

<https://doi.org/10.3176/hum.soc.sci.1965.3.04>

K. KIRME

FIGURAALNE DEKOOR NÕUKOGUDE EESTI NAHKEHISTÖÖS

Varasematele kunstiajaloo epohhidele on iseloomulik sagedane figuraalse dekoori kasutamine tarbekunsti. Tuletagem meelde antiikset vaasimaali ja gemmikunsti, büt-santsi elevandilunikerdusi ja emailtöid, keskaegseid piltvaipu või hiina portselani. Ka nahkehistöös võib figuraalset dekoori (peamiselt loomafiguuride näol) täheldada juba küllaltki varakult, nagu selgub näiteks Altaist V—III sajandist e. m. a. pärinevatest arheoloogilistest leidudest.¹ Eriti ohtralt kasutati figuure Euroopas XIV—XVI sajandi raamatuköiteil. Lõiketehnikas gooti kõide asendub pimetrukis ja hiljem kullatud köitega, aga ikka kasutatakse kaante kujundamisel küll mütolooiliste, küll ajalooliste, küll usukangelaste figuure. Nende rakendamine nahkköite dekoorina kandis aga tookord mõnevõrra mehaanilist iseloomu. Võime imetleda pimetrukis reljeefsena esile kerkiva poolfiguuri detailiküllust või kuldjoontega antud portree osavat graafilist lahendust, kuid kõik need kujutised kannavad endas staatilise, kiretu pealtvaataja iseloomu. Ometi sulavad nad harmooniliselt köite kui terviku kujundusse — võib-olla just seetõttu, et neil ei ole domineerivat aktsenti ega teravat psühholoogilist karakteristikat.

Köitekunsti taassünd XIX sajandi lõpul ja XX algul tõi käbele senisest hoopis avarama väljendusvahendite skaala. Uuesti hakkas esinema paaril vahepealsel sajandil köitekujunduses tagaplaanile tõrjutud figuur — küll mitmekesisemas, aga pahatihti ka kergetäolisemas lahenduses. Esines ruumilisust taotlemaid pildilikke figuraalkompositsioone, mis lõhkusid köite terviklikkuse, esines ka anekdootlikke lahendusi ja kiitset, mis olid vastuolus nahkköite püsivuse ja soliidisusega. Kuid samal ajal leidis prantsuse ja saksa nahkköiteid, milles oli edukalt rakendatud portreelisi või figuraalseid motiive. Pärast sajandi alguse tihedalt täiskomponeeritud kaanepinnaga juugendlike lahendusi olid õnnestunud figuraalsed köitekujundused enamasti äärmiselt lihtsad: kujutised olid neil antud lapidaarsete pindade või paari markeeriva joone abil.

Mis siis sunnib köite või mõne muu nahkehistöö autorit kasutama figuraalseid elemente oma kompositsioonides? Tuntud nõukogude tarbekunsti spetsialisti A. Saltõkovi arvates kasutab tarbekunst «teda ümbritseva tegelikkuse kujutusi niipalju, kuipalju need kujutised võivad kaunistada eset, võivad muuta seda eset väljendusrikkamaks, mõtestatumaks, mõjuvamaks inimese tunnetele ja mõtetele»². Teine silmapaistev nõukogude kunstiteoreetik M. Kagan väidab, et «kujutatavate kunstide juurdetõmbamine «abiks» tarbekunstile taotles tarbekunsti ideoloogilise aktiveerimise eesmärki»³.

M. Kagan arusaama lakoonilises selguses peitub aga ka teatav annus ühekülsust. Kujutatavate elementide kasutuselevõtt tarbekunstiesemete dekooris (või ka nende väliskujuna, nagu näiteks mõnikord keraamikas) ei ole tingitud üksnes eseme ideoloogilise aktiveerimise eesmärgist. Need kujutised ka kaunistavad eset, nagu seda õigesti

¹ Vt. М. П. Грязнов, Первый Пазырыкский курган. Л., 1950.

² А. Салтыков, Вопросы развития декоративно-прикладного искусства. «Искусство» 1955, № 2, lk. 31.

