



Kunst 2 · 1966

SISUKORD

OLAF UTT

Aja käsk 1

Balti liiduvabariikide kunst Moskvas 4

TIINA NURK

Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste
keskel 21

LEO SOONPÄÄ

Jooni Voldemar Väli loomingust 29

VALLI KONSAP

Tallinna lukk XV—XVIII sajandil 37

KUNSTIPEDAGOOGILINE NURK

MÄRT BORMEISTER

Monotüüpia ja diatüüpia 46

I. UMBRASAS

Kunstniku üllad unistused. (M. K. Čiur-
lionist meenutades) 49

KUNSTNIKUD KUNSTIST

Pablo Picasso 57

VARIA

NIINA RAID

Merekividest mosaiiksein 62

Eesti NSV Kunstnike Liidu üldkoos-
olekust 65

Lisa: Kujutava ja tarbekunsti alma-
nahhi «Kunst» süstemaatiline koond-
sisukord 1958—1965

Ilmuvast kunstialasest kirjandusest

Esikaanel:

H. ARRAK.

Viru väravad. Plastikaatlõige. 1966.

Tagakaanel:

J. ESKEL.

Ema lapsega. Šamott. 1965.



KIRJASTUS «KUNST»

KUNST · 2 · 1966



KIRJASTUS «KUNST»



V. Väli. Viive Atla külast. Öli. 1959.

Kunst

2·1966

KUJUTAVA JA
TARBEEKUNSTI
ALMANAHH

AJA KÄSK

Olaf Utt

EKP KESKKOMITEE TEADUSE JA KULTUURI
OSAKONNA JUHATAJA ASETAITJA.

Kui tahad kujundada endale võimalikult terviklikku pilti mingist nähtusest ja hinnata seda võimalikult objektiivselt, siis tuleb ikka kasuks teatava distantsi ja võrdluse olemasolu. Meie tänapäevase kujutava ja tarbekunsti puhul andis selleks väga tänuväärse võimaluse Balti vabariikide hiljutine ühisnäitus, mis korraldati Moskvas seoses Eestis, Lätis ja Leedus nõukogude võimu taaskehtestamise 25. aastapäevaga. Vanarahva tarkuse kiuste ei pruugi oma silm siiski mitte iga kord kuningas olla (sest paratamatult on ta mingil määral erapoolik), seepärast jätame praegu isiklikud muljed kõrvale. Kuid pealinna asjatundliku arvustuse tunnustavad hinnangud ja Moskva kunstipubliku lausa rekordiline huvi meie näituse vastu peaks olema usaldusväärsest objektiivseks kinnituseks sellele, et Baltikumi kunst on saavutanud kõrge taseme ja räägib arvestavalt kaasa meie paljurahvuselise sotsialistliku kultuuri arengus. Näitusekülastaja

subjektiivse arvamuse edasiandmise korras söandaksin sellele lisada üksnes niipalju, et Nõukogude Eesti osakond ei jäänud näitusel kuidagi naabrite väljapanekute varju, vaid esines kõigiti väärilise partnerina.

Õeldakse, et töö kiidab tegijat. Kui nõnda, siis on näituse menu kahtlematult pälvitud kiituseks meie anderikka kunstirahva viljakale tööle. Kõige olulisemat lühidalt kokku võttes oli esinemine maailma eesrindliku kultuuri pealinnas veelkordseks tõendiks sellest, kui suured ja viljastavad muutused on toimunud eesti rahva vaimuelus nõukogude veerandsajandi vältel. Vanade teenekate meistrite, Isamaasõja päevil ja esimesel sõjajärgsel aastakümnel startinud autorite ja üha arvukamalt pealekasvava võimeka kunstinooruse looming, mis on kantud kommunistliku parteilisuse ja rahvalikkuse vaimust, kinnitab veenvalt, et vabastatuna dogmaatiliste tõlgenduste kammitaist avab sotsialistliku

realismi meetod tõepoolest ammendamatud võimalused erinevate loominguiliste isiksuste ja laadide arenemiseks ning õitsenguks. Olles iseenesest tõhusaks saavutuseks, kujutab meie tänane rikas ning mitmekesine kunst endast ühtlasi head, tugevat alust edukaks edasiarenguks.

Niisugused on mõningad meie tänase kunstielu peamised iseloomujooned, ja mõistagi teevad need meile kõigile heameelt. Seda enam aga oleme kohustatud kaaluma, kuidas minna edasi, kuidas silutada teed uute, senisest kõrgemate eesmärkide poole. Liiatigi, kui võrdlus naabervabariikide kunstiloominguga pidi meid paratamatult juhtima järeldusele, et mõneski lõigus oleme neist kahjuks siiski maha jäänud. See kehtib näiteks skulptuuri, aga küllap ka akvarelli kohta. Mida enam, et neil aladel tüsedamaid tulemusi saavutada? Või kuidas jõuda niikaugele, et meilgi leiaks viljelemist värvirõõmus vitraaž, mis vangistas Leedu osakonna külastajate pilku ja kaunistab paljusid Vilniuse ning Kaunase ühiskondlikke hooneid? Sääraseid küsimusi võiks sõnastada teisigi; nad võiksid saada meie kunstnikkonnas aineks üldisemale arutlusele, mis valmistaks pinda tarvilike organisatoorseste sammude astumiseks nende kunstiliikide hoogsama edendamise nimel. Siinkohal tahaksin kunstiloomingu rohkete päevaküsimuste hulgast valida ainult kaks, mille tähtsus kohustab keskendama neile kunstiüldsuse tähelepanu.

Tõestamatagi on vaieldamatu, et eesrindlikul kunstil on suur ning mitmekülgne kasvatajate toime ja et nimelt see annab talle tema ühiskondliku kaalu ning positsiooni. Ja loomulikult tahame, et meie päevade kunst etendaks üha tunduvalt osa kommunismiehitajate ideeliste veendumuste, esteetiliste arusaamade ja vaimse palge kujundamises. Selle saavutamine sõltub väga mitmesugustest asjaoludest, mille hulgas erakordselt oluline koht kuulub kunsti ainekule, temaatikale. Oli aeg, millal me kippusime neid faktoreid absolutiseerima, ja see ei toonud kunsti arengule kasu. Aga kas ei tundu viimasel ajal siin-seal kaldumist teise, mitte vähem kahjulikku äärmusse — nende kunstiloomingu sotsiaalset kõlajõudu oluliselt määravate tegurite alahindamisse?

Tõsi, meie tänane kunst on oma žanride, temaatika ja aineringi poolest rõõmustavalt mitmekesine ja rikas. See on saavutus, mida tuleb hoida ja edasi arendada. Samuti oleks lubamatu lihtsustamine eitada, ütlemine, hea lillemaali või natüürmordi, dekoratiivse seinaplaadi, vaasi või ehte esteetilisväärtusi. Aga ikkagi — kas ei peaks me nüüd, kus meie kunstnikkonna professionaalne tase on

märksa kasvanud, suunama oma jõupingutused hoopis järjekindlamalt sellele, et kunstiloomingus hakkaks veel jõulisemalt kõlama suur sotsiaalne teema? Tahaks, et meie näitustel laialdasemalt ja haaravamalt kehastuks tänapäeva inimese ja tema tegude ilu, meie kommunismi suunduva tegelikkuse sisurikkus ja hoog. Arusaadavalt saavad seda ülesannet kõige otsesemalt teenida figuraalsed kompositsioonid, mida kannab autori siiras kodanikutunne ja võitlejavaim. Kui palju pakub siin inspireerivat ainet meie rahva revolutsiooniline minevik, rääkimata töö-, saavutuste- ja probleemiderohkest tänapäevast, mis on tõepoolest ammendamatuks allikaks elu erksa pilguga jälgivale kunstnikule! Figuralne kompositsioon on kujutavas kunstis midagi samasugust nagu romaan kirjanduses; tema tase-mest on olnud suuresti kogu kunsti üldine tase. Seepärast nõuab see žanr kogu kunstnikkonnalt hoopis suuremat tähelepanu ja innukamat viljelemist.

Kuid kõnesolev ülesanne ei piirdu loomulikult mingi üheainsa žanri või lõiguga: jutt on kogu kunstiloomingu ühiskondlikust aktiivsusest ja kõlajõust. Võtame näiteks säärase rohkesti ja tulemusrikkalt viljeldava žanri, nagu portree. Võib ju mõista kunstniku professionaalset huvi n.-ö. erakordsete tüüpide kujutamise vastu, samuti seda, et sügavat psühholoogilist ilmetust taotlede eelistab ta portreeterida inimesi suhteliselt tuttavast haritlaskeskkonnast. Aga ometi ei saa leppida sellega, et näitustel kohtad harva revolutsioonilise võitluse ja Isamaasõja sangarite, tööstuse ja põllumajanduse eesrindlaste portreid, milles väljenduks meie inimeste sisemine rikkus ja ilu.

Lühidalt — on tarvis, et kunstnikud seaksid endale senisest veelgi suuremaid ja nõudlikumaid ülesandeid, kindlustaksid kunsti ühiskondliku kõlajõu edasise tunduva kasvu. Selleks kohustab meie kunsti kättevõidetud tase. Selleks kohustab asjaolu, et seisame kahe ajaloolise tähtpäeva — Suure Oktoobri 50. aastapäeva ja V. I. Lenini 100. sünniaastapäeva künnisel. Olgu igale kunstnikule kutsuvaks ja tiivustavaks tööprogrammiks sõnad NLKP XXIII kongressi resolutsioonist: «Parteie ootab loominguilistelt töötajatelt uusi tähelepanuväärseid teoseid, mis köidaksid elu peegeldamise sügavuse ja tõepärasusega, ideelise paatose jõuga ja kunsti-meisterlikkusega, aitaksid aktiivselt kujundada kommunismiehitaja vaimset palet, kasvataksid nõukogude inimestes kõrget moraali, ustavust kommunismi ideaalidele, kodanikutunnet, nõukogude patriotismi ja sotsialistlikku internatsionalismi.»

Teine probleem, mida tahaksin lühidalt käsitleda,

puudutab kunsti ja rahvahulkade sidemeid. Endastmõistetavalt sõltub kunsti koht rahva elus kõigepealt tema ideerikkusest ja meisterlikkusest, kuid sugugi tähtsusetu pole seejuures too mitmesuguste ürituste kompleks, mida nimetame kunstipropagandaks. Võiks tuua rohkesti fakte, mis kõnelevad tulemusrikkast tööst selles lõigus, sotsialistliku kultuuri-revolutsiooniga kaasnevast rahva kunstimaitse ja -huvi kiirest kasvust. Meenutagem kas või seda, et meil korraldatakse nüüd regulaarselt kunstinäitusi peaaegu kõigis rajoonides ja et möödunud aastal toimunud veerandtuhandet kunstinäitust külastas peaaegu niisama palju inimesi, kui vabariigis on elanikke. Täendusriikas on ka fakt, et vabariigi raamatukogudest laenutatakse kunstikirjandust aastas kuni poolel miljonil korral ja et väga paljusid kodusid kaunistavad originaalsed kunstiteosed.

Jah, rõõmustavat on rohkesti. Aga ometi on õigus ka neil, kes väidavad, et kunst ei ole veel küllaldaselt juurdunud meie inimeste igapäevasesse ellu, et pahandavalt sageli kohtab veel patustamist hea maitse vastu ja esteetiliste kriteeriumide primitiivsus. Nendegi järeiduste tõestamiseks pole raske tuua näiteid tegelikust elust — alates mõnegi töövõi puhkekoha väljanägemisest ja lõpetades kunstinäituste külalisraamatute sissekannetega. Aga kui see on nõnda, siis pole meil vähimatki õigust loiuks rahuloluks. Vastupidi — peame palju ja sihikindlalt töötama selles suunas, et hea, elujaatav kunst küüniks kaunistama iga inimese elu, muutuks igale inimesele tööpoolest vajalikuks ja lähedaseks.

Oluline osa on siin täita monumentaalkunstil, ja sellepärast on eriti meeldiv täheldada positiivseid nihkeid sel alal. Kui meil seni on püstitatud peaaesjalikult väiksemaid, enamasti keskpärase kunstilise taseme ja ideelis-emotsionaalse mõjuga büstmonumente, siis praegu käivad ettevalmistused mitme suure, üldistava sisu ning iseloomuga mälestussamba ja memoriaalansambli rajamiseks Tallinnas, Kohtla-Järvel, Narvas ja mujal. See loob kunstnikele enneolematult huvitavaid ja avaraid võimalusi, ent asetab neile ühtlasi ka suure vastutuse. Tehkem siis kõik selleks, et võiksime juba lähemal aastail rääkida uuest kvaliteedist eesti monumentaalkunstis!

Kuid kõnesoleva teemaga ühenduses kerkib hulganisti muidki küsimusi. Miks on meie parkides ja haljasaladel nii vähe dekoratiivskulptuure? Miks rändavad paljud väärtteosed näituselt muuseumikeldrisse, jäädeski varjule vaataja pilgu eest? Miks on uutes elamurajoonides kunst seni kontvõõra osas? Miks pole meie jõukad kolhoosid ja käitised — harvad erandid välja arvatud — leidnud vahendeid sobivate kunstiteoste tellimiseks ja soetamiseks? Miks tehakse harva sihikindlat tööd ka elanikkonna selle osa haaramiseks näitusekülastajate hulka, kes seni on kunstikaugeks jäänud? Miks leiame küll raha kohvikute või restoranide sagedaseks (ja paraku tihtigi šablooniliselt «moodsaks») ümberehitamiseks, aga näiteks koolimajade sisekujundus ei tee sugugi alati silmale rõõmu? Jne.

Siin ei ole koht kõigi samalaadsete küsimuste reastamiseks, rääkimata nende lähemast käsitlemisest. Ent öeldustki peaks nähtuma, kui lai tööpõld siin toimekat kündjat ootab. Tõsi küll, mõnegi probleemi lahendamine sõltub eeskätt majandusmeestest või eeldab mõne aegunud eeskirja tühistamist. Kuid siiski oleks ebaõige kõiki puudujääke üksnes võimaluste piiratuse süüks ajada. Paljutki annaks paremini korraldada, kui Kultuuriministerium, Kunstnike Liit, Kunstifond ja teised asjaomased asutused, kõik kunstnikud ja kunstisõbrad suuremat aktiivsust, leidlikkust ja sihikindlust ilmutaksid. Aga nimelt seda nõuavad hulkade kommunistliku kasvatamise ülesanded, nõuab meie edasirühkiv aeg.

Partei XXIII kongress määras kindlaks rahvamajanduse ja kultuuri arendamise põhisuunad eelseisvateks aastateks, kavandas uue viisaastaku, mida nõukogude rahvas on asunud entusiastlikult ellu viima. Mis puutub kunstisse, siis ei saa tema puhul loomulikult fikseerida mingeid näitarve või kasvuprotsente. Kuid ka kunstirahval on oma viisaastak, oma kaalukas osa meie haaravate kavade teostamises. See nõuab igalt kunstnikult oma ühiskondliku missiooni sügavat mõistmist ja suurt vastutustunnet oma loomingu ees, aktiivset kodanikutunnet ja entusiastlikku tööd. Olla alati koos rahvaga, seista elu eesliinil — niisugune on aja nõudlik ning kohustav käsk.



Näituse avab NSVL kultuuriminister J. A. Furtseva.

BALTI LIIDUVABARIIKIDE KUNST MOSKVAS

Balti liiduvabariikide 25. aastapäeva tähistamise raames toimus 2. veebruarist kuni 13. märtsini k. a. Moskva Kesk-näitusesaalis (Maneežis) Leedu, Läti ja Eesti NSV kujutava ja tarbekunsti näitus. Näituse avas NSV Liidu kultuuriminister J. Furtseva. Sõna võtsid NSVL Kunstnike Liidu juhatuse esimehe sekretär B. Joganson, Leedu NSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees J. Kuzminskis, Läti NSV kultuuriminister N. Kaupužs, Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees J. Jensen.

Ulatuslikus ekspositsioonis oli igalt vabariigilt esitatud umbes 2000 teost maali, graafika, skulptuuri ja tarbekunsti alalt. Anti välja kataloog.

Eesti NSV osakonnas esines ligikaudu 200 autorit. Ekspositsioon oli rajatud vabariigi juhtivamate meistrite loomingu põhjalikumale esitamisele.

Arvukamate töödega olid maalil esindatud L. Mikko, N. Kormašov, E. Okas, L. Muuga, E. Kits, skulptuuris jäi domineerima vanameister A. Starkopf, graafikas V. Tolli, H. Eelma, A. Keerend jt. Tarbekunst oli esindatud kõigis oma alade ja autorite mitmekesisuses. Tekstiilis prevaleerisid L. Erm, E. Hansen, M. Adamson, metallehistöös Adamson-Eric, S. Raunam, H. Pihelga, H. Raadik, nahkehistöös E. Reemets, E. Voss, A. Lehis, M. Patune, keramikas E. Piipuu, J. Matvei, H. Kuma, A. Alamaa jt.

Eesti NSV osakonna peakujundajaks oli B. Tomberg, kujundajateks T. Gans ja M. Summatavet.

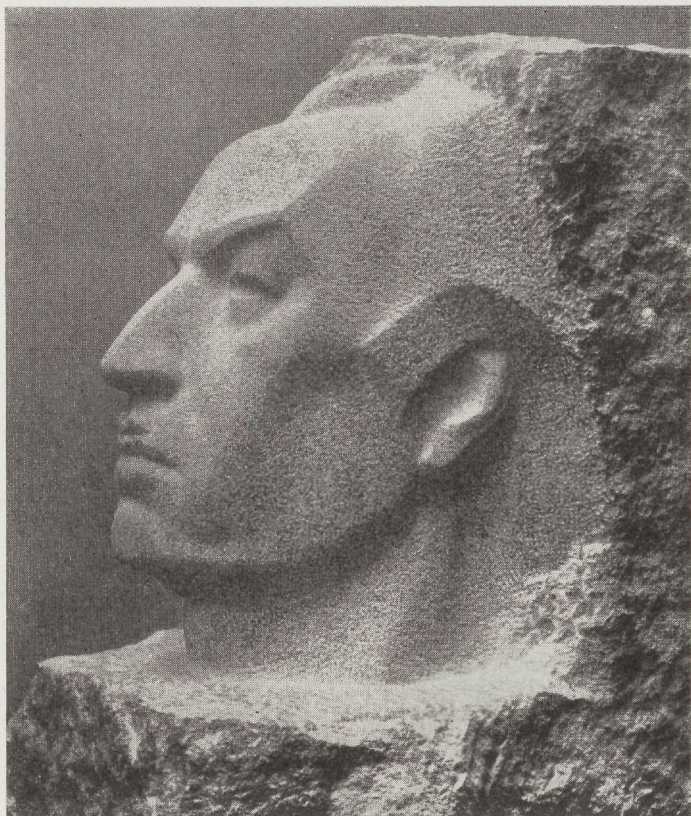
10. märtsil toimus näituse arutelu. Põhiettekandega esines B. Joganson, liiduvabariikidest esinesid J. Kuzminskis, L. Svemp ja I. Solomõkova.



Eesti graafika osakond.

LEEDU KUNST

*G. Jokubonis. Prof. J. Vienožinski portree.
Graniit. 1965.*





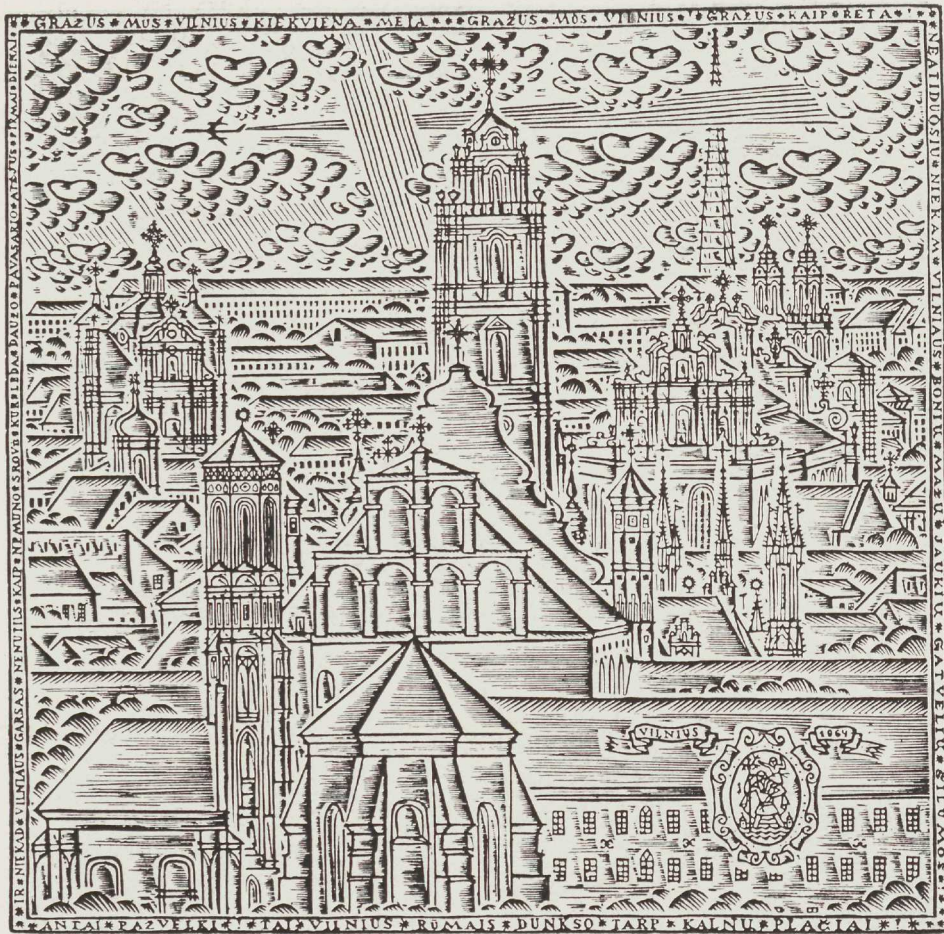
A. Garbauskas. Vitraaž Leedu vabariiklikus raamatukogus.



S. Veiverite. Traktoristid. Oli
1965.



I. Mikenas. Esimesed pääsukesed.
Kips. 1964.



R. Gibavitšius. Vilnius. Puugru-
vüür. 1965.

A. Skirutite. Kaluri sünd. Linoollõige.



J. Baltšikonie, Seinavaip. Riiju. 1965.



A. Litškute. Vaasid.

LÄTI KUNST

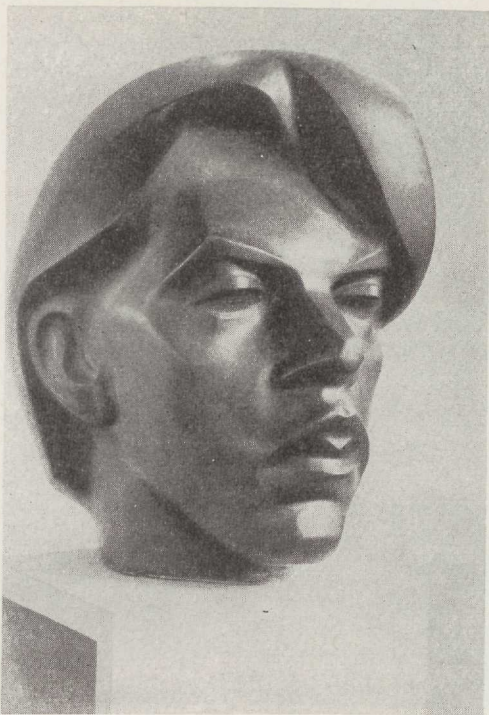


A. Gulbis. «... plus elektrifitseerimine». Pronksreljeef.



R. Kalnina-Grinberga. Kiviraiuja A. Seleznova portree.
Polümeerne plastmass keraamilise kattega.

I. Zarin. Kõne. Osa triptühhonist
«Revolutsiooni sõdurid». Oli.



A. Gulbis. Kunstnik V. Dišleri portree. Graniit.

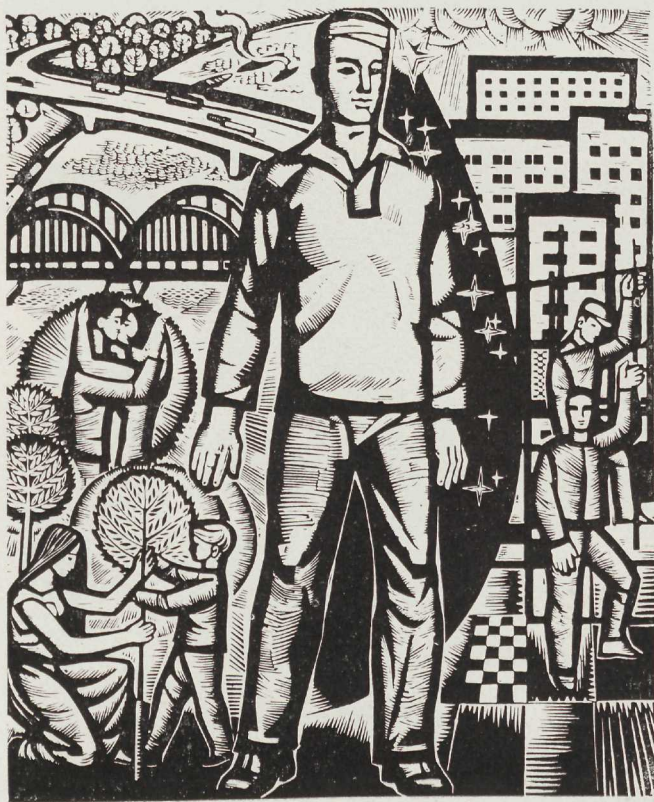


E. Iltner. Riia tornid. Õli. 1965.



J. Pigoznis. «Kolm noort õde...» (Rahvalaulu motiividel), Linoollõige.

R. Skrubis. Sild üle Daugava. Linoollõige.



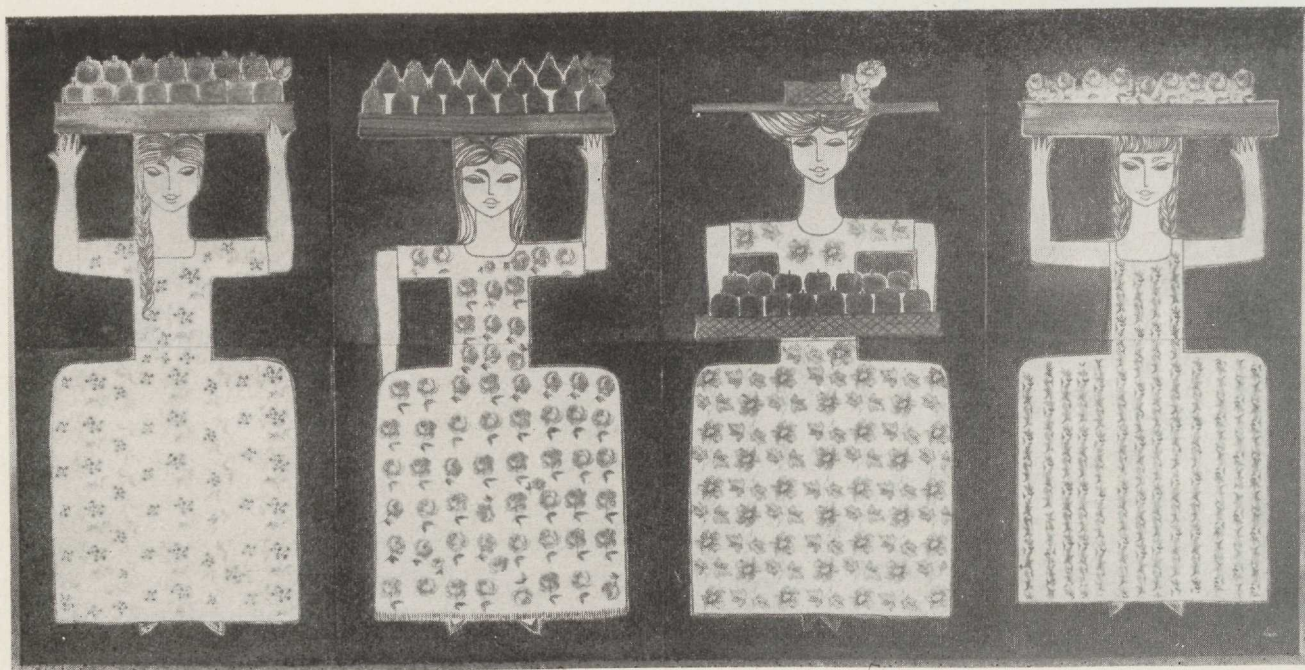
G. Kröllis. Noorus. Linoollõige.

