (osaliselt purustatud). Kompositsioonilt ning detailidelt on raekoja portaaliga kõige sarnasem Suurgildi portaal (Pikk tn. 17, praegune Riiklik Ajaloo Muuseum). Gildi saali viimasel võlvipiilaril on kogu hoonet ja järelikult ka portaali ligilähedaselt dateeriv aastaarv 1410. Nii valmis gildi portaal ainult mõned aastad pärast raekoja portaali. Neid üksteisele äärmiselt sarnaseid arhitektuurilisi raidteoseid iseloomustab jõuline, asjalikult selge käsitluslaad ja ikonoklastiline napolisõnalisus, mille ajendajaks oli sama stiilitunne, mis juhtis ehitusmeisterid nii raekoja kui gildimaja projekteerimisel.



Antoniuse kabeli peaportaali parempoolne talum. Ülal lõvidetsoon südame ja koeraga. Talumi all näha kimpu-
tõmmatud viinapuulehed ja marjakobarad.

Antoniuse kabeli peaportaali talumi alumine tsoon kimpu-
tõmmatud viinamarjakobarate ja -lehtedega. Allpool on
näha turba ottesse paigutatud üksikud tammelehed.

Mõlemad portaalid, mis linna omapärase ehituslaadi kujunemistee esimesel silmapaistval küpsemisetapil kaunistasid kaht tähtsat ühiskondlikku hoonet, omasid koolkonda loovat ehituskunstilist järelmõju. Kantuna tsunftikorra käsitööliskust mentaliteedist, mis kord juurdunud eeskujude mehaanilist matkimist pidas isenesest mõistetavaks, ulatus see mõju läbi ehitusterohke XV sajandi XVI sajandi algusesse. Nii valmisid raekoja ja Suurgildi portaalide poolt loodud rühmas vanemad elamuportaalid Rataskaevu tn. 26, 32, 36 (kaks viimast osaliselt restaureeritud), Vana Tooma tn. 4 ja Sauna tn. 4. Ainuüksi tüpoloogilisele arengule toetudes on nende täpsem dateerimine eespool mainitud tsunftitraditsioonide tõttu mitmeti riskantne. Ajaliselt kindlamini määratavad on samas rühmas ilmselt XV sajandi teisel veerandil valminud portaalid Piritä kloostri edelakabelis ja munkade-

refektooriumis⁷ ning kaks portaali toomkiriku edelakabelis, mis ehitati tõenäoliselt sajandi viimasel veerandil⁸. Ka neile on iseloomulik tugeva sisemise turbaga kaheastmeline palestik ja lihtne talumiplaat, mille alumises servas on sageli miniatuurkaarakesed.

Vaieldamatult kuulub sellesse profaanse päritoluga rühma ka vaadeldav Antoniuse kabeli põhjaportaal. Kuid tal on mõningaid olulisi erinevusi, mis raekoja portaalirühmal puuduvad, kuid on iseloomulikud Tallinna sakraalehituste suurele portaaliderühmale, mille juhtivaks eeskujuks oli dominiiklaste Katariina kloostri peaportaal XIV saj. teisest poolest⁹. Ühe sellise erinevusena torkab silma silluskaare profiil, mis palestikuga võrreldes on tunduvalt rikkalikum. Analoogiline tendents esineb juba Niguliste vanal põhjaportaalil (umbes 1300. a.)¹⁰, dominiiklaste mõlemal kirikuportaalil ja kandub hiljem üle ka elamute portaalidele (näit. Raekoja tn. 3, Pikk tn. 71, 55, 51 jpt.).

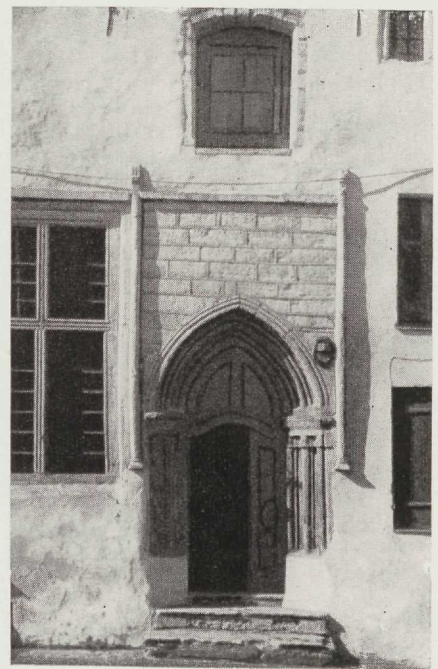
Kuid kahe portaalitüübi kompositsiooniliste ja dekoratiivsete elementide vastastikuse segunemisprotsessi algus Antoniuse põhjaportaalil ei väljendu üksnes arhivoldi ja palestiku profiili suhtes. Mõningal määral on see täheldatav ka talumil, kuhu on «tunginud» kujutav motiiv kahelehelise oksakese näol. Oksakese lookatõmbunud kuju mee-

nutab Piritka kaarjaid tammeoksi aastast 1436. Tegelikult on nad mõlemad redutseerunud variandid märksa vanematest dominiiklaste portaalitalumi tamme- ja viinapuuokstest. Ka Piritka talum, mis oma kujult lähtub dominiiklaste portaalitalumist, on teatud määral segunemisprotsessi produkt, kuna seal on ülemine, figuraalsete reljeefide tsoon asetatud raekoja portaalitalumit meenutava lihtsa profiilplaadiga. Lõpuks väljendub Antoniuse portali irdumine algtüübist ka selles, et algselt talumi allservas paiknev karniisliistu taoline ümarvööt on nihkunud oma algsest kohast märksa madalamale, vahetult palestiku profiileeringule, kus ta mõjub iseseisva dekoorielemendina. Sajandi lõpul ja järgneva algul muutub niisugune ümarvööt portaalidel eriti iseloomustavaks detailiks (näit. Suur-Karja tn. 1 (1498. a.) või Vene tn. 17 (1503. a.)¹¹. Mõnevõrra analoogilist arengulist algstaadiumi võib täheldada Oleviste peaportaalil, kus ümarvööt ei ulatu küll veel palestiku profiileeringule, kuid on talumist siiski sel määral lahti tõmbunud, et mõlemi vahele on jäänud ruumi kumeralt sillatud nišikestele. Viimased on oma iseloomult mitmeti sarnased Antoniuse talumi suuremate kaarekestega, kus paikneb kolmiklehtedega oks. Oleviste lääneportaal valmis ilmselt ühel ajal pikihoone ümberehitusega XV saj. teisel vee-



Tallinna Raekoja portaal.
Talum osaliselt purunenud.

Elamuportaal Vene tn. 17. Ainuke säilinud ehesisnaga raidportaal Tallinnas. Talumil näha lõvipaarid.



randil¹² ega võiks Pirita portaalist ajaliselts kuigi kaugel olla.

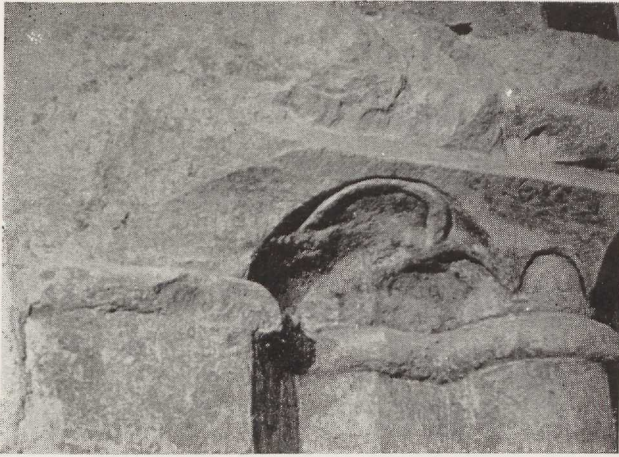
Analüüsi tulemusi summeerides võiks Antoniuse kabeli põhjaportaali dateerida XV saj. teise veerandisse. Kuid edasi tekib küsimus, kus asus portaal algsest. XV sajandi esimesel poolel, ilmselt veel enne 1433. a. laastavat tulekahju ehitati kiriku põhjaseinas paikneva peaportaali ette suure eeskoja taoline ruum, mis on tuntud Jürgeni kabelina¹³. On võimalik, et meid huvitav portaal paiknes selle esindusliku iseloomuga kabeli fassaadiseinas. Kõnesolev sein lammutati 1677. aastal kuni vundamendini ja asendati uue barokkstiilis fassaadiga, mis on püsinud tänaseni¹⁴. Kui mõned aastad hiljem asuti avariiohtu sattunud läänetorni põhjalikule ümberehitamisele, siis nähtavasti sobivat võimalust kasutades paigutati vabaks jäänud portaal torni lõunaseina, vastu Antoniuse kabelit. Operatsioon polnud keerukas, sest torni mõlemad külgeinad olid läänepoolses lõigus uuestivundeerimise eesmärgil täielikult lammutatud. Analoogiliselt torni lõunaseinale paigutati sümmeetrilisest plaanilahendusest lähtudes vanema päritoluga gooti raidportaal ka torni põhjaseina.

Teine seni üldiselt tundmatu portaal oli XV sajandi lõpul valminud Antoniuse kabeli peaportaal. Ta paikneb kabeli lõunaseinas, mida kroonib aknakujuliste petiknišsidega kaunistatud kõrge viil. Viimase saja aasta jooksul kinnimürituna säilinud portaali olemasolust saadi esimesi andmeid pärast kiriku viimast põlemist, mil parempoolse talumi kohal oli krohvivate osaliselt varisema hakanud. Kiriku taastamisel avati ta täielikult. Selgus, et silluskaare kaotanud portaal on palestiku ning talumite osas küllaltki hästi säilinud ning väärleb kabeli peafassaadi olulise komponendina eksponeerimist täielikult taastatud kujul. Enne lähemat tutvumist portaaliga meenutame lühidalt kabeli ehituslikku minevikku, millele hiljutised uurimistööd on heitnud mõnevõrra uut valgust¹⁵. Linna jõuka lihunikkude tsunfii toetusel 1492. a. valminud praeguse kabeli tornipoolsete võlvikute kohal eksisteeris varem peaaegu poole väiksem kahevõlvikuline kabel, mis tõenäoliselt oli identne 1370. aastal ürikuliselt esmakordselt mainitud Matteuse kabeliga¹⁶. Olles püstitatud märksa varem kui 1300. aasta paiku rajatud Niguliste kirik, ilmselt juba XIII sajandi teisel veerandil, moodustas ta 1230. aastal Ojamaa saarelt Tallinna ümberasustatud saksa kaupmeestele kuulunud rajooni keskse hoone. Hiljem olenes sellest õige suurel määral Niguliste kiriku asukoha valik. Kiriku ehitamisele asudes rajati see nii, et tekiks seos kabeliga: kiriku

läänesein ehitati osaliselt vastu kabeli idapoolset otsa. Hiljem liideti kabeli põhjasein XIV sajandi lõpul rajatud läänetorni müüristikuga¹⁷, kuna lõunasein lammutati alles XV saj. lõpul suurte ümberehitamiste ajal. Ainukestena on püsinud tänaseni läänesein (markeeritult nähtav Rataskaevu tänavalt) ja osa põhjaseina koos vana portaali säilmetega. 1492. a. paiku lõppenud kapitaalsetel rekonstrueerimistöödel sai kabel oma praeguse kuju ja teda hakati hüüdma Antoniuse kabeliks¹⁸.

Uue kabeli lõunaportaalil oli huvitav ning mõnevõrra erandlik üldkompositsioon, mis 1825. aastal oli veel alles ning leidis tähistamist tolleaegsel fassaadijoonisel¹⁹. Portaali ümbrises tahutud kantividest ehisein (asendas vanemate traditsioonidega ehisviilu), mille nelikurkset pinda raamistas profileeritud raidliist. Ülal ehiseina kohal oli lai, madal teravkaareline aken. Ilmselt oli selle omalaadse kompositsiooni lähimaks eeskujuks Matteuse kabeli vana portaal põhjaseinas, mille kohal oli leitud säilmete põhjal otsustades lai segmentkaarega aken (mõlemad suleti Antoniuse kabeli võlvimise ajal XV sajandi lõpul). Ehisviilu asendav ehisein oli siin uudseks portaalikompositsiooni täienduseks, mida Tallinnas rakendati nähtavasti esimest korda. Kvaardekividest laotud ehiseina puhast pinda elustas rustikat meenutav reljeefne lintvuugistik. Järgneva aastakümne jooksul leidis niisugune ehisein Tallinnas üldist kasutamist. Lintvuugistikku aga rakendati raekojas isegi veel XVII saj. esimesel poolel²⁰. Ainuke võrdlusnäide ehiseinaga portaalist säilib elamufassaadil Vene tn. 17. Vanade piltkujutuste ja ülesvõtete põhjal otsustades oli neid aga märksa rohkem (näit. Niguliste end. pastorimaja, mis viimases sõjas hävis ja end. elamu Suur-Karja tänav ja Vanaturu nurgal, mille ümberehitamisel säilitati üksnes portaal; allpool ilmneb, et mainitud portaalid on muuski jälginud Antoniuse peaportaali eeskujul).

Raekoja portaalist ja selle rühmakaaslastest erineb Antoniuse lõunaportaal esmajoones palestiku poolest. See ei ole kahe-, vaid viieastmeline. Iga aste moodustab tüseda kimpurba, mida teineteisest eraldavad kannelüürtaolised süvarihvad. Kimpurbad omakorda koosnevad kahest kõrvuti paiknevast alusturbast ning nende liitekohale paigutatud pealsturbast. Viimased on vana traditsiooni kohaselt vaheldumisi terav- ja ümarselged, eenduvad tugevalt ja määravad palestiku profileeringu lõpliku kuju. Nagu ettevalmistavaks üleminekuks palestiku abstraktsetelt vormidelt kujutava dekooriga talumvööle on kimpurba ülemisse otsa paigutatud kas üksik tammeleht või -tõru. Pales-

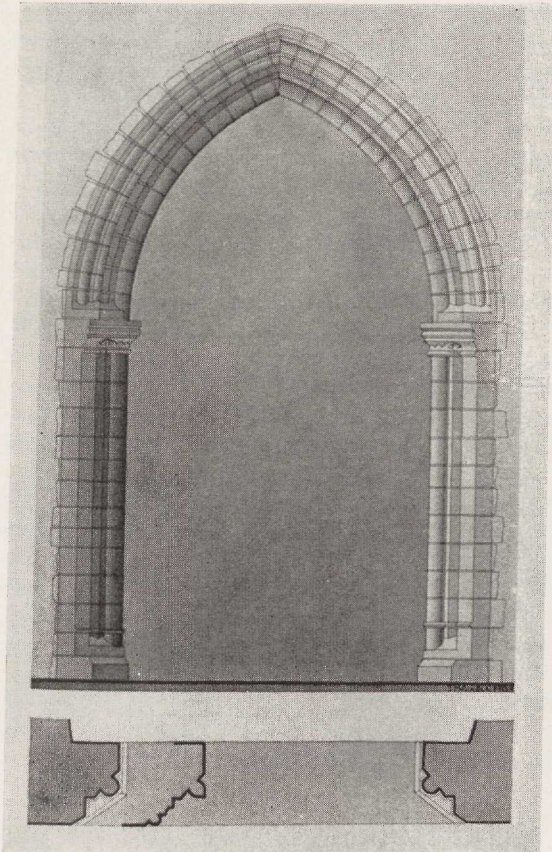
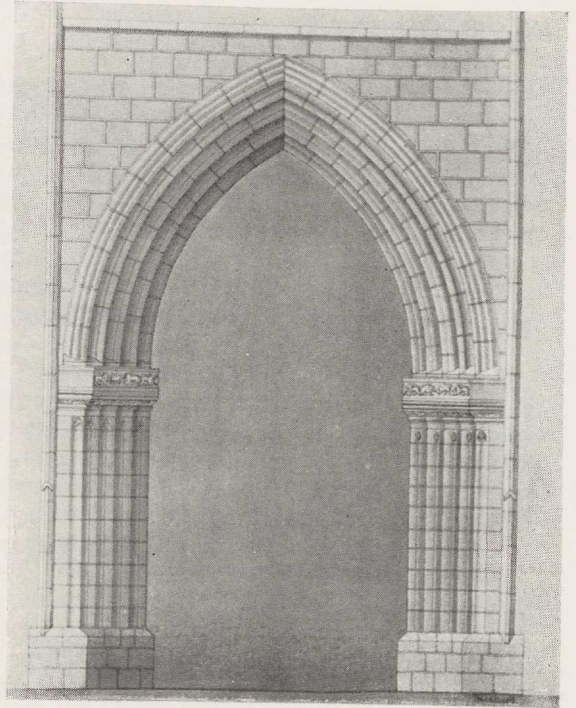


Antoniuse kabeli põhjaseinas avastatud raidportaali vasakpoolne talum väikeste kaarekete ja vääniaksaga.