³ М. Каган, О прикладном искусстве. Л., 1961, lk. 140.

rõhutab A. Saltõkov. Figuurid või teised kujutavad elemendid elustavad tarbekunsti eseme dekoratiivset lahendust uute vormide, joonte ja rütmidega. Muidugi on nad seotud ka mingite inimlike assotsiatsioonidega, nii et nende dekoratiivne ja sisulis-literatuurne mõju üheks tervikuks kokku sulavad. Ja seda eriti nõukogude tarbekunsti praegusel arenguetapil, kuna neljakümnendate aastate lõpul ja viiekümnendate algul Stalini kultuse tingimustes loodi kompositsioonide figuraalne osa eeskätt temaatilis-sisulistel kaalutlustel, tema kujunduslik tähtsus aga oli langenud kolmandajärguliseks. Muidugi viis selline kunstiteose üksikelemendi lahutamine teose üldisest kunstilisest struktuurist eseme kunstilise taseme järsule langusele. M. Kagan rõhutab õigesti, et «iga tarbekunsti teose peamiseks funktsiooniks ei ole mingi kujutise demonstreerimine, vaid oma utilitaarse otstarbe täitmine».⁴

Dekooris esinevatele figuridele võib asetada rõhu mitmeti. Kord domineerib nende temaatilis-literatuurne tähendus, kord dekoratiivne. Nende kahe äärmuse vahelise skaala üheks äärepunktiks on figuride stiliseerimine ornamendini, nagu seda esineb vene rahvakunsti tikandil või näiteks meie nahkehistöös Elgi Reemetsa «Seitsme rätsepa» nimetuse all tuntud rahataskul, kus pole enam selge, kas on tegemist äärmiselt stiliseeritud figuridega või siis ornamentaalsete motiividega, mis juhuslikult meenutavad figure. Seejuures ei kao nende kujundite temaatilis-literatuurne tähendus täiesti, vaid mingil minimaalsel määral tugevdab ja konkretiseerib eseme koloriidis ja muudes kunstilistes väljendusvahendites avalduvat meeleolu.

Skaala teiseks äärepunktiks on figuraalne kompositsioon oma rõhutatult esiletõstetud temaatilis-sisulise suunitlusega, nagu seda esineb tähtpäevalistel kingitusesemetel ja mõnedel teistelgi. Siin muutub tarbekunsti juba dekoratiivkunstiteoseks, kuna taoliste unikaalsete kingituste (näit. intarsiatehnikas laud Ukraina Venemaaga taasühinemise juubeliks) tarbelisus, utilitaarsus on ainult näiline. Ainsaks õigustuseks seda laadi esemete olemasolule (nende hulka kuuluksid nahkehistöödest ka auaadressi kaaned) on nende pidulik funktsioon. Niisuguste esemete olemus läheneb ohtlikult tarbekunsti spetsiifika piiridele ja nende peamiseks ülesandeks saab sageli — vastupidi Kagani eeltoodud määratlusele — just mingi kujutise demonstreerimine. Peamine probleem figuraalse dekoori rakendamisel on leida õige mõõt vastavalt eseme otstarbele ja olemusele. Ka kõige lähemas minevikus esines meil selle mõõduvõrdumise puudumist ning alles viimase kuue-seitsme aasta kestel on printsipiaalselt õiget praktikat rakendatud.

Kuna nahkehistöö oma materjalilt ja tehnikalt on kaunis paindlik figuride iga laadi tõlgitsusteks, siis võime selle eriala ajaloo najal jälgida, kuidas eesti tarbekunstnikud on võidelnud figuride tarbekunstipärase tõlgitsuse eest, mida kahjustasid nii omaenda küündimatus kui ka väärhinnangud. Esialgu, kodanliku Eesti päevil, oli tegemist peamiselt esimese probleemiga. Kuid juba kolmekümnendate aastate lõpus algas vääritimõistmise tragöödia, mis kahjustas eriti sellise silmapaistva meistri nagu Adamson-Ericu, aga mõneti ka teiste normaalsest loomingulist väljendust. Vabanemine kitsarinnalistest, piiratud seisukohtadest järgnes alles pärast NLKP XX kongressi. Siit peale algab ka saavutusterikkam arenguetapp Nõukogude Eesti tarbekunsti.