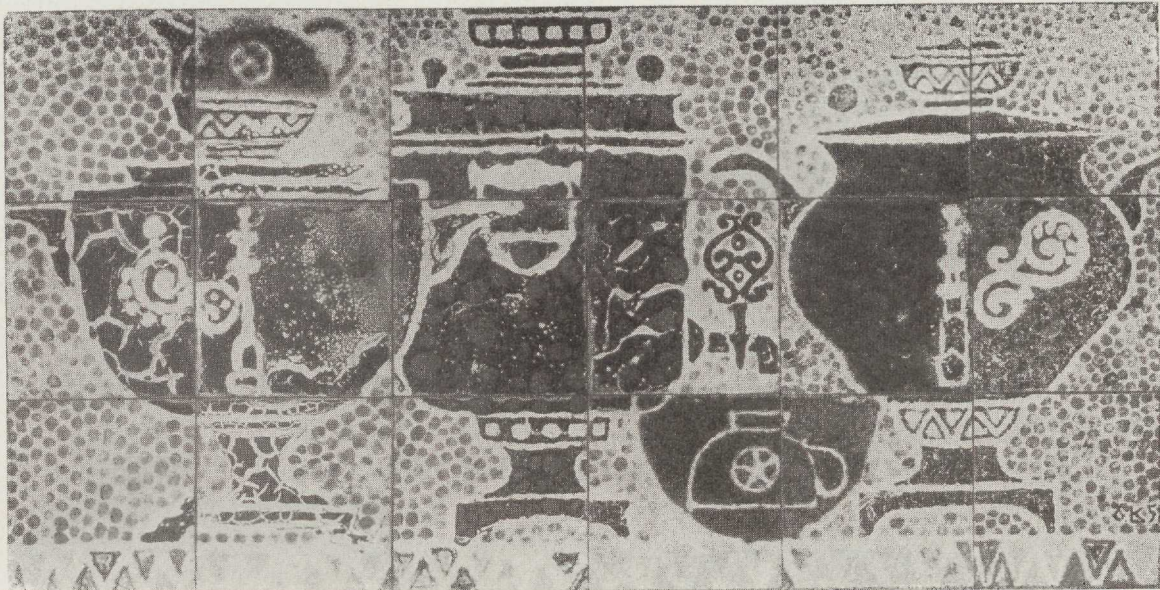
EESTI KUNST



L. Kormašova. Vaasid, Kõrgekuumus. 1964.—1965.

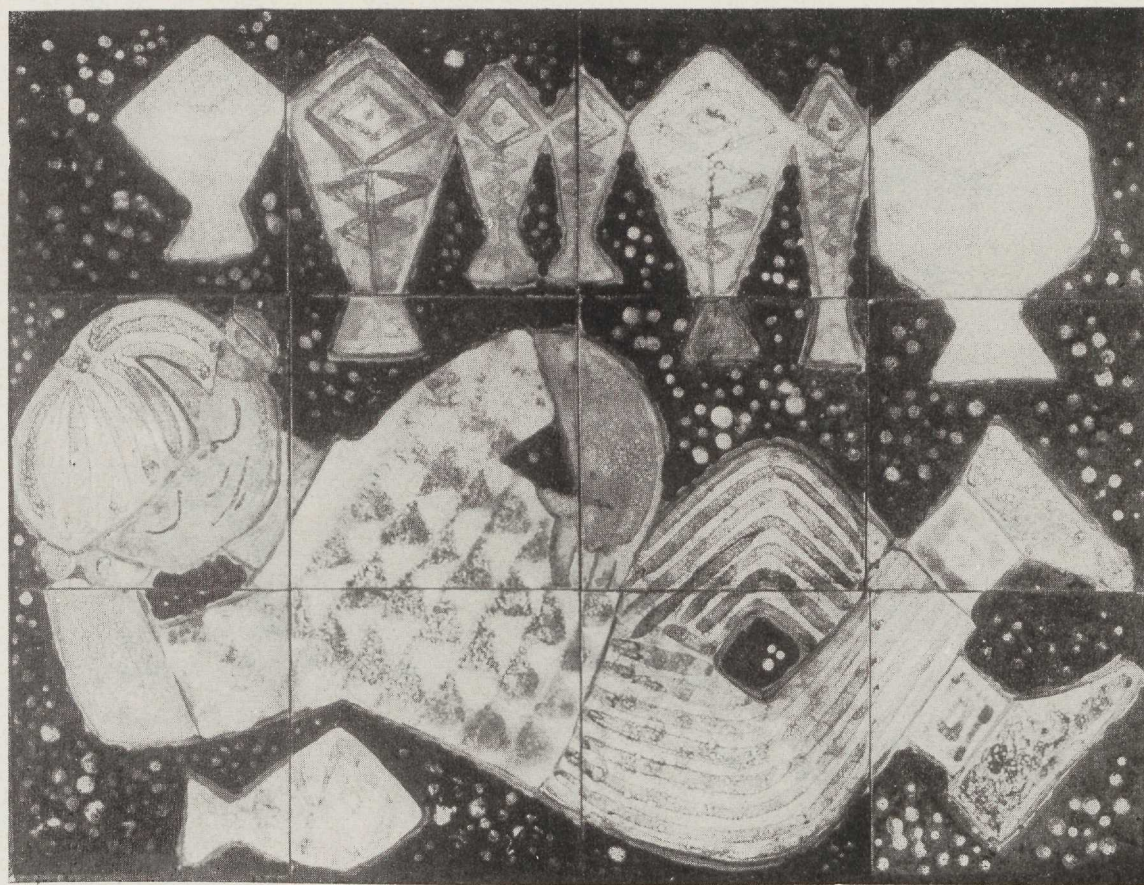
A. Ivask. Keraamiline pannoo «Hommik turul». Madalkuumus. 1964.

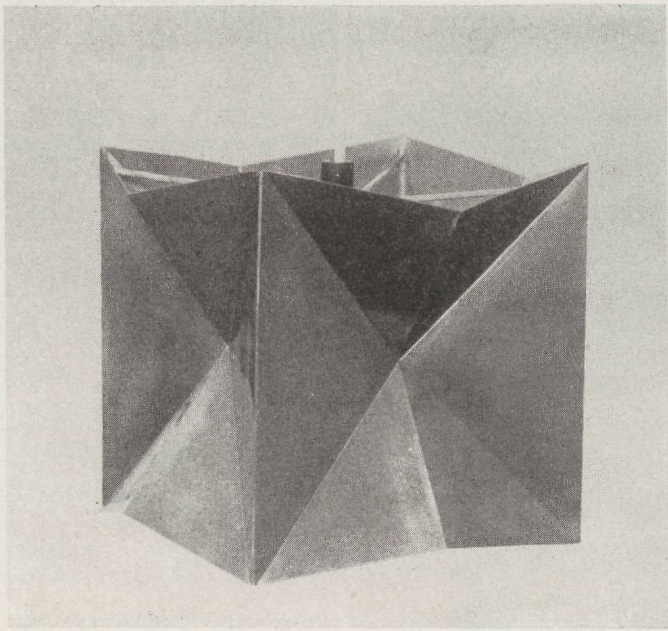




H. Kuma. Keraamiline pannoo «Samovarid». Madalkuumus. 1964.

A. Alamaa. Keraamiline pannoo «Poiss kaladega». Madalkuumus. 1964.

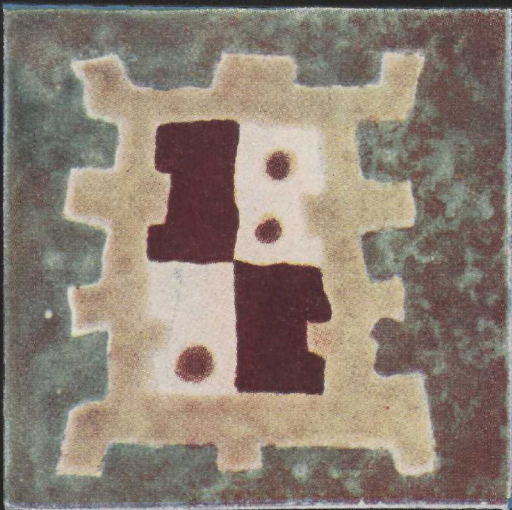
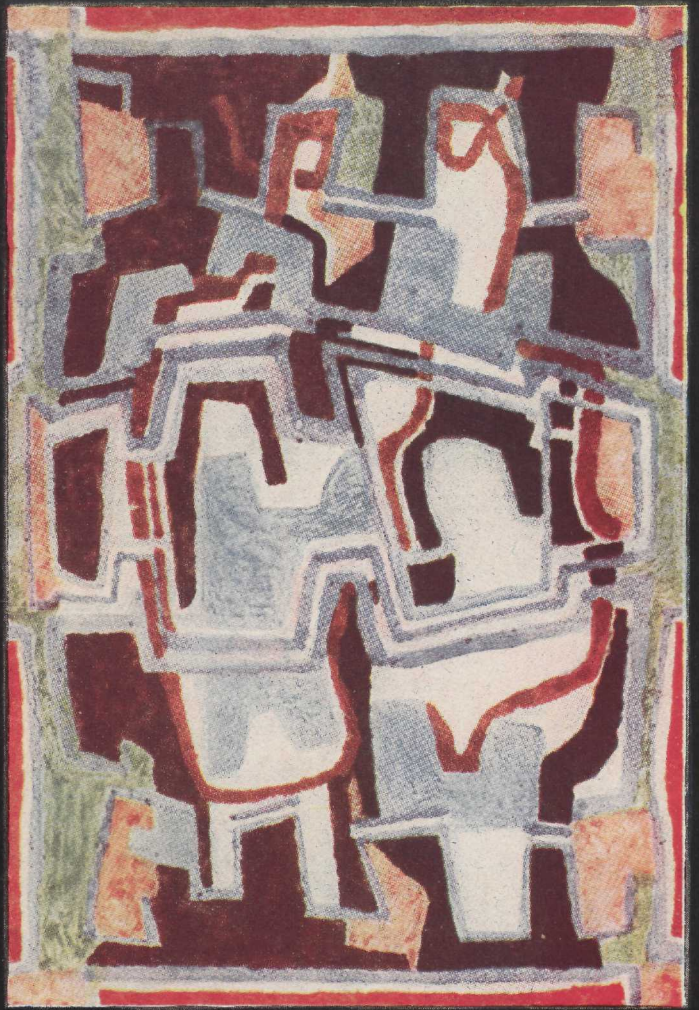




B. Tomberg. Valgusti. Punane vask. 1964.

E. Voss. Laegas. Nahavool. 1964.





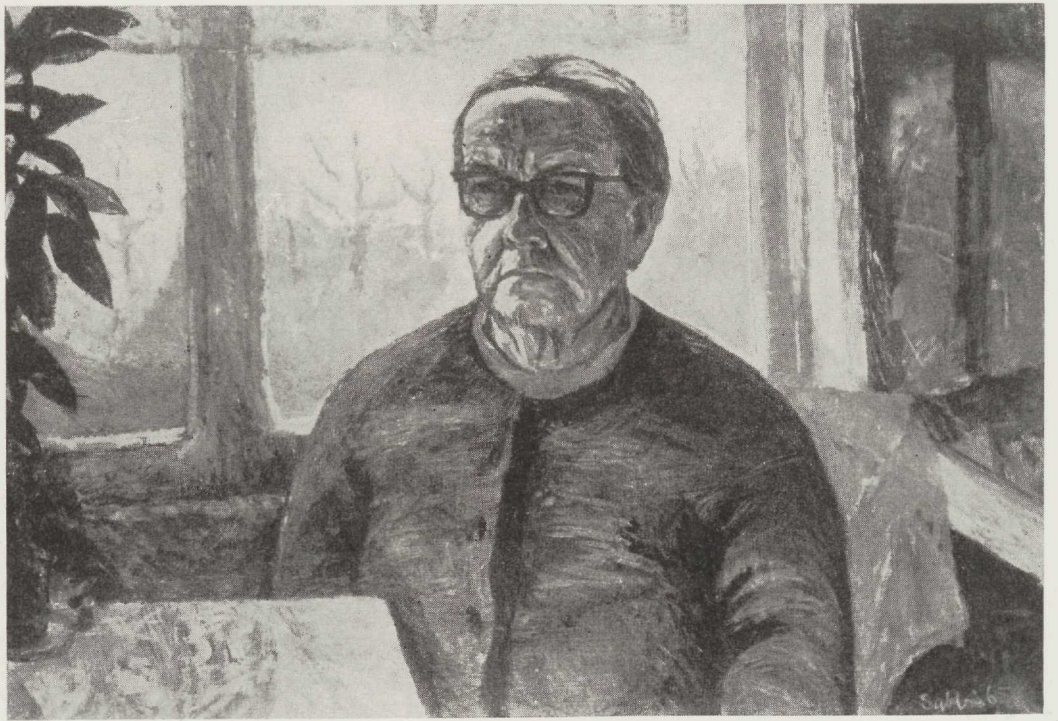
Adamson-Eric. Dekoratiivsed plaadid. Portselanimaal. 1965.—1966.

L. Erm. Seinavaip «Põdrad». Riiju. 1965.



A. Lehis. Fotolaegas figuridega. Nahavool. 1965.



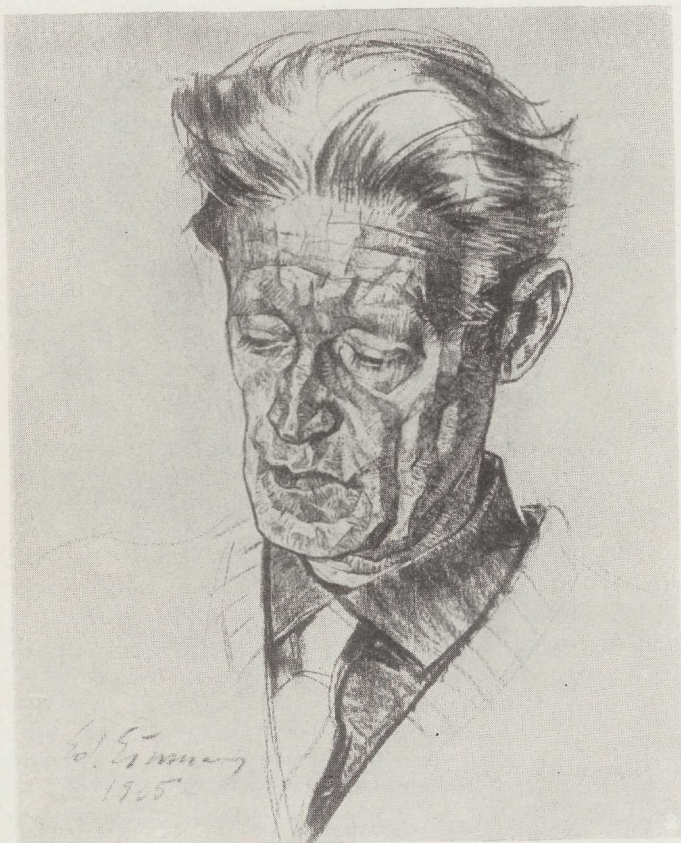


O. Subbi. Ema portree. Oli. 1965.

I. Linnat. Võrgud. Kriit. 1965.



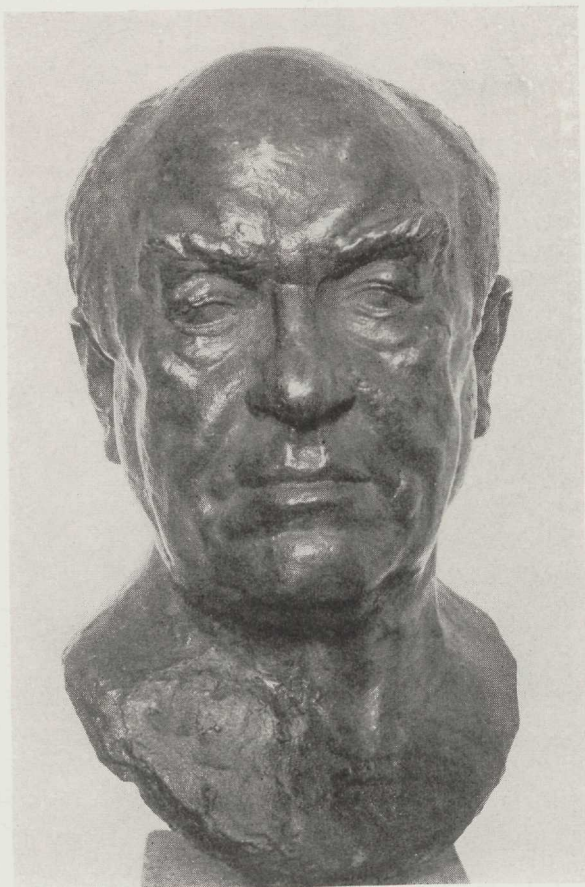
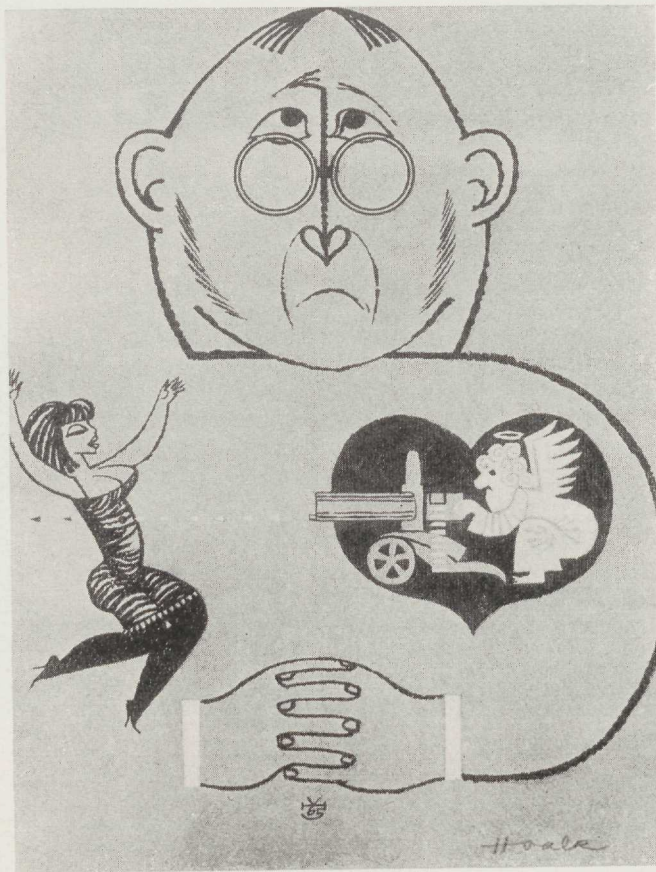
E. Einmann. Kunstnik R. Uutmaa portree. Süsi. 1965.



L. Mikko. Remondis. Öli. 1965.



H. Valk. Sõnadeta nali. Tušš, gvašš. 1965.



H. Halliste. Andres Särevi portree. Pronks. 1965.

LEILI MUUGA JA NIKOLAI KORMAŠOVI TEOSTE KESKEL

Tiina Nurk

1965. aasta lõpul korraldas Tartu Riiklik Kunsti-
muuseum Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste
näituse. Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi nimi ei
vaja kommenteerimist. Viimastel aastatel on nad
pidevalt esinenud kunstinäitustel, rohkesti ka väl-
jaspool vabariigi piire, ja nende püüdlused ja saa-
vutused on äratanud alati tähelepanu. Tugevalt
isikupärane väljenduslaad, sammumine edasi, olidki
põhjuseks vaadata korra tagasi nende küllaltki
lühikesel loominguajal — Leili Muuga lõpetas
Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi 1953. aastal,
Nikolai Kormašov neli aastat hiljem.

Näituse korraldamine langes mõningati ebasood-
sasse aega. Mõlema kunstniku viimase aja suure-
mad teosed olid antud Moskvas avatava Balti lii-
dubariikide 25. aastapäeva tähistava näituse žürii
käsutusse. Leili Muuga «Protest sõja vastu» ja
«Orkester» asusid kaugel rännuteedel. Kuid ateljee-
des leidis rohkesti uusi töid, varasemate osas andsid
lisa kunstimuuseumid ja ENSV Kunstifondi näituste
sektor. Nii oli võimalik eksponeerida Leili Muugalt
rohkem kui viiskümmend ja Nikolai Kormašovilt
ligi nelikümmend maali nende poolt viljeldud põhi-
listes žanrides — temaatilises kompositsioonis, port-
rees, linnavaates ja natüürmordis.

Meie noorema põlvkonna kunstnike töödes esi-
neb pidevalt julgeid novaatorlikke otsinguid, et
leida uusi kompositsioonilisi lahendusi, mitmekesi-
semaid koloriidilisi väljendusi meie ajastu hoogsalt
kulgevale elule, et suurema psühholoogilise sügavu-
suga kujutada meie päevade inimest. Need jooned
on omased ka Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi
tugeva isikupäraga loomingule.

Leili Muuga teostes valitseb alati naiselik lüüri-
line meeoleolu, mis seostub tema paleti varieeritud
rikkusega. Ta vaatleb ümbrust mõtiskledes, väljen-
dades tagasihoidlikult oma tundeid valitud objekti
vastu. Tema loomingus kõlab meie kunstile iseloo-
mulik «kammerlik» alatoon. Nikolai Kormašov on
kunstilises väljenduses hoogne, jõuline, mille taga
seisab tema rahvuslik temperament. Värvikeel on
tal kohati lakooniline, siis elav nüansseeritud üle-

minekutest või julge vastandtoonide kõrvutamisest.
Kujutatud, olgu see inimene, hoone või maastik,
otsib ta suure seesmise pingega kõige iseloomuliku-
mat, kõige üldisemat.

Käesoleval näitusel on Leili Muuga teoste eks-
positsioonis kõige pikema ajalise tagasihaardega
portree, mis üldiseltki seisab tema töös esikohal.
Reastades ligi paarkümmend portreed kronoogi-
lisse järjestusse avaneb huvitav ja omapärane gale-
rii, milles on püsivaid jooni, kuid lisandub pide-
valt ka uusi. «Autoportree» (1957) lakooniline
pruunkollane koloriit, maaliline suurepinnalisus
seostub juba instituudis omandatud laitmatute pro-
fessionaalsete oskustega, kust isikupärane kujutus-
laad pole veel välja sadestunud. Sama võiks öelda
sinises toonis «Isa portree» (1959) kohta. Uut lähe-
nemist modellile juhatab sisse meisterlik «Vive Tolli
portree» (1960). Värvigammalt on see lähedane
«Autoportreele», kuid vormikäsitus on peenenenud,
õrnalt tuleb esile kontuur. Kunstnik ei vaata enam
otseselt modellile näkku, vaid kergelt utreerides
avab tema naiseliku sarmi ja mõtte sädeluse. Järg-
neb «Tütarlaps sinises» (1962) — sinisel taustal
paiknev sinine figuur teda ümbritsevate hallikate
püstpindadega meenutab kompositsiooni — figuuri
akna- või arkaadiava ees. Poosi sundimatuses, mõt-
likus ilmes, laiades rahulikes värvipindades võib
tunda renessansliku rahu omalaadset hõngu, mis
aga ei vii kujutatavat ega kujutajat välja tema
kaasajast. «Tütarlaps sinises» võib pidada Leili
Muuga üheks tähelepanuväärsemaks saavutuseks
üldistava karakterportree alal. Käsitluslaadilt on
sellele väga lähedane «Helene Kuma portree» (1962),
mille soojades oranžikates toonides ja lakoonilises,
veidi pinnalises vormis kajastub modellile karak-
teerne.

Järgmise aasta portreed — «Mari Adamson» ja
«Gina Meri» (mõlemad 1963) erinevad eelnenuist
pehme näomodelleeringu ja hallika koloriidi poole-
lest. Leili Muuga on neis minetanud suured rahu-
likud värvipinnad ja asunud peenes pintslikäsitlu-
ses liitma hallile lähedasi sinakaid, rohekaid ja lilla-



kaid nüansse. «Evi Tihemetsa portrees» (1964) domineerivad varieeritud hallid toonid, kuid vorm on selles veelgi tugevamalt ümardunud, kontuur asunud eraldama pindu.

Kahel viimasel aastal on Leili Muuga loomingus märgata otsinguid värvikamale väljendusviisile. See peegeldub ka mitmetes portreedes, esijoones erkrohelises värvigammas «Guara portrees» (1964). Erksatele toonidele kaasneb modelli aktiivsem ilme ja dünaamilisem poos. Samalaadset lähenemist võib täheldada «Tütarlapses punases» (1964), «Dr. I. Palmeri portrees» (1965) jt. Uued taotlused, vormi plastilisemaks ja koloriidi erksamaks muutumise, võtab kokku vahetult näituse eel valminud «Mehe portree» (1965). Selles tuleb näovorm nagu lõuendist ettepoole, inkarnaat on tugevates roosakates toonides, rõivaosa erendab sinise pinnana. Selline rõhu-

tatult jõuline, dekoratiivse kallakuga väljenduslaad on uus Leili Muuga loomingus, ent liialt üksik selleks, et oletada sellest edasi- või tagasiminekut. See tunnistab aga mõistuslikumat lähenemist, modelli varasema endassesuletuse asendumist aktiivse mõttepingega ja intiimsusest väljaastumist elu keskele.

Nikolai Kormašovilt on portreid näitusel vähem, kuigi tema loomingu üldprofiilis on neil küllaltki suur osa. Näitusel on omal ajal palju poleemikat tõstatanud «Vanamees» (1962). Kuigi ajaline distants pole pikk, tundub, et «Vanamehe» irriteeriv mõju on hajunud. Ta seisab jõulise kolossina, kes teatud üleolekuga vaatleb ümbrust teravate silmadega, mille sina tuleb järsult esile näo punakatest ja ruugetest toonidest. Tugevate toonide ja hoogsate pintsililöökidega on Nikolai Kormašov modelleerinud vana kangekaelse ja elukogenud mehe tüüp-



portree. Samad taotlused ilmnevad veidi pehmema kujul ka «T. Ermi portrees» (1962), mida võib vaadelda tänapäeva noore naise võrdkujuna. Maalilise väljenduslaadi kõrval kasutab Nikolai Kormašov ka ekspressiivsemat, rütmikat pindade liigendust, et avada meie päevade inimese kainust ja asjalikkust («Doktor Martsoni portree», 1962). Külmad sinised toonid, järsud heledad aktsendid rõhutavad noore intelligentse mehe uurivat ja kindlaid järeltõuse tegevust karakterit. Sellele on lähedane «Portree» (1963), milles valitseb ratsionaalselt kaalutletud sinine, hall ja must värvikombinatsioon, teatud määral konstrueeritud poos, mis aga ei hajuta portreeritava naiselikke jooni. Veelgi suurema kaalutlusega — luua ajastut iseloomustav portree, on maalitud «Judit» (1965). Väheütleavam on «B. Bernšteini portree» (1964), mille hilisem variant eksponeeriti Moskva näitusel. Tartus esitatut võib pidada ettevalmistavaks staadiumiks, kus on fikseeritud õige suures laastus väliseid jooni, kuid iseloomu-

omadused on jäänud veel välja toomata. Huvitavalt mõjub rikkalt varieeritud pruunpunane koloriit.

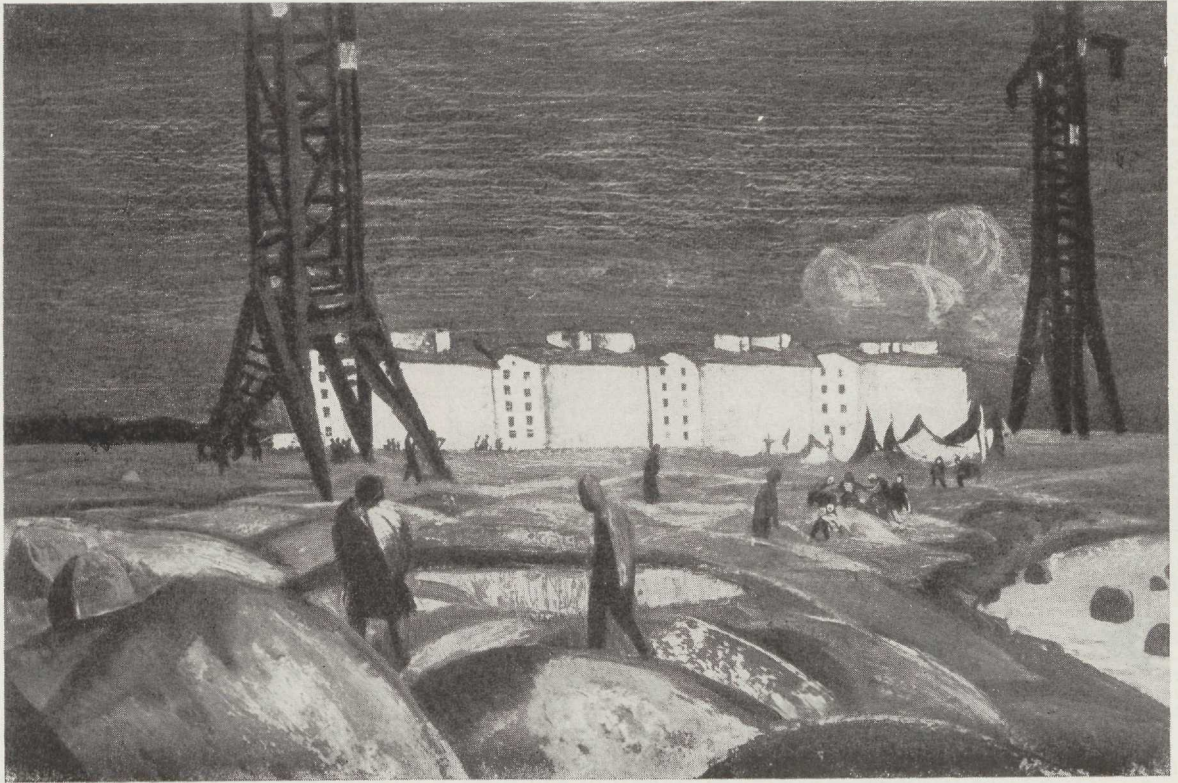
Nikolai Kormašovi portreid vaadates süveneb arvamuse, et teda ei huvita üksik inimene, vaid ta otsib modelis üldnimikke jooni, püüab neid sünteesida kuni üldistava karakteri, tüüpportree saavutamiseni. Leili Muuga vaatleb aga inimest tema karaktersete joontega ja nendest tõstab esile üldisi, kaasajale iseloomulikke.

Temaatilise maali osas on Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi väljapanek pisut juhusliku ilmega, sest kõige silmapaistvamaid teoseid ei õnnestunud eespool mainitud põhjustel eksponeerida. Leili Muuga figuuralsed kompositsioonid kajastavad siiski küllalt hästi kunstniku arengut väljenduslikus plaanis. «Kalurid» (1961) on argipäevase töö kujutus. Selles esineb kirjeldavat elementi, mis aga ei muutu jutustuseks kalurite elust. Elavas koloriidis ja lapidaarses vormis avab kunstnik nende töö olemuse. Järgnevatel Leili Muuga lõuenditel tõuseb



tegevuse asemele esikohale tunnete ja elamuste väljendamine. See nähtub selgesti maalil «Orkester» (1962), kus kunstnik ei näita musitseerimist, vaid muusika elamuslikku mõju. Sama taotlus esineb ka maalil «Dirigent» (1963). Kui «Orkestris» rahulikku muusikalist kõla kannavad sügavad soojad pruunpunased toonid, siis «Dirigent» on külmas hallsinises koloriidis, mis loob ettekujutuse kiirest ärevast helidevoost. Tundelemendi preva-

leerumine ilmneb ka maalil «Pommivarjendis» (1964). Selles ei paelu kunstnikku varjendisse surutud üksikute inimeste elamus, vaid kõiki haaranud ängistav hirm sõjakoleduste ees. Maal on nagu sõjaaegade kauge meenutus, kuri unenägu, mille fikseerimiseks Leili Muuga valib sinihalli tumeda koloriidi. Kuskilt salapärasest kõrgusest langev sume valgus toob selles esile ärevaid punakaid reflekse. Figuurid on maalitud üldistavalt, detaile



N. Kormašov. Pelgulinn. Öli. 1963.

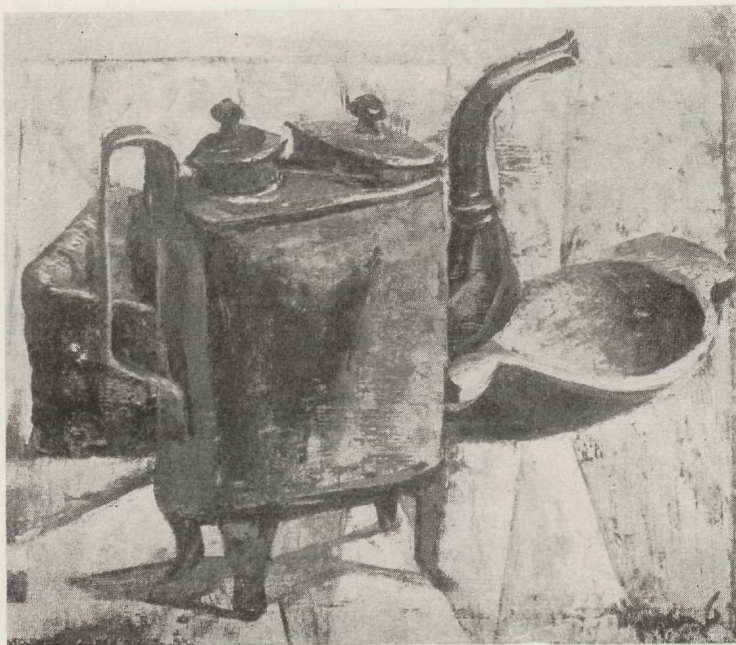
hüljates. Maali kõik komponendid — horisontaalne kompositsioon, tume koloriit, summutatud valgusvari, teenivad siin võrdse sugestiivsusega elamuse esiletoomist.