Antoniuse kabeli peaportaali graafiline joonis rekonstrueeritud arhivoldi ja ehisseinaga. Joon. arh. T. Böckler.

Antoniuse kabeli põhjaseinas paiknev raidportaal. Joon. arh. T. Böckler.

Antoniuse kabeli põhjaseinas avastatud portaali parempoolne palestik ja talum.



tikuseina välimised kui ka sisemised servad lõpevad miniatuurse teravkaarelise aknakujutisega. Tähelepanndava detailina on parempoolse palestiku-seina aknakestes väiksed maskpeakesed, mis eesti vanemas arhitektuuriplastikas olid peaaegu kolme-saja aasta jooksul laialt levinud motiiviks.

Portaali analüüsimisel on olulise tähtsusega talum. Jagunedes kaheks iseseisvaks komposit-siooniliseks tsooniks, on talumi ülemine osa tunduvalt laiem ning püstpinnaline, kuna alumine, ehhiinosetaoline osa moodustab taanduva kald-pinna, mis ülemist nagu kandes juhib arhivoldi raskuse palestikule. Talumite ülemisel tsoonil on suhteliselt lamedas reljeefis kujutatud kaks süm-meetriliselt rühmitunud lõvipaari, kes kristliku filosoofia kohaselt sümboliseerivad dualistlikku võit-lust hea ja kurja vahel. Inimese hinge, kelle pärast toimub võitlus taevalike ja kuratlike jõudude vahel, on esimese lõvipaari juures kujutatud süda-mena, teise juures aga pikajalgse koerana. Lähe-neses heraldilisele tüübile, on lõvide esimene käpp sõjakalt üles tõstetud, kuna tagumistest jalgadest on üks tugevalt välja sirutatud ning teine sammu-valt kõhu alla tõmmatud. Saba on pikk ja jälgib selja siluetti kuni kuklani. Lakka on iseloomusta-tud skemaatiliste riipjoontega. Talumi kaldpinda lõvide all katab tihedalt komponeeritud reljeef viinapuulehtedest ja -kobaratest ning nende vahele põimitud tammetõrudest. Iga palestikuastme een-duva nurga kohal on väänlitaolised oksad kergelt kimpu tõmmatud. Eriti rõhutatult väljuvad kimpu-dest iseloomulikult pikaks venitatud raskevõitu viinamarjakobarad. Ukse raidpiidani jõudes lõpeb reljeef omapäraselt laiaks venitatud roosiõiega — gootikas eelistatud lillega, mis sümboliseeris Neitsi Maarjat või meenutas vaikimise tarkust. Portaali ruumipoolne külg on kujundatud suure segment-kaarelise nišina, mida raamistavad puhtad tugevad kantkivid. Analooilised portaalinišid on tuntud mitte ainult Tallinna sakraalhoonetes (näit. toom-kiirikus), vaid levisid sealt ka elamuarhitektuuri (näit. Vene tn. 17, 23, Lai tn. 29 jpt.).

Vastupidiselt kabeli põhjaportaalile pole peapor-taali palestikul ja talumil peaaegu midagi ühist raekoja portaalitüübiga. Laialt haarav viieastme-line palestik ja kõrge kahetsooniline reljeefalum määravad ta teise arvukasse Tallinna portaalide-rühma, mille arenguliseks lähtekohaks on eespool juba korduvalt meenutatud dominiiklaste kloostri-kiiriku peaportaal XIV saj. teisest poolest. Kui raekojust lähtuvat portaalitüüpi iseloomustades viitasime ta profaansele iseloomule, siis on domi-niiklaste peaportaalist inspireeritud tüpoloogilise

rühma puhul põhjust kõnelda Tallinna sakraalsest portaalitüübist. Kasutades enam kui sada aastat hiljem vana kloostriportaali eeskujut, matkis kabeli portaalimeister seda küllaltki täpselt mitte ainult üldkompositsioonis, vaid ka üksikuis dekooridetai-lides. On ju sealt pärit nii lõvid kui koer, kimpu tõmmatud viinamarjakobarad ning palestiku pro-fileeringu ülaserava lukitud üksikud tammelehed ja -tõrud. Tähelepanndavamate arenguliste vahe-astmetena mainitagu Pirita põhjaportaali ligikaudu aastast 1436 ja sama sajandi kolmandal veerandil raiutud suurt lõunaportaali toomkiirikus. Toomkiiriku portaalipalestiku kimpurpade massiivne tusedus ei ole enam kaugel Antoniuse peaportaali raskest palestikurütmist. Ilmselt on siin kaasa mõjunud rae-koja portaalirühma jõuline kompakne vormika-rakter ja sellega kaasuv vaenulikkus kujutava iseloomuga dekoori vastu. Viimane väljendub selges-ti tugevas talumis, kuigi talumi põhiliigenduses on lähtunud dominiiklaste talumist. Juba varem tähel-datud segunemisprotsess kahe portaalitüübi vahel on uusi variatsioone leiutades pidevalt jätkunud.

Kuid Antoniuse peaportaal ei oma ainult retros-pektiivseid arenguseoseid ega etenda üksnes pas-siivse vastuvõtja osa. Eespool juba viitasime sellele, milliseks ajendavaks eeskujuks oli portaali kant-kividest ehissein. Vähemalt sama suur oli ta naka-tav mõju Tallinnas tollal juba arhailiseks muutunud kujutava iseloomuga sümboolse elemendi taas-elustumisel. Portaalitalumid Suur-Karja tn. 1, Vene tn. 17 ja Pikk tn. 71 on siin paljukõnelevateks näideteks, kus korduvad sellised üksikmotiivid nagu südame pärast võitlevad lõvipaarid, minia-tuurmaskid, miniatuurse gooti aknaekese kujutu-sed ja laiaks venitatud roosiõied. Huvitava näi-tena liituvad neile Tallinna Linnamuuseumis säilitatavad talumifragmendid kultuslikus süm-boolikas fabuleerivate loomafiguuridega. On mit-meti võimalik, et need fragmendid kuulusid Niguliste torni põhjaküljele XV saj. lõpul ehi-tatud kabeli välisportaalile²¹. Loetletud portaa-lide arenguline seos Antoniuse kabeli peaportaaliga väljendub peamiselt talumikujunduses. Palestiku ja arhivoldi profileering on neis Tallinna portaa-li-kunsti hilisnäidetes kulgenud märksa omapärasemat teed. Lähtudes palestiku profileerimisel mitte enam dominiiklaste ja Antoniuse portaalist, on nad kui elamuportaalid jälginud vastava traditsiooni kohaselt raekoja portaalirühma eeskujut. Seejuures on nad suurema ning esinduslikuma mõju saavu-tamiseks rakendanud palendseina kujundamisel ühe turba asemel kolme turpa (erandlikult ka kaks turpa, näiteks Vene tn. 23). Selline üksikelemendi

multiplitseerumine teatud vormide hilisarengulises staadiumis on kunstiajaloo olnud sageli esinevaks nähtuseks, millega mitte vähem sageli liitub erineva päritoluga elementide aktiivne segunemine. Illustreerivaks näiteks on viimati mainitud portaalide penelt profileeritud arhivolid, mis ei pärine profaansete portaalide rühmast, vaid on laenatud sakraalportaalidelt (näit. Pikk tn. 71, 55, 51, Suur-Karja tn. 1 (1498. a.), Vene tn. 17 (1503. a.) jpt.). Huvitav on seejuures täheldada, et hilisarenguline segunemisprotsess kahe põhitüübi vahel ei piirdu ainult üksikute kompositsioonelementidega. Üksikutel juhtumitel, kuigi erandlikel, hakatakse profaanse üldiselooga raidportaalide kasutamise ka sakraalehitustes. Tabavamateks näideteks on portaalid toomkiriku edelakabelis ja põhjaseinas ning väljaspool Tallinna Haljala kiriku suurt, Tallinna

päritoluga peaportaal torni lõunaseinas. Märksa tagasihoidlikumaks võrdlusnäiteks on Väike-Maarja kiriku lääne portaal. Analoogiliselt portaalidele võib samasugust kunstiliste vormide üleminekut sakraal- ja profaanehituste vahel täheldada ka laiemas ulatuses, kus esijoones pakuvad arvukaid näiteid Tallinna lamedad kaheksakandilised lava-tooriumid²².

Esitatud analüüsi tulemusi summeerides väärib tähelepanu Tallinna hilisgooti raidportaalide silmapaistvalt iseseisev ning omapärane arengutee. Selle arengu tüpoloogilisteks lähtekohtadeks on ühelt poolt dominiiklaste kloostrikiriku peaportaal XIV saj. teisest poolest ja ligikaudu aastal 1400 valminud portaal raekoja peafassaadis. Antoniuse kabelis taasleitud raidportaalid on selle arengu väljendusrikkamateks näideteks.

- V. Raam, Antoniuse kabeli väliuurimiste aruanne I. Tallinn, 1964. Teadusliku Restaureerimise Töökoja arhiiv. P-578 (tsit. V. Raam, Antoniuse kabeli väliuurimised I).
- E. Nottbeck, W. Neumann, Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Zweite Lieferung. Reval, 1899, lk. 68 (tsit. Nottbeck-Neumann, Reval).
- Nottbeck-Neumann, Reval, lk. 66. Vt. lähemalt H. Üprus, Restaureerimistöid Niguliste kirikus 1846–1850. Tallinn, 1958. Ehituskomitee Arhitektuurimälestiste Kaitse Inspektsiooni Arhiiv.
- A. Tuulse, Die Spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland. Suomen Muinasmuistoyhdistyksen Aikakauskirja XLIX:1. Helsinki, 1948, lk. 47 jj.
- Nottbeck-Neumann, Reval, lk. 66. Vt. lähemalt Niguliste kiriku XVII saj. arveraamatu andmeid Tallinna Linna Riiklikus Arhiivis, fond. 31, nim. I, s.-ü. 5 (tsit. Niguliste kiriku arveraamat).
- P. Johansen, H. Peets, Tallinna raekoda. Tallinn, 1935, lk. 9.
T. Böckler, Tallinna raekoda. Tallinn, 1964, lk. 11, pilt 38.
- V. Raam, Pirita kloostrivaremetes 1962. a. suvel toimunud väliuurimiste aruanne, I köide, TRT arhiiv, P-438.
V. Raam, Pirita kloostrivaremete 1963. a. väliuurimiste aruanne. Tallinn, 1964. TRT arhiiv, P-576.
- V. Raam, Tallinna toomkiriku väliuurimiste aruanne I. Tallinn, 1960. TRT arhiiv, P-228.
- S. Karling, Tallinn (Reval). En konsthistorisk översikt /Tallinn/ 1937. Paljundatud käsikiri. Kasutatud autori loal, Lk. 30 (tsit. Karling, Tallinn). S. Karling, Baltikum och Sverige. Antikvariska studier III. Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademis handlingar, Del 65, lk. 17 jj.
- S. Karling, Tallinn, lk. 15, 16.
- H. Üpruselt saadud andmeil leiti hoone kapiitaalset ümberehitust tähistav aastaarv 1503 vestibüüli mantelkorstna tugisamba kapiteelilt.
- S. Karling, Tallinn, lk. 21.
- S. Karling, Tallinn, lk. 17.
- Niguliste kiriku arveraamat, lk. 93.
- V. Raam, Antoniuse kabeli väliuurimised I.
- E. Nottbeck, Das zweitälteste Erbebuch der Stadt Reval (1300–1383). Archiv für Geschichte Liv-, Est- und Curlands. III. Folge. II Band. Revaler Stadtbücher II. Reval, 1890, nr. 370.
- Tornist, mille ehitamine 1423. a. jäi ordumeistri nõudel pooleli, on ürikuis esmakordselt juttu 1407. a. (A. Plaesterer, Tallinna pärgamentne rendiseraamat 1382–1518. Tallinna linnaarhiivi väljaanded nr. 5. Tallinn, 1930, nr. 428) Tegelikud ehitustööd pidid algama märksa varem. Vrd. ka S. Karling, Tallinn, lk. 16.
- Nottbeck-Neumann, Reval, lk. 68.
- NSVL Sõjaajaloo Riiklik Keskarhiiv (SARKA), fond 349, nim. Revel, s.-ü. 542. H. Üpruse poolt leitud fassaadijoonis Niguliste kirikust kuulub suuremasse, 1825. a. paiku valminud Tallinna fassaadijooniste sarja.
- H. Üpruselt saadud andmeil.
- H. Üprus, Vana Tallinna elamuarhitektuuri juurde kuuluvad raidkivid Tallinna Linnamuuseumis. Raidkivi osa välisarhitektuuris. Tallinn 1962. TRT arhiiv, P-345, lk. 34 jj., fotod nr. 42 ja 43. H. Üpruse poolt tehtud oletus, et kõnealused talumifragmendid võiksid kuuluda Niguliste torni põhjaküljele 1493. a. paiku ehitatud kabelile, on igati tõenäoline. Aktsepteerides seda oietust, muutub eriti tõenäoliseks, et praegu torni põhjaseinas paiknev portaal asus ligikaudu samal kohal ka enne torni ümberehitamist XVII saj. lõpul.
- V. Raam, Arhitektuursetest veenõudest keskaegses Eestis ja nende siinsest eritüübist. Tallinn, 1960. Ehituskomitee Arhitektuurimälestiste Kaitse Inspektsiooni arhiiv.

KOLME RIIA NAISKUJURI ATELJEES

Ruta Brakere



Gaida Grundberg ateljees.

Õitsemise on lõpetanud Riia pärnad. Kuid nende magus joobnustav aroom säilib kuldsetes meekärgedes, jutustades mesilaste virgast tööst ja kuuma-dest suvepäevadest.

Mesilaste kombel kogusid ka kunstnikud pikka-del heledatel suvepäevadel uusi muljeid, tegid etüüde, valmistasid kompositsioone. Astumegi ühel sügispäeval kolme noore läti naisskulptori Gaida Grundbergi, Valda Blunova ja Arta Dumpe ateljeesse, et lähemalt tutvuda nende kunstiga.

Kiire lift viib mind Riia Kunstnike Maja neljandale korrusele, kus asub Gaida Grundbergi tööruum.