Eesti nahkehistöös esinevate figuraalsete elementide algeid võib märgata juba Tartu köitekodades (H. Laakmann, H. Forstreuter, C. Unger) sajandivahetusel ja käesoleva sajandi esimestel aastakümnetel valmistatud albumite ja auaadressi kaante vapiloomades. Inimfiguride kasutamise esimene teadaolev näide pärineb aga aastast 1928. See on Eduard Taska töökoja täisnahkkõide «Riigi Põlevkivi tööstus 1918—1928»⁵, mille kaanel on klišeetrüki abil suurte pindadega antud kirkaga raiuva mäetöölise siluett. Sellele suhteliselt õnnestunud lahendusele, mille autoriks on tõenäoliselt mõni tolaeagseist raamatugraafikutest, järgnevad üksikud, võrdlemisi madala kunstiväärtusega figuraalsed kompositsioonid E. Taska ja Eesti Noorte Punase Risti töökodadest, Riigi Kunsttööstuskoolist ja mõnelt üksikautorilt. Need olid teostatud kas vooli- või klišeetehnikas ning omasid kõik diletantlikku kõrvalmaiku. Õnneliku erandina võiks

⁴ Sealsamas, lk. 126.

⁵ Eesti NSV Riiklik Ajaloomuuseum, f. 280, s.-ü. aj. 47.

vaadelda vaid üht Kunsttööstuskooli nahkehistööd.⁶ Kogemused sellisteks lahendusteks olid veel liiga napid ja piiratud figuurijoonistamise oskusega autorid, kes kogu tähelepanu detailide tõepära taotlusele koondasid, kaotasid silmist terviku. Valitses pildiline naturalism.

Pöörde figuuri käsitlusse meie nahkehistöös tõi Adamson-Eric. Asudes sel erialal tegutsema 1937. aastal, olid tal seljataga juba viljakad katsetused figuuride rakendamisel teistes materjalides (näit. portselanimaalis). Loomastiliseeringute kõrval on ta märkmike ja teiste nahkehistööde kaunistamiseks kasutanud ka inimkujusid.⁷ Enamasti üksikult esikaanele komponeerituna täidavad need figuurid hästi eseme pinna ning elustavad eset oma silueti, sisejaotuse ja värvilahendusega. Nende otstarve on puhtkaunistuslik; neid ei ole mingil määral iseloomustatud psühholoogiliselt ega sotsiaalselt. Siin on tegemist figuuride kasutamise skaala ühe äärepunktiga, kus esemete kunstiline mõju tugineb peaaegu sajaprotsendiliselt dekoratiivsetele väljendusvahenditele: värvile, vormile, joontele, rütmile jne., kusjuures nende süžeelis-temaatiline mõju on vaevumärgatav.

1940. aasta suvel, pärast nõukogude korra kehtestamist Eestis, esines Adamson-Ericu figuraalkompositsioonides tendents sisulis-temaatilise süvenemise poole. Mõnede 1940.—1941. aastal kavandatud nahkehistööde fotoreproduktioonide⁸ järgi otsustades on neil märgata figuuride tegevuse või tööala iseloomustamist. Seejuures aga ei kao nende figuuride dekoratiivne ilmekus. Sellele tendentsile kaasneb nihe dünaamilisema käsitluslaadi poole: senise seisva figuuri asemel näeme uisutajat või mingis muus liikumas poosis kaju.

Adamson-Ericu figuurikäsitlus nahkmaterjalis on tugevalt isikupärane. Tajudes tarbekunsti spetsiifikat, lahendas kunstnik figuurid tinglikult: pinnalistena ja dekoratiivse stiliseeringuga, orienteerudes seejuures imetletava kindlusega kõigis joone, silueti, rütmi, faktuuri ja koloriidi küsimustes. Vaistlikult jälgis kunstnik neid seaduspärasusi, mida on sõnastanud A. Saltõkov ja M. Kagan. A. Saltõkov märgib nimelt, et «kõik need ... esemed saavad olla kaunid ainult sel puhul, kui nad, esiteks, ei pretendeeri vabakunstilisele kujutuslikkusele, piirduvad neile kohase kujutuste tinglikkusega...».⁹ M. Kagan rõhutab, et «kujutus, mida kasutatakse tarbekunstiesemel, peab alluma selle eseme praktilisele tähendusele».¹⁰