Tingimisi võiks temaatilise maali alla tuua ka «Minu vanaema» (1965), millel on sugulusjooni Vive Tolli «Kuldpulma pildiga». Maalimislaadilt näitab see uut lähenemist, uusrealismile omaseid võtteid, mida oli märgata ka viimase aasta maaliskolhoositarid. «Vanaema» koloriit on kollakaspruunika üldkõlaga, modelleering tugevama vormiandmisega ja joonistus rõhutatud kontuuriga. Maali mõju tuleneb suurel määral tabavalt aega iseloomustavatest aksessuaaridest, välisest kujust, kuna vanaema isiku enda emotsionaalne jõud on võrdlemisi tasalülitatud. «Vanaemas» on aga üldistavaid komponente, mis lasevad teda vaadelda omaaegse talunaise koondkujuna.

Sügavat mõju avaldasid Leili Muugale Prantsusmaa-reisil nähtud keskaegsed klaasaknad. Muljed

neist saadavad teda ka koduradadel ja tema paletilt kanduvad lõuendile sügavad säravad sinised, punased ja rohelised värvipinnad, mida eraldavad vanu tinaraame meenutavad tugevad mustad kontuurid. Sellel taustal joonistuvad figuurid, mille kujutamislaid on jõuline hoogsatest pintsli tõmmetest. Tundub, et tsükkel «Vitraaže meenutades» (1964—1965) peidab rohkesti kunstniku loominguilisi mõtteid, mida ta improviseerimiseks, julgemate värvikõlade proovimiseks katsetab väikestes lillemaalides.

Nikolai Kormašovi näitusel eksponeeritud maalide temaatika ei haara otseselt inimeste tegevust ja tundeid. Tundub üldse, et teda ei rahulda enam deskriptiivne lähenemine, nagu ta kasutas maalides «Pärast vahetust», «Sügis kolhoosis» või «Kalurites». Ta juurdleb teatud nähtuse üldise avamise juures. Seda tõendavad «Tööstusmaastik» (1963), «Pelgurand» (1963) ja «Rööpad» (1964). Neis on ratsionaalset masside jaotust, kohati konstrukti-



vistlikku kainust ja koloriidi kaalutletud kontrastust. Inimene on neis taandatud tähtsusetuks sta-faažiks. See loob omapärase suuruse tunde, milles ongi Nikolai Kormašovi industriaalvaadete mõju — tehased, hoonetekorpused ei muutu looduse illust-ratsiooniks, vaid kõnelevad neisse kätketud täna-päeva aktiivsest jõust.

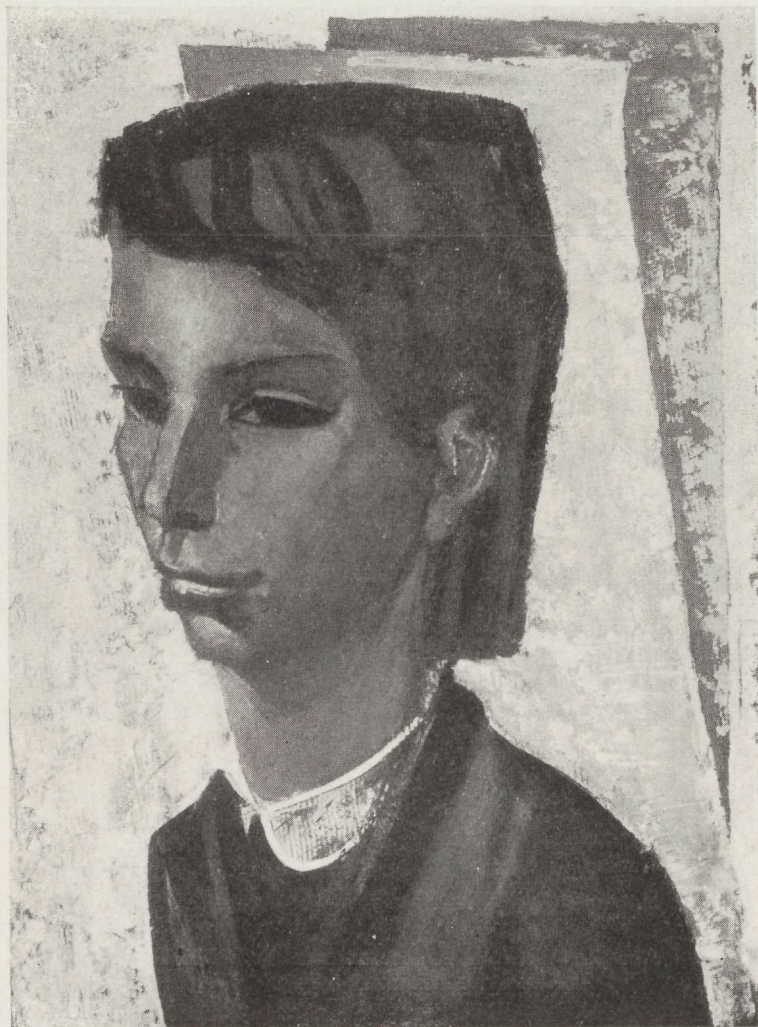
Industriaalvaadete monumentaalsele rahule vast-tandlikult on lahendatud «Häire» (1964). Maa-ilma-ruumi avarumine, tung kõrgustesse erutab ka kunstniku fantaasiat ja lõuendile ilmuvad lennukid oma teraslinnulikus liikuvuses. Maal on düna-milise pinge ja äreva põhikoega, mida toetab jõuline koloriit julgetes sinise-punase gradatsioonides ning musta ja pruuni kombinatsioonides. «Häire» tõe-pärasusele võib vastu vaielda, kuid illusiooni kõr-gusest ja ettekujutuse meie piirialade vastutus-rikkast osast ta loob.

Temaatilistes maalides lähtub Leili Muuga pea-miselt süžeedest, milles on suur osa subjektiivsel kogemusel, kuid ta ei jää nende juures kitsalt isiklikuks, vaid avab nähtused laia emotsionaalse kõlajõuga. Nikolai Kormašov ei arvesta alati vahe-tut kokkupuudet ühe või teise ainealaga ja sageli aitab üldistust välja tuua tema juurdlev mõtte-lend.

Linnavaade, eriti vana Tallinn, paelub mõlemat kunstnikku. Leili Muuga, vastavalt oma tempera-mendile, näeb selle rahulikku terviklikku ilu monumentaalsete hoonete rütmis («Tallinna katu-sed», 1961), punaste kivistuste toonide soojust sinise taeva taustal («Tallinna vaade», 1964), keva-det kuulutatavat rahutust («Märts Tallinnas», 1965). Viimases vaates võib täheldada värvi intensiivis-tumist ja kohati, esiplaanil asuvates puudes, detail-semat maalimisviisi, mis ühtub Leili Muuga taot-lustega samaaegses figuuraalses kompositsioonis ja portreemaal.

Nikolai Kormašov uurib üksikuid hooneid, üksi-kuid ehituskomplekse. Budapesti vaadetes (1963) väljendab ta end tugevas musta-halli kooskõlas, mida elustab roosakate toonidega. See loob eri-suguse tõsise mulje vaadeldud objektist. Samas laadis teostab ta rea meeleolukaid vaateid Tallinnast («Tallinna vaade», «Õu», mõlemad 1964). Kuid Nikolai Kormašov ei piirdu teatud koha fikseeri-misega, vaid ta püüab tungida iidsete kivihii-glaste olemusse, tabada nende arhitektuurilise rütmilise liigenduse ja stiililise eripära («Niguliste», 1964). Tema vaatluste üldistus leiab väljenduse sarjas «Petseri» (1964).

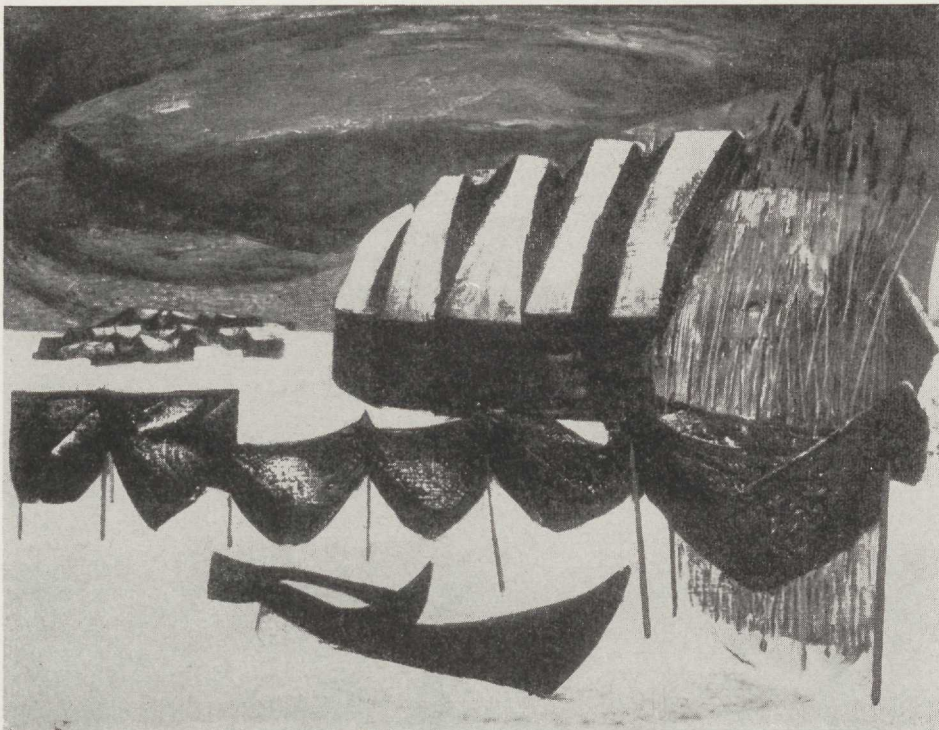
1965. aasta suvel veetis Nikolai Kormašov kuu



aega Arhangelski oblastis Kotlase rajoonis. Vahetu tunnetusega jäädvustab ta põhja maastiku avarust ja kargust maalides «Permogorje» ja «Šolomja», valides nende väljendamiseks tagasihoidlikke värve. Üldistavat, tinglikku lähenemist on leekivate punastes ja intensiivsetes rohelistes-sinistes toonides maalides «Skit» ja «Põhja-Dvina». Natuurist saadud visuaalne mulje põimub neis ühtlaseks tervikuks fantaasiaga. Veelgi suurema tinglikkusega on lahendatud sari «Peipsi» (1965), kus koloriit on taandunud peamiselt musta-valge kontrastile ja vorm siluutile. Värv on kantud lõuendile õhukeselt,

kusjuures pinna elustamisel on suur osa faktuuril. On tunda, et kõik realistlikud kujunduslikud vahendid, mida Nikolai Kormašov valitseb suure oskusega, rakenduvad «Põhja» ja «Peipsi» sarjades tema intellektuaalse loomingu temperamendi emotsionaalseks väljendamiseks.

Natüürmort, Nikolai Kormašovil mitmesugused esemed, Leili Muugal peamiselt lilled ja kalad, on suuremate probleemide vahel kergemaks hingetõmbeks, mida alati saadab kindel kompositsiooniline või koloriidiline eesmärk. Nikolai Kormašovi suur lõuend «Korvid» (1963) on kahe tooni —



punase ja musta, ning tausta ja eseme vahekorra leidmiseks, «Kalad» (1964) ja «Talv» (1965) geometriseeritud vormide katsetamiseks, «Natüürmort kohvikannuga» (1965) naturilähedase esemelikkuse ja kuldkollaste toonide proovimiseks. Leili Muuga seab kokku värvikaid ja vähemvärvikaid lillekimpe, mille maalimiseks kasutab kirkaid või üldtoonile viidud värve. Alati on tema lilledes siirust ja vahetut rõõmu. Natüürmordile on lähedane «Hallid kivid» (1964), tükike meeleolukat rannamiljööd.

Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste keskel avaneb rikas võrdlusmaterjal — kaks erinevat kunstnikunatuuri, kaks erineva temperamendiga väljenduslaadi, ent mõlemad ühesuguse lõppsihiga. On tunda, et traditsiooniliste kujundamisvahendite kõrval otsivad mõlemad uusi võimalusi, et avada iseloomulikke jooni ümbritsevast tegelikkusest ja kujutatavast objektist. Mõlemad on väga tundlikud elutõe vastu ja kunstilised kujud, mida nad loovad, on läbitunnetatud esteetilise elamuse resultaat.

JOONI V. VÄLI LOOMINGUST

Leo Soonpää

Voldemar Väli kunsti temaatika on suure diapasooniga. Ta on viljelnud ja viljeleb portreed, maastikku, figuraalset maali ja mõnikord ka natüürmorti. Loetus antud järjekord tähendab ühtlasi ka žanri kaalukust kunstniku loomingus. Kuna allakirjutanule näib, et Väli on oma parima andnud portrees, siis vaatleme esmajoones tema sellealast loomingut.

Nähtavasti võib vahet teha kahe portretistitüübi vahel. Ühed «laenavad» portreeteritavale oma isiklikke iseloomujooni üsna ohtralt. Nii näiteks Tiziani õilistas oma inimesi. Ta laenas neile heldelt oma Veneetsia patriitslikku suuruslikkust ja noblessi. Ega's ta muidu tollest vaimunigelast Karl V poleks üllast filosoofi saanud teha. Või vaatame toda absoluutselt moraalilagedat revolverajakirjanikku Pietro Aretinot — milline auväärne olümpialane teile Tiziani poolt loodud portreelt vastu vaatab. Ka Frans Halsi «lõbusates semudes» on palju teda ennast — pummeldajat ja santlaagrit. Igakord ei olnud neid jooni portreeteritavas kuigi palju, ent portreeterijas seda rohkem.

Teine tüüp lisab portreedele ennast vähem. Sellise objektiivsusega nagu inimesi kujutas Hans Holbein noorem, on vähesed kunstnikud portreeterinud. Kuid üks ole ka Velázquezi portreede objektiivsus märksa suurem kui näiteks Halsi omadel. Muidugi ei tähenda see, et niisuguste objektiivsete portretistide töodes neid endid tunda poleks. On, kuid varjatumal kujul. Ükski õige portretist ei ütle: «Vaata, niisugune see kujutatud on», vaid: «nii mõistan mina seda inimest.»

Voldemar Väli kui portretist näib kuuluvat teise tüüpi, s. o. objektiivsete hulka. Teda ei huvita see, mida teised tema modellist teavad või mida ta ise teab, vaid see, mida ta maalimise protsessis näeb. Nii ei poetiseeri ega heroiseeri ta oma inimesi, ei lase ennast mõjutada portreeteritava ühiskondlikust positsioonist, teenetest meie kultuurile ega muudest teguritest, millised sageli teisi portretistide juhendavad.

Toogem näiteks tema Mihkel Lüdigi portree (1954). Sellesse teosesse suhtus osa arvustajaid

eitavalt. Nii kirjutati: «V. Väli loodud prof. Lüdigi portrees on kunstnik rohkem oskamatuses (: — L. S.) kui tahtlikult suhtunud natuurisse passiivselt, ei valitse teda, ja lõuendile on tulnud mitte erksa vaimuga muusikategelane, vaid ainult vana, poseerimisest väsinud inimene.» («Sirp ja Vasar» nr. 45, 1954. a.) Öelduga ei saa nõustuda, sest oskamatuses ei ole siin juttugi. Väli on toiminud selles portrees tahtlikult, vastavalt oma ellu (ja ka kunsti!) suhtumisele, oma tööarmastusest ja objektiivsusest lähtudes. Ta polegi tahtnud ütelda, et vaadake siin on «erksa vaimuga muusikategelane», kes meie rahvale niipalju toredaid helindeid on loonud, vaid: «Nii nägi välja minu arvates Mihkel Lüdigi 74 aastaselt.»

Sama järjekindla objektiivsusega on loodud August Janseni portree (1955). Ka Jansen oli tol ajal 74 aastane. Temagi juures on selgelt tunda aastate väsimust. Nii nagu teda on näidanud Väli, ei tundnud teda vist keegi, välja arvatud Janseni perekonnaliikmed ja üksikud väga intiimsed tuttavad. Olime seda kunstnikku harjunud nägema alati reipana, naljatahtelisena, elurõõmsana. Ja küllap ta Välile poseerides pildus vahete-vahel paradokse, kalambuure. Ent Väli on äraostmatu. Ta ei lase ennast näilikkusest petta. Talle vist ei meenu hetkekski, et tema ees istub eesti maalikunsti patriarhe, vaid ta maalib seda, mida ta näeb (mitte: teab!). Ja saamegi objektiivse kujutuse inimesest, kelle elutee on lõppemas, kes on kulunud füüsiliselt, kuid kelle vaimutugevus pole kaugeltki hääbunud. Selgemalt väljendub see Janseni vaates, kus läbi väsimusegi vilksatab erksust.

Objektiivsuse tahtele vihjab teinegi joon Väli portreedes. Ta väldib kõike juhuslikku, ebapüsivat portreeteritava juures. Seepärast ei näita ta oma inimeste meeleolusid, nende võimalikke tundeväljendusi. Enamikus on tema inimesed endassepööratud, välisilmast häirimatud. Seepärast on nende pilk harva suunatud vaatajale. Ja kui seda mõnikord juhtubki, siis nad ei näe teda. Nii näiteks Helmi Üpruse (1946) pilk näib vaatajal peatunud olevat, kuid tolle naise ilme on äraolev, nagu ini-



V. Väli. Hilda Üpruse portree. Oli. 1943.

mesel, kes oma mõtetega üksi viibib. Samuti on Fr. Tuglase (1947) vaade suunatud «publikule», ent see on mitterägev pilk. Või «Anne» (1949) — sel noorel naisel näib oma mõtetega niipalju tegu olevat, et ta väljaspool seisjaga mingit kontakti ei otsi.

Enamikul juhtumitel vaatavad Väli inimesed kuhugi kõrvale, eemale, ja tänu sellele saavad nad segamatult endaga viibida. Selge, et niisuguste endassepöörduvate inimeste juures juhuslikud meeleolud, mis karakteri põhiolemust ähmastada võiksid, aset ei leia. Nagu siit järeldada võib, taotleb Väli inimloomuses püsiva tabamist ning seegi on objektiivse portretistitüübi üks tunnuseid.

Kõike seniõeldut silmas pidades tundub, et Väli taotleb oma portreedes eelkõige tõtt. Seepärast on temale tähtis vaid portreteeritu olemus, ja seepärast omistabki ta nii vähe tähelepanu aistingulisele ilusale*) oma teostes.

Primaarsete ilu elementide tahtlikku rakendamist võime märgata mõningates Väli varajasemates portreedes, nagu näiteks Hilda Üpruse portrees (1943), kus figuuri asetamises leidub rütmilise rikkuse taotlust ja kus koloriidi käsitluseski ilmneb tendentse ilusale. Samu tendentse tajume ka Felix Valdvere (1945), Helmi Üpruse (1946) ja üksikutes teisteski portreedes. Ent need on harvad näited. Need aistingulise ilu sähvatused Väli varasemas portreeloomingus tunduvad olevat veel «Pallase» õpingute järellainetus. Mainitud õppeasutuses taotleti eelkõige kaunist, maitsekat jne. Tundub, nagu oleks Väli viimastel aastatel taas hakanud suuremat tähelepanu pühendama aistingulisele ilusale. Seda tendentsi võib märgata mõningates hilisemates kompositsioonides, osalt juba «Kanakitkujates», kuid veelgi rohkem «Angerjapüüdjates».

Kuid nii objektiivne kui Väli püüabki olla, ei õnnestu see tal muidugi täies ulatuses. Loomulik, sest ta pole fotograaf, vaid kunstnik. Ja iga kunstniku töös lööb paratamatult läbi subjektiivne külg. Ka portrees. Ei anna ju ükski kunstnik portrees inimese karakterit nii nagu see faktiliselt on, vaid nii nagu kunstnik selle arvab olevat. Seega on portree kunstniku arvamine inimesest. Ent iga arvamine on subjektiivne, sest selle väljütlemisel annab ennast tugevasti tunda kunstniku enda karakter, tema hoiak elu suhtes. Üks suhtub ellu aktiivselt, teine rohkem kõrvaltvaatajana, üks hindab nähtusi optimistlikult, teine pessimistlikult, üks suhtub ellu kergemeelselt, teine tõsisemalt jne. Need erinevused kunstniku hoiakus ilmnevad paratamatult suurema või vähema selgusega tema loomingu ja tingivad suurel määral ka kunstniku ainevaliku.

*) Selgitusena olgu öeldud, et aistingulise ilusa all mõtlen ma vormi ilu, seda ilu, mida me tunneme intuitiivselt, diskursiivse mõtlemise kaasabitena. Meie otsustused aistingulise ilusa üle on puhtal kujul maitseotsustused. Objektiivse aluse nendele otsustustele moodustavad rütm, proportsioonid, värvus jne., mida nimetan primaarseteks ilu elementideks. Teist liiki ilusat, nimetan seda assotsiatiivseks ilusaks, tunnetame loogilise mõtlemise kaudu. Siin on meil tegu sisulise iluga, mille objektiivseks aluseks on eeskätt idee vastavus meie sotsiaalsele ideaalile. Kuid ka tõe tunnetamine kunstiteoses kutsub meis esile rahuldustunde, milline paneb kaasa helisema ka ilutunded. Kunstinautimise protsessis sulavad mõlemad, nii aistinguline kui ka assotsiatiivne ilus ühtseks elamuseks.

Voldemar Väli on tõsine inimene elus, veelgi rohkem kunstis. Elus esineb tal küllaltki toredaid, summutatud huumorivälgatusi, kuid kunstis haruharva. Mäletan käesoleval hetkel vaid üht vaevumärgatavat humoristlikku detaili tema teoses — mõtlen nimelt «Kanakitkujate» akna taga leinavat kukke. Kuid kardan, et seegi pole kunstniku poolt tahtlikult pilti toodud.

Väli kui kunstniku tõsidus on erilise selgusega loetav tema portreedes, täpsemalt portreeteeritute valikus. Suur hulk tema portreeteeritutest kuuluvad vanematesse aastakäikudesse, kus on vaibunud kõik «tormid ja tungid» ning kelle puhul tahaks tsiteerida Goethet:

*«Entschlafen sind nun Wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Tun.»*

Eriti on see maksev tema «südamevalitute» kohta, nagu «Talutaat Läänemaalt» (1946), «Talutaat Kirblast» (1946), «Muhu naine» (1958) ja paljud teised. Nendes kõigis on seda väarikust ja tõsidust, mille annab kõrge iga. Kuid ka tema poolt portreeteeritud kultuuritegelased kuuluvad valdavas enamikus vanemasse generatsiooni. Näib nii, et Väli ei hakagi inimest enne maalima, kui see juba üle kuuekümne pole!

Muidugi on ta maalinud ka nooremaid, kuid needki on tema käsituses üpris tõsised. Isegi nooruke Atla küla Viive (1959) vaatleb meid nii tõsiselt-tõsiselt, et meiegi ei tihka oma rõõmu nooruse ujeduse üle esile kerkida lasta. Või siis Tiiu Randviir (1962). Mille üle mõtleb see noor tüdruk nii endassevajunult? Kes seda teab! — Kuid ligipääsmatult tõsine on ta igal juhul.

Minu arvates on kõigis Väli portreedes osake tema enda tõsidusest ja mõningasest endassepöördumisest. Ma ei arva, et tema poolt kujutatud inimesed alati nii tõsised oleksid, kindlasti on neil oma tujusid, oma meeoleolusid, kus nad avameeli välisilma suhtuvad. Kuid kunstnik tahab neid kõrvalmõjudest vabadena näha, sest inimene iseendaga olles on kõige siiram.

Vaid üksikutel juhtumitel laseb Väli portreeteeritul välisilma poole pöörduda. Kuid nendelgi korradel on too pöördumisviis kuidagi vaikne, otsekui sordiini all. Žanriliselt lahendatud «Kihnu kalurineiu» (1951) passiivses leebes naeratuses on tunda mõningase huvi tärkamist välisilma vastu. Jääb mulje, nagu poleks ta sulle pika aja jooksul vähematki tähelepanu omistanud, ent nüüd, võib-olla juba väga hullu jutu puhul, on ta siis lõpuks kergelt naeratanud ja oma pilgu sinule tõstnud. Mõnevõrra rohkem, kuid samuti teatava passiivse varjundiga, reageerib välisilmale «Linda» (1959).



V. Väli. Helilooja Mihkel Lüdigi. Oli. 1954.

Väljapoole pöördumist märkame Cyrillus Kreegi portrees (1959) ja Atla küla kolhoosnikus (1956). Võib-olla veel mõnes teiseski, kuid nagu öeldud, eriti aktiivselt nad välisilma ei suutu.

Üks pääsuke (isegi kui neid on kolm-neli) ei too veel suve. Ja seepärast võib julgelt väita, et Väli üpris tõsised inimesed on endassesulgunud, kinnised inimesed. Kuid iseküsimus on see, kas too kinnisuse joon on ainult kunstniku enda karakterijoon, mille ta portreeteerituile on laenanud? Kas ei peitu ka portreeteeritavates samu jooni, võib-olla küll mitte nii juhtival, nii teraval kujul, kui kunstnik neid näitab, kuid siiski? Vanad roomlased arvasid: *Similis simili gaudet!* — ja eks otsi ning rõhuta kunstnik kujutatud neid jooni, mis on sugulaslikud tema omadele. Küllap see nii ongi. Kuid mis on siis need Väli ja tema inimeste ühised karakterijooned oma olemusel? Tundub, et too ühine, mis Välit tema inimestega seob, seisneb rahvuslikus karakteris.



V. Väli. Saaremaa maastik.
Oli. 1958.

Endassesuletust, kinnisust ning tõsidust on alati peetud eesti rahvusliku karakteri joonteks. Meie rahva ajalooline saatus on nende joonte kujunemist tinginud. Ja need jooned püsivad veel tänapäevalgi, sest rahvuskarakter ei muutu nii hõlpsalt kui majandus-poliitilised tingimused. Tõsi, mainitud jooned näitavad küll hääbumise tendentse, kuid me võime neid veel küllaltki meie eluavaldustes leida. Nad püsivad meie inimestes varjatud kujul, kuid Väli taolise kunstniku terav pilk suudab nad leida ja fikseerida.

Kahtlemata on Väli portreedes tajutav tugev rahvuslik alge. Tema inimestes on midagi «ürgeestlaslikku». Kuna oleme olnud talupoja-rahvas («maarahvas»), siis on meis veel tänapäevalgi palju talupoeglikku, rustikaalset, kohmakat-rohmakat. Too ürgsus, rohmakus leiab kunstniku poolt tugevat rõhutamist maaetide ja taatide portreedes, kuid ei puudu ka intelligentsi esindajate kujudes. Ja minu arvates on see Väli portreeloomingu üks väärtuslikumaid jooni.

Põhiliseks karakteriseerimise vahendiks on portretistil ilmestus, nii ka Väli. Tal on arvukalt portreid, kus ta peale näoilmetuse teisi vahendeid karakteri edasiandmiseks polegi kasutanud. Ja ilmselt pole neid tarviski, sest kõik on ära öeldud. Et

Tuglase vaimsustatud olemust edasi anda, selleks pole tööpoolest rohkemat vaja, kui seda Väli on teinud. Või mida ütleb «Abikaasa portree» (1956) rohkem, kui «Abikaasa portree» (1949), kuigi esimeses on iseloomustamiseks ka kehahoiakut kasutatud. Kindlasti on «Prof. H. Elleris» (1956), «J. Ode's» (1955) või «Noorkunstnik Udo Külvis» (1954) sama palju või rohkemgi karakteriseerivat jõudu kui näiteks «Kaarel Karmis» (1958), kes on kujutatud täisfiguuriliselt interjööri.

Muidugi ei tähenda see, et Väli peale ilmestamise teisi vahendeid oma inimeste iseloomustamiseks ei kasuta. Vastupidi, Väli oskab suurepäraselt tabada karakteriseerivaid jooni ka inimese hoiakus, poosis. Ka rakendab ta tihti oskuslikult käte väljendusrikkust. Laskem korra pilgul libiseda üle Väli inimeste käte — kui palju erinevaid ja kõnekaid karakterijooni leiate nendes. Siin on väsinud vana inimese apaatsed käed (Mihkel Lüdig), siin vanamehe usaldustäratavad töökämblad (Talutaat Läänemaalt), näete tegevusetuid, kauneid, närvilisi intelligendi käsi (Albert Üksip, 1946), sealsamas aga füüsilist tööd tegeva inimese jõulisi käsi, mühklikke kui juurikad (Onu Jüri), siin on pikasõrmelised hingestatud kunstniku käed (August Jansen), siin töökad, nobedasti liikuvad talunaise käed (Tädi

Mari), siin on sõmilisi, otsekui omaenda elu elavad naise käed (Muhu naine), siin on «errulastud» kämblad, millest loed raskest tööst möödunud aastaid (Talutaat Kirblast).

Veelgi tähtsam ülesanne inimeste karakteriseerimisel on poosil. Väli oskab kehahoiakut inimese iseloomustamiseks väga varieeritult kasutada. Peasi, ta oskab tabada hoiakus olulist, mida pealiskaudne vaataja ei märka. Heaks näiteks on siin Albina Kausi portree (1947). Portreeritu hoiakus on midagi jäika, pingutatut, mida ma enne Väli poolt loodud portree nägemist üldse polnud märganud. Kuid nähes mainitud portreed, tundsid selles otsekohe midagi väga tuttavlikku, midagi väga Albina Kausilikku. Helmi Üpruse (1946) veidi hooltu, ent siiski tugevalt distantsipidamisele sundiv kehahoid annab väärtuslikku lisainformatsiooni ilmes väljenduvale karakterile. Hugo Raudsepa (1946) poosis on midagi ebastabiilset, kõikuvat, ütleksin skeptilist, kui poosi kohta niisugust väljendit kasutada tohiks. Ja üks iseloomusta see hästi kujutatut.