Kui vaadata seda väikesekasvulist habrast naist, on raske uskuda, et oma diplomitööks (1956. a.) valis ta läti rahvaeepose ürgselt jõulise kangelase Lacpeesise kuju ja et oma armastatumaks materjaliks peab kunstnik graniiti.

Gaida Grundbergi teosed tunnistati eksponeerimisvääriliseks juba tema üliõpilasaastail ja nii võib kunstnik tagasi vaadata kümneaastasele sõprusele näitusekülastajatega. Juba oma esimestes töödes tõestab noor skulptor, et ta astub üht sammu kaasaajaga ja ei näe seda mitte üksnes silmadega, vaid tunnetab kogu südamega. Gaida Grundbergi loodud kujud köidavad oma emotsionaalse hooga ja plastikatunnetusega. Nendest ei saa mööduda üksiköikseltselt.

Kunstniku varasemateks töödeks on 1956. a. modelleeritud «Noorus», 1958. a. valminud «Tütarlaps lendlehtedega» ja helilooja Janis Kepitise portree. Kahjuks jäid need tööd kipsi, mis oluliselt vähendab võimalust anda neile täit hinnangut.

Edasi jätkab kunstnik tööd materjalis. Tema otsingud on suunatud portreele ja vabaskulptuurile. Kolhoosi «Atmoda» lüpsja Kolbergi pronksportree on tõendiks kunstniku professionaalse meisterlikkuse tõusust. Skulptuur «Lõikus», mis kujutab tugevat naisfiguuri istumas juurviljadega põlvedel, tõuseb tänu endasse kätketud eepilisele rahule ja suursugususele monumentaalse plaanini.

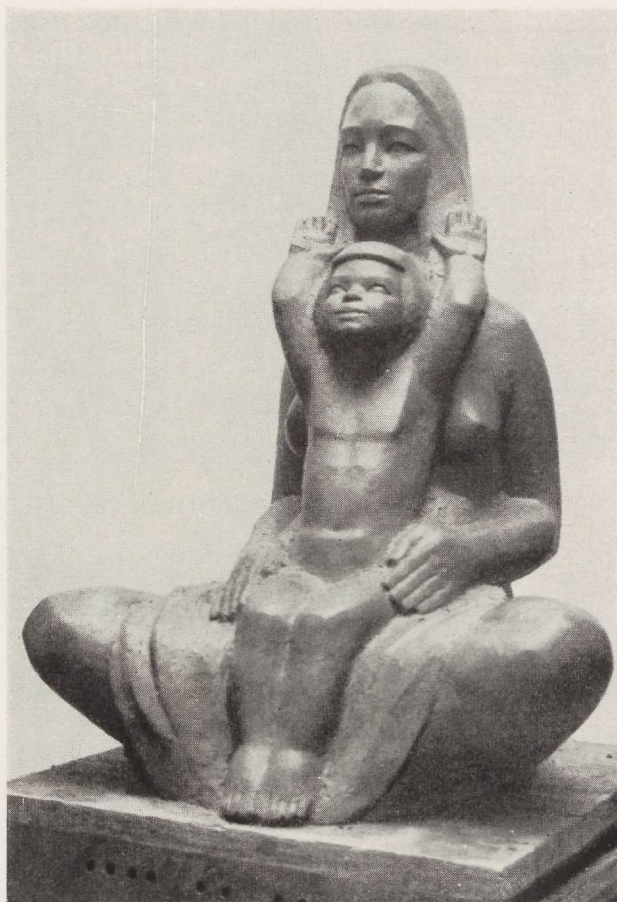
Maalikunstniku V. Kalnroze vases teostatud portree on väliselt lakooniline, kuid tähelepanelikumal vaatlemisel avaneb selles tunnete tohutu rikkus. Kujutatu rahulik pilk näib tungivat kõige eksisteeriva sügavama olemuseni, et hiljem inimestele kunsti vahendusel seda edasi anda. Töös on noore skulptori siirast austust vana meistri ja tema loomingu vastu.

Sügavalt psühholoogiline on samuti pianist Zigrida Urga portree, mille kunstnik tõenäoliselt modelleeris pianisti musitseerimise ajal. Kujutatud pea on kergelt küljele kallutatud, silmad suletud, on tunda täielikku süvenemist oma sisemaailma. Rõhutades kaela saledat joont ja kuklale keeratud juustesõlme ülespoole pürgimist, on Grundberg lähenenud teatud määral gooti kunstile. Figuuri muudab ülevaks aga sellesse kätketud pidulikkus. Pianisti konkreetset näojooned nagu taanduksid ja järele jääb õilsa kunsti jõud. Saavutada niisugust emotsionaalsust kõige lihtsamate skulptuurivahenditega, ilma väliste efektideta võib ainult tugeva ande ja suurte tunnetega kunstnik. Gaida Grundberg tõestas, et ta on just niisugune.

Seepärast kutsus tema soe lüüriline «Tütarlaps tuviga» 1962. aastal vaatajais esile nii imetluse kui ka rõõmu. Süžee on väga tavaline. Seda on maalitud, joonistanud ja modelleerinud paljud kunstnikud kogu maailmas. Pole kerget lisada sellisele süžeele midagi kordumatult oma. Gaida Grundbergil õnnestus seda teha. Noor tütarlaps, kes mõlema käega surub armsa liigutusega tuvi vastu põske, on modelleeringult niivõrd lihtne ja tunnetuselt sedavõrd südamliek, et jääb üle tunda ainult vaimustust. Monoliitses graniidis elustatud rahu sümbol on liigutav, kuid kaugel magusast sentimentaalsusest. Vastupidi, ta on kõikvõimas. Hiljem valmistas kunstnik Kasahhi NSV Kultuuriministeeriumi soovil sellest kordustöö Alma-Ata Kunstimuseumile. Sellisel viisil läti tütarlaps tuviga kinnitab vennasrahvastele oma rahu- ja sõprustahet.

Järgmine Grundbergi graniidis töö kannab nime-tust «Saunas». See kujutab ema last pesemas. Meisterlik kompaktnel kompositsioon ja läbitunnetatud plastiline lahendus aitavad välja tuua ülla idee emaõnnest. Samasugune süžee on täiesti uut moodi lahendatud skulptuuris «Ema». Neegriema oma lapsega. Skulptor näitab vaid mõlema päid ja emalikke käsi, ent kui palju need väljendavad! Naine surub lapse pea tihedalt oma põse vastu, justkui püüdes kaitsta oma lemmikut alandustest ja kannatustest, mis ootavad teda kapitalistlikus ühiskonnas. Must graniit annab lakoonilisele kujutusele erilise teravuse.

Kui ma huvitusin, millega on kunstnik praegu tegevuses, paljastas ta skulptuuri «Rahu» — ema ja lapse monumentaalse kujutuse. Töö on äsja valminud, savis, kuid juba teostusest on näha, et ta on mõeldud graniidis. Modelleeringu range sümmeetria tugevdab veelgi seda tagasihoitud jõudu, mis on omane igale emale, kes võitleb oma lapse



G. Grundberg. Rahu. Savi. 1964.

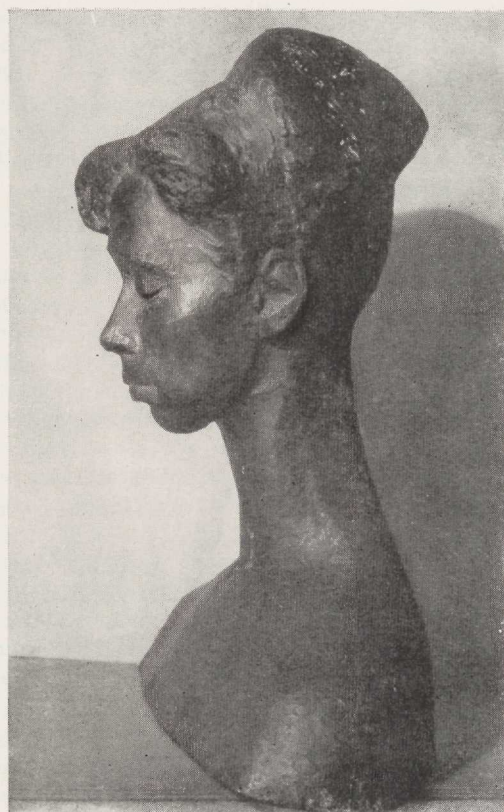
õnneliku tuleviku eest. See ei ole endisaegne alandlik, õrn madonna, vaid iseseisev, mõtleval naine, kes vastutab noore olendi elu eest, paljude laste elu eest.

Selles kompositsioonis tundub peituvat midagi egiptusepäraselt. Kas ei ole see kunstniku hiljutise Egiptuse-reisi tagajärg? Skulptor eitab seda kategooriliselt. Egiptuse skulptuur avaldas talle tugevat muljet, meeldis talle väga, kuid ta ei taha seda korrata. Ma lihtsalt armastan oma kompositsioonides selgust ja sümmeetriat. Antud teemat tahan ma käsitleda väga üldistatult ja monumentaalselt. See on mõeldud näituse «Rahu valvel» jaoks.

Kuna kord juba kaldus vestlus Egiptusele, siis jutustab kunstnik, et ta on külastanud Kreekat, Itaaliat ja Bulgaariat, kust ta tõi kaasa hulga mul-



G. Grundberg. Ema. Graniit. 1964.



G. Grundberg. Pianist Zigrida Urga portree. Pronks.

jeid. Üldse armastab ta reisida, kuid oma loomingu allikaid võib ta leida üksnes kodumaal.

Millised on tulevikukavatsused? Oh, neid on palju, ainult alati ei jätku aega. Alustatud on läti küttide ülistaja Cēsise kunstniku Karlis Baltgailise portree. Skulptori silmades välgatab rahutu helk, kui ta räägib kodusõjaaegsest Punaarmee legendaarsest juhust Jukums Vācietise portreest, kui ta näitab suurele võitlejale pühendatud raamatukest, kui ta jutustab kaasaegsete mälestusi Vācietisest, mis kunstnik on kogunud. Gaida Grundberg raiub marmorisse Selga keskkooli õpetajanna portree ja viib vaske kunstniku Karmena Dāle portree.

Kuid see pole veel kõik. Nõukogude Läti 25-ndaks aastapäevaks on kavas luua töölise tugev figuur musta ja valge lapsega õlgadel.

Küsitlen kunstnikku ka tema tegevuse kohta huumori- ja satiiriajakirjas «Dadzis» («Takjas»). See töö olevat talle meelelahutuseks, väidab Gaida naeratades, ja teda rõõmustab lugejate palve, et kirjastus rohkem trükkiks tema plastiliinist ja riidest valmistatud žarsse.

Mänguasjade valmistamist lastele aedviljadest, kastanimunadest, paberist, tammetõrudest ja muust sellesarnasest materjalist õpetab ta lasteajakirja «Zilite» («Tihane») lehekülgedel. Lähemal ajal kogutakse need kõik eraldi raamatusse «Sinu mänguasjadest sõbrad». Kuid sellest mõelda on veel vara. Seni aga las lapsed ja täiskasvanud tunnevad rõõmu alumiiniumist varsast, mis hiljuti püstitati kiviktaimlas vanal Bastioni mäel Riias. Teel kunstniku juurde heitsin pilgu parki ja vaatasin, kuidas varsake jookseb oma pikkadel jalgadel ja on äkki peatunud, nähes ootamatult enda ees säravaid lilli. Maailm hämmastab varssa oma ilu ja ulatusega. Dekoratiivne skulptuur on kokku kasvanud ümbritseva loodusega. Ta on ühtmoodi hästi kõigilt külgedelt vaadeldav. Tahaks veel märkida, et juba mitu aastat on Riia Kommunaaride pargis läti revolutsionääride büstide keskel ka Grundbergi valmistatud J. Šilfs-Jaunzemi büst. Targa ja mõistva pilguga saadab vana revolutsionäär vaba kodumaa kodanikke, kelle tuleviku eest ta andis oma elu.

*

Mitte kaugel pealiiklusmagistraalist, seal kus vana Riia kohtub Daugava avarustega, tukub endine erakaupluse hoone, mille ukсед on varjatud võredegaga. Ent see vaikus on vaid näiline. Väliselt ebaküüalislahke üks viib meid küüalislahkete ja elurõõmsate korteriperenaiste-skulptorite Valda Blunova ja Arta Dumpe juurde. Suure akna taga valitseb alati loova töö õhkkond, seepärast tulevad siia sageli kolleegid-skulptorid, et arutada põnevamaid loomingulisi probleeme või lihtsalt vaadata, kuidas kulgeb töö. Nii ka praegu. Väikese laua taga kummarduvad salapärase plaanide kohale ateljee perenaised ja skulptor Aivars Gulbis. Selgub, et siin sünnib ühiste jõupingutuste tagajärjel dekoratiivse keraamilise pannoo projekt Jurmalas ehitatava kunstnike loomingulise maja siseruumide



Valda Blunova.



V. Blunova. *Hommik. Samott.* 1960.

tarbeks. Seepärast kulgeb vestlus esialgu selle töö ümber. Hoone arhitekt, moskvalane Šelemov võtab samuti osa teemal «Puhkus, meri, suvi» valmiva pannoo projekteerimisest. Väljastpoolt kaunistab hoonet kunstiembleem, mille loovad Dumpe ja Gulbis. Maja ette rajatakse väike basseini, mille keskel on dekoratiivne naisfiguur «Noorus». Viimase eskiis savis valmis äsja Valda Blunoval. Juba sellele kompositsioonile on omased kõik Valda Blunovale iseloomulikud jooned — dekoratiivne väljendusrikkus, plastilisus ja rütmi harmoonilisus. Kindlasti näeb tulevane töö välja väga maaliline basseini peegelsiledal pinnal ja pakub Dzintaris puhkavatele või töötavatele kunstnikele suurt esteetilist naudingut. Valda Blunova ise muretses väga selle ülesande eduka lahendamise pärast, mis on juba üheks tagatiseks selle õnnestunud lõpetamiseks. Eelkõige on aga õnnestumise pandiks kunstniku varasemad loomingulised saavutused. Alates esimestest näitustest 1958. aastal kulgeb tema kunst tõusuteed.

Kunstnikudiplomi kiitusega sai Valda Blunova 1958. aastal kompositsiooni «Pärast tööd» eest. See kujutab kaht kolhoosinaist puhkehetkel. Diplomitööle järgnesid mitmed kipsportreed, millistes noor skulptor veel nagu otsib oma tõelist kunstikeelt. Ilmne edasiminekusamm selles suunas on 1960. aastal Riias ja Moskvas eksponeeritud läti graafiku Aldona Skirutite portree (šamott). See on elujatava noore naise veetlev kujud, kes julgelt ja rõõmsalt vaatab maailma ja inimesi.

Samal aastal eksponeeriti kompositsioon «Hom-



V. Blunova. Ohtuode heinamaal. Šamott. 1961.



V. Blunova. Dekoratiivne figuur Riia loominguilisele majale. Eskiis.

mik», mis kinnitab Blunova võimekust aktiskulptuuride lahendamisel. Ristanud käed kuklal, ärkab põlvedel istuv tütarlaps lõplikult unest. Oma plastilisusega meelikõitev kuju kõlab hümnina elule ja inimkeha ilule. Esteetiliste väärtuste poolest on skulptuur veenvaks tõendiks sellest, kuivõrd ebaõige oli mõni aeg tagasi meie kunstis valitsenud eitav suhtumine akti. Kahjuks juurdusid need vaated küllalt sügavalt rahva hulgas ja seepärast tuleb kunstnikel veel kaua nendega võidelda. Ometigi muudab akti rakendamine skulptori töö palju rikkamaks, sest on ju inimkeha tohutult väljendusriikas ja tema kaudu võib avada peenimaid hingeilgutusi. Oma edasises tegevuses arendas Blunova tulemusrikkalt seda suunda. Eriti tähelepanuväärased on tema töö «Lõikus» 1961. aastast, skulptuurid «Jõe ääres» ja «Suvel», mis kujutavad erineva kompositsiooniga naisakte. Neis kõigis domineerib skulptori peen ilu- ja plastilise modelleeringu tun-

netus. Ta püüab leida üha uusi väljendusvõimalusi inimese ja elu ülistamiseks.