Nõukogude aastail kasutatakse figuraalset dekoori eesti nahkehistöös viljakalt, olgugi et on esinenud ka mõõnaperioode. Esimeseks saavutusterikkaks ajaks siin olid Suurele Isamaasõjale järgnenud aastad (1945—1948). Patriootlikud tunded, viha rööv-vallutajate vastu, Jüriöö ülestõus — kõik need teemad ei leidnud rakendamist mitte ainult kujutavas kunstis, vaid peegeldusid ka tarbekunstiesemete dekooris. Viljakaks osutus sellest aspektist ka tutvumine Palehhi lakkmaaliga. Selle rahvakunstikoolkonna kogemused temaatika tarbekunstipärasel rakendamisel olid heaks eeskujuks eesti kunstnikele. Püüdes esialgu oma loomingulisi ideid väljendada samas lakkmaali tehnikas, hakkasid Adamson-Eric, P. Luhtin, H. Vitsur, E. Okas ja teised koduvabariiki naasmise järel kasutama meil traditsiooniliseks saanud nahkmaterjali. Sellesse tarbekunstialasse voolasid nüüd värskendava verena sõja-aastate karastatus ja Nõukogude tagalas omandatud muljed ja kogemused. Palehhi lakkmaaliga lähemalt tutvunuist kasutasid esimestel sõjajärgsetel aastatel nahkehistöös figuraalkompositsiooni Adamson-Eric, H. Vitsur ja E. Okas. Neljandana lisandub neile A. Hoidre, kes ise Palehhis ei käinud.

Adamson-Ericu sõjajärgsetes figuraalkompositsioonides jätkub juba 1940.—1941. aastal esinenud süvenemine sisulis-tegevuslikus suunas, kusjuures samaks jäävad ka teoste dekoratiivsed väärtused. Kahjuks aga kaasneb kõigele sellele figuuride ja üldse kujutavate motiivide osatähtsuse langus tema nahkehistöödel, mis avaldub nii figuraalsete

⁶ Vt. Riigi Kunsttööstuskooli tegevus 1936.—1937. õppeaastal. [Tallinn, 1937.]

⁷ Näiteks taskuraamat ja mängukaartide ümbrised Adamson-Ericu kogus ning taskuraamat J. Semperi kogus. Vt. ka «Kodutööstus» 1940, nr. 1, lk. 4.

⁸ ENSV TA Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektori fotokogu, inv. nr. 2142.

⁹ A. Салтыков, О вкусе в прикладном искусстве. «Искусство» 1956, № 6, lk. 19.

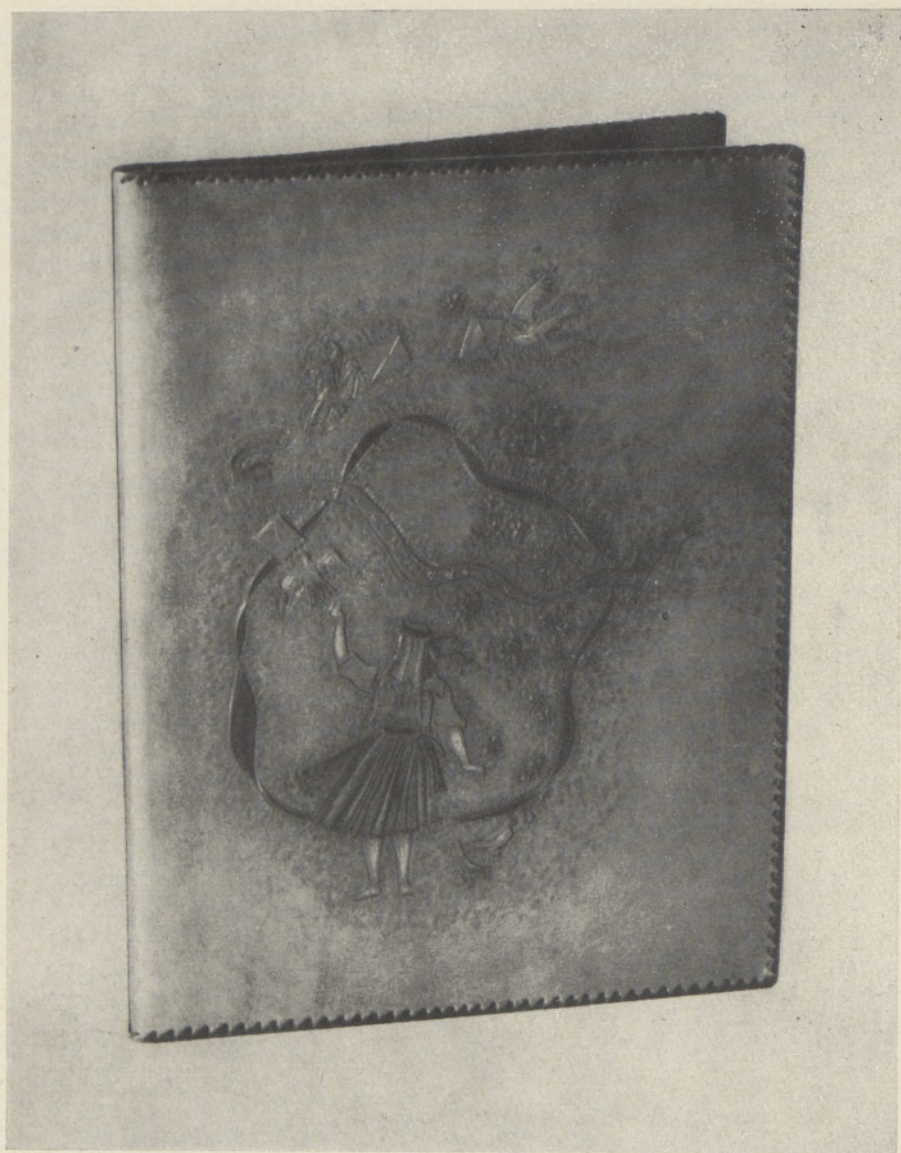
¹⁰ М. Каган, О прикладном искусстве, lk. 126.