Albert Üksipit on Väli maalinud kahel korral — 1946 ja 1948. Muidugi on hilisem portree tunduvalt tugevam ja Üksipi olemust paremini tõlgendav. Kuigi ka ilmes on hilisemal portreel rohkem üksipikkust visadust ja tahtekindlust, kajastub iseloomu sügavam ja õigem interpretatsioon veelgi selgemini poosis ja käte hoius. Nende kahe portree omavaheine võrdlemine näitab reljeefselt, milline tähtis roll on Väli portreedes poosil.

Miljöö osatähtsus on Väli portreedes minimaalne. Võib-olla vaid Kirbla taadis lisab kujutatud toanurk mõningaid võimalusi karakteri sügavamaks mõistmiseks, mujal mitte. Seepärast vist Väli viljelebki nii vähe olustikulist portreed. Ka ei mängi tema portreedes kujutatute professionaalne tegevus iseloomustamisel mingit rolli. Kõigest paaril korral on Väli kujutanud portreeritud tema kutselises tegevuses. Mõtlen nimelt David Šuri Narri osas (1959) ja Kaarel Karmi Antoniusena (1959). Ent neid ei saa õieti portreedena võtta, sest nendes on rohkem Narri ja Antoniust, kui Šuri ja Karmi. Kuid näitlejate kujutamise nendes rollides ei ole peaaegu kunagi portreedena mõjunud. Kuulsas Slevogti D'Andrades näeme ikkagi eeskätt Don Juani, mitte D'Andradet kui inimest.

Väli loodud portreede arv on suur. Tal on nimelisi kui ka nimetuid portreid, on intelligentseid esindajaid, on kolhoositalurahvast, on kalureid. Kõigile on kunstnik lähenenud ühtmoodi, siiralt ja ausalt. Kõigi kujutatute karakteritesse on ta süvenenud hoolikalt ja kiindumusega. Seega on ta andnud



V. Väli. Abikaasa portree. Oli. 1956.

toreda galerii meie kaasaegsetest ning teda võib pidada meie tänapäeva portretistide hulgas väljapaistvamaks.

Väli viljeleb üsna sageli ka maastikku. Ja see on tähelepanuvääriv, sest ega need kaks žanri omavahel suurt ei sobi. On võrdlemisi vähe neid kunstnikke, kes mõlemaid — nii maastikku kui ka portreed oleksid viljelnud. Ja kui mõni seda ongi teinud, siis on peaaegu alati nii, et hea portretist on keskpärane maastikumeister või suurepärase maastikumaalija on keskpärane portretist. Tundub, et Väligi ei moodusta siin erandit. Tema talent on niisugust laadi, kus valitseb rahulik kontempleriv, mõtisklev lähenemine nähtule. Talle ei ole omased erutatud, tundepuhangud jms., mis on eelduseks lüürikale, seega ka maastikumeistrile.

Tema elamuste amplituud pole maastikes eriti avar, kuid siiski on ta loonud sellelgi alal teoseid, mis vaatajat külmaks ei jäta. Väli maastikes ei leia te suuri rõõmurõkatusi, kuid nendes puudub ka pessimism. Tema maastike poesia on maskuliinne,

tõsine, nagu ta portreedki. Ja tundub, ka sama objektiivne.

Kuid see pole kujutamise objektiivsus, vaid suhtumise objektiivsus. Väli maastikel on looduseobjektid — puud, põõsad, taevad, vesi jm. kujutatud detailivaesemalt ja umbkaudsemalt kui paljude meie maastikumaalijate töodes. Teda ei huvita kas ta mets on «botaaniliselt» õige, kas see koosneb kaskedest või haabadest — teda rahuldab mulje õigsus. Ning viimast suudab ta anda imelihtsalt. Väli seisab maastiku nagu portreeteritava ees ning püüab tungida selle olemusse. Ja nagu portreeski, kus ta ei lase end segada inimese juhuslikest meeleoludest, otsib ta ka maastikus püsivat. Seetõttu ei ole tema maastikes tuuleõhkugi, ei näe me siin ühtegi vallatavat päikeselaiku — kõik on nii tõsine, soliidne ja karmivõitu. Ei meenu Väli maastike hulgas ainsatki, kus päikesesillerdus maalipinna elama paneks ja looduse muutlikkusele vihjaks. Tema maastikes valitseb ühtlane hajuv valgus ning heleda-tumeda kontrastide vältimine.

Muidugi ei tähenda öeldu, et valguseprobleemid maastikus Väli täiesti ükskõikseks jätaksid. 1951. aastast on tal Kihnu saarelt mitmeid maastikutüüpe, kus valgust kiirgavad elemendid üsna tähtsat osa mängivad, nagu näiteks «Etüüd Kihnu saarelt», «Õhtumotiiv Kihnu saarel», «Vana Kossu talu Kihnus» jt. Üks huvitavamaid tolle aja etüüdidest on «Äikesepilv». Tõusvas äikesepilves on ikka midagi ähvardavat. Tumedad pilvemassid katavad taeva, summutavad päikese. Siit-sealt pilvede vahelt rabeleb välja valgusvihke — maa on kuidagi juhuslikult, võõrastavalt valgustatud. See annab maastikule veidi salapärase, tontliku, ängistava ilme. Väli on seda kõike oma etüüdis suurepäraselt tabanud, toetudes valgusekäsitlusele.

Ei, Väli ei väldi valguseprobleeme, ta ainult ei armasta päikest. See on tema jaoks liiga kerge-meelne. Küllap seetõttu ongi tema Armeenia maastikud üpris ebaarmeenialikud, sest ta püüab sealset päikeseküllust mitte näha. Seepärast talle sobivadki rohkem Karjala summutatud valgusega maastikud. Kuid siingi pöördub ta edukalt vähema valgusega momentide poole, nagu näiteks «Õo Koo-salmis» (1959). Pääaegu reeglina võib tähele panna, et kui Väli valguskiirguse probleemide vastu huvi tunneb, siis kujutab ta õhtut. Seda tunnistavad tema «Lumised katused» (1957), «Õhtumotiiv Kihnus» (1951), «Hilisõhtul» (1944), «Õhtune vaade» (1959), «Õhtune meri» (1953) ja paljud teised. Ühesõnaga päevaajad, mil valgusekvantum on vähene. Portrees armastab Väli küpset (sageli üliküpset) iga ja üks ole õhtugi päeva küps iga.

Niisi ei rakenda Väli heleda-tumeda efekte oma maastike mõju tõstmiseks sageli. Sama peab väitma ka tema koloriidi kohta. Viimane on tema teostes tagasihoidlik ning omab rohkem kujutava kui väljendava funktsiooni. Nagu suurem osa meie maali-jaid, summutab ta lokaaltoone ja siit tuleneb juba *eo ipso* värvide dekoratiivsuse nõrk kasutamine. Küll ei pea Väli kramplikult kinni looduse toonidest, ta «valetab» mõnevõrra. Kuid ükski kunstnik ei saa «valetamata» tõtt rääkida. Täpne loodusekopeerija muutub tummaks, sest ta ei ütle vaatajale rohkem, kui too ise näeb. Ent nagu mulle tundub, «valetab» Väli liiga tagasihoidlikult, nii et me seda pealiskaudsel pilguhelitel ei märkagi.

Koloriit on maalil nii-öelda «tõestamatu» element, kui me lähtume ilusa seisukohalt. Tema hindamine baseerub intuiitsel otsustusel, mille kriteeriumiks on maitse. Seepärast kuulemegi maali koloriidi kohta ütlemisi, et meeldib või ei meeldi. Märksa objektiivsem on koloriidis tema emotsionaalne mõju. Värvide erutavat, rahustavat jne. toimet tajuvad inimesed enam-vähem ühtmoodi. Muidugi ei tohi arvata, et värviilu oleks absoluutselt subjektiivne. Ka otsustustes värviilu üle võime leida enamiku maitse ühtelangemist, kuid siiski on siin kõikumised märksa suuremad kui värvide emotsionaalsuse tajus. Niisiis väljendub koloriidis peale ilu veel muudki, näiteks jõud, õrnus, energia, väsimus, flegma, kergemeelsus jm. Väli koloriidis on jõudu, tüsedust, imponeerivat kindlust ja võib-olla isegi mõnevõrra rohmakust.

Väli maastikud ei ole rikkamotiivilised. Tal läheb vaja vähe maastikuelemente, et oma maali üles ehitada. Vist seepärast tal tulevadki mõjuvalt välja meremaalid. Lained, taevad, kitsuke rannariba — ja ongi kõik! Kuid neil maalidel on mere hõngu, siin on karget mereõhku, on lainetuse rütmi ja on raskest «märga» vett. Väli meri ei ole ohtlik, isegi siis mitte, kui ta tormitseb («Tormine meri. Väiste.» 1956). Väli meres on samuti nagu ta inimesteski midagi endassesuletut, mõtisklevat.

Tema maastikes on inimesel häbemata väike osatähtsus. Üksikutel juhtudel ta paigutab mõne inimese oma maastikupilti nagu «Vana Kossu talu Kihnus» (1951), «Kuusalu maastik» (1954), «Vigala motiiv jõe äärest» (1946) ja mõned teised, kuid vaevalt too stafaaz maali mõju tõstab. Vaid õngitsevad poisikesed maalil «Pirita jõe ääres» (1953) õigustavad end kui mastaap kalda kõrguse tajumiseks.

Üsna sageli esineb tal aga inimest etüüdid. See on mõistetav, sest on ju nood loodud paljudel juhtudel eeltööna mõnele kavatsetud figuraalsele maalile. Viimaste arv ei ole Väli suur. Ning pea-

V. Väli. Angerjapüüdjad.
Tempera. 1963.



aegu kõik nad käsitlevad kalurite elu. Rannamotiivides kaotab meri oma tähtsuse. Kunstniku tähelepanu objektideks on paadid, paadisillad, võrgukuurid ja nende keskel askeldav inimene. Vaid üksikutele juhtudel jääb nendes inimene domineerima. Või näiteks etüüdis «Kihnu sadamas» (1955), kus kuuri ukse ette on kogunenud kalurinaised, või etüüdis «Kakuami ankruid välja vedamas» (1955). Ja siingi ei tee inimest peasaliseks nende tegevus, vaid nende hulk. Valdaval enamikul rannamotiividest muutub inimene lihtsalt sadamaehituste või paatide «koostisosaks», nagu maalidel «Kihnu sadam» (1956), «Võtta kalasadamas» (1961), «Etüüd Kihnu sadamast» (1955) jt.

Kõige rohkem etüüdid kogutud materjale tajume kunstniku 1961. aastal loodud figuraalses maalil «Merele». Selles teoses tundub üsna tugevalt reportaažlikke sugemeid, nagu ikka, kui natuurist nähtut on liiga ohtralt kasutada tahetud. Seetõttu ei pääse maksvusele peamine figuraalses maalil, milleks minu arvates on tegevus. Muidugi on tähtis koht ka tüpaažil, kuid see pole nii hädavajalik. Me usume kõike, mida Väli meile selles pildis jutustab — usume (ja teame!), et paate on siin arvukalt, et rannaribal leidub igasugust koli, et inimesed on

tööle minnes asjalikud ja tõsised; näeme, et kalurite rütmiline paigutus on lihtne, selgeltloetav ja meeldiv. Kõik oleks nagu korras. Kuid näeme ka, et inimene ei ole selles maalil valitsevaks, vaid kipub ümbrusega kokku sulama. Tegelikuses see sageli ongi nii, kuid kunstis ei tahaks seda näha, sest siis ei anna kunstiteos meile rohkem, kui me seda ise tegelikuses võime kogeda. Teose reportaažlikkuse tõttu ei tule allkirjas lubatud «Merele» küllaldase reljeefsusega esile.

Maal «Kihnu kalasadamas» (1961) on küll ka olukirjelduslik, kuid selles teoses tundub rohkem kunstniku organiseerivat kätt. Siin on inimesed ja nende tegevus valitsevateks. Vaataja tähelepanu ei haju ümbruse elementidele, vaid jääb peatuma peamiselt.

Mõningat sugulust viimasega omab maal «Kana-kitkujad» (1958). Siingi on näidatud inimesi samasuguses vaiksuses nokitsemise töös, nagu «Kihnu kalasadamaski». Tööpaatost oleks siit asjatu otsida, sest juba töö iseloom ei võimalda seda. Seevastu on siin aga suurepärase võimaluse näidata inimese suhtumist oma töösse. Ja seda võimalust on Väli siin täies ulatuses kasutanud. Selles lihtsas stseenis valitseb tõsine töömeeleolu. Kõik neli naist on süvene-

nud oma tegevusse, nii et neil kõrvalise jaoks vähe-
matki tähelepanu ei jätku. Selle suure usutavuse on
Väli saavutanud tänu oma karakteriseerimisosku-
sele. Võiks ütelda, et stseen on lahendatud portree-
liselt, kuna kõik neli kanakitkujat on hästi indivi-
dualiseeritud. Ainsa häiriva momendina «Kanakitku-
jates» tundub too rahutu-rabelev koloriidikäsitus.
Pildi intiimne põhitoon nõuaks ka rahulikumat kolo-
riiti. Kuid sellele vaatamata saame siin tükikese
ehtsat elu.

Veelgi mõjuvamaks pean tema «Angerjapüüd-
jaid» (1963). Selles teoses valitseb ökonoomika print-
siip: vähemate pingutustega suuremad tulemused!
Kunstnik on vältinud kõrvalisi detaile, on kujuta-
tud vaid kõige hädavajalikum süžee mõistmiseks.
Mõrda merest välja tirivad mehed, natuke merd,
natuke paati ja püünist angerjatega — ning ongi
kõik. Ja see «kõik» on koondatud tihedalt väikesele

pinnale, ent nii, et üksikud figuurid ja esemed põr-
mugi üksteist ei sega. Nii üksik detail kui ka kogu
tervik on loetavad peaaegu ainsa pilguheitega.
Detailide vähesusele sekundeerib ka vormikäsitus.
Joonistus on lihtne, jõuline, koloriit rahulik, lakoo-
niline, kompositsioon on üles ehitatud paremalt alt
vasakule üles kulgevate diagonaaljoontele, mistõttu
tegevus — mõrra väljavedamine — on veenvalt
edasi antud. Nendes kalurites on tusedust ja jõudu,
mis imponeerib, mis laseb vaimustuda töö ilust.
Selle maali puhul tekib kiusatus asetuda ennustaja
rolli ja väita, et Väliil on tulevikku ka figuraalse
maali viljelemise alal.

Panin punkti. Muidugi mitte Väli loomingle,
vaid minu praegusele arusaamisele tema loomin-
gust. Kuid kõik võib muutuda, sest kunstnik töötab
ju edasi!

TALLINNA LUKK XV—XVIII SAJANDIL

Valli Konsap

Keskaegse linna kõrgetel tornidel ja elamute vii-
ludel keerlesid rauast tuulelipud, ehitiste seinu kin-
nitasid ja ehtisid müüriankrud, uksi kaunistasid
dekoratiivsed uksehinged, luku võtmekilbid. Kaunid,
peenelt töödeldud lukud olid ehteks ruumile või
mööblile. Kõikidest vana Tallinna sepieliikidest oli
just lukk kõige huvitavam ja iseloomulikum oma
ajastu kunstivormide ja -stiilide kajastaja.

Kui müüriankruid, tuulelippe ja uksehingi leidub
meie muuseumides ainult üksikuid, siis lukke on
säilinud hoopis arvukamalt ja ülevaade nendest on
terviklikum. Nad tõendavad siinse peensepise suhtelisel
head taset ja pakuvad kunstilise kujunduse
pooldest huvitavat lisa kohaliku tarbekunsti ajaloo-
le. Kohalik lukkude kujundamise kunst ei küüni küll
Lääne-Euroopa tippsaavutuste tasemele, kuid sei-
sab huvipakkuvana teiste Tallinna metallitöölade,
nagu kullasseppade ja tinavalajate tööde kõrval.

Seppade ja peenseppade üheks tähtsamaks tööks
loeti relvade ja tööriistade valmistamist. Juba XV
sajandil peeti aga ka lukutegemist niivõrd oluliseks,
et seda nõuti paari kannuste ja jaluste kõrval peen-
sepa meistritööna. XVII sajandil, kui Tallinna peen-
sepad olid eraldunud seppade ametist omaette tsunfti-
kts, nõuti nende skraas meistritööna juba kolme
liiki lukkude — kirstuluku, ukسلuku ja rippluku
valmistamist. Vastavalt spetsialiseerumisele hakati
peenseppe järjest sagedamini lukksepaaks kutsuma.
Sajandite vältel püsisid peensepa meistritöö nõuded
samadena ja tingisid seega ka lukkude kujunduses
ning valmistamises konservatiivsuse: samad vormid
ja töövõtted püsisid suhteliselt kaua.

Käesoleva artikli piirides on seatud ülesandeks
anda ülevaade Tallinna vanadest ukse- ja kirstu-
lukkudest. Ripplukud jäävad ruumipuudusel vaat-
lusest välja.

*

Luku tekkimise tähtsamaks tõukejõuks ja ees-
märgiks oli inimesele tarviliku kindlusetunde loo-
mine tema elamus, kodus.

Juba 5000 aastat e.m.a. valmistati esimesed puust

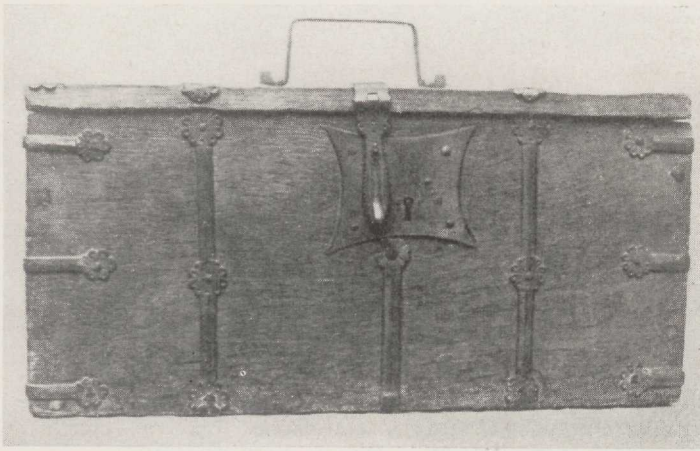
lukud Egiptuses. Hiina kultuurialade leiud aga tõen-
davad, et samal ajal leiutati samasugused lukud ka
idamaadel. Antiik-Kreekas valmistatud puulukku-
del ehk nn. lakoonia lukkudel kasutati juba suuri
metallvõtmeid. Need olid esimesed keeravad võt-
med. Kuni selle ajani kasutati tõstvaid võtmeid,
nagu me neid kohtame ka Eesti puulukkudel. Metal-
list lukke tunti juba Rooma riigis. Põhja-Euroopas
on IX—XI sajandist säilinud arvukalt pronksist ja
rauast lukke ning võtmeid.

Eesti alalt on leitud üksikuid esimesi, XI sajan-
dist pärinevaid raudlukke vanadelt linnusepaika-
delt. Üksikuid võtmeid ja lukufragmente on välja
kaevatud ka Tallinnast. Ajaliselt võivad need kuu-
luda XII—XIII sajandisse, mil rauatööl olid Eesti
alal juba üsna pikad traditsioonid. Nagu tööriistade
ning relvade leiud tõendavad, tegutsesid siin tollal
küllaltki osavad sepad.

Tallinna vanimad, kindlalt dateeritud rauast ukse-
ja kirstulukud pärinevad XV sajandist. See on
gooti stiili valitsemise ajastu Eesti territooriumil.
Gooti perioodil valmistati Euroopas lukke, mida
kaunistasid sageli kõrgreljeefsed figuurid. Välis-
kujunduselt jälgisid lukud arhitektuurivorme, kuju-
tades tihti isegi kiriku fassaadi või altarikappi.
Lukusepis oli tollal erakordselt kõrgel tasemel just
Prantsusmaal.

Tallinnas on tüüpiliseks gooti stiilis lukuks Must-
peade altari lukk 1485. aastast. Kuigi see ei ole
kohalik töö, annab ta ometi ettekujutuse tolle aja
peenest rauatööst: lukul on nelinurkne kuju ja
arhitektuurivorme meenutavad üksikelemendid.
Gootikale viitab kolmsiiruse motiiv.

Kohapeal valmistatud ukse- ja kirstulukud olid
tollal enamikus üsna lihtsad. Harilikult on neil goo-
tikale omane nelinurkne, nõgusate küljelõigetega
vorm ja seetõttu nimetatakse taolisi lukke vastavas
kirjanduses enamasti gootilukkudeks. Tüü-
piline XV sajandi näide on Tallinna Linnamuuseumi
asuva laeka raudlukk. Tammepuust laeka sepi-
hingede dekoor sarnaneb raekoja saalis asuva XV
sajandiga dateeritud seinakapi uksehingede omaga,
mis aitab ka laeka luku dateeringut kinnitada.



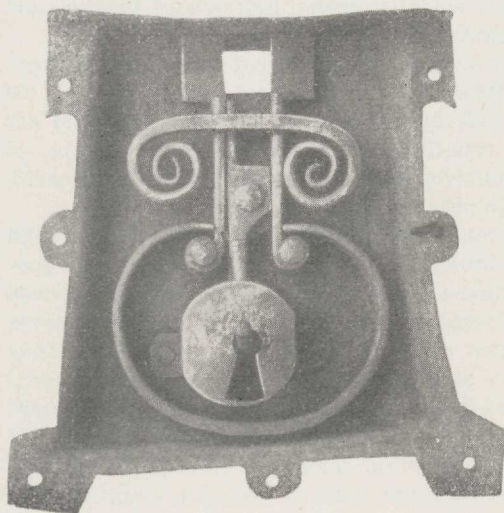
Laegas. XV saj.

Kõigil niisugustel lukkudel on nn. lukuplekk, millele kinnitus lukumehhanism, nähtav kirstu või laeka esiküljel. Lukumehhanism on paigutatud kirstu esiseina õõnsusse, ukسلuku puhul ukselauasse.

Kuna lukule oli antud nii keskne koht, siis osutas meister tema kaunistamisele eriti suurt tähelepanu. Gootilukk etendas seetõttu eseme dekoratiivsel kujundamisel sepishingede kõrval olulist osa. Tavaliselt taoti lukuplekk haamri ja meisliga välja pakust rauast ja teda töödeldi viiliga.

Ka XVI sajandi esimesel poolel püsis Tallinnas valitseval kohal veel gootilukk. Lukuplekk aheneb

Gooti kirstulukkk. XVI saj.



tavaliselt ukse serva poole ja nii moodustubki gootikale omane trapetsivorm. Iseloomulik on ümber ukse serva käänduv lukupleki äär. Tüüpiliseks kaunistuselemendiks olid koolutatud vormiga, sageli tinakattega liilialehed.

XVI sajandi lukumehhanismile on tüüpilised pakust teraslehest vedrud ja ümmargune lihtne võtmekupa, kus asetsevad tõkked, mis nõuavad õige võtme kasutamist.

Sellelaadiline XVI sajandi gooti stiilis lukk on säilinud Niguliste kiriku nn. vaestelaekal Tallinna Linnamuuseumis. Tema neljakandilisel lukuplekil on, nagu eespoolmainitulgi kaardu painutatud v-kujuline lehtkaunistus, mis aitab võtmel ühtlasi kergemini võtmeauku leida.

XVI sajandi keskel toimus Tallinnas lukukonstruksioonis oluline uuendus. See seisnes selles, et lukk viidi ukse sisemisele küljele, lukuplekiga vastu ukse lauda. Mehhanism asetseks seega lahtiselt ruumi poole ja oli täiesti nähtav. Sellega muutus lukk oluliseks elemendiks ruumi sisekujunduses. Välisküljel tuleb uudisena kasutusele võtmekilp, mis kaitseb ukse lauda võtmega vigastamise eest. Töötluste peatähelepanu oli nüüd suunatud lahtisele mehhanismile, mida paiguti kaunistab sissetaotud joondekoor.

Prantsusmaal, Saksamaal ja mujal oli sääraseid lukke hakatud kasutama juba eelmisel sajandil. Arvatavasti taheti neid niisuguse paigutusega kindlamaks muuta. Tallinnas jäid lahtise mehhanismiga ukse siseküljel asetsevad lukud kasutusele pikemaks ajaks. Neid valmistati kogu XVII sajandi jooksul. Selline lukk on säilinud aastast 1551 Suurgildi hoonel, praeguse Ajaloomuuseumi vestibüüli trepiuksel ehk nn. aktsiisikambri ukسل. Mainitu puhul märkigem veel üht Tallinnale uut võtet, mida Kesk-Euroopa tundis juba XV sajandil. Riivile (rahvapärase nimega lukukeelele) sujuvama liikuvuse andmiseks on nimelt vedru asetatud vastu riivi tagumist otsa. Vedru lükkas riivi seega pidevalt ette, suletud asendisse. Lukku avati ja suleti väljastpoolt ainult võtmega, kuna seestpoolt avamiseks kasutati keerdkäepidet. Selliste lahtiste lukutüüpide variatsioone on mitmesuguseid.

XVI sajandil esineb näiteks nn. poomlukk, mida XVII sajandi arvukais kirjalikes allikais tuntakse *schlagbaum schloss'i* nime all. Kui poomlukku tahtakse avada ruumis, tõstetakse ühe käega vastavast käepidemest poomi, mis hoiab riivi paigal, teise käega tõmmatakse riiv eest. Niisuguse konstruktsiooniga raudlukke oli raske käsitseda ja sellepärast esineb neid suhteliselt harva. Üks asub Tallinnas Riiklikus Ajaloomuuseumis.

Elastselt tagasisurutavate riividega seadeldise edasine areng viis selleni, et riivi otsad sepistati viltuseks. Saadud kaldpind võimaldas ust lukustada lihtsalt teda kinni tõmmates. Need nn. pörklukud olid Prantsusmaal tuntud juba XV sajandi lõpul. Nime on nad saanud omadusest ukse sulgemisel kinni pörgata, nagu tänapäeva snepperlukud. Ukselukuna kuulub pörklukk aga põhiliselt XVI sajandisse. Tallinnas esineb 1549. aastal seppade ameti skraas nõue valmistada pörklukk meistritööna. Kindlalt XVI sajandiga dateeritud pörklukke ei ole Tallinnas teada. Kuid üldkujunduse, mõnede detailide ja ornamendi põhjal võiks mõningaid säilinuid XVI sajandist pärinevaiks pidada.

Pörklukk, millel XVI sajandi algul oli veel gootiluku üldkuju, sai sama sajandi lõpul ka Tallinnas uue vormi. Tagumine, ukse keskkohapoolne ots, kus asetseid riivitagused vedrud, muutus laiema, sageli ristküliku- või südamekujuliseks. See profileering kujunes välja Prantsusmaal ja on tulnud Tallinnasse Lüübecki või Amsterdami kaudu, kust lukke valmiskaubana sisse toodi. Muidugi võis see levida ka rändavate sellide vahendusel, kes olid peamisteks uudiste levitajaiks sepatöö alal.

Niisugune vorm tuli Prantsusmaal kasutusele koos renessansskunstiga ja levis kõigis Euroopa maades. Vastavalt renessansi vaimust kantud kujunduslaadile nimetatakse taolise vormiga lukke renessansslukkudeks.

Kirstudel kasutati XVI sajandil väga sageli nn. lõuglukke, mille nimetus tuleneb lõugadetaolisest haardest sulgurhaagi ümber (joonis lk. 41). Esialgu olid nad väliskujult veel gootilukud: alumised nurgad iseloomulikult teravad või lõpevad lehekujuliselt.

Lõuglukud levisid üle kogu Euroopa. Varasema kirstulukuga võrreldes oli nende eeliseks see, et neid võis asetada kirstu siseseinale, kus neil oli kaitstud asend. Nad paigutati kaane või esiseina külge. XVI aastasaja jooksul asendus gootika teravaotsaline, nõgusate külgedega lukuplekk uuega, millel olid paralleelsed küljed ja iseloomulik ümmargune laiendus alaosas. Nii omandas ka lõuglukk XVI sajandil renessanssluku väliskuju.

Tallinnast pärinevatest renessansstöödest sepiste alal on teada väike, kaunis raudlaegas aastast 1581. See asub Helsingis, Soome Rahvusmuuseumis. Väliskujunduselt sarnaneb ta omaaegsete puulaegastega.

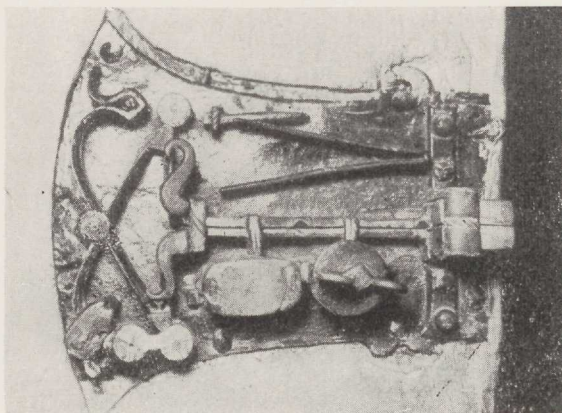
Raudlaekaid ehk kassakirste raha ja väärtasjade hoidmiseks sepistati XVI sajandist alates ja nad olid väga levinud kogu Euroopas. Raudplaatidest kirstude küljed ja kaas on tugevdamise eesmärgil raudvitstega ruudukujuliselt üle löödud. Tavaliselt on

nad roheliseks värvitud või ruuduvahed kaunistatud lillmaalingute ja maastikupiltidega. Kogu raudlaeka kaane sisepinda katab pörkluku konstruktsiooniga mehhanism. Riivid ulatuvad kolmelt küljelt laeka külgedele ülemise kandi taha ning on omavahel ühenduses ülekandelülide kaudu. Võti liigutab korraka kõiki riive. Selline konstruktsioon eeldab äärmiselt peent ja täpset tööd, et lukk üldse funktsioneeriks. XVI sajandi raudlaegaste lukke dekoreerivad üksikud mehhanismile kinnitatud lehed. Võtmeauk kaane keskel on sageli peidetud, esiküljel asub suur dekoratiivne võtmekilp varaste petmiseks. Selliste raudlaegaste võtmed pidid olema erakordselt tugevad ja massiivsed, et ületada arvukate vedrude survet.

Iga luku vältimatuks koostisosaks on võti. XV sajandi omad on tavaliselt umbse varrega, ümmarguse võtmepeaga. XVI sajandil muutub vars õõnsaks, piki külge jookseb jootmisõmblus. Võtmekeelele asuvad sageli ristküjulised sisselõiked ehk rihvlid, sellepärast esineb allikais nimetus ristvõti. Võtmepea on südamekujuline. Tüüpilise näitena võiks tuua Tallinna kindlusetorni, «Kuradiema» torni võtmed aastast 1532.