Samal ajal ilmus ka kolmas Blunova töö «Ohtuode heinamaal» (šamotti). Selle teose loomiseks sai kunstnik inspiratsiooni kolhoosielust. Tütarlaps, kes heinamaal puhkusemomendil kükitades mõlema käega joogikruusi hoiab, on lahendatud Blunovale omases poeetilis-dekoratiivses laadis. Teos ei kätke endas küll sügavaid psühholoogilisi elamusi, vaid köidab oma päikeselise meeoleuga. Tundub, et sellest isegi õhkub heina aromaatselt lõhna, sedavõrd on töö poeetiline. Tütarlaps on vaatajaile lähedane oma lihtsuse ja siirusega, igaühele südamelähedaste suveassotsiatsioonidega. Kompositsioonid «Hommik», «Jõe ääres» ja «Suvel» omandasid erinevates materjalides NSV Liidu Kunstifond, NSV Liidu Kultuuriministeerium ja Kasahhi NSV Kultuuriministeerium. Rändnäituste koosseisus on nad läbi rännanud palju Nõukogude

Liidu linnu. Kolm aktifiguuri eksponeeriti 1962. aastal Saksa Demokraatlikus Vabariigis ja Bulgaarias. Tunnustus suurendas veelgi noore skulptori entusiasmi ja sündis kompositsioon «Festivalipäevil», mis kujutab tuules lehvivas kleidis tütarlast lehvitamasa rätikuga. See on progressiivse nooruse kehastus, see on sõpruse teatetooja.

Koos selle teosega oli Moskva näitusel skulptuur «Rannal» — pisut kokkusurutud põlvedega alasti tütarlaps istub mõttlikult liival. Kompositsiooniliselt ja plastiliselt on figuur väga tasakaalustatud. Rändnäitustel võisid selle skulptuuriga tutvuda ka poola vaatajad.

1962. aastal valmis Blunova töö «Tuleb hea lõikus». Taas pöörduv skulptor kolhoositeema poole ja taas lahendab ta teema naisfiguuri kaudu. Kolhoosineiu vaatleb suurt, talle rinnuni ulatuvat päevalilleõit. Lihtsate plastiliste vahenditega on kunstnik ülistanud maa viljakandvust ja inimese tööd. See on üks Blunova läbitunnetatumaid ja südamlikumaid teoseid.

Veel tahaks mainida ühefiguurilist kompositsiooni «Tütarlaps kurikatega», milles neiu sale, painduv keha väljendab tervist ja graatsiat.

Figuuriplastika kõrval huvitab Blunovat ka portreekunst. 1963. a. valmis kokk Irëna Liepina portree. See oli kunstniku esimene katse graniidis ja see võlus vaatajat oma siira väljendusrikkusega.

Ateljees asub veel Leningradi keraamiku Marina Davõdova hingestatud portree. Vaataja näeb õrna peent profiili, mõttlikke silmi ja avarat laupa, mida tõstab esile kõrgele kammitud soeng. Valgusevarju mäng fajansil elustab peent nägu.

Minu uudishimu paelus ateljee nurgas seisev võrdlemisi suuremõõtmeline töö, mis uudishimuliku pilgu eest on katttega varjatud. Ehk Valda näitab seda? Põiklevalt räägib kunstnik, et see on lõpetamata töö näitusele «Rahu valvel». Näen elatanud, teravate näojoontega naist. Väsinud, paljukannatanud, kuid alistamatu. «Sõjateedel...». Skulptuur justkui hoiataks uue sõja, uute kannatuste eest. Juba praegu avaldab teos sügavat mõju. Ja kes oleks võinud oodata niisugust karmi meeleolu kaunite ja õrnade naiskujude loojalt. Järelikult varjab Blunova talent endas veel palju uusi jooni, see kannab endas uusi võimalusi elunähtuste mitmekülgsaks avamiseks.

Pole kahtlust, et väga rikas on ka Arta Dumpe kunstnikunatuur. Kuid miks on ta ise momendil nii kiirustav ja erutatud? Selgub, et mõne päeva pärast sõidab Arta oma esimesele välismaa-ekskursioonile Poolasse ja Tšehhoslovakkiasse.

Koos «kõiketeadva» sõbratari Valdaga tuletame



Arta Dumpe.

lühidalt meelde Arta loomingulisi saavutusi. Üliõpilasaastail — osavõtt kolmest näitusest. Hiljem diplomitöö «Noorus» — hoogsalt elule vastu tormavad noormees ja neiu. Samasugune on ka kunstnik ise. Pärast õpingute lõpetamist 1960. a. alustas ta iseseisvat loomingulist tööd ja järgmisel aastal ilmusid tema kaks skulptuuri, millised paljus märgistavad Arta Dumpe kunsti peamisi arengujooni. Üks nendest — «Üliõpilase Ilze portree» on väljendusriikas just oma lakoonilisuse tõttu. Sale kael kannab rangelt siledaks kammitud juustega proportsionaalset pead. Väljendusrikkad on rahulikud silmad ja tahtekindlad huuled. Ühesõnaga — intellektuaalse, mõtleva tütarlapse nägu.

Teine töö kannab nimetust «Ustavates kätes» ja kujutab lastesõimekasvatajat väikese lapsega kätel. Kompositsiooni tasakaalustab suurepäraselt noore naise hoogne samm ja tema kätel rahulikult lamav laps. Aktsentueeritud liikumine ja vormivahekordade vaba muutmine annavad skulptuurile optimistliku kõla. Elujaatav, ephohhiga harmoneeruv väljendusjõud ei jäta vaatajat külmaks. Skulptuur kutsub igäüht osa võtma õnneliku tuleviku ehitamisest.

Edu tiivustas noort skulptorit veelgi innukamale töötamisele. Eriti tuleks märkida 1962. aastal eksponeeritud kahefiguurilist dekoratiivset kompositsiooni «Sõprus» (fajanss), mis paistab silma noo-



A. Dumpe. Korvpallur. S. Smildzinski portree. 1963.

ruki ja tütarlapse figuuri imekauni silueti ning ülesehituse meeldiva rütmiga. Skulptuurist õhkub värskust, ilu ja nooruslikku puhtust. See on skulptori kink noorsoofestivali vaimustavatele päevadele.

Samal aastal modelleeris Arta Dumpe skulptuuri «Pidupäevadel», mis vases valmis alles 1963. aastal. Kindlalt ja vabalt seisab nooruk, haarates kätega tugevalt lipuvardast. Veel hetk ja koidupunana kerkib lipp piduliku rongkäigu kohale. Ta jutustab karmidest lahingutest, kus võitlesid kõrvuti isad ja pojad, selleks et tulevane noorus võiks uhkelt ja vabalt sammuda oma maal — töötajate maal. Ka nooruk on võitleja, kuid hoopis teisel rindel — tööriindel. Kompositsiooni kolmnurkne ülesehitus teravikuga ülespoole ja vase metalne helk rõhuvad pidulikku, ülevat meeleolu.

Mainitud näitusel paelusid küllastajate tähelepanu veel teosed «Usbeklanna» ja «Usbekk teed joomas». Kunstniku reisimuljed Kesk-Aasiast olid nii ere-

dad, et ta nähtust ja läbielatust tahtis üht-teist edasi anda ka teistele. Loomulikult ei võinud kunstnik pretendeerida võõra temaatika ammen-davale käsitlemisele, kuid kõige iseloomulikumat sõprade elust püüdis ta oma loomingus kujutada. Näeme usbeklannat ühe lapsega süles ja teise suu-remaga käekõrval. Tema õilis ja väarikas kõnnak tõendab, et tagasipöördumatult on kadunud minevikku need ajad, kus samasugune usbeklanna kaetud näoga hiilis varjuna oma käskija majas, oodates alandlikult tema korraldusi. See noor naine omandas inimõigused, ta on täieõiguslik töötaja, naine ja ema. Kompositsioon on teostatud vormide vastastikuste suhete harmoonias.

Figuuris «Usbekk teed joomas» langeb pearõhk dekoratiivsele elemendile. Töö on rütmiliselt modelleeritud ja plastiliselt julgesti teostatud. Mõtetega koormatud usbekk istub ristatud jalgadega idamaade rahvastele omases poosis, ümbritsetud aromaatse tee aurudest. See on reisimuljete omapärane illustratsioon.

Sporditeemale pühendatud näitusele esitas skulptor kahe tuntud sportlase — meistersportlase korvpallimängija V. Muižnieksi ja korvpallimängija S. Smildzinski portree. Mõlema konkreetsetes joontes on Dumpe meisterlikult väljendanud selget, avameelset iseloomu, rahulikkust, tahtejõudu ja sihikindlust. Need on inimesed, kelle tee kulgeb sirgjoonelisel nii spordis kui ka elus.

Paralleelselt nende töödega lahendas Arta Dumpe kogu aeg ka dekoratiivseid ülesandeid. Tarbekunstinäituse rikastasid tema tütarlaste figuurid, mis köidavad tähelepanu tasakaaluka rütmi ja veetleva siluetiga. Nende kontuurid on mõnevõrra teravamad kui Blunova. Natuurist kõrvalekaldu-mised on aga alati õigustatud ja maitseka lahendusega. Üks vastutusrikkamaid ülesandeid selles laadis on kunstnikul äsja savis lõpetatud. See on noore saleda naise figuur, kes hoiab tõrvikut ülestõstetud kätes. Tütarlapse painutatud sale piht meenutab leeki. Sel viisil püüab skulptor tugevdada muljet, et tema «Rahutõrvik» veendunult ja kindlalt väljendaks näitusel «Rahu valvel» noorsoo rahupüüdeid ja -tahet.

Langeb riie veel ühelt äsja valminud töölt — selleks on Valda Blunova sõbratari portree. Arta Dumpe ise jutustab naeratades, et kui juba kaks eesti skulptorit, A. Kimm ja E. Viies, tulid edukalt toime samalaadse ülesandega, küllap siis tuleb sellega toime temagi kui Valda lähim kaaslane.

Kui mõlemal noorel skulptoril on senini vedanud ja range žürii pole tagasi lükanud veel ühtki nende



A. Dumpe. Usbeklanna. Terrakota. 1963.



A. Dumpe. Rahunõrvik. 1964.

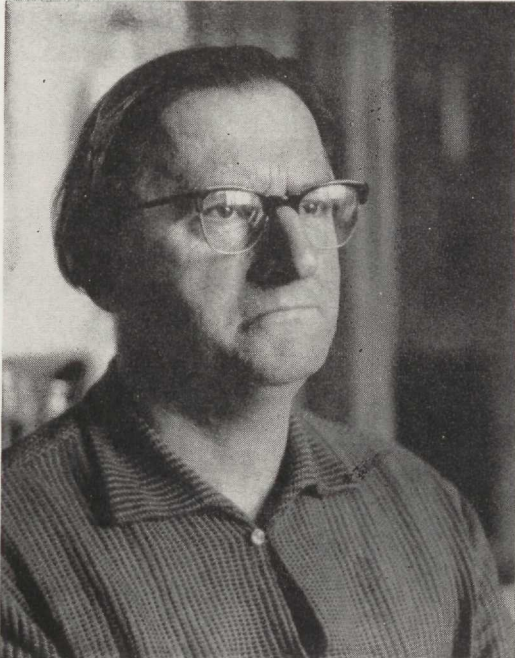
tööd, siis võib-olla jääb ka seekord sama õnn püsima. Õnn? Vaevalt võib nii öelda. Teavad ju skulptorid ise kõige paremini, kui palju tööd ja annet on kätketud nende teostesse. Kuid töötades südamega ja aidates teineteist sõbralike nõuanne-tega, võib oodata positiivseid tulemusi. Valda Blunova ja Arta Dumpe on kunstnikud, kes aktiivselt suhtuvad ellu, ja seepärast on ka nende looming mitmekülgne ja eluline. Nende šefluse all on laste-aed Igates, seal kohtuvad nad lastega ja viivad neile kingitusi. Rõõmsad ja rahul on mõlemad pooled.

Huvitav on nende noorte skulptoritega vestelda

mitte ainult kunstist, vaid ka kirjandusest, muusikast, reisidest, uusimatest sündmustest meie maa elus. Selgub, et Valda Blunova õppis läti keelt ja kirjandust filoloogiateaduskonnas, kuid katkestas õpingud IV kursusel, minnes kunsti õppima. Kirjandust austab ta endiselt, see aitab teda ka skulptuuri valdkonnas.

Kuivõrd erinev ka ei oleks kolme kunstniku individuaalne käekiri, ühes on need kokkulangevad: neid huvitab kõik, mis ümberringi toimub, nad haaravad kõike südamega, nad armastavad oma kodumaad ja rahvast ning seepärast on ka nende looming meile lähedane ja mõistetav.

CORNELIU BABA



Corneliu Baba.

Corneliu Baba on Rumeenia rahvavabariigi silmapaistev kunstnik. Talle on omane loominguiliste huvide laius ja realistlike kunstivaadete kindlus. Kunstniku ideeküllased temaatilised maalid, suurepärased natüürmordid, tema joonistused ja illustratsioonid asetavad Corneliu Baba kaasaja maalikunsti kõige nimekamate esindajate ritta.

Corneliu Baba on temperamentne ja jõuline maaliija. Tema looming annab tunnistust erakordsest koloristist ja tugevast joonistajast. Kunstniku kirklikud, emotsioonidest tulvil teosed avavad rumeenia rahva tunnete ja karakterite rikkuse ning mitmekesisuse.

Corneliu Baba sündis 1906. a. kunstniku perekonnas. Kunstilise hariduse omandas Jassõ kunstikoolis. Näitustel eksponeeritakse tema teoseid alates 1941. aastast. Mitmel korral on kunstnik esinenud Nõukogude Liidu kunstipubliku ees, leides sooja vastuvõtu. Alljärgnevalt avaldame Corneliu Baba mõtteid kunstist ja kunstnikust.

*

INIMENE ON IGIPÖLINE TEEMA
(KUNSTNIKU MÄRKMED)

Veel kunagi pole inimkonna elu olnud nii intensiivne kui meie päevil. Me elame uues maailmas ning oleme ebatavaliste sotsiaalsete ümberkujunduste tunnistajateks. Meie ajastu on inimese nimel, progressi nimel kordasaadetava kangelasikkuse ajastu. Ta on tulvil kontraste ja uut romantikat, mis annab uue loomisele eepilise ülevuse mastaabid. Tohtu on seepärast ka kunstniku vastutus, kes sel ajastul elab. Selleks et kujutada kaasaja elu mitmepalgelisi aspekte, peab kunstnik pidevalt otsima kõige adekvaatsemat vormi, väljendusvahendeid. Tänapäeva tegusid ei saa kehastada kaugetki igasuguse instrumendi või paletiga.

Sageli küsitakse minult, kuidas ma suhtun realismi. Minu arvates on kunstniku parimaks vastuseks tema enda teosed. Nendest võib nagu avatud raamatust lugeda tema mõtteid kunsti kohta, inimeste kohta, nende elu kohta; tema teostest on näha, kas tal on kunsti vaistu, mida minu arvates ei saa varjata, kui ta on olemas, ega leida, kui teda pole.