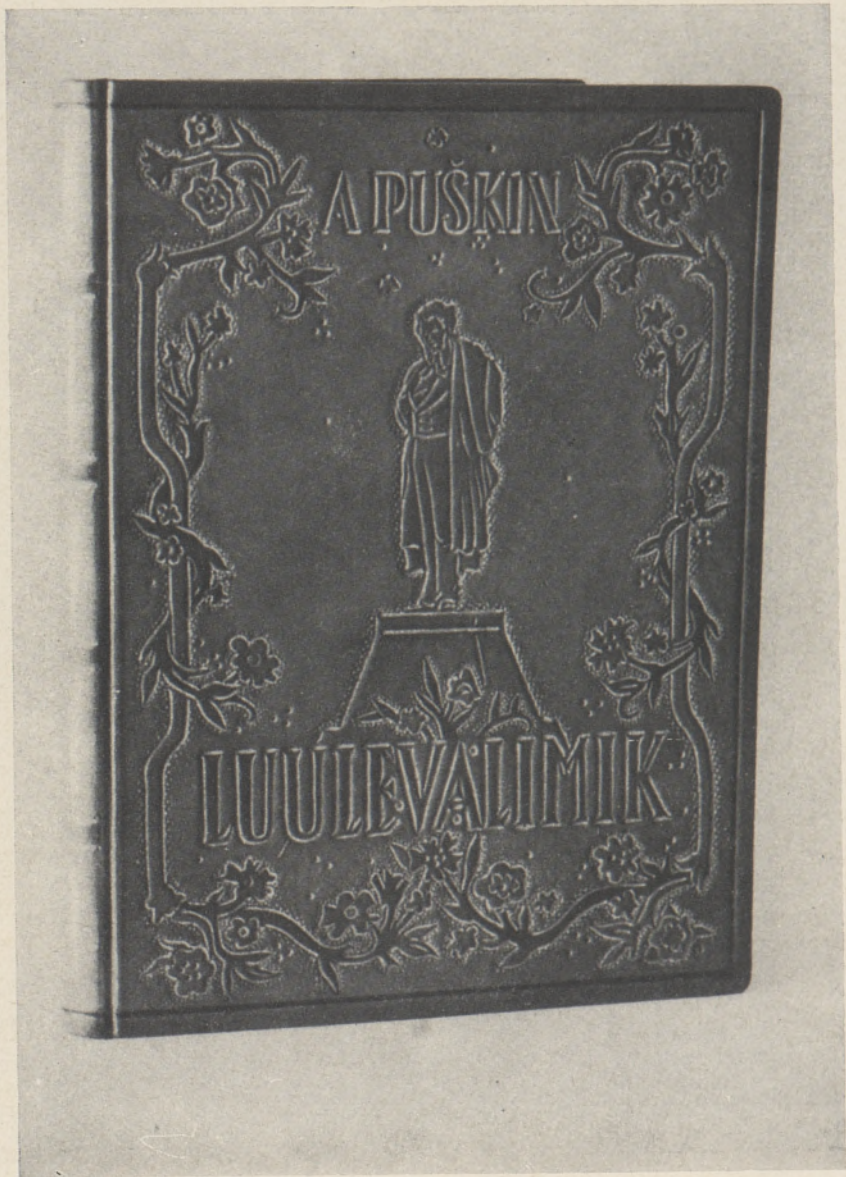
Adamson-Eric. Nahkehistöid. Nahalõige, kavandatud 1940. a. (seisva naisfiguuriga märkmik erandina 1938., käekott 1945. aastast), teostatud 1945. a. ENSV TA Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektori fotokogu.