Nende suhteliselt hõredate andmete põhjal, mis Tallinna sepisest XV ja XVI sajandist on säilinud, ilmneb, et gootika vormid ja stiilielemendid püüsid sepises kui ühes konservatiivsemas rakendus-kunsti liigis vähemalt XVI sajandi keskpaigani. Alles sajandi teisel poolel hakkavad ilmuma renessansstiili nähtused. Too stiil pääses alles XVI sajandi keskel maksvusele teistegi Kesk- ja Põhja-Euroopa maade — Saksamaa ja Rootsi — sepises. Eestis

Gooti lukk Suurgildi vestibüülis nn. aktsiisikambri uksele. 1551.





Võtmekilp. Vene tn. 14. XVI saj.

takistasid uue kunstivoolu mõjuletulekut ka XVI sajandi teise poole sõjasündmused.

XVII sajandi esimesest poolest on Tallinnas sepistõid säilinud rikkalikumalt. Kindlalt võib nüüd konstateerida, et renessansstiil on muutunud domineerivaks. Tüüpiline on madal, lame ornament, tendents reljeefile on väga nõrk. Ornamentikas oli levinud järgmine võte: dekoratiivne plaat taoti valmis ja asetati pinnale, mida taheti kaunistada. Kogu renessansiajastul oli spiraalväänel üks tavalisemaid motiive. Peatähelepanu suunati väänli keskpunkti, mis lõppes kas mõne lehe, lille või groteskse maskiga. Renessansi ornamendis, mida sepad nüüd har-

Põrklukk. Tallinna Toomkirik. XVI–XVII saj.



rastasid, muutusid grotesksed motiivid eriti tähtsaks. Grotesk tuli Itaalia maalikunstis ja ornamentikas ilmsiks juba XV sajandi lõpul, levis sealt Hollandisse ja kogu Euroopasse. Renessans Tallinna sepises aga domineerib üheaegselt renessansiga arhitektuuris, maalis ja kiviraidekunstis, kuid tema vormid püsivad just sepises kauem kui ühelgi teisel alal.

Renessansiajastul iseloomustas, et ühiskondlike hoonete ja elamute ukсед, samuti laekad ja kirstud said rikkaliku lukukultuuri kandjaks. Igas XVII sajandi Tallinna kodus oli laegastel ja kirstudel mööblina ja panipaigana tähtis koht, sest kapi osa oli veel väike. Viimane oli jõudnud vaid jõukama kodaniku majja. Kõigil neil XVII sajandi esimese poole mööbliesemetel leidub kauneid renessansstiilis lukke. Sel sajandil muutusid just uste ning kirstude kaante siseküljed erilise tähelepanu osaliseks. Suurt rõhku pandi lukkude kaunile ja viimistletud töötlusele. XVII sajand toob uuendusi ka lukumehhanismi. Võetakse kasutusele õhukesest teraslehest spiraalvedru. Viimasele asetati kaitsekate, mis tehti järjest suurem ja sageli mitmesuguse profileeringuga. Peale võtmekupa on nüüd kaetud ka vedrud ja lukk muutub osaliselt kaetuks. Säärased lukud moodustavad omaette rühma. Neid on kasutatud ustel ja kirstudel. Nimetatud tüüpi näiteid on säilinud Toomkirikus, raekojas ja Tallinna Linnamuuseumis.

Sajandi algul on nende lukkude väikestel katteplaatidel iseloomulik joondekoor. XVII sajandi teise poole lukkudel kasutati aga kohrutamist, ja dekoor muutus reljeefseks — tungis sisse barokkelement. Uus stiil tuli kõigepealt ilmsiks dekooris ja huvi suundus peamiselt eseme kaunistamisele. Rikkalik barokkornament iseloomustab kõiki tolle perioodi lukke. Tehniline konstruktsioon ja ümberkujumus tulid teises järjekorras. Seetõttu annab nimelt dekoor rohkesti pidepunkte dateerimiseks. Põhiliselt on kõik XVII sajandi lukud ühe riiviga pörklukud. Kuid sellest perioodist on seni teada ka kaks kolme riiviga lukku. Peenseppade skraas aastast 1668 nõutakse nimelt meistritööna kolme riiviga luku valmistamist. Kas säilinud näited on tegelikult meistritööd, see pole kindel. Üks eelmainitud lukkudest asub Ajaloomuuseumis, teine on veel praegu kasutusel Tallinna Toomkiriku kantsleiruumis. Mõlema päritolu XVII sajandist kinnitab juba nende silmapaistev suurus ja raskus. Esimene on 62 sm pikk ja 6,250 kg raske, teine 51 sm pikk. Selliseid määratu suuri ja raskeid lukke valmistati vaadeldud ajajärgul Prantsusmaal, Saksamaal, Rootsis. Ka Novgorodi muuseumi väljapanekud sellest ajast näitavad

massiivseid, suuri lukke. Toomkiriku oma puhul ilmneb, et XVII sajandi esimesel poolel tulid Tallinnas kasutusele ka täiesti kaetud mehhanismiga lukud, mida Saksamaal valmistati juba XVI sajandil. Laiemalt levisid need Tallinnas XVII sajandi teisel poolel. Et Toomkiriku lukk on säilinud täiesti tervena, see tõendab ühtlasi, et Toomkiriku lääneosa ei põlenud 1684. aasta tulekahjus nii põhjalikult, nagu seda seni on arvatud. Ornamenti järgi otsustades pärineb lukk 1630-ndaist aastaist. Teda iseloomustab pikk, väljavenitatud kuju. Uue detailina on lisandunud mõlemapoolsed käepidemed ehk vajutatavad lingid. Käepidemetega lukke mainivad XVII sajandil ka Tallinna arveraamatud. 1687. aastal on niisugune lukk tehtud näiteks Toompea lossi saali uksele.

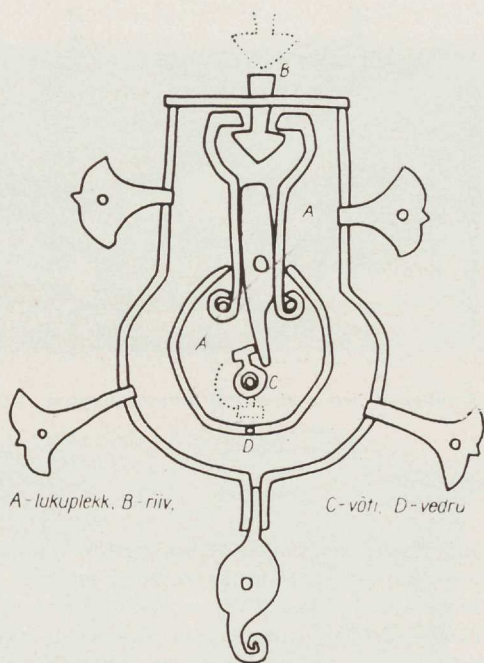
XVII sajandil on tuntud veel iseäraliku seadeldisega pörklukud: käepidemega pikk raudpulk, mis ulatub riivi õnarusse, võib panna riivi taandseisu. Nõnda on ust võimalik avada ja sulgeda nii seestkui ka väljastpoolt, ainult lingile vajutades. Seda väga praktilist seadeldist ei kohta me veel XVI sajandil, kuid ta esineb sageli XVII sajandil.

Konstruksioonilt olid kõik XVII sajandi kirstulukud sarnased eelmisel sajandil loodutega, kuid kujunduselt olid nad siiski tüüpilised renessansslukud.

Nad asetsevad kirstu sees. Pörklukud enamasti kaane, teised esiseina küljes. Kirstu välisküljel oli näha ainult dekoratiivne võtmekilp. Alles XVII sajandi teisel poolel näeme rikkalike baroksete sepiskaunistustega kirstudel lukku taas kirstude ja kohvrite välisküljele ilmutavat. Vanimad Tallinnas säilinud kohvrid pärinevad XVII sajandist. Nende külgedel ja hülgenahaga kaetud kaanel on kaunid sepisviitsad, mis muudavad kohvri tugevaks ja vastupidavaks reisivintsutustele. Lukk ja sepisviitsad kujundatakse ühiseks harmooniliseks dekooriks.

Käsitööametite laekad seisid tähtsamate ja pidulike sündmuste puhul avatuna. Näiteks õpipoisi õpilasaastad tunnistati lõppenuks avatud ametilaeka ees, samuti anti selle ees kätte meistritunnistus. Seetõttu osutati erilist tähelepanu just laegaste sisekülgede sepistele.

Lukkude kaunistus jälgis üldiselt ajastu stiiliarengut ja renessanssmotiivide kõrval hakkas sajandi teisel poolel kirstulukudelgi domineerima barokkstiil. Sajandi esimesel poolel on ornament puntsiga sisse taotud, mõnikord osa graveeritud mustripinda siniseks kuumutatud. Lukud on sageli tinakattega. XVII sajandi teise poole kirstulukke kohrutati üha ulatuslikumalt, dekoor muutus reljeefseks, lukupleki eenduvatel äärtel on rakendatud perforeerin-

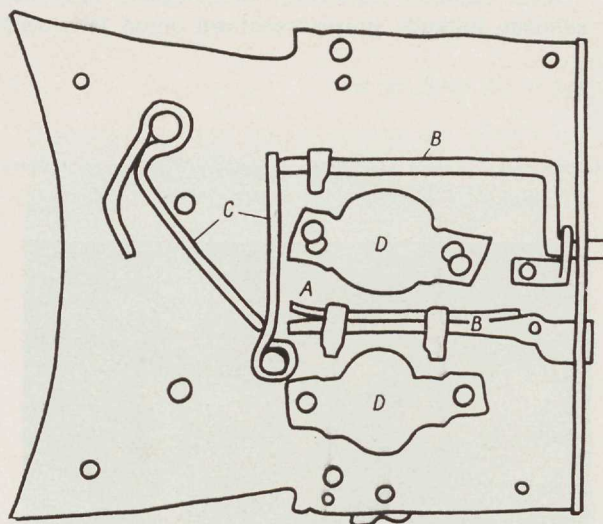


A - lukuplekk, B - riiv.

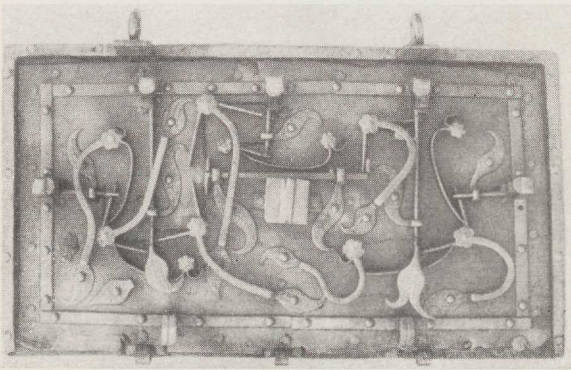
C - võti, D - vedru

Lõugluku skeem.

Luku skeem.



A - lukuplekk, B - riiv, C - vedru, D - võtmekupa



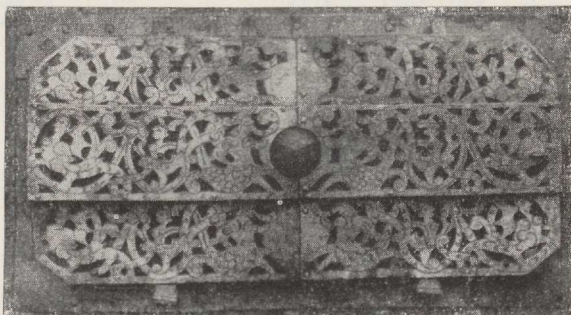
Raudlaeka kaane sisekülje lukumehhanism. XVI saj.

gut. Esemekujundus sõltus mitte ainult kunstilis-
test taotlustest, vaid ka materjalist, mis seppadel
kasutada oli. Veel XVII sajandi rauas leidis sageli
räbu, mistõttu lukuplaadid lõhenesid tagumisel ja
mõjutasid seega mõnikord ka lukkude kujundamist
(näit. võte, kus dekoorplaat asetati eseme pinnale).

XVII sajandist on Tallinnas säilinud arvukalt
raudlaekaid. Kõige tuntumad on Suurgildi
omad, mida kirjalikud allikad mainivad muu seas
1677. aastal. Ka 1716. aasta inventaariumi järgi sei-
sis üks dokumentidega raudlaegas aktsiisikambris.
Arvatavasti on siin tegemist nende laegastega, mis
1885. aastal Eestimaa Kirjandusliku Ühingu muu-
seumisse anti ja praegu on Ajaloomuuseumis.

XVII sajandil korduvad raudlaegaste lukkudes
eelmistele lukkude juures kasutusel olnud tehnilised

Raudlaeka kaane siseküljel asetsevat lukumehhanismi
katab XVII saj. üleni dekoratiivne p'laat.



võtted. Dekoratiivne plaat renessanss-stiilis perfo-
reeritud ja puntsiga taotud ornamendiga katab aga
nüüd kogu mehhanismi kaane siseküljel.

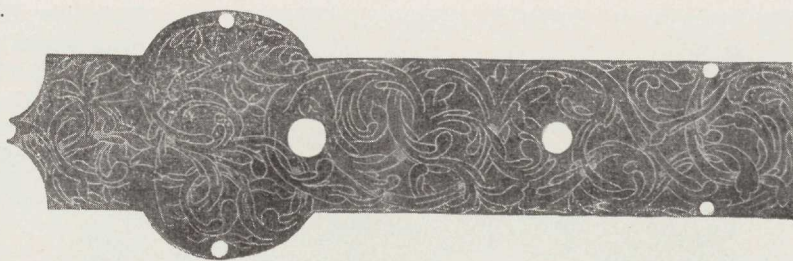
Tähelepandavaks üksikasjaks on kinnine, pool-
kera- või pallikujuliselt esile kerkiv võtmekupa.
Hea näide selle sisemisest ehitusest ning vastavast
võtmest säilib Tallinna Linnamuuseumis. See on
lukksepa tööoskuse ületamatu tunnistus. Käsitöö-
lise kunstimeisterlikkus, fantaasiatulv ja ametialane
vastutus kokku löid esemeid, mis tänapäeva inimest
sügavalt hämmastavad.

XVII sajandi võti kordab paljus eelnevat sajan-
dit. Tüüpilised on õõnes vars, vaskne jootmisõmb-
lus, varre profileeritud ülaosa ja ümmargune või
kaheksakandiline võru võtmepea liitekohal. Võtme-
keele alumine äär on paksem ja katkematu, mis tin-
gib ka võtmeaugule iseloomuliku, alt laiema kuju.

XVIII sajandi esimesest poolest on sepi-
toidid ja nende hulgas ka lukke Tallinnas võrdlemisi napilt
säilinud. Ehitussepisel oli tollal vähe võimalusi uus-
loominguks, sest Põhjasõjas Tallinna hooned ei hävi-
nud ja sõja tagajärjel ühele viiendikule vähenenud
elanikkond ei vajanud uusi ehitisi. Põhjasõda pani
seega ehitustegevuse mitmeks aastakümneks seisma.
Üksikud XVIII sajandi teise ja kolmanda aasta-
kümnega dateeritud lukud jätkavad nii dekooris
kui ka vormis täielikult eelmise sajandi traditsioone.
Endiselt domineerib reljeefne, barokne dekoor.

Alles sajandi keskpaigas kohtame luku vormis
uuendust. Sellega seoses, et XVIII sajandil hakati
mehhanismi ikka rohkem katma lukukarbiga ja
riiv tehti sagedamini nn. põlvega, muutus lukk oma
kujult Tallinnas mainitud sajandil neljakandiliseks.
Selline teostus ühtub ühtlasi rangelt klassitsistliku
vormikäsitusega sajandi teisel poolel ja moodustab
ka väikevormides harmoonilise terviku klassitsist-
liku arhitektuuriga. Samasugustes lihtsalt rangetes
vormides kujundatakse ka võtmekilp.

XVIII sajandil kasutatud konstruktsioon on jää-
nud tänapäevani luku põhialuseks. Põhimõte seis-
nes selles, et võti lükkas keeramisel kõrvale kõige-
pealt takisti, mis hoidis riivi paigal, ja alles seejärel
tõukas riivi eest. Kui pörklukkudes keeras võti
ainult kaks kolmandikku ringi, siis nendes lukkudes
peab ta keerama terve ringi. Täispöörde järgi on
prantsuse sõnast *tour* tuletatud ka nende lukkude
nimi «tuurlukk». Mõnikord kohtame neid lukke kir-
janduses ka prantsuse lukkude nime all. Lukku võis
nüüd võtmeaga avada ja sulgeda mõlemalt poolt.
Seega tulevad XVIII sajandil ikka enam kasutu-
sele kahepoolse võtmeauguga lukud. XVIII sajan-
dit iseloomustavad ka käepidemed, uksekingid, mis
vajutamisel avavad lingi. Just nüüd kujunevad



lukud, mis olid kasutusel kogu järgneva XIX sajandi jooksul ja ka XX sajandil.

Üldiselt on need ilma erilise kunstilise kujundusega, lukukarp tavaliselt ilma dekooriga. Ainult elamu eesuksel asuval lingil kujutati mõnikord kaunistusena rippuvat akantuselehte. Kõnealuste neljakandiliste karplukkude valmistamisega toimubki XVIII sajandil üleminek massilisele lukkude tootmisele.

Peale selle tulevad 1770-ndatel aastatel tarvitusele ka ukseraami sisse tapitud lukud. Neid kasutati eriti kahehõlmalistel ustel ja tavalistel ruumide vahelistel. Viimastega koos levisid juba messingist käepidemed ja võtmekilbid elamute siseustel ja mööblil. Rauast sepiatunud võtmekilpe kasutati harvemini ja peamiselt elamute välisustel. Lukk kaotas Tallinnas oma dekoratiivse osa sisearhitektuuris.

Peale tavaliste ukسلukkude on XVIII sajandist säilinud ka rikkaliku dekooriga neljakandilisi lukke. Kauniks näiteks sellest on Peetri majja paigutatud kapi lukk 1756. aastast. Sahtli hõbeplaadile graveeritud kuupäev laseb oletada, et siin on tegemist pulmakingiga või kaasavaraga. Kapi esialgseks asukohaks oli arvatavasti hoone Vene tänaval nr. 12. Kahe riiviga pörkluku väljaulatuvale lukuplekile on perforeeritud ja sisse taotud akantuselehe dekoor, lukukarbil paikneb kohrutatud põimornament. Ääreornamendi esiletõstmiseks on lukule alla pandud punane kalev. Niisugust kaunistusvõtet on XVIII sajandil kasutatud ka vene sepiatööde juures.

Ka XVIII sajandi kirstulukud muutusid analoogiliselt ukسلukkudele nelinurkseks. Kui lukk asetseb kirstul väljaspool, siis lülitub ta dekooriga eseme üldisesse kujundusse. Barokne dekoor on reljeefne ja perforeeritud, hilisematel kirstusepiatel kaob sissetaotud pinnajoonis.

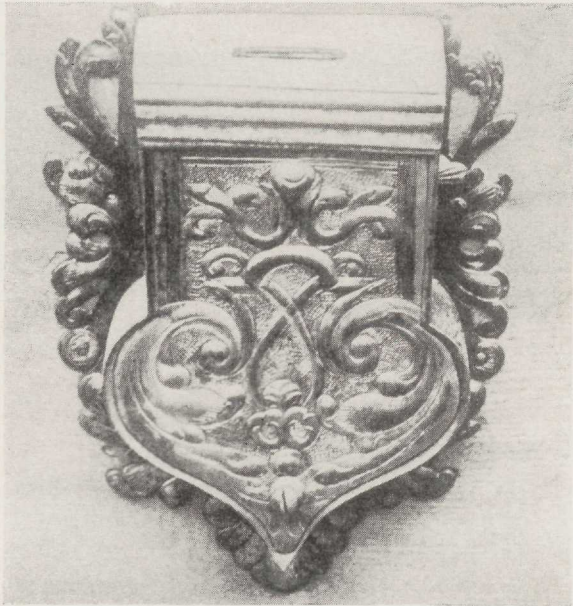
Raudkirstud näitavad uuendusi ainult dekooris. Tallinna Linnamuuseumis on näiteks säilinud üks rokokoostiilis sepiatunud raudlaegas. 1754. aastast hakatakse Tallinnas raudkirstu lukku nõudma meistritööna.



Maalinguga raudlaegas. XVII saj.

Kohver. XVII saj. II pool.



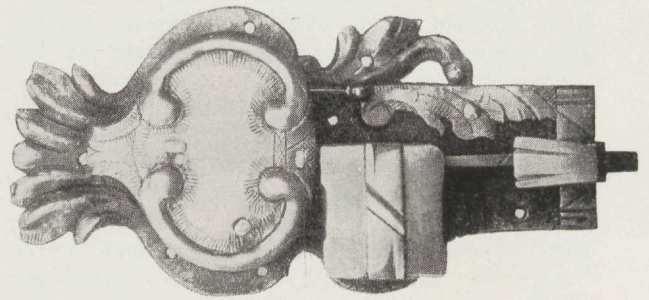
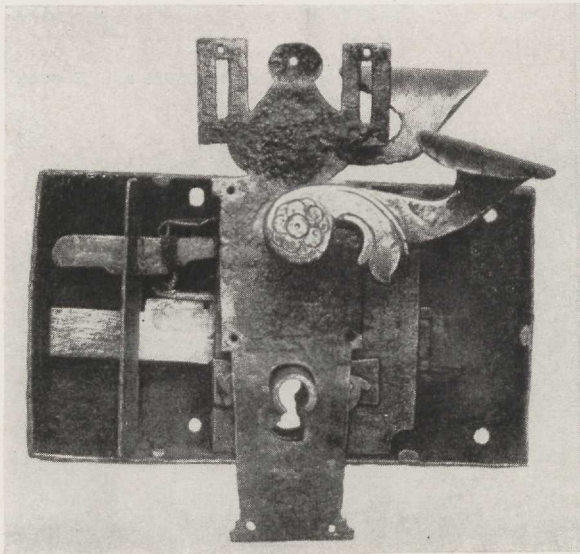


Tüüpiline XVIII sajandi võti on nagu XV sajandi omagi umbse varrega. Muus osas sarnaneb ta aga põhiliselt XVII sajandi omaga. Tarvitusel püsivad ka õõnsa varrega võtmed. Säilinud on mitmeid ilusaid, rikkalikult kujundatud peaga barokk- ja rokokoovõtmeid.

*

Eelnevas on esitatud lukkude tüüpilisi jooni XV–XVIII sajandil. Tegelikult oli olemas veel hulgaliselt variante. Üksikuid eri vorme valmistatakse pidevalt mitme sajandi vältel, mistõttu neid on raske dateerida, eriti kui nad ei asu oma esialgetel kohtadel.

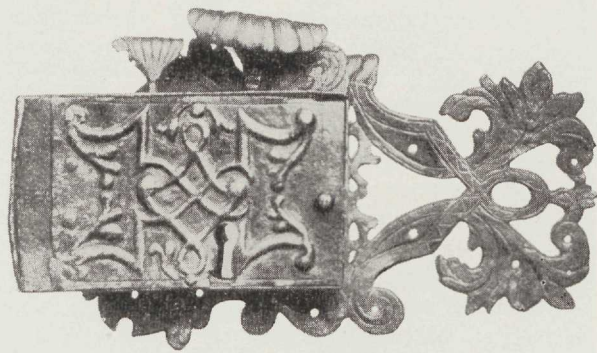
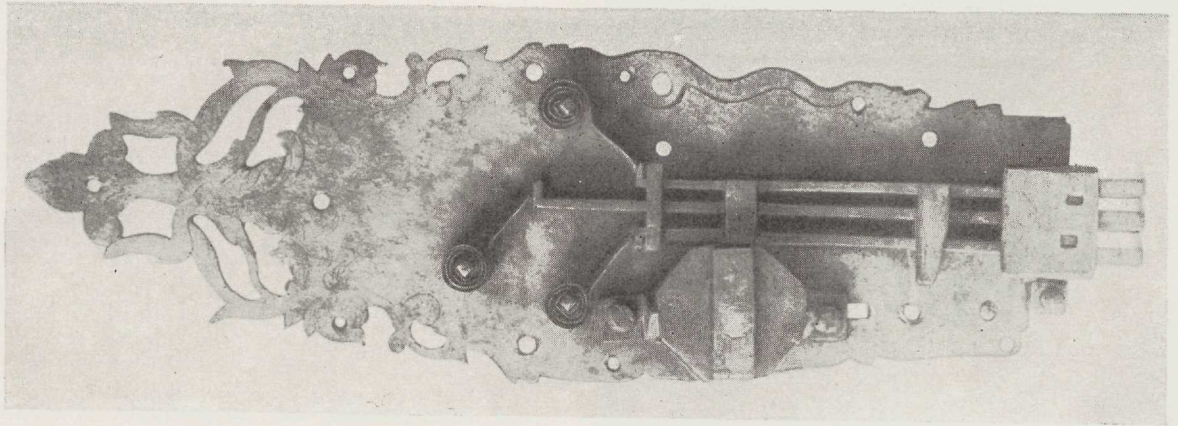
Sepise kasutamine arhitektuuris ja mööblikunstis peamiselt dekoratiivsel eesmärgil oli uudisnähtus, mille tõi kaasa keskaeg. Raudesemete populaarsus tõusis siis väga hoogsalt. Tallinnas oli XVII sajand sepises ebatavaliselt elav. Pealistised ja lukud olid suured ja rikkalikult kaunistatud. Lukke valmistati XV–XVII sajandil ja osalt veel XVIII sajandilgi eritellimisel, iga üksiku kirstu või ukse jaoks eraldi, seetõttu on neist igäühel ka oma ilme. Eriti ühiskondlike hoonete sepised telliti eranditult kohalikest meistritelt. XVIII sajandil jätkus dekoratiivsete lukkude valmistamine, kuid ühtlasi ka üleminek massitoodangule, lukutüübile, mis on tänapäeva ukseelukku aluseks.



Kirstulukk barokse dekooriga.

Karplukk. XVIII saj.

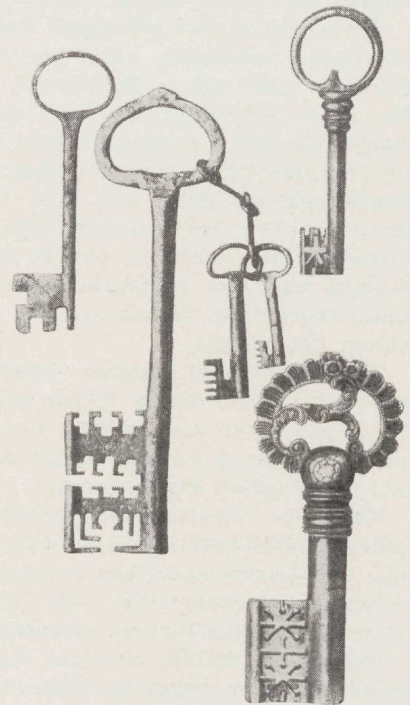
Osaliselt kaetud mehhanismiga lukk Tallinna raekoja saalis seinakapil. Umbes 1690.



Kolme riiviga lukk. XVII saj.

Põrklukk. Umbes 1700. Üleval vasem käepide kuulub takistile, millega riivi võib panna taandseisu.

Võtmed XV, XVI, XVII ja XVIII sajandist.



MONOTÜÜPIA Ja DIATÜÜPIA

Märt Bormeister

Monotüüpia all mõistame kunstis üldiselt paberile, harvemini riidele trükitud maalingut või joonistust. Ja kuigi enamik monotüüpia teostuslaade baseerub maalingule, liigitatakse monotüüpiad graafiliste tehnikate valdkonda.

Monotüüpia (kr. *monotypos*) tähendab ainu- ehk üksikjälgendit, -tõmmist. Selles tehnikas saadakse tavaliselt üks kvaliteetne teos. Kuid olenevalt vahendeist, värvidest ja menetlusest võidakse saada ka rohkem tõmmiseid.

Tegelikult võiks menetluse ja tulemuste alusel eristada kaht põhiliselt erinevat monotüüpia liiki. Seni ei tehta rahvusvahelises kunstialases terminoloogias nende vahel vahet ja ei näi tuntavat üldlevinud sellealaseid alaliigi erinimetusid.

Missugused on nood põhiliigid? Kuigi monotüüpiat viljeldakse suhteliselt vähe, on mõneti tuntum menetlus, mille puhul põhikule ehk plaadile trüki-, õli-, guašš-, akvarell-, pastell- jt. värvidega tehtud maalingule, mõnele värviga kaetud pinnale (viimaselt eemaldatakse värv pühkimise ja riipimisega), joonistusele asetatakse kas kuiv, vees või mõnes muus vedelikus leotatud niisutatud paber või riie (sõltuvalt materjalide ja värvide tehnilistest omadustest) ning teos trükkubki monotüüpia tõmmisena. Trükkimine toimub vastava pressi või käsitelaga (fotorulliga).

Teise näite puhul kaetakse vastav aluspind tavaliselt tihke trükivärviga. Sellele asetatakse elastne õhem paber või riie, millele joonistamisel peale surudes liibub ja trükkub vastav motiiv analoogiliselt kopeerpaberi kasutamisega.

Kasutades joonistamiseks erinevaid vahendeid: pliiatsit, pintslivart, ka põialt, lusikat, kammi, käsitela jt., võidakse saavutada suvakohane teravapiiridelise või laiemapinnalise motiivistikuga intensiivsema või tagasihoidlikuma värvusega diatüüpia.

Monotüüpia eriliigi nimetuse diatüüpia otseseks «ristiisaks» on kunstnik Märt Laarman. Tema

väga mitmekesisel, ka monotüüpia eritehnikate rohkes loomingus esineb diatüüpia nimetus juba enne Teist maailmasõda. *Dia* tähendab kreeka keeles läbi, pooleks, laiali, lahku. Seetõttu võib diatüüpia nimetust pidada ka rahvusvaheliselt väga kohaseks ja täpseks monotüüpia eriliigi nimetuseks, mis viitab otseselt menetlusele. Esiialgu on see nimetus tuntud ja levimas küll ainult Eestis. Nüüd on hakatud seda nimetust kasutama ka kooliõpilaste, üliõpilaste ja teistegi kunstihuviliste seas.

Diatüüpiale on iseloomulik, et ta meenutab sõe-joonistust või graafika sügavtrükitehnika pehme-laki teost.

Komplitseerituma teose puhul tehakse vastav joonistus eelnevalt paberi või riide pealmisele välisküljele, selleks et hiljem saaks seda hõlpsasti uuesti korrata, markeerida. Selline joonistus jääb tõmmise tagaküljele, seega mitte nähtavaks! Joonistuse jälgedele vältimiseks või taaskordamiseks on soovitatav teha vastav joonistus eraldi õhemale, läbipaistvale paberile.