Oma loomingus olen ma alati eelistanud lihtsaid inimesi. Ma olen püüdnud avada neis tõelist ja kordumatut ilu, mis on minu mõtete ja temperamendi inspiratsiooni ammendamatuks allikaks. Ma tahan luua omamoodi «sünteesi», milles sisalduks osake elu igavesest olemusest.

Ma olen realist oma kasvatus ja mõtlemise poolest, ma armastan maalida inimest — seda meie eelkäijate ja meie järglaste igipõlist teemat. Ma püüan selle poole, et inimeses edasi anda ulatuslikke mõisteid, mitte aga juhuslikku.

Kas on õigustatud meie kunstnike seas levinud «valguse»-janu? Plain air'i harrastamine oli õigeaegne romantismi languse perioodil kui reaktsioon akadeemilise ateljee läppunud keskkonna vastu. Oletame, et valgusejanu on seletatav pärast «tumeda» värvi perioodi rumeenia ja ka teiste rahvaste maalikunstis. Kuid paljude rumeenia noorte kunstnike maalidele on iseloomulik see, et heledate laikude üliküllus nagu võtaks neilt ära valguse. Muusikas, maalikunstis, kirjanduses, nagu muide ka elus, on kõik allutatud kontrastidele, mis aitavad rõhutada vajalikku. Valgus ei saa eksisteerida isoleeritult. Paljudel maalidel ei ole kontraste ega ka konflikti. Sellistel maalidel ei puudu ilu, kuid nad ei eruta. Mõned kunstnikud püüavad taolisel viisil taasluua ka dramaatilisi momente, kuid vaatamata hoolikale teostusele ei sunni need tööd vaatajat peatuma, vaikselt mõtisklema, nad ei eruta.

Kahjuks jääb paljude kunstnike paletist mulje nagu orkestrist, milles puudub sügava kõlaga instrument.

Tõeline kolorist loob väga väheste värvivahenditega suuri teoseid. Punane, kollane ja sinine — päikesespektri süntees — sisaldavad endas kõikvõimalikke värvikombinatsioone, mida kunstnikud on loonud ja loovad.

Isiklikult minu jaoks jääb mažoorsetl kõlava värvigammaga palett vahendiks, mitte aga omaette eesmärgiks. Kunstniku koloristiomadusi pean ma vaid suurte ideede väljendamise vahendiks, mis peavad esile kerkima eelkõige teose kogu plastilisest summast.

*

Ei usu, et oleks olemas üksainus tööviis, mille kohta võiks kõrgelennuliselt öelda: see on kõige parem! Sinu meetod kuulub vaid sulle ja ta on sobiv sinu võimaluste ning tulemuste jaoks, mida püüad saavutada.

Maali algus on alati ilus. Ta sarnaneb kevade algusega, armastuse algusega, igasuguste algustega, milles lootused põimuvad kahtlustega, unistused luua aga kannavad sind kõige kaunimate illusioonide tiivul.

Teisel päeval pärast maali sündi tekib vahel hirm, et mitte varjutada seda, mis esimesel päeval nii rõõmsalt säras, ning tekib küsimus kuidas säilitada seda paletiga esimese kokkupuute sära. Teine



C. Baba. Talupojad. Oli.
1958.



C. Baba. Terasevalajad. Oli. 1960.

päev maali elus — see on tõeliselt raske töö proloog ja algus, töö, mis kestab vahel kuid ja isegi aastaid, tulvil rõõmu või suurt meeleheidet. See ongi tegelikult tõeline elu ja loomisprotsessi tõeline mõte, kelle protsessi nautimine ei ole millegagi võrreldav; selle kõrval ei ole töö lõpetamisel teose kallal suurt tähtsust. Väsimus, nagu ka nende päevade kannatused ja rõõmud, ongi kunstniku elu mõtteks.

«Te olete näinud,» kirjutab oma mälestustes meie suur Enescu, «kurnatud naise, kes kannavad kätel priskeid lapsi, keda on toidetud hea piimaga. Nad on maha kukkumas, ja ikkagi on nad õnnelikud. Mõningal määral sarnanen ma nendega...»

*

Täpne illustreerimine ja dokumentaalsus on fotograafia väärtuseks.

Maali sisu — see on kirm, see on domineeriv tunne, mis on kehastatud värvide ja vormide tohutu maailma abil.

Pole tarvidust rääkida meisterlikkuse tähtsusest maalikunstis. Vahel näib, et see elukutse on muutunud erakordselt lihtsaks, kõigile kättesaadavaks. Näed näitusel «lõpetatud» töid, mille autorid on nähtavasti omandanud kõik saladused, töid, mis on tehtud vist ühe tunni jooksul või isegi veerand tunniga. Kuid kas tõesti on kadunud rõõm unistada lõuendi ees, mille pinnal sünnib elu, sünnib valudes, kahtlustes, visalt ja hingestatult?

Võib heaks kiita igasuguse kunstilise keele,

C. Baba. Puhkus põllul. Oli.
1954.



ääretu julguse, ent ei tohi unustada: on olnud ning on tuhandeid maalimismaneere, kuid maalikunsti jaoks jäävad igaveseks püsima seadused, mis punase niidina seovad koolkondi ja ajastuid, moodustades suure järjekestvuse, mida nimetatakse traditsiooniks.

Kui sul tuleb teistele õpetada maalimist, siis ära unusta: tähtis pole üksnes see, et teatakse, kui kaugel teineteisest asuvad kõrv ja nina või põlv ja jalalaba. Õpeta ka kõige olulisemat — kus algab ja kus lõpeb kujutatava plastiline interpretatsioon.

«On tähelepanuväärne,» märkis kord minu õpetaja, väljapaistev maalikunstnik Nicolae Tonitza, «et on mõningaid häda-maalikunstnikke, kes on võimelised labastama süžee nüüpea, kui sellega kokku puutuvad. Nad märkavad selles just seda, mille peaks hülgama juba algusest peale.»

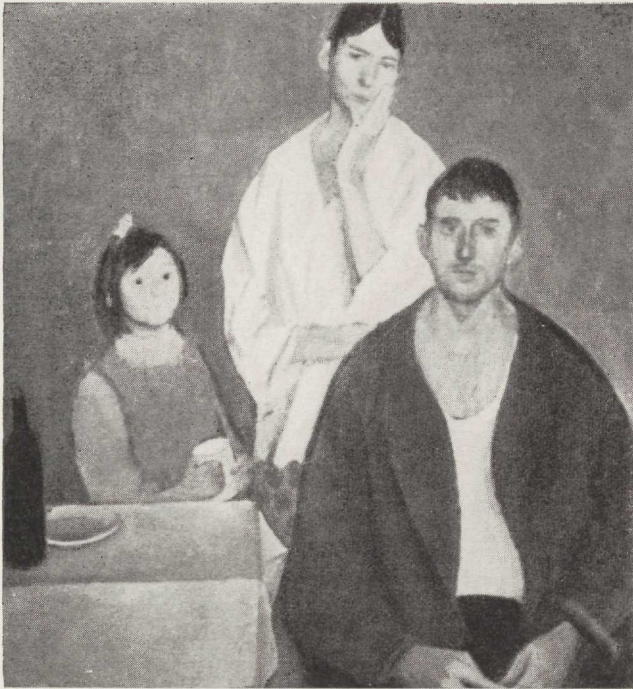
Tõepoolest, kui palju peab kulutama aega, et omandada see lihtne asi: mida peaks hülgama, mida aga säilitama. Ja kas on üldse võimalik seda omandada?

Kunst eeldab lakkamatuid otsinguid. Mis sellest, et sinu loomingus kõlavad suurte eelkäijate kajastused? Olen veendunud, et «originaalsus» kui selline on ammu kadunud. Kunstis on vaja suuremat siirust. Mulle näib, et igaihel on, mida öelda, kui aga pole, siis on parem meenutada Enescu sõnu: «Kui pole midagi öelda, siis on parem vaikida.»

Maalikunst, mis pikki aastatuhandeid on kasutanud ühtesid ja neidsamu vahendeid — vormi ja värvi —, ei saa hülgata neid kaht lahutamatu komponenti. Nende kaudu väljendab kunstnik oma mõtteid ja tundeid inimeste kohta, elu kohta, ümbritseva kohta. Suurteosed, mis on maailma maalikunsti uhkuseks, imponeerivad just oma lakoonilisuse ja kujundliku keele lihtsusega, kus vorm ja värv sulavad üheks harmooniliseks tervikuks.

*

Mul on väga raske rääkida või kirjutada oma teoste kohta. Kõik, mis ma olen tahtnud öelda, olen ma kehastanud oma teostes neid luues.



C. Baba. Perekond. Oli. 1963.

Raske on määratleda, mida nimelt ma mõtlesin, kui maalisin «Puhkust põllul». Võib-olla oli see ammune ja üha esilekerkiv mõte emadusest või pikaajalised katsed luua kompositsiooni rumeenia talurahva ülestõusust 1907. aastal või soov kujutada perekonna tavalist puhkehetke — kõik see sulas ühte püüdes näidata sündmusi, mis ei oleks rangelt tingitud ajast ja ruumist.

Maali «Talupojad» lõpetasin 1958. aasta detsembris, kuid ei mäleta, millal ma teda alustasin, sest aluseks olid arvukad eskiisid ja variandid, mis olid tehtud pikkade aastate kestel. See, nagu ka «Puhkus põllul» ja minu teised maalid, kuuluvad minu teoste sarja suurel teemal, mida ma tinglikult nimetan «Inimesed».

*

Miks kutsuvad mõned minu maalid esile soovi leida iga hinna eest aja ja ruumi täpsed koordinaadid? Nähtavasti peitub põhjus minu püüdes välitada, niipalju kui see on võimalik, kirjeldavat laadi üksikasju, mis muudavad teose dokumendiks, mille abil vaataja võib eeskätt dešifreerida välise faabula.

Maal, nagu ma arvan, peab eelkõige äratama mõtteid ning vähem kirjeldama. Nii võib ta vaatajal aidata tajuda kujusid, aidata tal unistada, avastada eneses kunstnikku.

Kunstniku ja vaataja vahel tekkiv suhtlemine on selle ülesande tipuks, mida peab taotlema kunstiteos. See ei toimu muidugi kaugeltki alati ning süüdistada selles võib vahel nii autori jõuetust kui ka vaataja ebaküpsust.

*

Viibides Läänes, olen ma sageli olnud «suure vabaduse» — selle miraaži tunnustajaks, mis mõningaid vastupandamatult tõmbab. Selle olemus on üpris ebaharilik. See on kõigesõomise, isegi pajatslikkuse vabadus. Keegi ei küsi sinult, keegi ei tunne huvi selle vastu, millega sa tegeled. Ning tegeled sa sellega mitte seepärast, et tahad nii, vaid seepärast, et loodad sel viisil äratada enda vastu tähelepanu, saada «märgatuks», «õnneseeneks», «täheks».

Kui ainukeseks kunstnikku erutavaks mõtteks on originaalsete retseptide otsimine enese väljendamiseks, kui püüd olla originaalne ja teha sensatsiooniga iga hinna eest on ainsaks ideaaliks, siis sellistel inimestel pole kunstis küll midagi teha.

Meie sajandi maal ja skulptuur on ammendanud peaaegu kõik võimalused, peaaegu kõik «allikad». Juba on imiteeritud kõike, mida sai imiteerida: inimese esimesi kritseldusi koobaste seintel, laste süütuud joonistusi, hullumeelsete sonimist. «Pildid» tehti valmis sel teel, et kleebiti lõuendile juukseid, lihtsalt tulistati lõuendit või valmistati «kunstiteos» plekist või pesupulbrist. Kuid kõige suuremat edu saavutas see, kelle tuli pähe «geniaalne» idee pildile mitte midagi joonistada. See on tõepoolest ületamatu lahendus!

Kuid kunst elab ikkagi ja võidutseb seni, kuni löövad inimeste südamed, ning seni, kuni nad sünnivad, armastavad ja püüdleavad üllate ideaalide poole, unistavad õnnest, niikaua säilitab kunst oma mõtte. Teda ei asenda egoistlik soov äratada väsinud ja pehkinud maailma sel teel, et luuakse «teosed», millel pole mingit mõtet.

Realism ei sea piire kunstnikule, kes suudab luua ja kellel on, kelle jaoks luua.

Realismi tähtsus on tema jõus taastada selle maailma saavutusi, kus me elame. Nende saavutuste nimel peame jätma ajaloo ajastu ja selle ümberkujunduste ülla kuju, realistliku kunsti sotsialistliku kuju.

KÜMME AASTAT TARTU KUNSTINÄITUSI

Eha Ratnik

1955. aastal avati Tartu Riiklikus Kunstmuuseumis esimene Tartu kunstnike näitus. Sellest ajast peale kujunesid need igaaastaseks tavaks. Kümme aastat pole küll suur ajavahemik, kuid küllaldane, et teha mõningaid järeldusi ja heita pilku ettepoole.

Esimesed paar näitust olid oma iseloomult rahulikud ülevaatenäitused, mis tutvustasid kunstnike uudisloomingu kõrval arvukalt varasemate aastate teoseid. Murrang toimus juba 1957. aastal. Tartu kunstnike loominguine kasv määras ära järgnevate ekspositsioonide ilme — domineerivaks muutus uudislooming. Esimesed sellised näitused olid tulvil nooremate kunstnike rahutust ja otsimisindu. Näituste «naelad» tulid veel vanema põlve meistritelt. Intensiivselt täienesid ka esinejate read.

See oli omapärane erutav aeg Tartu kunstinäitustel. Kui otsida neid põhjusi, mis tekitasid sellise hooga tõusu, tuleb peatuda esmajoones olukorral meie üldises kunstielus. 1956. aastal toimus NLKP XX kongress, 1957. aastal I üleliiduline kunstnike kongress. Need sündmused andsid tugeva tõusuhoo kunsti arengule. Soodsat mõju avaldas samuti Tartu kunstnike koondumine ühtseks loominguiliseks kollektiiviks Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu Osakonna loomisega 1957. aasta lõpul.



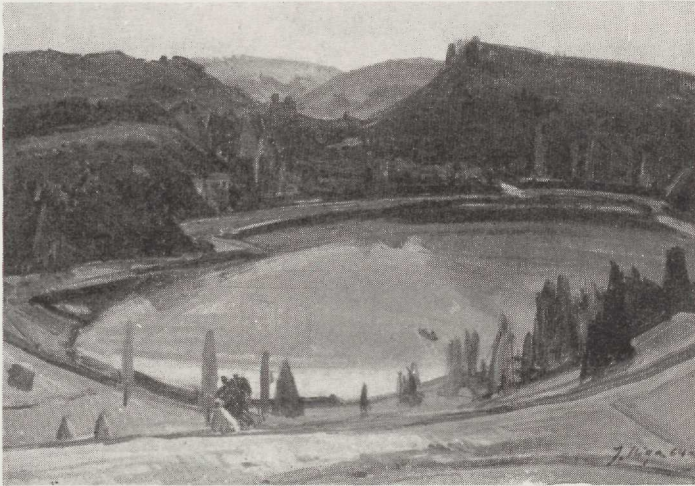
A. Kongo. Natüürmort sidruniga. Guašš, tempera. 1964.