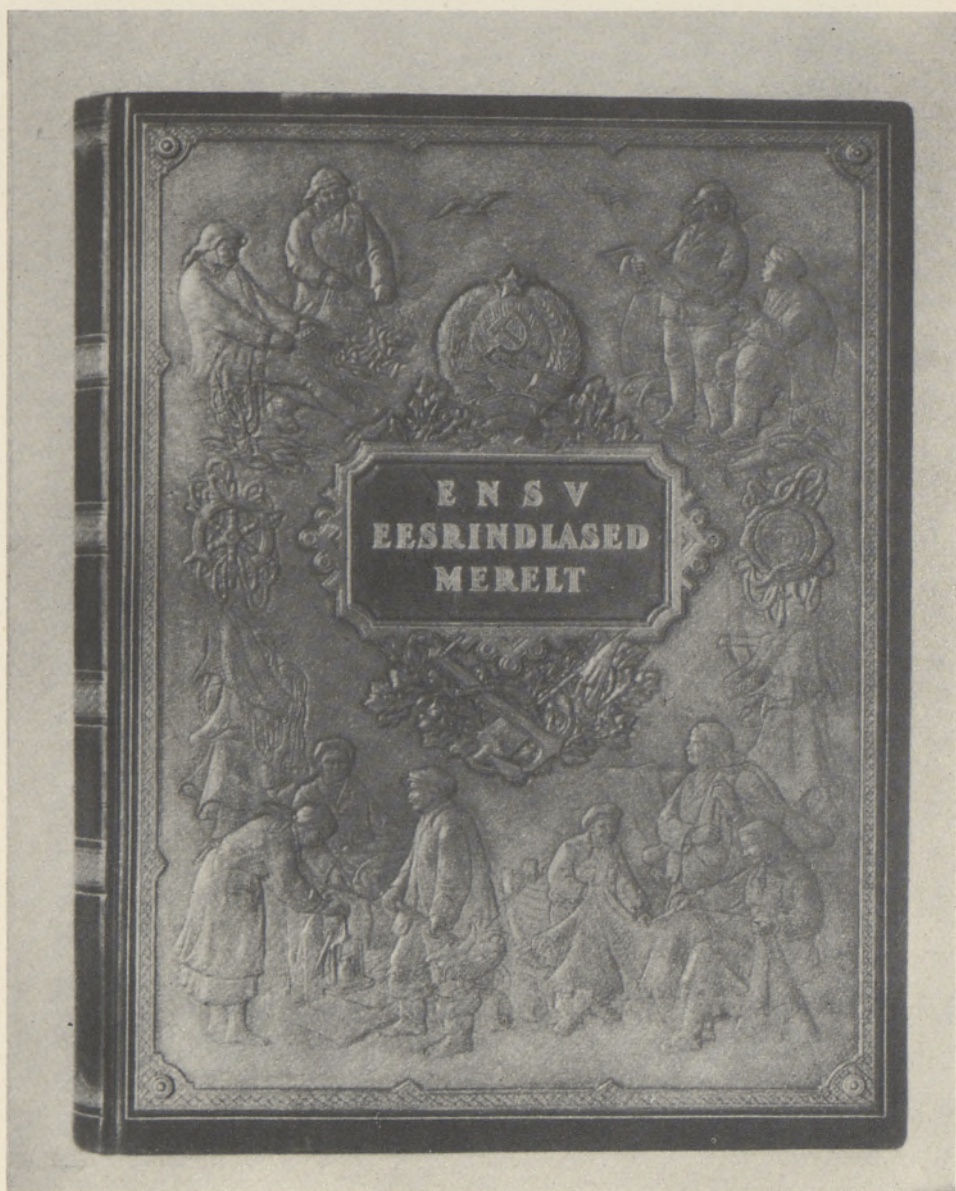
Adamson-Eric. Tallinna Draamateatrile antud auaadressi kaaned. Nahavool, 1945.
V. Kingissepa nim. TRA Draamateater.