Kui aga joonistusliku diatüüpia puhul kasutada tõmmisepaberit ja trükivärviga kaetud, vaheldumisi asetatud mitteimavaid pabereid, elastseid, kopeerpaberina funktsioneerivaid kummiriide või plastikaatkanga lõigendeid, siis võib korraga saada ka mitu tõmmist.

Monokroomsete, mustavärvuseliste diatüüpiate aktiivsemaks viljelejaks kunstnikkonnas on viimaseil aastail Edgar Valter, kes neid ise nimetab küll monotüüpiateks.

Kahe- või mitmevärvuselise diatüüpia puhul trükitakse vastavad värvused tavaliselt erinevalt põhikuult.

Kuid mitmevärvuselise, polükroomse diatüüpia ehk monotüüpia tõmmise võib saada ka ühekorraga, kui kasutada läbipaistvat põhikut. Sel juhul baseerub maaling või joonistus vähemalt kahele piirdele iselt täpselt identsele motiivistikule.

M. Laarman. Akt. Diatüüpia, 1942.



M. Laarman. Digitalis. Diatüüpia, 1958.

Mitmevärvuselise mono- ja diatüüpia harrastamine on viimaseil aastail hakanud eriti levima kooliõpilaste ja isetegevuslike kunstnike seas. Häid ja üllatavaid tulemusi sel alal võis täheldada kahel viimasel aastal seoses vabariiklike kooliõpilaste ja isetegevuslike kunstnike näitustega.

Muide, möödunud aastast kuulub monotüüpia ja seega ka diatüüpia õpetamine meie üldhariduslike koolide kunstilise kasvatuse programmi.

Üldsuse üha suurenev huvi tingiski vajaduse eristada mainitud monotüüpia liike vastavalt erinevaile menetlusile — mono- ja diatüüpiaks.

Selleks, et näidata põhiliigilist kuuluvust, olen viimati mainitud tehnikaliigi, diatüüpia puhul, soovitanud mõnes artiklis kasutada nimetust monodia-

tüüpia, kuid see osutus ekslikuks, kuna eriliikide menetluste ühendamise ja ületrükkimise puhul tekkis vajadus vastavalt prevaleerivale põhiliigile, nimetada taolisi teoseid monodiatüüpiaks või diamonotüüpiaks.

Mono- ja diatüüpiaga seostuvaid uudseid ja mitmekesiseid kavandamisvõimalusi kasutatakse edukalt mitmel tarbekunsti — nagu keraamika, klaasi, tekstiili, metalli erialadel ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis.

Uudsed vahendid ja materjalid võimaldavad edaspidi veelgi mitmekesisemaid manuaalseid ja tehnilisi menetlusi ja tulemusi ning senist monotüüpiate nimetuste nomenklatuuri tuleb arvatavasti õige peatselt täpsustada ja suurendada.

KUNSTNIKU ÜLLAD UNISTUSED

(M. K. ČIURLIONIST MEENUTADES)

Jonas Umbrasas

*«Pisike, ära mõtle minust halvasti. Ma kogun jõudu ja sööstan vabadusse. Mu tiivad on tugevad. Ma lendan väga kaugetesse paikadesse, igavese ilu, päikese, muinasjuttude, fantaasiamaale, võlumaale, maailma kõige kaunimale maale, ja jään seda kauaks vaatama, et sa hiljem võiksid kõike seda lugeda minu silmadest, sa mu tilluke Devdorak.»**

Alati, kui meenutame M. K. Čiurlionist, tõusevad silme ette tema imepärased maalid: päikeses helkivad lossid ja tornid, kõrgele puude ja pilvede kohale kerkinud sillad, trepid ja ohvrialtarid, mere smaragdseesse sügavikku vajunud tuled ja linnad, ime-metsades kõndivad kuningad, ääretud kosmilised avarused, terendavad püramiidid ... Samal ajal lööb hinges võbelema rahutus, südamesse valguvad sügavad tundevood, virguvad unistused, igatsused ja nukker soov millegi ääretult kauni, ülla järele.

M. K. Čiurlionis oli kristallpuhas ja aus inimene. Kogu elu kandis ta eneses igatsust, sügavat ja habrast unistust helgest ja kaunist elust. Leidmata seda tegelikkusest, püüdis ta kirjutada oma unelmaid, ootusi-lootusi ja nägemusi loomingus — muusikalistes lühipalades, prelüüdides, sümfoonilistes poemides ja vahest kõige eredamini kujutavas kunstis. Võib-olla just sellepärast on tema teostel see eriline sugestiivsus, mis märkamatult köidab ja erutab iga vaatajat, ergutab kujutlusvõimet, puudutab hinge kõige salajasemaid keeli.

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875—1911) kasvas organisti perekonnas, maalilises Lõuna-Leedu maanurgas, Neemeni männimetsaga kaetud kallastel paiknevas kuurordilinnas Druskininkais. Kodukandi loodus ja kõike poeetilist hinnata oskav pererahvas õhutas ja arendas tema sünnipäraseid kunstilisi kalduvusi, innustas teda pürgima loomingu, ilu poole.

Loodus ei olnud M. K. Čiurlionisele mitmekülgete annete jagamisel kitsi. Kõigepealt ilmsid tema kunstivõimed muusika valdkonnas. Hiljem, õppides Varssavi ja Leipzigi konservatooriumides, kujunes temast uusromantilise suuna esindaja, selge kallakuga sümboolsesse fantastikasse ja dramatismi. Sellisena näitas ta end oma varasemais ulatuslikumais muusikateostes — sümfoonilises poemis «Mets» (1901), keelpillikvartetis c-moll (1902), poemis «Meri» (1904—1906), samuti arvukates klaveripalades.

Rohkem tuntuks sai M. K. Čiurlionis aga oma hämmastavate, fantastiliste maali- ja graafikateostega.

M. K. Čiurlionise huvi kunsti vastu avaldus varakult. Õppides Plunge muusikakoolis, hiljem konservatooriumides, armastas ta vabal ajal joonistada, maalida etüüde loodusest, kaunistas algupäraste joonistustega vendadele ja õdedele saadetavaid postkaarte. Ent täie tõsidusega andus ta kunstile alles 1903. aastast, olles juba tuntud ja täielikult välja kujunenud helilooja. Čiurlionis astus sel aastal Varssavis joonistuskooli, aastail 1904—1906 õppis Varssavi kunstikoolis K. Tichy ja K. Krzyzanowski maaliklassis

Peaaegu kõik kunstniku varasemad teosed on seotud sümبولismiga, mis levis XIX sajandi lõpu ja XX sajandi alguse Euroopa kirjanduses ning kunstis. M. K. Čiurlionise kaldumise sümبولismi määrasid mitmesugused tegurid. Kunstnikku mõjutasid teda ümbritsenud poola kunstiintelligentsi seas levinud neoromantilis-sümبولistlikud tendentsid (literaatide rühmitus «Noor Poola», ajakirjad

* Devdorak — jääliustik Kaukaasia mägedes, kust M. K. Čiurlionis sõitis mööda 1905. aastal. Siin kirjutas ta mitmed originaalses vormis poeetilised pildikesed; neist on võetud tsiteeritud katkend.

«Elu» ja «Kimäär», R. Straussi ja R. Wagneri kultus muusikas, Varssavi kunstikooli atmosfäär, kunstnike-sümbolistide S. Wyspiański, J. Mehofferi, W. Podkowskiki, K. Dunikowski, B. Biegase jt. looming). Peale selle oli suur tähtsus tema huvil idealistliku filosoofia, vana-idamaade rahvaste (India, semiitide) religiooni, spiritismi, hüpnotismi vastu, samuti teda köitnud romantilise ja sümbolistliku suuna kirjanike (A. Mickiewicz, J. Slowacki, E. T. A. Hoffmanni, F. Dostojevski, D. Merežkovski, L. Andrejevi, E. A. Poe') ja kunstnike (A. Böcklini, A. Beardsley, Puvis de Chavannes'i) loomingul. Kunstnik küpses ja lõi ajal, mil Poolas ja Leedus nii nagu kogu Venemaal arenesid revolutsioonilised ja rahvuslikud liikumised, millel oli kaheldamatu mõju Čiurlionise vaadetele ja loomingu-
gule. Čiurlionis alustas oma loominguteed sellal, kui kõigis kunstiharudes, eriti just kirjanduses toimusid suured murrangud ja nihked, kui algas vanade kunstitraditsioonide ja -vormide ümberhindamine, tekkisid uued kunstisuunad ja -voolud — neoromantism, sümbolism, ekspressionism jt. Tema silme all levisid kirjanike, muusikameeste ja kunstnike hulgas uued kunstitaotlused ja -ideaalid — igasuguseid kitsendusi eitav individualism, egotsentriline subjektivism, müstika, «kunsti apoliitilisuse» loosungid jm. Terase mõistuse ja tundliku hingega Čiurlionis reageeris elavalt kõigile neile nihetele ühiskondlikus, ideoloogilises ja eriti just kunstielus, võttis omaks hulga uusi vaateid, ideid ja püüdlusi. Kuid kõige selle sulatas ta oma isiksuses ümber, lisis omaenese eetilised tõekspidamised. Sel kombel kujundas omapärase, raskesti iseloomustatava maailmavaate, milles peegeldusid paljud tema ajastu keerulised ja vastuolulised ideed, ent samuti ka tolleaegse edumeelse haritlaskonna mõistust ja südant erutanud helged püüdlused ja ootused.

Paljud M. K. Čiurlionise varasemad maalid, mis tal valmisid Varssavi kunstikoolis, paistsid silma kunstilise lahenduse teatud primitiivsuse, illustratiivsusega. Teemasid oma loominguks ammandas kunstnik tihtilugu loetud religioosest, filosoofilisest ja ilukirjandusest, arendades neid edasi hulgast osadest koosnevais pilditsükkelis, mille lahendus oli antud osalt enam-vähem realistlikus, osalt tinglikus, tihtipeale jõhkras, primitiivses kunstikeeles. Tsükklites «Matused», «Rex», «Uputus», «Maailma loomine», «Jehoova» jt. püüdis Čiurlionis edasi anda teda erutanud filosoofilisi ja religioosseid probleeme ning ideid, väljendades sügava rahunuse, elu fataalsuse ja salapärasuse meeoleolusid.

Čiurlionise loomingul teise impulsside lähte moo-

dustas loodus, selle mitmepalgeline, stiihiline elu. Paljudes oma töödes kujutab kunstnik sugestiivseid reaalse looduse motiive — «Vaikus», «Metsamuusika», tsükliid «Ööpäev», «Torm» jt., viies neisse sümbolseid, metafoorseid detaile (näiteks käe, mis puudutab puutüvesid nagu harfikeeli, või silmi meenutavad tuled mäejalamil), mis rõhutavad ja toovad eredamalt esile looduse omalaadse, sisemise elu, temas peituvat salapärase hinge, olemuse.

Kunstniku varasemad teosed eksioneeriti Varssavi kunstikooli kasvandike näitustel Varssavis ja Peterburis, samuti esimesel leedu kunsti näitusel Vilniuses 1907. a. algul. Nende teoste ebatavaline, originaalne temaatika ja vorm tekitasid kunstiüldsuses tohutu suure huvi, ajakirjanduses ilmusid vaimustatud vastukajad, mis teatasid uue, ereda omanäolise talendi ilmumisest.

1906. aasta lõpul lahkus Čiurlionis kunstikoolist, elas mõnda aega Vilniuses, aidates A. Žmuidzinavičiusel ja P. Rimšal ette valmistada esimest leedu kunsti näitust.

1907. aastal kolis ta päriselt Vilniusse, võttis siin innukalt osa taasloodud Leedu Kunstiseltsi ja teiste kultuuriorganisatsioonide tegevusest, valmistas ette teist leedu kunsti näitust (1908), juhatas koori, tegi kaastööd ajakirjandusele, andis muusikatunde.

Sügisel 1908 kolis Čiurlionis Peterburi, lähenes M. Dobužinskile, A. Benois'le, K. Somovile ja teistele «Mir Iskusstva» rühmituse kunstnikele, võttis osa nimetatud rühmituse ja Vene Kunstnike Liidu näitustest. Tal olid sõbralikud sidemed seal elavate leedu heliloojate ja kunstnikega.

Hämmastav oli Čiurlionise loominguline produktiivsus sel ajavahemikul. Terve rea muusikateoste kõrval (klaveritsükkel «Meri», Fuuga b-moll, rahvalaulude seaded jt.) lõi ta sellal suurema osa oma tuntumatest maalidest, ofortidest, vinjettidest ja joonistustest. Tema kunst omandas täielikult väljakujunenud, sügavalt omapärgelise iseloomu.

Põhiline koht Čiurlionise 1907.—1909. a. loomingus oli maastikul ja nende tsükklitel. Neis avaldub kunstniku peenekoeline poeetiline anne, tema oskus tunnetada ja väljendada looduses peituvat lüürikat, tema stiihiat. Selles suhtes on Čiurlionise loomingul palju ühist kuulsa jaapani graafikaga, hiina akva-rellmaaliga, samuti J. Whistleri peisaazidega.

Kunstiliselt lahenduselt on Čiurlionise maastikud väga mitmekesised. Ühtedes neist — «Lilled», «Paat», «Mets», triptühhon «Raigardas», «Žemaitija kalmistu», «Žemaitija ristid» — valitseb looduse omapärane, realistlik tõlgitus, kujutatakse konkreetseid Leedumaa looduse motiive, väljendatakse poeetilisi, lüürilisi meeoleolusid. Loodust kujutab

kunstnik dekoratiivselt ja üldistatult, rõhutab joonte meloodilist lainetamist, väljendab väga omalaadse, subtiilse rohekate, hallide, sinakate ja kollakate värvide gamma ning nende peente tonaalsete varjundite kaudu kirkaste avaruste, sügava rahu ja unistuslikkuse meeolusid. Näiteks triptühhonil «Rai-gardas» näeme meloodiliste joontena laiuvat Nee-meni avarat, kaunikaldalist orgu, haljendavaid välju ja sinetavaid kaugusi, millest õhkub rahu, pühalikku ülevust. Kompositsioonilt ja koloriidilt ülimal määral lakooniline, rahulik ja harmooniline maastik «Žemaitija ristid» ning väike etüüd videvikku vajunud järvekaldast «Lilled» on tulvil kirjeldamatut igatsust ja melanhooliat.

Čiurlionise maastike teise grupi moodustavad suu-remad või väiksemad tsükliid, mis ulatuslikult, eepiliselt avavad looduse olemuse, hinge erinevatel aastaegadel. Need on triptühhon ja neljast teosest koosnev tsükkel «Kevad», kaks «Suve»-tsükliid, kaheksaosaline «Talv». Eredalt avalduvad neis kunstnikule omased eepilised ning samal ajal teatud muusikalise eripäraga silmapaistvad jooned. Čiurlionis vaatab loodust romantikust poeedi pilguga, näeb temas isesugust sisemist elu, milles on külluslikult saladuslikke, ürgseid, stiihilisi jõude. Ta ei kujuta esemeid, objekte looduses, vaid temas esi-nevaid meeolusid ning nende vaheldumist. «Ke-vade» sarjas on ta jäädvustanud muljeid virguvast ja ürgjõuliselt oma elutahet väljendavast loodusest. Ääretult lakooniliselt ja dekoratiivselt lahendatud tsükliid «Talv» leiame poeetilis-muusikalise kujutise pakasestiihiast. Temperatehnikas tsükkel algab lehtedega, mille hallikassinistest toonidest õhkub rahu, habrastes tardunud puulatvades süttivad ja kustuvad jäised leegid. Järgmistes lehtedes näeme juba lumehelveste nõtket tantsu, edasi — möllavat tuisku ning kulminatsioonis valinguna allalangevaid hõbedasi jäätükke. Tsükkel lõpeb üleva apoteosiga — külmast haaratud avaruses paistavad rütmiliselt kerkivad nurgelised jäätulbad, mille sees on näha külmunud, hapraid puid. Kogu tsükkel on välja peetud ühtlases hallikas-hõbedases värvigammas, sellest õhkub sügavalt muusikalis-poeetilis mee-olu.

Kõige silmapaistvama, omapärasema ja originaal-sema osa Čiurlionise loomingus moodustavad teosed ja nende tsükliid, mis kannavad muusikalisi nime-tusi. Need on «Kevadesonaat», «Suvesonaat», «Mere-sonaat», «Päikesesonaat», «Nastikusonaat», «Tähtede sonaat» ja «Püramiidide sonaat», samuti mõningad «Prelüüdid» ja «Fuugad». Mõned uurijad kaldusid neis teis nägema kunstniku püüet väljendada muu-sikat maalikunsti vahenditega. Ent arvatavasti

mõistis Čiurlionis ise selgesti selliste katsete mõtte-tust.

M. K. Čiurlionis lõi intuitiivselt, väljendades omapärasel muusikalises vormis oma mõtteid, tundeid ja kujutlusi. Omades juba kindlalt formeerunud muusikalist kujutlusvõimet, mõtiskles ta ka maali-kunstis tihtilugu muusikalise iseloomuga piltide kaudu, rakendas muusikast ülevõetud komposit-sioonilisi, rütmilisi ja teisi kunstilisi võtteid. Čiurlionis oli veendunud, et mõnede muusikavormide, näiteks sonaadi arhitektoonika, tema komposit-siooniline struktuur on universaalsed, rakendatavad kõigis kunstiharudes ja -liikides. «Muusikalistes» maalides, nii nagu enamikus teisteski teostes, ei taotlenud kunstnik taasluua kevade, talve, mere jne. füüsiliselt tajutavaid pilte, vaid teda erutas looduse sisemine elu, tema stiihia, meeolud ja nende lakkamatu vaheldumine. Seepärast püüdis Čiurlionis — nii nagu muusikaski — leida valitud teemale iseloomulikke plastilisi motiive (lained «Meresonaadis», kiirevoolulised jõed ja punga puh-kevad puud «Kevadesonaadis», tähtede ja pilvede sülemid «Tähtede sonaadis»), ühendas ja kõrvutas erineva iseloomuga kujundeid (kaks tuld, vaikne meri ja põhjavajunud laev «Meresonaadis», pilved ja neil asuvad tuuleveskid «Kevadesonaadis» jt.), saavutades sel kombel laiahaardelise, metafoorilise mõtte- või tunde väljenduse.

Eriti karakterne ja lähedane muusikale on tema loomingus võte arendada teemat edasi mitme teose kaudu, väljendades igaühes neist uut meeolu, erisuguseid kujutlusi ja elamusi. Kõige sagedamini kasutab ta kolme- või neljaosalise sonaadi kompo-sitsioonilist struktuuri, rakendab analoogilisi tee-maarenduse printsiipe — elavast, dünaamilisest esimesest osast (Allegro) läheb ta üle tõsisele, rahulikule teisele osale (Andante) ja lõpetab kiirete, tormiliste, mõnikord ka dramaatilisel kõlavate vii-maste osadega (Scherzo, Finale). Peale selle kasutab kunstnik mõnikord sonaatide eri lehtedel muusi-kalise sonaadi esimesele osale iseloomulikku sise-mist kompositsioonilist struktuuri — põhiteema (lehe alumises osas), teema arendus (lehe keskel) ja repriis ehk teiste sõnadega — põhiteema modi-fitseeritud kordamine (ülal). Sellise lahenduse leiame «Kevadesonaadis», «Päikesesonaadis», «Püra-miidide sonaadis» ja mõningates teistes teostes.

Kõige enne valmis «Kevadesonaat» (1907), milles kunstnik kujutab looduse stiihilist ärkamist, värs-kendavat, joobnustavat elurõõmu. Esimeses osas (Allegro) näeme, kuidas jää alt vabanenud jõgedest, mis oma kujult meenutavad fantastilist metslooma (võib-olla talvepeletist?), tungivad ojade ja käres-

tikena maasse kevadveed, valguvad soodesse, järvedesse, virgutades maad, andes elu õblukestele, haljaid oksid taeva poole tõstvatele puudele. Kogu teost läbib üles pürgivate joonte ja siluettide sööstlik rütm, karge varakevadine meeleolu. Selle sonaadi teine osa (Andante) on eredalt allegooriline — ääretul helesinisel taevavõlvil, hõbedastel pilvedel hõljuvad tuuleveskid, tiivad laiaili sirutatud. Sama motiivi kordab kunstnik teoses mitu korda, väljendades lõputute avaruste, kevade värskendava hinguse, imepärase kerguse ja kirkuse õhkkonda.

Kõige sugestiivsem on sonaadi kolmas osa (Scherzo). Läbi fantastilise värava paistavad sinakasrohelist väljad ja taevas, ääretud avarused, mille kohal sööstab hoogsalt võimas roheline tuulekeeris, kandes endas lilleõisi, haljaid puuksi, vilkaid pääsuparvi ja värava ees sädelevate küünalde kuldseid leeke. Kõik kõneleb siin kosutavast kevadrõõmusest, joobnustavast õnnestulvast.

Selle sonaadi viimane osa on lõpetamata — põhimotiivid, jooned, vormid on siin vaid visandlikud, kuid sellest hoolimata avavad nad küllalt selgelt kunstniku kavatsuse. See on rõõmuhümn elule, hümn, mida laulavad maa, taevas, pilved.

Kõige küpsem ja klassikalisem Čiurlionise «muusikalise» maali näide on kuulus «Meresonaat». Selle esimeses osas (Allegro) näeme kuldsete «pärlitega» ehitatud merelainete valguseküllast, mänguvat tantsu, mida sellesamas rütmis kordavad horisondi kohale tõusnud liivaluited ja nende harju kaunistavad nõtked puud. Čiurlionis kujutab merd, vaadates seda otsekui seestpoolt, sügavusest. Säärane «rakkurs» annab pildile fantastilisuse ja õigustab maali dekoratiivset, stiliseeritud karakterit.

Sonaadi teine osa (Andante) kütkestab oma sügava tõsiduse, ülevuse ja salapärasusega. Kunstniku fantaasia tungib rahunenud mere põhja, kus terendavad uppunud linnad, laevad ja mäed. Vaikuse ja salapärasuse meeleolusid aitab eriti esile tõsta kaks kaugel silmapiiril helklevat tuld, mis kallavad õhu- ja mereavarustesse kuldset võbelevat valgust, ja otse pildi keskele paigutatud purjelaev, mida hoiab meresügavuste salapärane käsi.

Sonaadi lõpetab raevutseva mere stiihiat kujutav kolmas osa (Finale). Otse pildi ülemise ääreni on tõusnud hiiglasuur laine, see murdub, muutudes miljarditeks hõbedasteks vahusteks pritsmeteks, ujutades üle ja kandes endaga kaasa kaluripaate, mis on tibatillukesed otsekui laste mängukannid. Selle taga on näha uusi laineharju, mis violetses kauguses ähvardavalt valendavad. Kogu teosest

õhkub ülevat jõudu, mis avaldub tormakalt tõusvate lainemasside, joonte rütmi, hüperboolsete mõõdete ning hõbedaste, roheliste ja tumeviolettsete värvide kontrastsete kooskõlade kaudu.

Selles sonaadis kujutas Čiurlionis lajahaardeliselt ja mitmekülgelt merestiihiat, avas ja väljendas tema lõppematut sisemist elu, tema elavat ja salapärast «hinge».

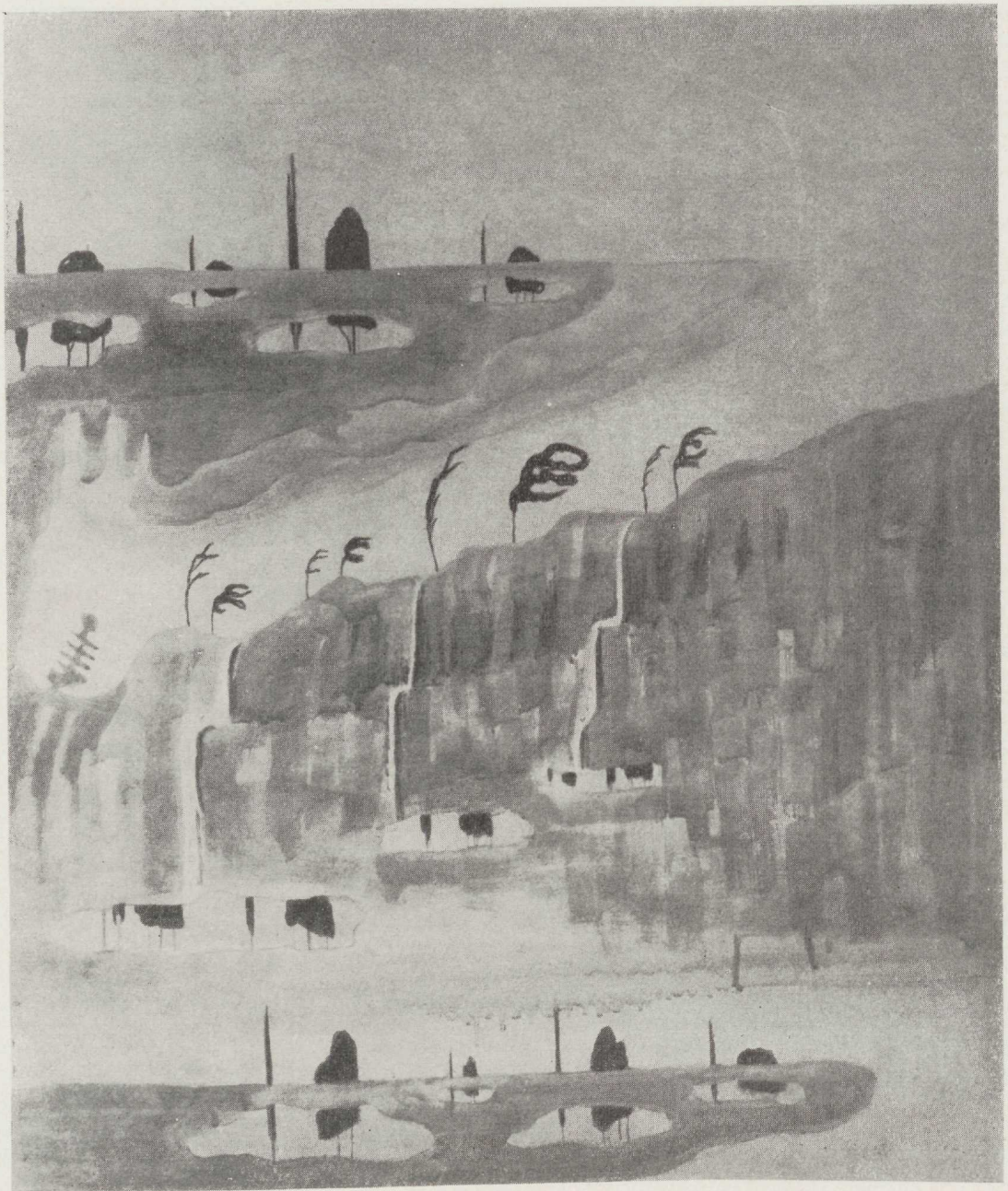
Viimasel ajal on mõned kapitalistlike maade kunstiajaloolased (nende hulgas Eestist pärit kirjanik ja kunstikriitik Aleksis Rannit) püüdnud näha M. K. Čiurlionise loomingus abstraktsionismi algmeid. Kiskudes Čiurlionise terviklikest teostest kunstlikult välja nende muusikalis-rütmilised elemendid, väidavad nad, nagu oleks Čiurlionis esimesena kunstiajaloo loonud «ebamaise ilmega, abstraktseid ja transtsendentseid kujutisi», väljendades nende abil «kosmilise eksistentsi ja saatuse saladusi» (A. Rannit, M. K. Čiurlionis, Pionnier de l'art abstrait, UNESCO, Paris, 1949). Täielikult unustatakse, et Čiurlionis andis oma loomingus edasi reaalse tegelikkuse — looduse, elu — sünnitatud mõtteid, pilte, meeleolusid, ning et iga kunstilise vormi element tema teostes on orgaaniliselt seotud teoste sisuga, konkretiseerib ja avab seda. Seda tõendavad silmanähtavalt mitte üksnes eespool vaadeldud, vaid ka kõik teised kunstniku tööd.

Konkreetsel moraalisel või filosoofilisel mõtte primaati Čiurlionise loomingus näitavad peaaegu kõige eredamalt samal ajal loodud üksikud sümbolsete kujunditega teosed või nende tsükliid. Sümbolsete kujundite ning poetiliste kõrvutamiste abil väljendab kunstnik oma vaateid teatud elunähtuste suhtes, oma meeleolusid, elamusi, ootusi ja lootusi. Osa neist töödest, näiteks «Sõprus», triptühhon «Muinasjutt», «Tõde», peegeldavad sügavat usku inimese parimatesse vaimsetesse omadustesse, teised — «Minevik», «Kuningate muinasjutt», «Ohvrialtar» — väljendavad patriootilisi ideid, kolmandais — «Ingel», «Paradiis», «Lossimuinasjutt» jt. — kujutab kunstnik oma visioone õnne ja ilu maast. Čiurlionise teoste hulgas on lõpuks ka selliseid — näiteks «Minu tee», «Musta päikese muinasjutt», «Deemon», «Rex» —, milles võime näha kõiksust valitsevate üleloomulike jõudude sümboleid või rusuvate meeleolude kajastusi.

M. K. Čiurlionise tööd paistavad silma oma plastilis-kompositsioonilise struktuuri harmoonia ning väga väljendusrikka koloriidi poolest. Tema värvi-palett ei ole lai, selles domineerivad summutatud hallikasrohelist, sinakad, kollakad ja rusked toonid, ent kunstnik nüansseerib neid tundeerksalt



M. Ciurlionis. Sõprus. Pastell. 1907.



M. Ciurlionis. *Kevadesonaat. 1. osa. Allegro. Tempera. 1907.*



M. Ciurlionis. Ohver. Tempera. 1909.

ja saavutab väga harmoonilisi kooskõlasid, mis jätavad sügava emotsionaalse mulje. Tähelepanu väärrib, et Čiurlionise teoste värvigamma on väga lähedane leedu rahvaloomingu — dekoratiivse maali ning eriti kangaste koloriidile, nendest hõngub sedasama õrna, lüürilist meeleolu.

M. K. Čiurlionise elu- ja loomingutee oli väga lühike, kuid tema panus leedu rahvusliku kultuuri varasalve on hindamatu. Ta tuli leedu rahva kunstis sel ajal, kui viimane astus oma esimesi samme. Koos A. Žmuidzinavičiuse, P. Rimša ja teistega valmistas Čiurlionis ette esimesed leedu rahvusliku kunsti näitused; samuti rajasid nad Leedu Kunstiseltsi ja olid mitu aastat selle tegevuse eesotsas. Čiurlionis oli ka paljude teiste väärtuslike ettevõtete algataja ning teostaja, näitas end innuka rahvavalgustajana, kultuuri propageerijana. Kõige tähtsam on aga tema rikkalik, mitmekülgne looming. Ta oli leedu sümfoonilise muusika alusepanija, lõi hulga klaveripalasisid, seadis rahvalaule. Leedu maalikunstis andis ta palju uut ja originaalset. Ta oli ka leedu rahvusliku graafika rajaja, lõi hulgaliselt sugestiivseid oforte, tema käe alt tulid plakatid, raamatute kaanekujundused, vinjetid, initsiaalid.