1957. a. alanud rahutu otsimisvaim kestis kuni 60-ndate aastate alguseni. Viimasel paaril-kolmel aastal on Tartu näitustel stabiilsem, kindlakujulisem ilme. Vanemad meistrid rõõmustavad endiselt heatasemeliste teostega, noorematest, nagu E. Allsalu, I. Malin, K. Polli jt. on kujunenud aga küpsed kunstnikud. Juhtpositsioon ongi läinud rohkem nende kätte.

Näituste tänane pale võidaks veelgi, kui kasutataks ära kõik olemasolevad reservid. Selleks peaks Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakond tõmbama

taas esinema mitmed kõrvale jäänud omalaadse ilmega kunstnikud, nagu L. Vallimäe-Margi, A. Audova, A. Suumanni, S. Jõgeveri, K. Kärneri jt. Ka mitmekesistaksid näituste ilmet ning tugevdaksid taset mitmedki teosed, millega meie kunstnikud on välja tulnud ainult vabariiklikel näitustel. Kuna nüüd tööd mõnigi kord kuuluvad kunstniku aastase loomingu paremikku, siis on kahju, et ülikoolilinna laiemale kunstipublikule jäävad nad nägemata.

Muret tekitab Tartu näituste homne pale. Seda põhjustab ees-



J. Uiga. Kääriku maastik. Oli. 1964.

kätt noorte juurdekasvu küsimus. Tahaks loota, et Tartu kunstnike juhtkond leiab siin lahenduse.

Maal on andnud Tartu näitustele ilme kõik viimased kümme aastat. Tartu maalijate kollektiiv on ka kõige suurem ja rikkam erinevate talentide poolest. Tervikuna iseloomustab Tartu maalikunsti meeleolurikkus ja hea maalikultuur. Puuduseks on temaatiliste suurkompositsioonide vähesus. Juhtiva osa moodustab portree, mille peamiseks kandjaks on nõukogudeaegse ettevalmistusega kunstnikud.

Püüaksimegi vaadelda Tartu kunstnikollektiivi saavutusi lähtudes viimastest näitusest.

Kõigepealt tahaks peatuda E. Allsalu loomingul. E. Allsalu arengujoont võib jälgida alates teisest Tartu kunstinäitusest. Tema loomingus ei ole suuri kõikumisi, siia-sinna rabelemist, seda iseloomustab pidev tõusujoon. Allsalu arvukatele portreedele, kompositsioonidele ja natüürmortidele on omane kunstniku loomingulise kavat-

suse sihikindlus, selgus ja tugev autoripoolne tõlgendus. Esile tuleks tõsta E. Allsalu portreid. Suhtumine modelli on varieeruv. Kord on see filosoofiliselt mõtisklev, nagu käesoleval näitusel väsimuse ja mälestuste looriga ümbritsetud «Vana naise portrees», kord on autori lähenemises tunda kriitilist suhtumist. Väljenduses on suur osa maalikunsti peamisel mõjuvahendil — koloriidil. «Vana naise portrees» on see soe, pehmete ülemineku- tega pruunikaskollane, pintsli- tõmme on peen, nagu murekortse fikseeriv. Istuva tütarlapse vitaalse kuju loomisel kasutab kunstnik hoopis rikkalikumat värvigammat ja lopsakamat pintsli- tõmme. Portreteeritava iseloomustamisel on alati silmapaistev osa ka kompositsioonil. Oskuslik ja sihipärane maalikunsti väljendusvahendite kasutamine annab Allsalu töödele tervikkikkuse ja kunstilise veenvuse.

Ka I. Malin on portretist ja kompositsioonimeister. Võrreldes E. Allsaluga on I. Malini suhtumine oma kangelasesse soojem.

Kui E. Allsalu esineb rohkem hindajana, siis I. Malin läheb vahetumalt kaasa modelliga. Seda võib märgata ka viimasel Tartu näitusel eksponeeritud lüürilise tundetooniga «Ly Seppeli portrees». Jälgides kunstniku maalimismaneeri, võib eristada kaht põhilaadi. Üks on pisut hoogne, maaliline, värvitoone sulatav, nagu «Ly Seppeli portrees», teine, mis tuli kunstniku loomingusse paar-kolm aastat tagasi toimunud Kesk-Aasia matka töödega, on tasakaalukam, dekoratiivsem, enamasti kontuuriga piiratud pinnamõjule rajatud. Tundub, et viimane pakub kunstniku tugevalt intellektuaalse kallakuga ja samal ajal märgatava tundlikkusega natuuri- le rohkem ütlemiss võimalusi.

Temaatilise maali ja portree- kunsti silmapaistvaks kandjaks on samuti K. Polli. Tema arengutee läbi kogu kümne näituse on suhteliselt rahutu. Seda ei iseloomusta mitte ainult sage- dasti vahelduv teostusmaneer, vaid viimaseil aastail ka kunstni- ku kaasalöömine mitmetel teiste- tel kunstialadel, nagu keraami- kas, metallis ja raamatuillustrat- sioonis. Maalijana on K. Pollist kujunenud tööstuse, tööliste ja teiste elualade esindajate üks peamisi kujutajaid. Kunstniku väljapanek viimasel näitusel on küllalt arvukas. Köidab eelkõige tänavuse näituse tüsedam temaa- tiline kompositsioon «Tehas «Võit»». Teos annab koondüle- vaate tehase mitmekesisest elust ja miljööst, ning annab seda huvitavalt. Lahenduselt on ta dekoratiivne pannoo, tugeva kompositsioonilise keskendusega, elava rütmilise jaotusega ja val- guse ning varju mõjule rajatud ruumilahendusega. Teistes teos- tes — portreedes, maastikes ja natüürmordis — võib imetleda kunstniku hoogsat pintsli- tõmme

ja tabavat kätt, eriti õlleவில்லija Miti tervisest ja elurõõmust kõneleva kuju loomisel. Kohati siiski annab tunda teatud pealiskaudsus. K. Polli on aga kunstnik, kes omades suurt loominguulist potentsiaali, võib meid alati üllatada.

Portree, millest tänavusel näitusel ei saanud ükskõiksest mööduda, on V. Pirgi «Vana kalur». Teostatud raskepärases pruunikas koloriidis ja üldistavas, pisut tahulises vormis, toob kunstnik sellesse mõnede detailide, nagu käte ja habeme peene väljatootuse ja rõhutamisega omamoodi kodusust ja naiivsustki. Vanameister G. Raua ja E. Polli portreed mõjusid vaadeldud näitusel harjumuspäraselt tuttavatena. L. Saartsi enamasti matkaainelistes kompositsioonides on senisest suuremat tihedust ja mitmekesisust.

Arvukas ülekaalus Tartu näitustel on maastik, natüürmort ja lillemaal. Nende peakandjateks on vanema põlve meistrid. Valitsevaks motiiviks on Lõuna-Eesti kuppelmaastik ja — kui tagasi vaadet teha —, siis seda juba Konrad Mäe aegadest alates. Suurem mitmekülgsus maastikmotiivide valikul tuleks kasutada kunstnikele, rikastaks nende tundeskaalat. Ülalõeldu jääb tagasihoidlikuks sooviks ega tähenda, nagu poleks maastiku alal saavutus.

Rõõmustab esmajoones ise-tegevuslaste ridadest võrsunud E. Volmere looming. E. Volmere maastiku tajumises on midagi väga maalähedast ja vahetut. Tema kuppelmaastikke ja vaikelude rütmikalt vahelduvad ja värvikad pinnad on toodud vaatajani värskelt ja emotsionaalselt. Teoste mõju suurendab omapärane pastoosne faktuur.

Lõuna-Eesti peamiseks kujutajaks on J. Uiga. Võrreldes



A. Anni, Kalad. Oli. 1964.

Volmeregaga ei ole Uiga maastikes sellist lihtsust ja vahetust, nende põhialuseks on eepiline tunne. J. Uiga nagu looks oma maastikega Lõuna-Eesti tüüpportree — piduliku ja üleva. Tema 1964. a. maalidest köidab eriti «Kääriku maastik», kus tugevat kompositsioonilist ja koloriidilist kontsentratsiooni kannab sügav elamus.

Väga omapäraselt mõjuvad E. Aiki lillemaalid krobelse pastoosse faktuuriga. Kuid Aiki tööde võlu ei seisne mitte faktuuris, vaid eeskätt selles südamlikus helluses, mis alati on tema teoste lahutamatuks osaks, ja värvides, mis viimase näituse töödes on eriti säravad ja soojad.

Oma nüansi on Tartu näitustele alati lisanud A. Kongo hea maalikooliga teosed. Kunstnikku paelub eeskätt looduse värvi- ja vormiilu. A. Kongo teoste suurim mõjujõud on koloriidis, mis põhitoonidelt on napp, kuid varjundirikas. Nii näeb

«Natüürmordis» peamiselt kahe tooni — punase ja roheline mitmesuguseid nüansse, «Natüürmordis sidruniga» aga paeluvad mustjaslilla ja kollase kooskõlad. Valitseb pinnaline käsitlus, kus vormi ei fikseeri hele-tumedus, vaid tugev kontuurjoon. Jääb loota, et kunstnik leiab temperatsethnikka kõrval aega viljelda taas õli.

Tuginedes rohkem värvi ja valguse elamusele, toovad vanameistri A. Vardi teosed näitusele impressionistlikuma noodi. Seda laadi toetavad ka L. Kitsmäe teosed ja E. Kitse natüürmort.

Põhjust on rõõmustada A. Anni edusammude üle. Kunstniku loomingus on senisest julgemat ja vabamat ainekäsitlust ning avaramat probleemistikku. Nii köidab näiteks maali «Raudbetoonitehases» kompositsiooni omapärane konstruktiivsus ja koloriidi rasked kontrastid, natüürmordis «Kalad» aga värvikus ja teostuse kindlus.

L. Makarova maastikes on lõõmavat värvikust, mida kannab hoogne ja kirglik temperament. Kunstniku töödele tuleks vahest kasuks kunstilise kavatsuse suurem konkreetsus. Konkreetsetelt on teostatud H. Puderelli maalid. Senisest enam värskust võib märgata K. Nageli maastikes. J. Püttsepa tööd kannavad isikupärast rahvusromantilist laadi.

Kümne aasta kestel on Tartu kunstnike kollektiivis kustunud mõnigi nimi. Eriti valusaks kaotuseks kogu Nõukogude Eesti maalikunstile oli Johannes Saali surm. Käesoleval näitusel eksponeeriti väike valik tema loomingu, mis tutvustas kunstnikku hea joonistajana ja temperamentse maalijana. On kahju, et J. Saali tugeva erinäolise maalijaandega loodud teosed leidsid varasematel näitustel nii vähe mõistmist.

Graafika osa Tartu näitustel on olnud alati rohkem kui tagasihoidlik. 1964. aasta kujunes lootusiandvamaks tänu K. Põllu juurdetulekule. Rõõmustab eriti noore kunstniku tõsine ettevalmistus näituseks. Tema mitmetes tehnikates valmistatud lehed tõendavad, et Tartu tagasihoidlike tehniliste tingimuste juures saab nii mõndagi luua. Oskus valida igale motiivile sobiv tehnika ja teostada see tiheda emotsionaalse pingega lubab noorelt kunstnikult oodata edaspidi tõsisemaid tulemusi.

Akvarelli osas tahaks ära märkida A. Simsoni saavutusi. Imetletav on tema järjalt-märjaga

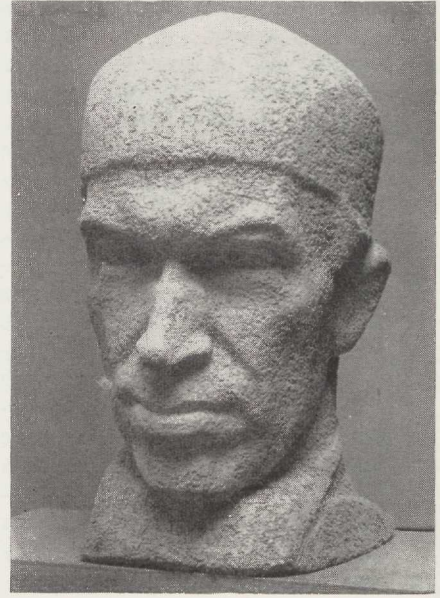
maalitud lehtede koloriidi nüansirikkus.

Skulptorite looming on Tartu näitustel alati oma kaaluva sõna öelnud. Kõikidel näitustel on esitatud ümarplastikat nii figuuralsete kompositsioonidena kui ka portreedena, samuti reljeefi. Töö monumentide alal, millega on seotud mitmed Tartu skulptorid, ei kajastu otseselt näitustel. Nii näiteks valmis ülikoollinna ühel tugevamaal skulptoril Elmar Rebasel sellel kevadel Tartu fašismiohvrite monument, mis on üks vabariigi parimaid.

Kindel koht ekspositsioonis oli figuuralsel kompositsioonil. Selle peamiseks kandjaks on meie suurima figuuralskulptuuri meistri A. Starkõphi graniidist dekoratiivsed kompositsioonid, mis olid eksponeeritud muuseumi kõrval haljasalal.

Näitusesaalides domineeris aga portree, mis andis kogu väljapanekule omamoodi intiimse ilme. Alati on rõõmustanud vanameister R. Timotheuse kindla vormitundega portreed. Need ei haara meid kunagi välise efektiga, neis on sisemist tõsidust ja omamoodi soojust — nagu Jaan Koorti skulptuurideski. Ka J. Paberit on kujur, kelle siirus kunstis rõõmustab küllastajat. Tänavusel näitusel paistis noorematest silma A. Rimm, kelle «Kirurg J. Seederi pea» šamotis tunnustab senisest suuremat süvenemist vormi väljendusvõimalustesse.

Viimaste aastate näitustele on alati vaheldust toonud ka vaba-



A. Rimm. Kirurg J. Seeder. Samott. 1964.

riigi ainukese puhtakujulise reljeefimeistri A. Elleri looming.

Materjalide seisukohast rõõmustab püsiva materjali suurenev rakendamine.

Kujutava kunsti kõrval oli Tartu näitustel alati eksponeeritud ka tarbekunsti. Selle areng ja kitsaskohad nõuaksid aga omaette analüüsimist.

Kokkuvõtvalt tahaks märkida, et Tartu kujutavate kunstnike kollektiiv on omanäoline ja küllalt tugeva loomingulise potentsiaaliga. Seetõttu peaks intensiivse loomingulise pinge juures Tartu kunstinäituste paleootuspäraselt rikastuma ja mitmekesistuma.

KONRAD MÄE TÖÖDEST TALLINNA RIIKLIKU
KUNSTIMUSEUMI MAALIKOGUS

Hilja Läti



K. Mägi. Viljandi motiiv. Oli.

Eesti kunsti ajaloo murrangu-
lise perioodi — käesoleva sajandi
esimeste aastakümnete üheks ise-
loomulikumaks esindajaks on
maalija Konrad Mägi (1878—1925).
Pöörates otsustavalt selja seni-
sele akadeemilisele maalistus-
stile, loob ta peamiselt oma
maastikumaalides uutele print-
siipidele rajaneva isikupärase
kunsti, mis mitmekülgset ja
ilmekalt annab edasi kodulooduse
omapäraselt ilu.

Konrad Mäe maalilooming
kujutab endast suures osas maas-
tikusarju kodumaa looduslikult
kaunimatest maakohtadest. Esi-

meseks suuremaks ja kunstiliselt
küpsemaks sarjaks on Saare-
maal 1913—1914. a. suvekuudel
maalitud tööd. Muuseumi kogus
säilitatakse üks tähelepandava-
maid neist «Merikapsad»
(M 443, 56,5×66,2), dateeritud aas-
taga 1914. Varem on sageli olnud
kasutusel ka nimetus «Saare-
maa rannamotiiv». Muuseumile
on maal ostetud 1940. aastal
A. Sildnikult Tartus.