M. K. Čiurlionis ei loonud ega võinudki luua oma koolkonda või suunda. Tema kunstiline mõttelaad oli liiga individuaalne, see oli kujunenud spetsii-

filiste ajalooliste ja subjektiivsete tegurite tagajärjel. Seepärast on igasugused katsed jäljendada Čiurlionist olnud alati edutud, neist on õhkunud epigoonlikkust või maneerlikkust. Kuid Čiurlionise loomingul oli, on praegusele ja ka tulevastele põlvetele teine, kordumatu tähendus: see õpetab jälgima elu sügavamalt ja erksama pilguga, innustab loominguliselt otsima ja püüdlema eetiliste väärtuste, suure ja mõtestatud ilu poole.

M. K. Čiurlionise looming on juba ammu ületanud vabariigi piirid, ta on jõudnud maailma kunstisaavutuste ühisesse varasalve, selle üle tunnevad uhkust ja vaimustust inimesed paljudest maadest, paljudest rahvustest. Čiurlionise loomingust kirjutas vaimustatult A. Benois, see on köitnud M. Gorkit, A. Ostroumova-Lebedevat, K. Paustovskit ja paljusid teisi vene kunstnikke ning kirjanikke. Avaldades oma vaimustust Čiurlionise teoste üle kirjutas R. Rolland: «Ma ei suuda väljendada, kuidas mind erutas see tõeliselt kütkestav kunst, mis rikastab mitte üksnes maali, vaid avardab ka inimese silmapiiri polüfoonia ja muusikalise rütmika valdkonnas.»

Tänapäeval on Čiurlionise looming muutunud kõigi Nõukogudemaa rahvaste aardeks, mis aitab kaasa nende vastastikusele lähenemisele.

Leedu keelest tõlkinud Mihkel Loodus

PABLO PICASSO

Pablo Picasso, kelle sünnist käesoleva aasta 25. oktoobril möödub 85 aastat, on meie sajandi üks kõige kuulsamaid ja samal ajal kõige problemaatilisemaid kunstnikke. Picasso sündis Hispaanias. Joonistusõpetaja José Ruiz Blasco poja kunstiline andekus ilmnis väga varakult — noor Pablo omandas üllatava kergusega traditsioonilise kunsti põhimõtted. Juba 1901. a. leiame noore kunstniku Pariisist, mis neil aastatel oli magnetiks peaaegu kõigi maade kunstnikele. Siin võttis Pablo Ruiz endale kunstnikunimeks ema neipõlvnime — Picasso. Prantsusmaa saigi Picasso uueks koduks ning tema nimi seostus lahutamatult Lääne-Euroopa XX sajandi kunsti põhiprobleemidega. 1907—1909 pani Picasso koos G. Braque'iga aluse uuele kunstivoolule, nn. kubismile. Juba postimpressionistid olid hakanud ümber hindama Euroopa kunsti renessansist peale domineerinud kriteeriume ning kubism oli kõige resoluutsemaks sammuks selles protsessis. Kubistid hülgasid põhimõtted, mida Euroopa kunstnikud olid umbes 500 aastat pidanud tegelikkuse kujutamise aluseks. Kubistid pidasid XIX sajandi looduslähedast kunsti liiga passiivseks ning nõudsid kunstillt tegelikkuse aktiivset ümberkujundamist. Paljud Picasso järelkäijad arendasid kubismi täieliku abstraksionismini, täieliku loobumiseni looduslikust objektist. Picasso ise ei ole aga kunagi maalinud puht-abstraksionistlikke teoseid. Oma pika elu jooksul on ta töötanud väga erinevates maneerides, lähenedes oma nn. uusklassikalistes teostes vanadele meistritele, samas aga on ta loonud sürrealismi meenutavaid kompositsioone monstrumitest ja koletistest jne. Laialt tuntud on Picasso fašismi- ja sõjavastased teosed («Guernica», «Nuttev naine», «Sõda», «Tapatalgud Koreas»), samuti aga rahuaadet ülistavad tööd — kuulus «Rahutuvi», pannoo «Rahu» jt. Picasso on Prantsuse KP liige ja rahvusvahelise V. I. Lenini nimelise rahupreemia laureaat, seetõttu on selge meie suhtumine Picassosse kui kodanikku. Suhtumises Picasso loomingusse on aga avaldatud väga erinevaid ja vastukäivaid arvamusi. A. Vladimirski

kirjutab 1957. a. vene keeles Picasso kohta ilmunud raamatu sissejuhatuses, et saab eraldada nelja rühma inimesi vastavalt suhtumisele Picasso loomingusse. Esiteks need, kes täielikult jaatavad kogu tema loomingut. Teiseks need, kes hindavad positiivselt ainult Picasso varaseid, s. o. enne kubismi loodud teoseid. Kolmandad leiavad, et Picasso on suurepäraselt edasi andnud XX sajandi kodanliku ühiskonna varjukülgi ja koledusi, kuid arvavad, et Picasso pole suutnud kehastada positiivset ideaali. Neljandad eitavad Picasso loomingu väärtust tervikuna. Nende ridade kirjutamisest on möödunud peaaegu 10 aastat, kuid rühmitused on jäänud samasugusteks. Ikka veel jätkub vaidlus Picasso loomingu väärtuse üle paljude maade marksiistide osavõtul. Mitmed autorid on rääkinud Picasso «sisemisest lõhestatusest» ja tema loomingu «vasturääkivusest». Vasturääkivad näivad olevat ka Picasso mõtted kunsti kohta, kuid ainult esimesel pilgul vaadatuna. Nähtavasti ei saa siiski ühtki Picasso mõtet teistest lahti kiskuda ega saa ka Picasso üht laadi teoseid ülejäänutele vastandada — nende vastastikune seos ja sõltuvus on küllaltki ilmne.

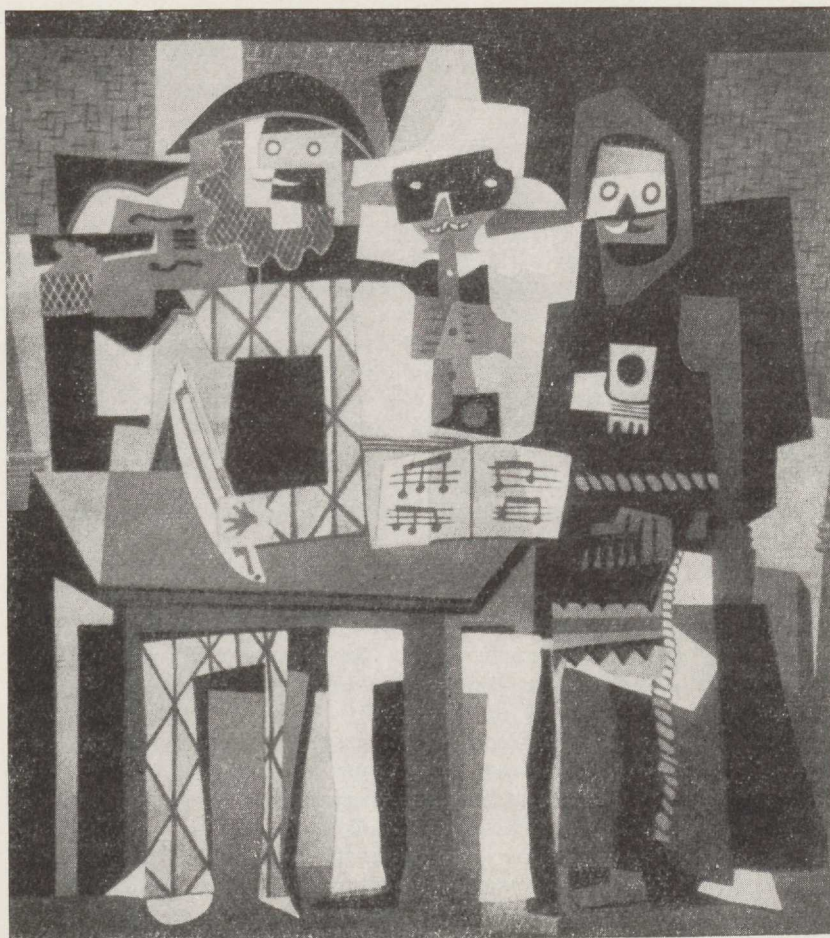
*

Mind süüdistati tihti mitmesugustes pattudes, kuid kõige vähem põhjendatud on süüdistus, nagu oleks minu töö peamiseks eesmärgiks otsimine. Kui ma maalin, tahan ma näidata seda, mis ma leidsin, aga mitte seda, mida ma otsin...

Me kõik teame, et kunst ei ole tõde. Kunst — see on vale, kuid see vale õpetab meid tõde saavutama, vähemalt seda tõde, mida meie, inimesed, oleme võimelised saavutama. Kunstnik peab leidma viisi veenda teisi oma vale tõepärasuses. Aga kui ta oma teoses ainult näitab, kuidas ja mida ta otsis, tahtes veenda meid selles vales, — ei loo ta kunagi midagi.

Otsimise idee on tihti viinud maalikunsti valele teeale, ja kunstnik on asjatult kulutanud oma jõu, andudes puhtale teoretiseerimisele.

Intervjueris M. de Zayas («The Arts», 26. V 1923.)



P. Picasso. Kolm muusikut maskides. Oli. 1921.

Kui me «leiutasime» kubismi, siis me sugugi ei kavatsenud teda leiutada. Me üksnes tahtsime vältendada seda, mis oli meis endis.

Vestlus Chr. Zervos'iga. 1935. («Cahiers d'Art», nr. 10, 1935.)

1906. aastal oli kõiki haaranud geniaalse Cézanne'i mõju. Kompositsioonikunsti mõistmine, vormide ja värvirütimide vastandamine olid saanud kõikide omandiks. Ma mõistsin, et maalikunstil on iseseisev väärtus, mis ei sõltu esemetest, mida ta kujutab.

R. Garaudy. «Kallasteta realism».

Ma maalin esemeid sellistena, nagu ma neid kujutlen, aga mitte sellistena, nagu ma neid näen.

I. Ehrenburg. «Mälestusi Pablo Picassost».

Kubism ei erine millegi poolest teistest maalikunsti koolkondadest. Neil on ühised printsiibid ja elemendid. See tõsiasi, et kubismi kaua aega ei mõistatud, aga paljud veel praegugi ei mõista, ei tõesta midagi. Ma ei oska lugeda inglise keelt ja ingliskeelne raamat — see on minu jaoks üksnes tühjad leheküljed. Kuid see ei tähenda, et inglise keelt pole olemas! Keda muud kui mitte iseennast saan ma süüdistada selles, et ma ei tunne asju, millest ma midagi ei tea.

Kubismi seletamiseks kasutati matemaatikat, trigonomeetriat, keemiat, psühhoanalüüsi, muusikat ja palju muud. Aga kõik see on ainult belletristika, kui mitte öelda — rumalus. Ja see viis halbade

tagajärgedeni, sest inimesed lihtsalt kaotasid pea puhtast teoretiseerimisest.

Kubism säilitas alati maalikunsti piirid ja rajad ning kunagi ei püüdnud neist väljuda. Joonistust, kompositsiooni, värvi mõistab ja kasutab kubism samuti kui teisedki maalikunsti koolkonnad. Ja üksnes meie teemad on võib-olla erinevad, sest me tööime maalikunsti sellised esemed ja vormid, millest kunstnikud varem isegi ei mõelnud. Me vaatame maailma lahtiste silmadega ja ilma igasuguste eelarvamusteta.

Kaasaegsele maalikunstile vastandatakse alati naturalismi. Ma tahaksin teada kedagi, kes on kasvõi üks kord näinud «naturaalset» kunstiteost! Loodus ja kunst on erinevad asjad ja järelikult nad ei saa olla ühesugused. Kunsti abil me väljendame oma kujutlust sellest, mis ei ole loodus.

Kunst oli alati kunst ja pole kunagi olnud loodus alates esimestest kunstnikest, «primitivistidest», kelle teosed ilmselt erinevad loodusest kuni nendeni, kes uskusid, nagu oleks loodust vaja kujutada sellisena, nagu ta on (David, Ingres ja isegi Bouguereau). Kunsti seisukohalt pole olemas konkreetseid ja abstraktseid vorme, vaid ainult vormid, mille väärtus on suuremal või vähemal määral veenev. Sellise väärtuse hädavajalikkus meie vaimse «mina» jaoks on väljaspool kahtlust, kuna tema abil me kujundame oma esteetilise maailmavaate.

Intervjueeris M. de Zayas.

Varem loodi pilt etappide kaupa ja iga päev lisandas temale midagi uut. Ta oli tavaliselt terve rea täienduste tulemus. Minu pilt — see on rea purustuste tulemus. Ma loon pildi ja pärast purustan selle. Aga lõppkokkuvõttes miski ei kao jäljetult: punane värv, mille ma eemaldasin ühest kohast, ilmub kusagil mujal.

Aga pildi ilme pole midagi ettemääratud ja muutumatu. Tema kallal töötades muutub tema ilme sel määral kui me mõtete suund. Ja isegi kui pilt on lõpetatud, jätkab ta ka edaspidi oma ilme muutmist sõltuvalt selle meeleolust, kes teda vaatleb. Pilt elab oma isiklikku elu nagu elusolend ja teeb läbi samsuguseid muutusi, mis toimuvad meiega igapäevases elus. See on täiesti loomulik, sest ta saab oma elu inimeselt, kes teda vaatab.

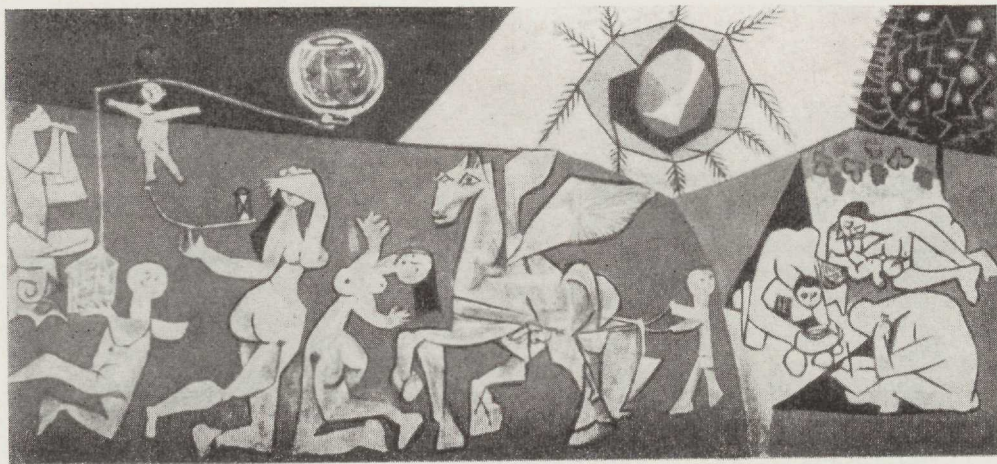
Vestlus Chr. Zervos'iga.

Erinevaid meetodeid, mida ma olen kasutanud oma kunstis, ei tohi vaadelda kui arenguastmeid teel



P. Picasso. Vollard'i süüdist. Söövitus. 1934.

mingisuguse tundmatu maalikunsti ideaali poole. Kõik, mis ma olen teinud, tegin ma kaasaja jaoks lootuses, et see on alati kaasaegne. Sealjuures ei erutanud mind kunagi otsingud. Kui ma tahtsin midagi väljendada, siis ma tegini nii, mõtlemata sealjuures minevikule või tulevikule. Ma ei arva, et minu maalikunsti erinevates meetodites oleks kasutatud põhimõtteliselt erinevaid elemente. Kui esemed, mida ma tahtsin kujutada, nõudsid teist väljendusviisi, siis ma kasutasin seda vähimagi kõhkluseta. Kunagi ma ei teinud katseid või eksperimente. Kui mul oli, mida öelda, ütlesin ma seda nii, nagu minu arvates oli vaja öelda. Uued motiivid nõudsid vältimatult uusi meetodeid. Sellel pole aga



P. Picasso, Rahu. Oli. 1952.



P. Picasso. M-me Z. portree. Oli.



midagi ühist progressi ja arenguga. Siin toimub ainult väljendusvahendite kohanemine ideele, mida tahad väljendada.

Intervjueeris M. de Zayas.

Igaüks tahab mõista kunsti. Kuid miks me siis ei püüa mõista lindude laulu? Miks, armastades ööd, lilli, kõike meie ümber, me ei püüa seda mõista? Kui aga jutt käib pildist, arvavad inimesed, et nad peavad seda mõistma, samal ajal kui neil on eelkõige tarvis taibata ühte: kunstnik loob sellepärast, et ta peab looma...

Vestlus Chr. Zervos'iga.

Kes siis teie arvates on kunstnik? Mingisugune nõdrameelne, kellel on ainult silmad, kui ta on kunstnik, või ainult kõrvad, kui ta on muusik, või ainult südamesoppide lüüra, kui ta on poeet...

Vastupidi! Ta on samaaegselt poliitiline olend, kes kogu aeg kaasa elab maailmas toimuvatele sündmustele — hirnsatele, põletavatele või rõõmsatele — ja kes ennast kujundab täielikus vastavuses neile sündmustele. Kuidas võidakse mitte huvituda teistest inimestest ja ennast elevandiluust torni üksildusse peita elu eest, mis nii mitmekülgseks meie ees avaneb? Ei, maalikunst pole leiutatud eluruumide kaunistamiseks. Ta on relv rünnakuks ja kaitseks vaenlase vastu.

«Les Lettres françaises», 24. III 1945.

Ma ei saaks elada andmata kogu oma aega kunstile. Ma armastan kunsti kui oma elu ainust sihi. Kõik, mida ma teen seoses kunstiga, pakub mulle suurimat rõõmu.

Vestlus Chr. Zervos'iga.



L. Israel. Merekividest mosaiik Tõravere Observatooriumis.

V A R I A

MEREKIVIDEST MOSAIKSEIN — SUULISTE RAHVAPÄRIMUSTE TÕLGENDAMINE KUNSTI KEELDE

Niina Raid

Arhitektuuri seostamine monumentaalkunstiga on üks tänapäeva ehitusrohke ajajärgu probleeme. Selle lahendamise võimaluste rohkus köidab eriti kunstnike nooremat põlvkonda. Esmased katsed, peamiselt Tallinnas, olid suunatud hoonete suurepinnaliste välisseinte mitmekesistamisele («Kalevi» spordihall, Mustamäe

suurpaneel lamute otsaseinad). Kunstnikud lähtusid graafilisest, joonele tuginevast väljenduslaadist. Siseroomides esines nn. puhastest tehnikatest sgrafiitot ja ruumiga orgaaniliselt seotud klaasimaali. Reljeefid, keraamilised ja metall-pannood on interjööri omanäoliseks muutmise protsessis juba järgnevad astmed.

Uued teed arhitektuuri ja kunsti sünteesile on rajatavad rahutu loojavaimu katsetuste ja otsingute abil. Üheks teeks meie monumentaalkunsti rikastamisel on kasutatavate materjalide mitmekesistamine.

Tõravere observatooriumi merekividest mosaiikseina värske võlu üks põhjusi on meil uudse

materjali kasutuselevõtt. Skulptor Lagle Israel on oma mosaiigi jaoks valinud võrratu mitmekeesisusega looduslikud mere- ja rannakivid. Nende väikseimgi eksemplar paelub rikkaliku värvi- ning toonivaheldusega, looduslike kirjade uudsusega. Mere- ja rannakivi on elavalt soe siis, kui laine uhab ergama selle helepunase soonestiku, kui helahtuvad ootamatud kollased ja sinilillad, rasked roostetoonid, imeteldavad pruunid, lõpmatu nüansirikkusega diskreetsed hallikad ja valkjad toonid. Tallinna lähedal asuvas Rocca al Mare's kogus kunstnik valikuga igas suuruses merekive, silmas pidades oma töö vajadusi.

Mosaiigitehnika viljelemise kuue aastatuhande vältel (vanimad näited sumeritelt IV aastatuhandest e.m.a.) domineerib põletatud savi- kivi-, klaasi- või keraamilise killustiku ühesuurune ja geomeetriliselt kindel vorm. Sambakese- või kuubikujulist killustikku laoti mosaiigiks tihedalt ja sirgete ridadena, hiljem tekkinud kolmnurkseid ja ümmargusi kivikesi aga looklevalt, väikeste vahedega. Neist esimene laad sobis vastavalt geomeetristeks motiivideks, teine aga juba maalitavaliseks piltkujutiseks. Aastatuhandete vältel on mosaiigitehnikat rakendatud seoses esindusliku arhitektuuriga. See traditsioon kestab ka tänapäeval — eriti suurejooneliselt kasutatakse seda Mehhikos, sotsialismimaades, Nõukogude Liidus. Meenutagem A. Deineka Majakovski metroojaama pannoosid ja tema 1964. a. Lenini preemia saanud töid.

Mosaiigitehnika on osaliselt säilitanud oma ajalooliselt kujunenud traditsioonid. Viimastel aastakümnetel on toimunud muutusi paindlikkuse poole — ühel seinal kasutatakse eri suurusega ja eri

kujulist killustikku, ka ladumistechnika on vabam.

Eesti kunstis on selle esimeseks ulatuslikuks näiteks Lagle Israeli loodud merekividest mosaiiksein, mille ENSV Kultuuriministeerium kinkis TA Füüsika ja Astronoomia Instituudile. 2,6 m kõrge ja 4,8 m lai, ligi tonnise kogukaaluga ja umbes 20 000 kivist koosnev — nii seisab ta tõsisena ja kargena Tõravere observatooriumi rahuliku kaas-aegsusega peahoones. Saali eesruumi parempoolse pikiseinana kajastab mosaiik meie esivanemate rahvapärast taeva- ja tähetundmist. Kunstnik on selle koostanud eri paikkondade materjalide alusel, liites kõik andmed terviklikuks ülevaateks vanade eestlaste tähistaevapildist. Sellel öötaeval on 28 originaalset tähtkuju. Võrreldes antud arvu 88 ülemaailmselt tuntuga, on meil põhjust uhke olla suuliste pärimuste kaudu edasi kandunud rikkalikule rahva-astronoomiale.

L. Israeli mosaiikseinale on meie kujutavas kunstis esmakordselt kasutatud seda teemat. Taevakaardi terviklikkuse huvides jättis autor välja vaid kolm tähtkuju (Kerikand, Käärpuud, Ridamus), kuna need asetsevad teistest liiga kaugel.

Juba enne oma töö kavandamist tutvus kunstnik põhjalikult rahvapärase tähetundmisega ja selle kaasaegse astronoomilise tõlgendamisega. Jakob Hurda elavalt kirjutatud, 1899. a. Jürjevis (Tartus) ilmunud «Eesti astronoomia» ja dots. Paul Prülneri ülevaatlilikud artiklid «Tartu Tähetorni kalendris» (1962) ja mujal täiendasid kunstniku sellealaseid teadmisi. Töö baasiks sai põhjataeva astronoomiline kaart. Tähtede õige asetuse märkimine seinasuurusel kartaonil võttis aega nädalaid. Tartu kunstnike

maja suures ateljees, 12,5 ruutmeetrilise kartaoni pinnal ringi roomates pani Israel paigale kraadide ja minutite võrgu ning fikseeris täpselt paljude tähtede asendi. Ladina-, kreeka- ja araabiapäraste nimede rägastikus said piirjooned meie esivanemate poolt taevasse loodud tähtkujud. Nende suurus, heleduse aste, viimase esiletoomise vahendid, kogu seinavalmistamise uus tehnika vajab tõsisest süvenemist. Kunstniku lugemislauale kuhjus astronoomiaõpikuid ja -kaarte, vanu ja uusi väljaandeid öötaevast, mitmete rahvaste teadmisi ning fantaasiat selle kohta. Kõrvuti nendega ja mitte vähema tähtsusega olid uuritavad käsiraamatud krohvitoedest ja tsementsegude valmistamise õpetustest. Et teostada suurt materjalise seinat, oli mõtlemine kõrval vaja ka tubli annus teadmisi tehnika vallast. Polnud kellegi töökogemustele toetuda, sest oma ülesande ulatusel nõudis mosaiiksein ka uut, usaldusväärset menetlust. Ligi kaks aastat kestvas loomingu- protsessis kujunes kunstiteos, mille valmimiskäigu tehniline osa oli tihedalt läbi kasvanud loomingu- lusega — kunstnik oli niivõrd hästi looja kui ka füüsilist pingutust tundev töömees.

Mosaiikseinale optilise keskpunkti moodustab Põhjanaan (*Stella Polaris*). Parempoolsel küljel äärmine on Orjatäht, vasemal Kerakorvi tähtkuju. Alumine mosaiiksein äär ei alga otse põrandapinnalt, vaid selle aluseks on puuliist, millesse ulatub Suure Looga ja Karika alumine osa. Ülaääre piiril on vasemal Väike Rist ja paremal Uus Sõel. Et saada kogu muinasloolisele taevapildile teaduslikke pidepunkte, on mosaiik jaotatud punasest vasest koordinaatidega. Tähed, mida eestlased kasutasid oma tähtkujude loomisel, on märgistatud

kollasest vasest kuus- ja viisnurkadega ning ümmarguste vaskketastega. Heledamad tähed nagu Orjatäht, Vabamees, Reha varre täht, Koodi keskmine täht on kuusnurksed. Viisnurksed on Põhjanael, Kaksikud, Suure Vankri kolm rattatähte, Peedo-täht. Ümmarguste vaskketastega on märgitud Põhjamadu (muide ainus legendaarne olend eestlaste asjalikus ja kaines taevapildis). Nende astronoomiliselt õige asukoht jäi kunstnikule ankruks, mille ümber tekkisid tema fantaasia kohased tähtkujud. Nende loomisel jälgis ta pieteeditundega meie rahva säilinud etnograafilise materjali vorme.

Merekividest mosaiigis ei saa ilma vahedeta kokku lükkida lainete poolt ümmarguseks lihvitud kivisid. Ka tiheda asetuse korral jääb paistma aluse tsementpõhi. Kui tavalise mosaiigi väljendusjõud oleneb ainult laotavast materjalist, siis siin jääb osa terviku kunstilisest mõjust aluspinna kanda. Viimase esiletulekut on kunstnik arvestanud. Vastavalt vajadusele on jäetud see kaasa kõlrama kas laiema või kitsama viiruna tähtkujude ümber. Samuti on aluse tsementi ilmestatud mitmesuguste värvitoonidega, vastavalt tähtkuju iseloomule.

Taevalaotuse osa, milles eestlaste pärimuste järgi tähtkujusid pole, on mosaiikseinal tumedast kivimaterjalist. Sügavmust bassalt, pruunikaspunased ränikivid tekitavad mulje öö vilkuvast mõõtmatuses. Nende sekka on kunstnik asetanud telliskivikilde, musta sätendavat räni. Mitmete värvide julge kõrvutamine annab kogu pildile elava põhiakordi. Tsementluse hallikas toon raamib kive piirdena. Suurte mõõtmetega, reljeefselt kõrgele kerkivate kivide kõrvale, tähtkujudele lähemale, on asetatud vähemad kivi-

kesed, mis omakorda valmistavad ette peenest killustikust laotud figure ja esemeid. Vastandina kreeklaste mütolooiliste kangelaste rohkusele taevalaotusel on eestlaste põhjataeva tähtkujudes suhteliselt vähe inimesi. Ja needki ei esine omaette, vaid n.-ö. žanriliselt — seoses oma tööriistadega ja töötegemisega. Näiteks on Suure Vankri (*Ursae Major*) tähtkujus peremees Peedo vaid üheks komponendiks hundi-, härja-, vehmri- ja rattatähtede kõrval. Samuti on Vabadiku (Vabamehe) täht (*Veega*) seotud kaariku rattatähtede- ja kitsetähega. Kogu tähtkuju nimetatakse, eriti Saaremaal, Vanad Reinad (*Lyra*). Mosaiikseina Kaksikud (*Gemini*) on Israel loonud mähkmeis imikutena, kuigi meie esivanemal pole neile nimesid (kreeklastel: *Castor* ja *Pollux*). Taevapaarid, s. o. kuus rahvusrõivais pidulist, annavad mosaiigile kui kunstitööle juurde elvust. Kas aga vanarahvas «paaride» all just paarisrahvast või ehk ka kaelkookusid või katusepaare mõttes, on lahtine. Orjatähe (*Siirius*) juurde on kunstnik sümboolselt kujutanud kõhna, väsinud sammul astuva orjapiiga (rahvakeeles «vaim»), kellele tähe tõusmine tähendas vaevarikka tööpäeva lõppu.

Suurem osa tähtkujudest on põllutöö- ja maamehe majapidamisriistad, mis jäävadki taevasse kajastama meie esivanemate töörohket elu. Kunstnik on nende vormi andmisel diskreetselt jälginud rahva esemelist vanavara. Puuasju meenutavate värvitoonidega on kujutatud Karikas, Künnapäevatähtede künnapäev, Suur ja Väike Look, Koot ja Reha. Osa nendest asetseb Linnutee (*Galaktika*) heledal taustal. Vana-taadi poolt taeva alla pandud valge kangana, mille üks ots on meie maal, teine soojal maal, näi-

tab see rändlindudele teed. Üheksa lendavat linnukest asetsevad harvalt kaarjal, heledal, lookleval lindil, mille kivid on laotud toreda voolavusega. Linnutee üldiselt suuremast kivimaterjali hulgast tungivad reljeefselt esile lopsakad lubjakivid, kergelt kirjud, kollakasroosad või hallikad graniitkivid. Sellele taustale on oskuslikult kujundatud Vibu, Künnapäev, osa Jõulutähti, Kadrisõel, Suur Rist, Sandisau ja Kerakorv kolme värvitud tsemendist keraga.

Tähekaardi valmistamisel on L. Israel igati silmas pidanud astronoomia saavutusi, seda nii tähtkujudele värvi andmisel kui ka nende ümbruse ja aluse tsemendi tooni valikul. Suure Vankri, Suure Sõela, Koodi ja Reha taevatähtede sinist, külma helki märgistab mosaiigil eriline sinakas kuma, mis on saavutatud osaliselt ka tsementluse värvimisega. Orjatäht on ainsana helevalge, keraamiline. Kaksikute põhikillustik on rohekas- ja lillakassinine, vastavalt kummagi tähe erinevale värvile taevakummil. Tähtkujusid raamiv tsemendiviing on sama vaheldusrikkalt erinev: vaimul ning Väikesel Ristil valkjas, Taevapaaridel, Suurel Loogal roosakaslilla, Kuhjalaval, Kaksikuil, Odal, Väikesel Vankril helehall. Tänu kõigele sellele on mosaiikseina astronoomiline kaart saanud polüfooniliselt rikka kõla, mille võrratud värvikust võib imetleda igast vaatekaugusest. Üldpilt ja üksikosa on ühtmoodi väljendusrikkad.