Käesolev maal on motiivilt
mõnevõrra erinev teistest K. Mäe
Saaremaa maastikest. Kui need
kujutavad põhiliselt Kihelkonna
motiive sinetava mere ning kal-
daäärsete kivide ja kadakatega,
siis «Merikapsastes» kujutab
kunstnik õitsvaid taimi ranna-
liival. Vaatajat haarab päikeses
sillerdav kevadpäev. K. Mägi
näitab saareloodust, ta kidurad
taimestikku pidulikuna, õitses-
s puhkenuna. «Merikapsad» on üht-
lasi kunstniku vahetumalt maali-
tud töid. Koloriit on hele ja
kirkas, millist ei tundnud siiani
eesti kunst. Taimepuhmaste erk-
sad värvid, sinakate ja meekol-
laste toonide peened kooskõlad
vahelduvad kahvatute toonidega,
omandades eriti valkjalt helen-
dava rannaliiva kõrval värvika
sillerduse. Meri tagaplaanil mõjub
oma küllastunud ultramariinsi-
niseega. Atmosfäärilisuse ja õhu
värelevuse päikeses on kunstnik
saavutanud Saaremaa sarjas täp-
piva pintslikäsitlusega. Ohulisust
ja elavust lisavad veelgi pilved

kitsal taevaribal, mis on antud
pehmelt, kerge pintsliga. Maalis
«Merikapsad» leiab väljendust
rohkem kui kusagil mujal K. Mäe
loomingus optimistlik elurõõm ja
lüüriline meeleolu.

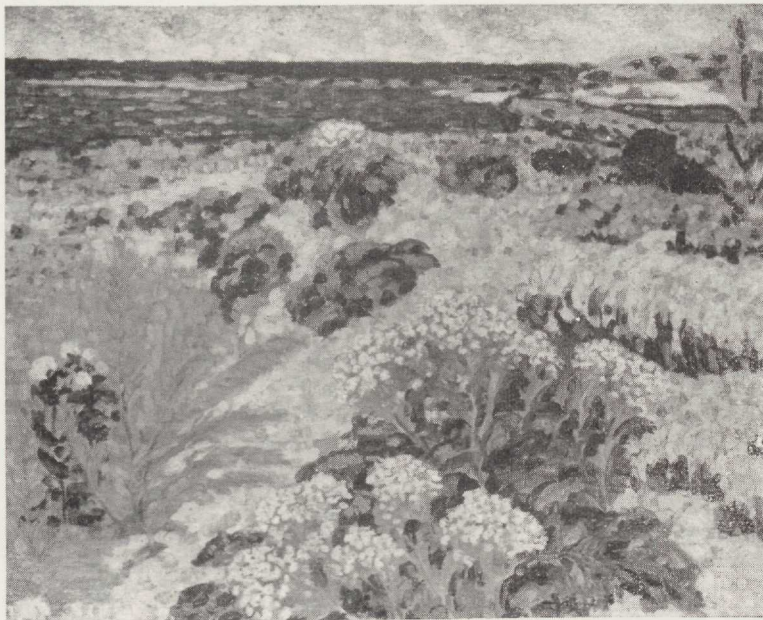
Konrad Mäe järgmised maasti-
kusarjad kujutavad peamiselt
Lõuna-Eestit, kust kunstnik ise
pärib ja mille mäginne maasti-
kuprofiil talle imponeerib. Nüüd
taotleb ta suuremat väljendus-
rikkust, dekoratiivsust nii värvis
kui ka vormis. Töös «Viljandi
motiiv» (ka «Kirik Viljandis»,
M 512, 64,5×53,5) kerkib nõlva-
kul punase silueta maali-
tud teravatipuline kirikutorn. Punasei
värvil on siin otse maagiline
mõju. See harmoneerub maitse-
kalt intensiivsete kollakate, sina-
kate ja rohekate toonidega. Maas-
tiku ülesehitus rajaneb kindlale,
kontuuridega rõhutatud struktu-
rile. Saaremaa töödele iseloomulik
täppimismaneer on asendunud
pikemate pintsli tõmmetega, mis
jälgivad pinnavormide düna-
mikat.

Maal oli algset Tallinna kol-
lektsionääri K. Mauritsa kogus
ja tuli muuseumi deposiidina 1941.
aastal.

Pühajärve-Võrtsjärve perioodi
(1918—1921) iseloomustab hästi
muuseumi kogus asuv maal
«Pühajärve maastik» (M 92,
63×77,7), dateeritud kunstniku
poolt 1920. aastaga. See on muide
üks vähestest K. Mäe dateerin-
guga tööd. Siin, nagu üldse



K. Mägi. Pühajärve maastik. Õli. 1920.



K. Mägi. Merikapsad. Õli. 1914.

nende aastate loomingus, esineb ekspressiivne loodusetunnetus. Domineerivad on tumedad toonid, eriti sinise ja lilla kooskõlad. «Merikapsastes» esinev õite lüürilisus on asendunud värvide löikava mürgisusega. Tugev värvikontrast sisendab dramaatilisust tuues teosele samal ajal julgelt jõulise puändi. K. Mäe vormikäsitlus on muutunud nüüd järsuks, nurgeliseks. Teravate pintsilöökidega, tumedates toonides on maalitud taevas. Taevale on Mägi oma töodes alati suurt tähelepanu pööranud, sellele on tähtis koht üldise mõju saavutamisel. «Pühajärve maastiku» ostis Haridusministeerium 15. mail 1926. a.

«Pühajärve maastik» on muuhulgas ainuke teos, mis K. Mäe mälestusnäituse nimestiku järgi (Tallinnas toimus mälestusnäitus Provintsiaalmuuseumi saalis 7. veebruarist kuni 21. veebruarini 1926) on olnud muuseumi valduses (tegelikult Haridusministeeriumi deposiit). Enamik muuseumis eksponeeritud töid oli sellal erakätes. See on tähelepanndav fakt, mis näitab, kui võrdlaia ostjaskonna oli K. Mägi esimesena eesti kunstnikest meie publikus leidnud. Järgnevatel aastatel jooksul on muuseumi kogusse tulnud uusi deposiite, peamiselt Haridusministeeriumi ostudena. Sellest räägivad ka muuseumi kataloogid (alates 1927. a.).

Tänu arvukatele riiklikele ostudele erakätest on nõukogude perioodil Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi maalikokku koondunud üha uusi Konrad Mäe töid, mis moodustavad ülevaatliku pildi kunstniku loomingulisest tegevusest.

EESTI NSV
KUNSTNIKE LIIT

1. juunist — 30. juunini oli Tartu Kunstnike Majas avatud Leedu, Läti ja Eesti NSV plakati-kunsti näitus.

8. augustist — 6. septembrini oli Tallinna Kunstihoones eksponeeritud näitus «Eesti rahvakunst».

16. septembrist — 11. oktoobrini oli Tallinna Kunstihoone saalides avatud J. Jenseni, I. Linnati, V. Loigu, O. Raunami ja L. Rosina kunsti näitus.

19. septembrist — 11. oktoobrini oli Teaduste Akadeemia Keskraamatukogu uues hoones avatud Moskva raamatukunstuksu Solomon Telingateri tööde näitus. 22. septembril toimus S. Telingateri kohtumine näituse külastajatega.

16. oktoobrist — 15. novembrini oli Teaduste Akadeemia Keskraamatukogu uues hoones avatud Tallinna graafika ja skulptuuri näitus.

17. oktoobrist — 31. oktoobrini oli Tallinna Kunstihoones Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi õppe- ja diplomitööde näitus. Näitusega tähistati Eesti kunstialase hariduse 50. aasta (1914—1964) ja ENSV Riikliku Kunstiinstituudi 20. aasta juubelit (1944—1964).

17. oktoobrist — 31. oktoobrini oli Tartu Kunstnike Majas eksponeeritud maalikunstnike Eduard Kutsari ja Arnold Simsoni tööde näitus.

21. oktoobrist — 10. novembrini oli Teaduste Akadeemia Keskraamatukogus avatud Eesti NSV kirjakunsti näitus.

6. novembrist — 6. detsembrini

esitati Tallinna Kunstihoones vabariiklik kunstinäitus «Rahu kaitsel».

16. detsembrist — 3. jaanuarini toimus Tallinna Kunstihoones Tallinna kunstnike maali, graafika, skulptuuri, tarbekunsti näitus.

ENSV KUNSTIFONDI
RÄNDNÄITUSED:

Narva Linnamuuseumis (I. Brežšeskaja tööd), Tallinna Riikliku Kooperatiivkaubanduse Tehnikumis (E. Lehise akvarellid), Kohtla-Järve Keemia-mäetehnikumis (Nõukogude Eesti kunstnike akvarell), kolhoosi «Rahva Võit» klubis (eesti nõukogude maal ja graafika), panoraamkinos «Kosmos» (E. Okase tööd), Kotka pioneerilaagris Loksas (eesti nõukogude maal), Kabli algkoolis (eesti nõukogude maal ja graafika), kalurikolhoos «Kalur» klubis Treimannis (eesti nõukogude maal ja graafika), Jaan Tombi nim. Kultuuriklubis Tallinnas (eesti nõukogude maal ja graafika).

TALLINNA RIIKLIK
KUNSTIMUUSEUM

1964. a. oli avatud muuseumi fondidest komplekteeritud põhi-ekspositsioon «Eesti kunst» (maal ja skulptuur). Mais-juunis korraldati ekspositsioon ümber, seejuures täiendati tunduvalt nõukogude osakonda.

30. augustil suleti Richard Kaljo 50-ndat sünnipäeva tähistav personaalnäitus, mis oli avatud 13. juunist.

12. septembril avati tarbekunstnike Aino Alamaa ja Leesi

Ermil personaalnäitus. A. Alamaa loominguks eksponeeriti keraamikat, nahkehistöid, portselani, maale, kostüümikavandeid aastatest 1937—1964, kokku 216 teost. L. Ermil teostest oli esitatud üle 60 vaiba, dekoratiivkanga, pleedi ja liniku. Ilmusid kataloogid, toimus kohtumine kunstnikega. L. Ermil näitus suleti 2. novembril, A. Alamaa näitus 10. novembril.

5. novembril avati läti nõukogude maali näitus. Naabermaa kunsti tutvustavad 60 kompositsiooni, natüürmorti, portreed, maastikku. Näituse koostas Läti NSV Kunstimuuseumide ja Näituste Direktsioon.

Koostöös ENSV Riikliku Muusika ja Teatrikunsti Instituudiga jätkub 1964—1965. a. Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis keelpillikvarteti kontsertide sari.

NÄITUSED VÄLJASPOOL
STATSIONAARI

10. juunil suleti muuseumi filiaalis Ed. Vilde nim. Kultuurimajas Kohtla-Nõmmel tarbekunstinäitus.

16. juunil suleti Pärnu L. Koidula nim. II keskkoolis Nõukogude Eesti graafika näitus.

2. juulist — 26. juulini oli Kunstihoones avatud Tšehhoslovakkia Sotsialistliku Vabariigi rahvakunsti näitus, mille koostas Tšehhoslovakkia SV Haridus- ja Kultuuriministeerium. Eksponeeriti üle 1000 kaasaegse rahvakunstieseme.

8. juulist — 8. augustini tutvustati Valkla pioneerilaagris eesti nõukogude graafikat. Esitati 26 teost 10 autorilt.

12. augustil avati Tallinna Laevastiku Ohvitseride Majas I. Bržesskaja teoste näitus. Eksponeeriti 28 maali kunstniku viimaste aastate loomingust.

Viljandi Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis oli augustist septembrini avatud Voldemar Väli maalide näitus (40 teost).

Seoses eesti kunsti nädalaga Armeenias avati 12. septembril Jerevanis eesti tarbekunsti ja graafika näitus. Eesti kunsti tutvustasid vennasrahvale 140 graafilist lehte ja 755 tarbekunsti. Näituse avamisel viibis rida eesti kunstnikke ja kultuuritegelasi. 19. septembril toimus näituse arutelu. Ekspositsioon jäi avatuks 5. oktoobrini.

Konstantin Süvalo loomingut tutvustati septembris Ed. Vilde nim. Kultuurimajas Kohtla-Nõmmel ja alates 1. oktoobrist Pärnu kuurordi klubis. Oli esitatud 35 maali.

20.—28. septembrini oli Eesti NSV Riiklikus Filharmoonias avatud Tallinna vabastamise 20. aastapäevale pühendatud näitus. Esitati 59 graafilist lehte ja skulptuuri kunstnike sõjateemalisest loomingust.

25. septembril avati Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi filiaalis E. Vilde nim. Kultuurimajas Kohtla-Nõmmel Ernst Kollomi ja Ilmar Torni teoste näitus. 14. oktoobril toimus kohtumine kunstnikega.

Koos Eesti NSV Kunstnike Liiduga koostati septembris eesti nõukogude graafika näitus, mida eksponeeritakse Soomes.

Alates 8. oktoobrist tutvustati eesti graafikat Tallinna N. Gogoli nim. 21. keskkoolis. 16. oktoobril avati sama näitus Tallinna Kergetööstuse Tehnikumis ja 23. oktoobril Juuru keskkoolis.

23. oktoobril suleti Paide Rajoonidevahelises Koduloomuuseumis

Eesti NSV teenelise kunstniku Lepo Mikko teoste näitus.

30. oktoobril avati Moskvas Eesti NSV teenelise kunstniku Richard Kaljo teoste näitus. Eksponeeriti 172 graafilist lehte, illustratsiooni ja ekssliibrist.

5. novembrist — 25. novembrini oli Tbilisi Riiklikus Maaligaleriis avatud eesti graafika ja tarbekunsti näitus. 25. novembril toimus näituse arutelu.

TARTU RIIKLIK KUNSTIMUUSEUM

21. juulil suleti Eesti NSV rahvakunstniku prof. Anton Starkopfi 75. sünnijubelil tähistav näitus.

*

28. juunist — 3. augustini oli Tartu Kunstnike Majas avatud Armeenia NSV kunsti näitus. Eksponeeriti 118 maali- ja graafikateost.

*

8. augustist — 21. septembrini toimus Tartu kunstinäitus, mille organiseerisid Tartu Riiklik Kunstimuuseum, Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu Osakond ja Eesti NSV Tartu Kunstiteodete Kombinaadi töökoad. Esitatud oli 58 kunstnikult 265 teost. Ilmus kataloog.

*

27. septembrist — 26. oktoobrini oli avatud näitus «Eesti joonistused (XIX saj. lõpp — 1940. a.) TKM kogudes». Eksponeeritud oli 238 joonistust A. Uuritsa, E. Obermanni, A. Tomasbergi, N. Triigi, K. Raua, A. Vabbe, E. Viiralti, G. Reindorffi, A. Johani, N. Kummitsa, A. Vardi, O. Krusteni, Gori jt. loomingust.

*

5. novembrist — detsembri lõpuni toimus Tartu kunstnike A. Allsalu, I. Malini ja K. Polli grupinäitus, kus esitati nende loomingut 1960.—1964. aastast. Esitati

161 maali, joonistust, klaasimaali ja metallitaonditeost. Ilmus kataloog.

NÄITUSED VÄLJASPOOL STATIONAARI

26. juulil lõppes Põltsamaa Kultuurimajas Lola Makarova Krimmi matkatööde näitus.

*

26. juunil lõppes Võhma Kultuurimajas Varmo Pirgi ja Leo Leola akvarellide näitus. 26. juunist — 24. juulini oli sama näitus avatud Põltsamaa Kultuurimajas.