L. Israeli uurivalt süvenev suhtumine kujutatavasse, detailideni tunnetatud tähtkujude mulje ning läbi mõeldud tehnilised võimalused selle mulje täpseks edasiandmiseks on rikanud eesti kunsti ühe väga eripärase, huvitava ja ühtlasi rahvapärismi tundma õpetava teosega. Tõra-

vere Tuultemäe mosaiikseinal ergavad kivid on oma põhjamaises karguses selle astronoomia algpildiks, mida observatooriumis endas uuritakse tänapäeva täpsemate teadmistega ja täiuslike-

mate meetoditega. Mineviku vastuseadmine olevikule annab nendes ruumides just sellele kunstiteosele väga elava, kaasaegse kõla. See suunab mõtteid võrdlema kahte maailmatunnetust,

mida ajaliselt ei lahuta tegelikult kuigi pikk vahemaa.

Ühe pioneerina meie monumentaalmosaiigi alal peaks L. Israeli tähekaart olema ergutuseks selle tänuväärse tehnika viljelemisele.

SELETUSEKS TÄHEKAARDI FOTOLE:

Tähekaardi alumisel kolmandikul vasakult paremale asuvad: Kuhjalava, Karikas, Suur Vanker (ülal), Herne Kahlad (all: kahlpeotäis), Taevapaarid, Kaksikud, Suur Look, Orjatäht (pooleldi Lin-

nuteel). Keskpunktis on Põhjanaan, sellest alla vasakule: Väike Vanker, Põhjamadu, Vanad Reinad.

Ülemises kolmandikus (vasakult): Linnuteel Kerakorv, Sandisau, Suur Rist, Väike Look, Kad-

risõel, Künnapäevatähed (-küünlajalg), Vibu ja Oda, neist allpool Jõulutähed.

Linnuteest ülalpool vasakult: Väike Rist, Suur Sõel, Koot ja Reha.

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDU ÜLDKOOSOLEKUST

23. märtsil 1966. a. toimus Tallinna Kunstihoones Eesti NSV Kunstnike Liidu üldkoosolek, kus tehti kokkuvõtteid Balti liiduvabariikide juubelinäitusest Moskvas ja kavandati eelseisvaid ülesandeid.

Sissejuhatavas sõnavõtus kõneles Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatuse esimees J. Jensen sellest suurest tähelepanust, mida Balti liiduvabariikide kunstile osutasid Moskva kunstnikud ja kunstihuvilised. Selle ühe näitena märkis ta näituse arutelu lülitamist NSVL Kunstnike Liidu juhatuse pleenumi päevakorda, mis märgistas selle tähtsust üleliidulises ulatuses. Meie kunsti edu põhjuseks pidas sõnavõtja meie kunsti laia haaret ja mitmekesisust, otsingute värskust ning näituse õnnestunud kujundust. Positiivselt mõjus meie ekspositsiooni üldpildile valikuprintsiip, mille aluseks oli juhtivate

meistrite loomingu ulatuslikum esitamine. Vabariikliku juubelinäitusega võrreldes, kus üksikud kunstiliigid olid eksponeeritud eri paikades, mõjus meie kunst Moskvas terviklikumana. Sõnavõtja pidas meie uue näitusehalli ehitamist ülesandeks nr. 1. Pike-malt analüüsis sm. Jensen meie kunsti kitsaskohti (monumentaal-dekoratiivkunsti mahajäämust võrreldes vennasvabariikidega) ning nende likvideerimise võimalusi. Ta avaldas lootust, et eesti nõukogude kunstnikud lähevad eelseisvatele suurtele sündmustele meie maa elus (Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäev, V. I. Lenini 100. sünniaastapäev) vastu veelgi ulatuslikumate ja kunstiküpsimate saavutustega.

Kunstiteadlane Villem Raam esines pikema ülevaatega Balti liiduvabariikide kujutavast kunstist näituse ja arutelu

baasil. Ühiseks positiivseks jooneks peeti kõigi kolme vabariigi kunstis paraadlikkuse puudumist ja sügavat optimismi. Rõõmutavaks pidas ettekandja üksikute maade kunsti eripäraste joonte äramärkimist nii arutelu käigus kui ka ajakirjanduse veergudel. Vastavatest eripärastest joontest lähtus ka V. Raam oma ettekandes, kus ta esimesena käsitles maali, järgnevalt graafikat ja skulptuuri.

Moskva arutelul ja perioodikas oli kõige rohkem juttu leedu maalist. Seda põhjustas ettekandja arvates leedu maali jõudne areng viimase viie aasta vältel ning nende maalises esinev erakordne maaliline temperament (Savičkas, Gudaitis, Gečas). Neist viimane annab erilise uue aktsendi leedu kunsti, mis võib kujuneda sõnavõtja arvates uueks uuele traditsioonile. Leedu maalile heideti arutelul ette vaid

kompositsioonilise kontseptsiooni mitteküllaldast selgust.

Leedu maali positiivseks omapäraks peab V. Raam «laulvat maalilisust». Läti maali iseloomustab seevastu sisemine paatos, jutukus ja esinduslikkus. Ent läti maalil on viimastel aastatel märgata vähe nihkumisi, võib isegi täheldada teatavat tagasiminekut, isegi kriisi. See põhjustas ka suhteliselt vähese tähelepanu läti kunsti sellele žanrile arutelul. Vaieldamatult peetakse aga lätlasti Baltikumi tugevamateks kompositsioonimeistriteks.

Eesti maal, mida sõnavõtja arvates iseloomustab intellektuaalsus, mõtisklev alltekst ja siiras «tsunftmeisterlik» vormirõõm, sai arutelul üldiselt positiivse hinnangu. D. Šmarinov märkis hindavalt eesti maalijate õiget proportsiooni- ja formaaditunnet, kõrget, keerukat maalikultuuri ja head maitset. Nende pinnal esineb eesti maalil uute esteetiliste kujundite leidmisi. Positiivsena tõi Šmarinov esile ka paraadlikkuse puudumise meie maalil. Kõige enam tähelepanu osutati arutelu sõnavõttudes N. Kormašovi, L. Mikko, L. Muuga ja E. Okase maalidele.

Erilist tähelepanu tuleks V. Raami arvates pöörata edaspidi figuraalse kompositsiooni ja monumentaalmaali arengule, tuleks neis žanreis välja kujundada laad, kus meie maalijate maitse ja koloriit väärrikalt kõlama lööks.

Leedu graafikat iseloomustab poeetiline kujundilikkus ja laulvus. Pidades seda sobivaks küll raamatuillustratsioonil, kahtleb ettekandja, kas leedu puulõike laulev laad suudab lahendada tänapäeva inimese diferentseeruvat olemust.

Läti graafika, kus domineeris meeolumaastik, mõjus leedu ja eesti kõrval aegununa.

Eesti graafika kujunes mosk-

valastele avastuseks. Erilist tähelepanu leidis Moskvas Vive Tolli vaikiv-tõsine looming. Sõnavõttudes tõsteti esile veel G. Reindorfi, E. Okase, A. Keerendi, A. Hoidre, E. Einmanni teoseid. Eesti ekspositsiooni tõstis esile ka Saksa Demokraatliku Vabariigi esindaja, kes soovis valikut näitusest eksponeerida ka Saksa DV-s.

Ettekandja avaldas kahetsust, et Moskvas oli halvasti esindatud meie plakat, akvarell, ja üldse mitte monotüüpia.

Skulptuuris tõstis ettekandja (ka arutelu sõnavõttud) esile leedu ekspositsiooni, kus valitses leidlikkus, emotsionaalsus ja poeetilisus ning materjali valitsemist kipsi üle. Ka läti skulptuur mõjus paremini materjali tõttu (ekspositsioonis oli vaid 1 teos kipsis!), ent skulptuuri eksponeerimine killustatult teiste kunstiliikide vahel halvasti tunduvat üldmulje saamist. Läti skulptuuris valitseb aga ettekandja arvates oht libastuda suure üldistamisega lakoonilisusest skemaatilisusse.

Eesti skulptuuri kahjustas ettekandja arvates juhuslik valik, ebaõnnestunud kujundus ja halb valgustus. Viimane ei andnud võimalust meie skulptuuris esineva tundliku vormikõne mõjulepääsemiseks.

Lõpuks peatus V. Raam näituse organiseerimise küsimustel. Ta pidas sellise suure näituse korraldamist ja ettevalmistamist suureks teaduslikuks tööks, mis ei tohiks edaspidi jääda vaid sektsoonide ja žürii ülesandeks. Antud korral esines juhuslikkust nii autorite kui ka teoste valikul, samuti näituse mittevastavust kataloogile, mis näitas kogu näituse mitte põhjalikku ettevalmistamist. Põgusalt puudutas ettekandja ka näituse kujundamisega seotud küsimusi ja eriarvamusi selles osas.

Tarbekunstialaste väljapanekute ja sõnavõttude kohta tegi kokkuvõtte kunstiteadlane Helene Kuma.

Rõõmustava tegurina sel näitusel ja ka arutelul märkis sõnavõtja tarbekunsti võrdõiguslikkust teiste kunstiliikidega. Ja tõesti, rida tarbekunstiteoseid (rüüjud, gobeläänid) võistlevad emotsionaalsuse osas kujutatava kunsti teostega. Tunnustavaid hinnanguid Baltikumi tarbekunsti kohta anti paljudes arutelu sõnavõttudes, kus märgiti erinevate autorite käekirjade mitmekesisust, head dekoratiivset vaistu ja maitset, mis kõneleb sotsialistliku realismi kunsti mitmepalgelisusest ja laiaast haardest.

Leedu dekoratiiv-tarbekunsti silmapaistvamaks saavutuseks on vitraažid ja batik-pannood. Neist esimeses paistab silma suund värvi väljendusliku mõju saavutamisele, milles leedulased pole veel kindlasti õelnud viimast sõna. Leedu kunstnikud väljusid vitraažide loomisel traditsioonilistest vitraaži põhimõtetest ja laiendasid selle kunstiliigi võimalusi. See loob neile uued suured perspektiivid selle kunstiliigi edasiseks arenguks.

Läti tarbekunstis jättis sõnavõtjale sügavaima mulje R. Heimrati looming, selles avalduv tundedelus, optimism ja suurejooneline monumentaalsus (seda eriti tekstiili osas). Arutelu käigus heideti aga paljudele läti tarbekunstiteostele ette materjali ja vormi mittevastavust.

Eesti tarbekunst paistis näitusel silma oma terviklikkuse, ühtlase nivoo ja maitsekusega. Arutelu käigus domineeris eesti tarbekunstist keraamika ja tekstiili analüüs. Sõnavõtja arvates põhjustasid seda naabervabariikide vastavad näited ning meie keraamika ja tekstiili kergemini ja kiiremini haaratav eksposit-

sioon võrreldes naha, metalli ja klaasiga.

Arutelul ülestõstetud küsimustest vajavad sõnavõtja arvates tõsist tähelepanu:

1) Tarbekunsti eksponeerimine tulevikus ansamblitena, mitte materjalide järgi, tarbekunsti monumentaalsuse küsimus; pisiplastika arengu perspektiivid.

Selleks, et järgmisel näitusel saaks tarbekunsti esitada ansamblitena (ka fotode vahendusel), peaks juba varakult hakkama ettevalmistusi tege- ma.

2) Kunstiteadlane Makarov tõstis näituse arutusel positiivselt esile meie õoneskeraamika monumentaalsed vormid, millel on suur perspektiiv kunstide sünteesis. Meie keraamikute suured eeldused selle žanri viljelemisel (J. Matvei ja A. Tippe tugev vormimeel, I. Ploompuu arhitektooniline-konstruktiiivne vormitaotlus, L. Kormašova väljendusrikas vormitunne) lubavad senisest suuremat rõhku panna arhitektuuriga tugevasti seostatud keraamiliste teoste loomisele.

3) Peaks suuremat vahet tegema skulptuuri ja keraamilise pisiplastika vahel. A. Alamaa keraamilistes lindudes esinev arhitektooniline-konstruktiiivne vorm on uueks kvaliteediks meie keraamikas. Enam seostatav arhitektuuriga, välja kasvanud uuest elutunnetusest, väärib see edasiarendamist meie pisiplastikas.

Lõpuks peatus H. Kuma plaanis olevatel näitustel, millest meie tarbekunstnikud osa võtavad. Seejuures avaldas ta arvamust, et vabariiklikel ülevaatenäitustel peaksid esindatud olema võimalikult kõik kunstnikud. Väljaspool vabariiki toimuvate esindusnäi-

tuste komplekteerimisel peaks aga piirama autorite arvu, kusjuures tuleks suurendada esinevate meistrite teoste arvu, võimaluse korral esitada üksikute autorite tööd ansamblitena.

Järgnevates sõnavõttudes puudutasid:

Bruno Tomberg — Moskva näituse kujundamisega seoses olnud raskusi ja mõningate ebaõnnestumiste põhjusi kujunduses ja tehnilistes küsimustes.

Juta Eskel — skulptorite töö raskusi tehnilis-eksperimentaalse baasi puudumise tõttu ning skulptuuri ebarahuldavat kujundust ja mitteküllaldast ning ebaõiget valgustust Moskva näitusel.

Kalju Reitel — suuremate materjalise skulptuuriteoste puudumise põhjusi (eksperimentaalse baasi puudumine, vastavate lepingute puudumine) ning Balti liiduvabariikide dekoratiivskulptuuri alase konverentsi ja näituse ettevalmistamist (käesoleva aasta septembris).

Boriss Bernštein — rõhutas eesti kunstis viimase viie aasta vältel toimunud arenguprotsessi keerukust, mille lõppresultaadid ja aktsendid eksponeeriti Moskva näitusel. Avaldas vastuväite sm. Kuma poolt püstitatud arvamusele, et eesti tarbekunsti võiks välisnäitustel esindada vaid väike grupp meistreid ansamblitega. See tingiks vaid loomise näituste tarvis, mis kitsendab tegelikult tarbekunsti tegeliku eesmärgi saavutamist.

Valter Jõeste — loomingulise tööga seoses olevaid majanduslikke probleeme.

Oskar Raunam — Moskva näituse organiseerimisega seoses olnud küsimusi, eksperimentide vajalikkust meie kunsti jõudsamaks arenguks, kunstikaadri järjekindlat ettevalmistamist igas kunstiliigis, et ei tekiks pause üksikute alade järelkasvus. Põgu-

salt peatus ta ka tarbekunsti ise- seisevuse küsimusel.

Lehti Viiraja — näituse ebarahuldavat organisatsioonilist külge, mille tingis ühe täielikult vastutava ja korraldava instantsi puudumine ning sisu ja vormi mitteküllaldast vastavust näituse kujunduses.

Enn Roos — puudusi näituse ettevalmistustöös, mis kahjustas tunduvalt meie skulptuuri üldpilti näitusel ja Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva tähistava näituse ettevalmistamise küsimusi.

Kultuuriminister Albert Laus — Moskva näituse kujundamist takistanud tegureid. Seejuures peatus ta sisulistel küsimustel (skulptuuri, akvarelli mitteküllaldane tase jm.), mis olid antud näitusel määravamad. Järgnevalt andis sm. A. Laus põhjaliku ülevaate lähema viie aasta jooksul püstitavatest monumentidest, ulatuslikumate teoste loomise võimalustest, peatsetest konkurssidest ja näitustest. Kõigi nende ülesannete edukaks täitmiseks on vajalik korraliku tehnilise baasi olemasolu, mille rajamine peab jääma esmaseks ülesandeks. Ka pidas sõnavõtja vajalikuks astuda samme monumentaalkunsti kitsaskohtade likvideerimiseks.

Lõppsõnaga esines Jaan Jensen, kes vastas üldkoosolekul üles tõstatatud küsimustele näituse organiseerimise ja suuremate lepingute sõlmimise osas. Kunsti edasise arengu pandiks pidas sõnavõtja suurt nõudlikkust enda vastu.

Üldkoosolekul andis Eesti NSV Kultuuriminister A. Laus üle ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi aukirjad kunstnikele J. Jensen ja S. Škop ja ENSV Kultuuriministeeriumi aukirjad kunstnikele R. Timotheus ja A. Hoidre ning NSVL Kunstnike Liidu diplomi E. Okasele.

СОДЕРЖАНИЕ

| | | | |
|--|----|--|----|
| <i>Олаф Утт</i> | | ХУДОЖНИКИ ОБ ИСКУССТВЕ | |
| Наказ времени | 1 | Пабло Пикассо | 57 |
| Искусство Прибалтийских республик в Москве | 4 | РАЗНОЕ | |
| <i>Тийна Нурк</i> | | <i>Нина Райд</i> | |
| Среди произведений Лейли Мууга и Николая Кормашова | 21 | Мозаичная стена из морских камушков | 62 |
| <i>Лео Соонпяз</i> | | О пленарном собрании Союза Художников Эстонской ССР | 65 |
| Некоторые черты творчества Вольдемара Вяли | 29 | Приложение: Систематизированный сводный указатель содержания альманаха изобразитель- ного и прикладного искусства «Кунст» за годы 1958—1965 | |
| <i>Валли Консап</i> | | О подготавливаемой к печати литературе в об- ласти искусства | |
| Таллинские замки XV—XVIII вв. | 37 | | |
| ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УГОЛОК | | | |
| <i>Мярт Бормейстер</i> | | На первой странице обложки — Х. Аррак. Ворота Виру в Таллине. 1966. | |
| Монотипия и диатипия | 46 | | |
| <i>И. Умбрасас</i> | | На последней странице обложки — Ю. Эскель. Мать с ребенком. 1965. | |
| Возвышенные мечты художника (вспомин- ная М. К. Чюрлиониса) | 49 | | |

КУНСТ 2. (ИСКУССТВО). АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА. 1966.

На эстонском языке
Оформление Л. Круусмаа
Издательство «Кунст» при Художественном Фонде
Эстонской ССР, Таллин, ул. Пикк, 6.

Toimetaja M. Alas.
Kunstiline toimetaja A. Koomets.
Tehniline toimetaja K. Kuusik.
Korrektor V. Ansip.

Hind rbl. 1.—

Toimetuse kolleegium: E. Allsalu, B. Bernštein,
L. Gens, E. Hansen, H. Kuma, O. Männi, O. Rau-
nam, J. Seilenthal, O. Soans, I. Solomõkova,
E. Hansen, V. Tiik.

Ladumisele antud 18. V 1966. Trükkimisele antud 18. VIII
1966. Korjukovka Tehniliste Paberite Vabriku (Ukraina
NSV) kriidipaber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 8,5+2 klee-
bist ja 2 lisa. Tingtrükipoognaid 11,45. Arvutuspoognaid
7,94. Trükiarv 2000. MB-06771. Tellimise nr. 3735. Trüki-
koda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2.

7—3—4

ILMUVAST KUNSTIALASEST KIRJANDUSEST

Kirjastus «*Iskusstvo*» rõõmustab käesoleval aastal kunsti- ja raamatusõpru paljude väljaannetega. Kõiki ilmumisplaanides olevaid teoseid antud ülevaates käsitleda ei jõua (täieliku ülevaate annab igas raamatukaupluses olev kirjastuse temaatiline plaan), sellepärast tutvustame vaid mõningaid varsti lugeja kätte jõudvaid teoseid.

Käesoleval aastal hakkas ilmuma uus sari — «**Elu kunstis**», mis sisaldab romaane ja jutustusi väljapaistvate kunstiinimeste elust ja loomingust. Lugeja saab teada, kuidas elas kunstnik, kes olid ta sõbrad, kes vaenlased, missuguseid sündmusi kajastas ta oma loomingus, kuidas kunstniku isiklik elu mõjutas ta teoseid, kuuluvust ühte või teise koolkonda. Teoste autoreiks on nimekad kodu- ja välismaa kirjanikud ning õpetlased. Raamatud on rikkalikult illustreeritud ja peaksid huvi pakkuma igas vanuses ja erineva kutsega lugejaile.

Sel aastal ilmub sarjas neli raamatut. M. Kapšitseri «*Valentin Serov*» ei jutusta üksnes kunstniku elust, vaid annab ka ammendava ülevaate XIX sajandi lõpu — XX sajandi alguse kunstielust. Lugeja kohtub Vrubeli, Korovini, Levitani, Repini, Vasnetsovi jt. kunsti ja kirjanduselu tegelastega.

K. Paustovski raamat kannab pealkirja «*Raamat kunstnikest*» ja sisaldab jutustusi Van Goghist, Niko Pirosmanišvilist, Nesterovist, Kiprenskist ja Levitanist.

Tuntud prantsuse peisažisti elu kujutab raamat «*Albert Marquet*». Selle kirjutab kunstniku lesk M. Marseille varsti peale A. Marquet' surma 1947. aastal. Dokumentaalsed biograafilised andmed aitavad paremini mõista A. Marquet'd inimesena ja kunstnikuna. Elavalt kujutatakse Pariisi kunstiringkondi ja Marquet' sõpru.

Jean Renoir, väljapaistev prantsuse kinokunstnik jutustab raamatus «*Auguste Renoir*» oma isast, ta vaadetest elule ja kunstile. Kaasakiskuvalt esitab autor terve epohhi prantsuse kunsti ajaloost, ta raamatu lehekülgedel elustub peale A. Renoiri ka Cézanne'i ja paljud teised tolle aja kunstnikud.

Esteetika-alastest teostest mainiksime eelkõige kahekõitelist kogumikku «*K. Marx ja Fr. Engels kunstis*», kuhu on koondatud marksismi rajajate mõtted kunsti ja esteetika kohta.

I. E. Vertsmanni raamat «*Kunstilise tunnetuse probleemid esteetikas*» käsitleb lääne-euroopa esteetilise mõtte mitmeid küsimusi. Autor analüüsib Diderot, Rousseau', Hegeli, Nietzsche ja Sartre'i esteetilisi kontseptsioone ning Shakespeare, Goethe ning Balzaci vaateid, seostades need ka kujutatava kunsti spetsiifikaaga.

Kunstnike elule ja loomingule pühendatud monograafiaist mainiksime A. Fjodorov-Davõdovi teost «*Levitani elu ja looming*», mille teeb eriti väärtuslikuks Levitani teoste täielik nimekiri (nüü kodumaal kui ka raja taga olevad tööd), Levitani kohta oleva kirjanduse loetelu ja ta elukroonika.

Välismaade kunsti käsitlevad G. Gorkajainovi «*Itaalia kaasaegne kunst*», J. Zolotovi «*Prantsuse portree XVIII sajandil*», M. Kuzmini «*Rumeenia kunst*» ja N. Kalitini «*Pariisi muuseumid*».

I. Sapego raamat «*Hans Erni*» vaatab šveitsi kaasaegse suurima graafiku loomingut. I. Tupitõni teos «*Ivan Mištrovitš*» on pühendatud ühe silmapaistvama skulptori (1883—1962) tööle.

Albumitest nimetaksime kolme. «Aafrika rahvaste kunst» tutvustab kõiki paremaid ja vähemtuntuid aafrika kunstimälestisi. Käsitletakse ka aafrika tänapäeva kunstivoole. Paljud reproduktsioonid ilmuvad esmakordselt.

«Inimese ilu kunstis» sisaldab reproduktsioone kõigi aegade ja maade silmapaistvate kunstnike šedöövrest.

«Vene muinasjutt» pakub üle 40 reproduktsiooni Vasnetsovi, Vrubeli jt. parematest muinasjututeemalistest töödest.

Õpikutest tutvustaksime kolme raamatut. S. Aleksejevi «Õpetus värvist» on määratud eelkõige isetegevuslikele kunstnikele. Teoses räägitakse sellest, kuidas aegade jooksul muutus maalikunstis värvikäsitlus, kuidas arenes teadus värvist, värvi sõltuvusest kompositsioonist ja paljudest teistest huvitavatest probleemidest.

«Nõukogude kunsti ajalugu (1941—1962)» 2. osa on kirjutatud NSV Liidu Kunstide Akadeemia Kujutava Kunsti Teooria ja Ajaloo Teadusliku Uurimise Instituudi autorite kollektiivi poolt kooskõlas kunstinstituutide programmiga. Raamatus on ligi kakssada illustratsiooni.

«Välismaade kunsti ajalugu» vastab kesk-eriõppeasutuste programmile. Selles on kokkuvõtlikult esitatud kogu kunsti areng ürgkogukondlikust ajast tänapäevani. Rõhutatakse eriti neid küsimusi, mida on kõige enam vaja tunda praktilises tegevuses.

Kirjastuse «Sovetskii Hudožnik» peatselt ilmuvatest väljaannetest tuleks eeskätt nimetada kunstiteaduse doktori V. V. Vanelovi artiklitekogumikku «Inimese igakülgne areng ja kunstiliigid». Autor vaatlleb kunsti osa igakülgsest arenenud inimese kujundamisel, kunstide süsteemi ja klassifikatsiooni. Huvi võib pakkuda V. Vanelovi käsitlus kunstiliikide omavahelistest seostest, uute kunstialade tekkimisest ja kunsti ning tegelikkuse suhetest sotsialismi ja kommunismi ajal.

Kogumik «Kunstiküsimused kahe ideoloogia vahelise võitluse valguses» sisaldab üksteist artiklit, mille diapsoon ulatub teoreetilistest probleemidest («Realismi piirid ja kunsti saatus») näituste analüüsideni («Millest räägib ameerika graafika»).

Vajalikuks käsiraamatuks kunstnikele, kunstiteadlastele ja muuseumide töötajaile on 2. köide teatmikust «Nõukogude kujutava kunsti näitused». Raamatus antakse ajavahemikul november 1933. kuni 1940. korraldatud iga näituse nimetus, avamise päev, linn ja eksponeerimise ruum, näituse osakonnad, eksponeeritud teoste arv ning loetletakse kõik näitusest osavõtjad.

Muuseumide töötajaid ja näituste kujundajaid peaks huvitama ka artiklite kogumik «Kaasaegne eksponeerimiskunst», milles teaduslikud töötajad käsitlevad näituste korraldamise meetode, võtteid ja põhimõtteid.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

| | |
|--|----|
| Министр культуры СССР тов. Е. А. Фурцева произносит речь на открытии выставки | 3 |
| Отделение эстонской графики | 5 |
| Г. Иокубонис. Портрет проф. Ю. Веножинскиса | 5 |
| А. Гарбаускас. Витраж | 6 |
| С. Вейверите. Трактористы | 6 |
| И. Микенас. Первые ласточки | 7 |
| Р. Гибавичюс. Вильнюс | 8 |
| А. Скирутите. Рождение ребенка | 8 |
| Ю. Балчиконис. Ковер | 9 |
| А. Личкуте. Вазы | 9 |
| А. Гулбис, «...плюс электрификация» | 10 |
| Р. Кальниня-Гринберг. Каменщик | 10 |
| А. Селезнова | 10 |
| И. Заринь. «Речь». Часть триптиха «Солдаты революции» | 11 |
| А. Гулбис. Портрет художника В. Дишлера | 12 |
| Э. Илтнер. Рижские башни | 12 |
| Я. Пигознис. «Три молодые сестры...» | 13 |
| Р. Скрубис. Мост через Даугаву | 13 |
| Г. Кроллис. Молодость | 13 |
| Л. Кормашова. Вазы | 14 |
| А. Иваск. Керамическое панно «Утро на рынке» | 14 |
| Х. Кума. Керамическое панно «Самовары» | 15 |
| А. Аламаа. Керамическое панно «Мальчик с рыбами» | 15 |
| Б. Томберг. Светильники | 16 |
| Э. Восс. Ларец | 16 |
| Л. Эрм. Настенный ковер «Олени» | 17 |
| А. Лехис. Ларец для фотографии | 17 |
| О. Субби. Портрет матери | 18 |
| И. Линнат. Сети | 18 |
| Э. Эйманн. Портрет художника | 18 |
| Р. Уутмаа | 19 |
| Л. Микко. В ремонте | 19 |
| Х. Вальк. Шутка без слов | 20 |
| Х. Халлисте. Портрет Андреса Сярева | 20 |
| Л. Мууга. Мужской портрет | 22 |
| Л. Мууга. Гиацинты | 23 |
| Л. Мууга. Вспоминая витражи | 24 |
| Н. Кормашов. Пельгулинн | 25 |
| Н. Кормашов. Натюрморт с кофейником | 26 |
| Н. Кормашов. Юдит | 27 |
| Н. Кормашов. Чудское озеро | 28 |
| В. Вяли. Портрет Хильды Юпрус | 30 |
| В. Вяли. Композитор Михкель Людиг | 31 |
| В. Вяли. Пейзаж острова Сааремаа | 32 |
| В. Вяли. Портрет жены | 33 |
| В. Вяли. Ловля угря | 35 |
| Шкатулка. XV в. | 38 |
| Готический замок к ларю. XVI в. | 38 |
| Готический замок в вестибюле Большой Гильдии в Таллине. 1551 г. | 39 |
| Связка ключей. Таллин, ул. Вене 14. XVI в. | 40 |
| Замка, Таллин, Домская церковь XVI—XVII в. | 40 |
| Схема замка | 41 |
| Схема замка | 41 |
| Механизм замка с внутренней стороны крышки железного ларца. XVI в. | 42 |
| Декоративная пластина, закрывающая внутреннюю сторону крышки железного ларца XVII в. | 42 |
| Пластина коробки замка | 43 |
| Железная шкатулка с росписью. XVII в. | 43 |
| Сундук. XVII в. II пол. | 43 |
| Замок сундука, с декором барокко | 44 |
| Замок-коробка | 44 |
| Замок с частично прикрытым механизмом. Конец VII в. | 44 |
| Замок с тремя нишами. XVII в. | 45 |
| Замок. Примерно 1700 г. | 45 |
| Ключи XV, XVI, XVII и XVIII вв. | 45 |
| М. Лаарман. Обнаженная фигура | 47 |
| М. Лаарман. Наперстницы | 48 |
| М. Чюрлионис. Дружба | 53 |
| М. Чюрлионис. Весенняя соната. I часть. Аллегро | 54 |
| М. Чюрлионис. Жертва | 55 |
| П. Пикассо. Три музыканта в масках | 58 |
| П. Пикассо. Из сюиты Волара | 59 |
| П. Пикассо. Мир | 60 |
| П. Пикассо. Портрет госпожи З. | 60 |
| П. Пикассо. Молодость | 61 |
| Л. Израэль. Мозаика из морских камушков для Обсерватории Тыравере | 62 |

Цветные репродукции:
 В. Вяли. Вийве из деревни Атла... Фронтиспис
 Адамсон-Эрик. Декоративные плиты

Rbl. 1.—

~~Ar 966 B~~
~~Kunst~~