*

15. augustist — 8. oktoobrini oli Võru Kultuurimajas avatud Tartu Riikliku Kunstimuuseumi fondist komplekteeritud näitus «Eesti nõukogude temaatiline maal». Eksponeeriti 37 teost maalikunstnike viimaste aastate loomingust.

*

21. augustist — 31. augustini toimus Kärkla Kultuurimajas näitus «Tartu kunstnike matkatöid vennasvabariikidest». Eksponeeriti 25 teost E. Kitselt, L. Makarovalt, I. Malinilt, E. Pollilt ja K. Pollilt. 5. septembrist — 17. septembrini oli sama näitus avatud Saarte Kõrgepingevõrkude Klubi ruumes Kingissepas Saaremaal.

*

Oktoobris ja novembris oli Võru Kultuurimajas avatud näitus «Eesti joonistus aastail 1917—1940», kus eksponeeriti 56 teost Tartu Riikliku Kunstimuuseumi statsionaaris toimunud näituselt.

*

Originaalteostest rändnäitus «Eesti nõukogude graafika» eksponeeriti 8 koolis ja kultuurimajas, seehulgas Emmastes, Kihelkonnal ja Orissaares.



U. Teder. Kääriku. Pastell, 1964.

РЕЗЮМЕ

ЗАМЕТКИ И РЕПЛИКИ ОБ ОДНОМ МОЛОДОМ ЮБИЛЯРЕ.

М. Соосаар

В публицистической форме М. Соосаар описывает прошлое Художественного института Эстонской ССР, останавливаясь также на вопросах его настоящего и будущего. В конце статьи — интервью автора с Эвальдом Окасом, Олемом Соансом, Виве Толли, Николаем Кормашевым и Пээтером Уласом.

В дополнение к вышеизложенному, редакция альманаха организовала еще несколько выступлений, касающихся деятельности Государственного училища промышленного искусства. Интервью дали Г. Рейндорф, А. Коэметс и П. Лухтейн.

АННА ХААВА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ВИВЕ ТОЛЛИ

Э. Нийт

Из всех попыток художественного оформления нашей классической поэзии автор считает иллюстрации Виве Толли к сборнику стихотворений Анны Хаава самыми удачными. В них наиболее сильно выражена сущность поэтического познания. Глубоко вникая в образ, В. Толли умеет воплощать в формах и линиях то напряженное чувство, которое в лирике обычно не находит прямого словесного выражения. В. Толли иллюстрирует не слова, а поэзию. Исходной точкой в художественном решении является человеческая фигура. Такое решение является самым содержательным и правильным. Ведь и Анна Хаава в

своих стихотворениях говорит о людях, а не о предметах. В вытянутых по вертикали фигурах Толли чувствуется некоторое влияние Кристьяна Рауда, придающее ее произведениям эпическиторжественное звучание. Хуторные мотивы юных лет Анны Хаава слегка идеализированы. Тем не менее, в фигурах чувствуется стремление к простоте, свойственное современному искусству, примитивность и лаконизм.

Иллюстрация «Лесного цветка» является положительным, цельным художественным достижением.

ВАЛЕРИАН ЛОЙК И ЕГО ТВОРЧЕСТВО.

Э. Пылдроос

Творческий путь Валериана Лойка начинается в 1930 г. Его послевоенные произведения носят вначале деловитый, пожалуй даже неуверенный, робкий характер. Вскоре, однако, художник переходит к большей красочности и живости колори-

та, а затем к следующему этапу — белесоватым колоритным решениям.

Лойк работает в области фигурной композиции, натюрморта, интерьера и портрета. Интерьеры художника часто производят впечатление фигур-

ных композиций, из которых человек только временно удален. У Лойка переход от интерьера к фигурной композиции часто совершается незаметно, так как в его произведениях основное место занимает среда, созданная человеком и в свою очередь формировавшая человека («Парусный цех»). Эта черта особенно заметна в ранних работах Лойка.

Картина «Рабочие машиностроительного завода» представляет собой перелом в творчестве художника. Здесь на переднем плане психологическая характеристика людей. Результатом дальнейшего процесса творческого развития Лойка является его основная работа — групповой портрет

«Песня протеста», которая, очевидно, является началом нового этапа творческого пути художника.

В портретах Лойка порою встречается несовпадение живописного изображения с содержанием картины. Это замечание не относится к автопортретам художника, занимающих особое место, а также к отдельным портретам рабочих.

Натюрморты Валериана Лойка отличаются живописной красочностью. Художник экспериментирует разнообразными цветовыми гармониями и контрастами. Чувствуется, что его натюрморты являются подготовкой к будущим фигурным композициям.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА КОЖИ АДАМСОН-ЭРИКА

К. Кирме

Начало деятельности Адамсон-Эрика в области художественной обработки кожи относится к II половине тридцатых годов. Его работы вызвали революцию в этой области прикладного искусства. Он установил совершенно новые эстетические идеалы, внося в эстонскую художественную обработку кожи волнение, динамику и интуицию вместо преобладающих до того покоя, статичности и рассудочности. Идеалом Таска являлась каллиграфическая отделка декоративного рисунка и величайшая точность исполнения. Этому Адамсон-Эрик противопоставил декларативную угловатость, свойственную народному искусству, близкому к природе. У Таска колорит базировался на мягких, теплых, гармонических тонах. Адамсон-Эрик ввел яркие цветовые комбинации, декоративное сопоставление контрастных цветов. Тематика Таска ограничивалась в основном орнаментальными растительными мотивами. Адамсон-

Эрик щедро использовал стилизацию форм природы и разных предметов. Элементы народного искусства Адамсон-Эрик не транслировал дословно, как это делал Таска, а перерабатывал их соответственно своему темпераменту и художественному идеалу. Адамсон-Эрику чуждо эклектическое, компилирующее отношение к народному искусству.

В первый год Советской власти в Эстонии пример Адамсон-Эрика стал путеводным в эстонском прикладном искусстве.

Он внес в художественную обработку кожи Советской Эстонии новую тематику, отличающуюся большой художественной зрелостью, и положил основу традициям тематической композиции.

Манера творчества Адамсон-Эрика не нашла прямых последователей, однако сильно сказывается ее косвенное влияние.

РОЛЬ ВЫСШЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ «ПАЛЛАС» В РАЗВИТИИ ЭСТОНСКОЙ ГРАФИКИ

Т. Нурк

Рождение и развитие эстонской графики связано с возникновением местных художественных училищ во втором десятилетии XX века. Ведущая роль в развитии графического искусства

принадлежит Тартуской высшей художественной школе «Паллас». Вначале в учебном плане школы графика предусматривалась только в виде рисунка пером, кистью и карандашом. Для развития

технологии не было технических средств. Однако уже в начале двадцатых годов А. Ваббе, а также ряд учащихся «Палласа» издали папки с линогравюрами.

В 1921 г., когда в «Паллас» в качестве преподавателя графических технологий прибыл Т. Кинд из Дрездена, приступили к техническому оснащению ателье. Кинд уже в следующем году ушел из «Палласа». До тридцатых годов работа по графике не получает должного размаха, хотя в числе первых выпускников школы в 1924 г. был самый выдающийся эстонский график Э. Вийральт. В двадцатых годах в Палласе занимаются преимущественно гравюрой на дереве и линолеуме.

В тридцатых годах работой по графике в «Палласе» начал руководить А. Ваббе. Он собрал в ателье учеников всех отраслей. А. Ваббе поощрял экспериментирование, любил теоретические обсуждения выразительных возможностей графи-

ческих технологий, однако в практической работе предоставлял ученикам действовать самостоятельно. В 1934 г. на выставке «Палласа» экспонировались графические работы уже около 20 учеников. Теперь наряду с гравюрами на линолеуме и дереве встречается много травлений и монотипий, которыми Ваббе особенно интересовался.

В 1935—1937 гг. преподавателем графики в «Палласе» был известный эстонский ксилограф Х. Мугасто, уделявший большое внимание гравюре на дереве. В этой отрасли начали успешно работать Э. Мяттик, Э. Коллом, А. Лайго и др.

Работы учеников «Палласа» тридцатых годов многообразны по содержанию и технике. Воспитанники школы — А. Бах, Э. Мяттик, Х. Мугасто, А. Лайго, Р. Кальо и др. стали известными эстонскими графиками, способными наравне с живописцами и скульпторами отстаивать демократические принципы искусства.

ДВА НЕДАВНО НАЙДЕННЫХ ПОРТАЛА

В. Раам

При реставрации церкви Нигулисте, самого своеобразного средневекового архитектурного памятника Таллина, были проведены обширные исследовательские работы. Эти исследования полностью осветили сложный процесс возникновения монументального церковного ансамбля. В ходе этих работ в часовне св. Антония на южной стороне башни были обнаружены два замурованных готических портала, существование которых до сих пор не было известно. Портал, находящийся в южной стене, более позднего происхождения. Первоначально он являлся главным порталом часовни и был построен одновременно с часовней, примерно в 1497 г. В середине XIX столетия, при ремонте и частичной реставрации церкви (хора), портал был замурован. При этом он лишился архивольты и прямоугольной декоративной стенки, бывших в конце XV и начале XVI века прообразом ряда порталов старого города. При помощи сохранившихся фрагментов архивольты, портал будет восстановлен в прежнем виде. Внутренняя поверхность портала имеет пять уступов, каждый из которых состоит из тройной колонки. Горизонтальный антаблемент, связывающий поверхность внутреннего портала с архивольтом, украшен декоративным рельефом культурно-символического характера. Рельеф изображает львов,

сражающихся за человеческие души, и под ними ветки райского виноградника. По типологии портал св. Антония сходен с главным порталом Екатеринбургской церкви монастыря Пирита тридцатых годов XV столетия. К этому же типу относится портал, фигуральные фрагменты которого, датированные 1493 г., хранятся в Таллинском городском музее. К концу готического периода, антаблементы типа портала св. Антония с изобразительными декорациями начинают появляться и на фасадах жилых домов Таллина.

Второй найденный портал находится в стене, отделяющей часовню от западной башни, куда он был перенесен при капитальной реконструкции башни в последние десятилетия XVII века. Первоначально он, по-видимому, находился в фасаде часовни св. Георга, расположенной перед северным порталом церкви. Часовня была снесена и вновь выстроена в начале 1670-ых гг. Портал имеет два уступа. Он относится к простому порталному типу и походит на главные порталы ратуши и Большой гильдии, построенные в начале XV столетия. Антаблемент украшен миниатюрными рельефными арками. Профиль внутренней поверхности портала определяется единственным круглым столбом, продолжающимся на архивольте. В оформлении северного портала св.

Антония, датируемого, очевидно, второй четвертью XV века, вплелись также отдельные мотивы, заимствованные из другой группы таллинских порталов, а именно группы типа доминиканской монастырской церкви.

Два найденных портала дают возможность точ-

нее изучить ход развития таллинского порталного искусства, в конечном периоде которого произошел характерный и своеобразный процесс слияния двух ведущих типов — сакрального (церковь доминиканского монастыря) и профанного (ратуша).

В АТЕЛБЕ ТРЕХ РИЖСКИХ ЖЕНЩИН-СКУЛЬПТОРОВ

Р. Бракере

Автор рассказывает о молодых латвийских скульпторах Гайде Грундберг, Вальде Блуновой и Арте Думпе. Все они закончили свое образование в годы советской власти. Они стали художниками с выраженной индивидуальностью, творчество которых пользуется заслуженным вниманием публики. Автор знакомит нас с деятель-

ностью этих трех художниц, начиная с их первых творческих удач, останавливаясь подробнее на их важнейших достижениях, а также планах на будущее. Описывая творческий путь художниц, Р. Бракере раскрывает своеобразие их творчества.

КОРНЕЛИУ БАБА

В разделе «Художник об искусстве» под заголовком «Человек — вечная тема» опубликована

статья известного румынского художника Корнелиу Баба об искусстве и о художниках.

КУНСТ 1 («Искусство»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства, 1965

На эстонском и русском языках

Оформление Р. Пангсепна

Издательство «Кунст» Таллин, ул. Пикк, 6

Toimetuse kolleegium: E. Allsalu, B. Bernštein,

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 11. II 1965. Trükkimisele antud 30. IV 1965.

Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 8,5 + 3 kleebist. Tingtrükipoognaid 7,56.

Arvutuspoognaid 6,43. Trükiarv 2000. MB-05203. Tellimise nr. 1031.

Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2.

Hind 80 kop.

7—6

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Фотоснимки из жизни и работы Художественного Института ЭССР	2—5
Работы студентов Художественного Института ЭССР	6
Э. Окас. Цыганский мальчик.	7
Э. Вийральт. Лошади.	8
М. Бормейстер. Обнаженная фигура с вазой.	8
А. Рейндорф. Защитная обложка для книг	9
П. Лухтейн. Плакат для выставки.	9
Керамическая ваза времени Урарту.	10
Э. Тихеметс. Армянская женщина.	12
Г. Балк. Село Хниджореск	12
Г. Рейндорф. Долина реки Сан	13
А. Вомм. Портрет скульптора М. Абе- гяна.	13
Я. Варес. Портрет скульптора Г. Жу- баряна.	13
П. Улас. Бураканский мотив.	14
А. Вомм. Портрет скульптора С. Ма- насяна.	14
А. Хойдре. Курдистанские девушки.	14
Э. Китс. Армянская девушка.	15
В. Толли. Иллюстрации к сборнику стихотворений Анны Хаава «Поле- вой цветок».	17—20
Валериан Лойк.	21
В. Лойк. Автопортрет.	22
В. Лойк. Интерьер музея.	22
В. Лойк. Обнаженная фигура.	23
В. Лойк. За читкой газеты.	23
В. Лойк. Песня протеста.	24—25
Работы Адамсон-Эрика по художест- венной обработке кожи.	27—30
А. Иохани. Молодой человек с папи- росой на фоне вечерней улицы.	32
Э. Вийральт. Городская улица.	33
А. Вах. Портрет девушки.	34
Э. Мяттик. В пригороде.	34
Р. Кальо. Голова старухи.	35
Ф. Саннамээс. Университет.	35
Х. Мугасто. Асфальтировщики.	36
Рисунки и фотографии двух вновь обнаруженных порталов Таллин- ской церкви Нигулисте и их де- талей.	38—41
Гайда Грундберг.	44
Г. Грундберг. Мир. Мать. Портрет пианистки Зигриды Урги.	45—46
Вальда Влунова.	47
В. Влунова. Утро. Полдник на лугу. Декоративная фигура.	47—48
Арта Думпе.	49
А. Думпе. Портрет баскетболиста С. Смилдзина. Узбечка. Факел ми- ра.	50—51
Корнелию Баба.	52
К. Баба. Крестьяне. Отдых в поле. Сталевары. Семья.	53—56
А. Конго. Натюрморт с лимонами.	57
И. Уйга. Кяэрикусский пейзаж.	58
А. Анни. Рыбы.	59
А. Римм. Хирург Я. Сээдер.	60
К. Мяги. Вильяндский пейзаж.	61
К. Мяги. Пюхаярвский пейзаж.	62
К. Мяги. Морская капуста.	62

ЦВЕТНЫЕ РЕПРОДУКЦИИ

Э. Тихеметс. Рябина.
В. Лойк. Портрет П. Рээвэра.
Ю. Тедер. Кяэрику.

НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ
ОБЛОЖКИ:

Ю. Эскеель. Портрет Р. Сагритса.

80 kop.

~~Ar 965B~~
~~Kunst P~~
~~65,1~~