Alo Hoidre. Kirjamapp. Lamevool, 1945.



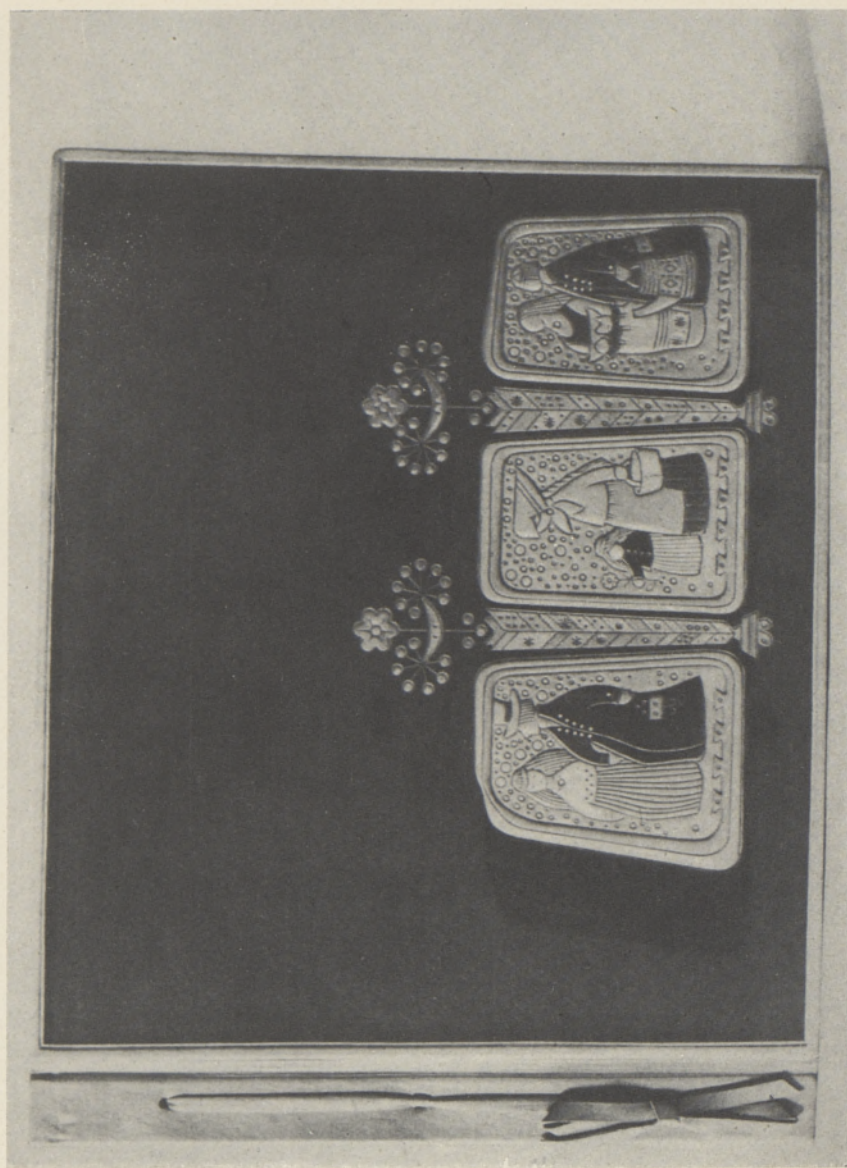
Elisabeth Gurjev. Kõide «A. Puškin. Luulevalimik». Nahalõige, 1949(?).



Kunilde Viirlaid. Auraamat. Nahavool, 1954. Diplomitöö. Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut.



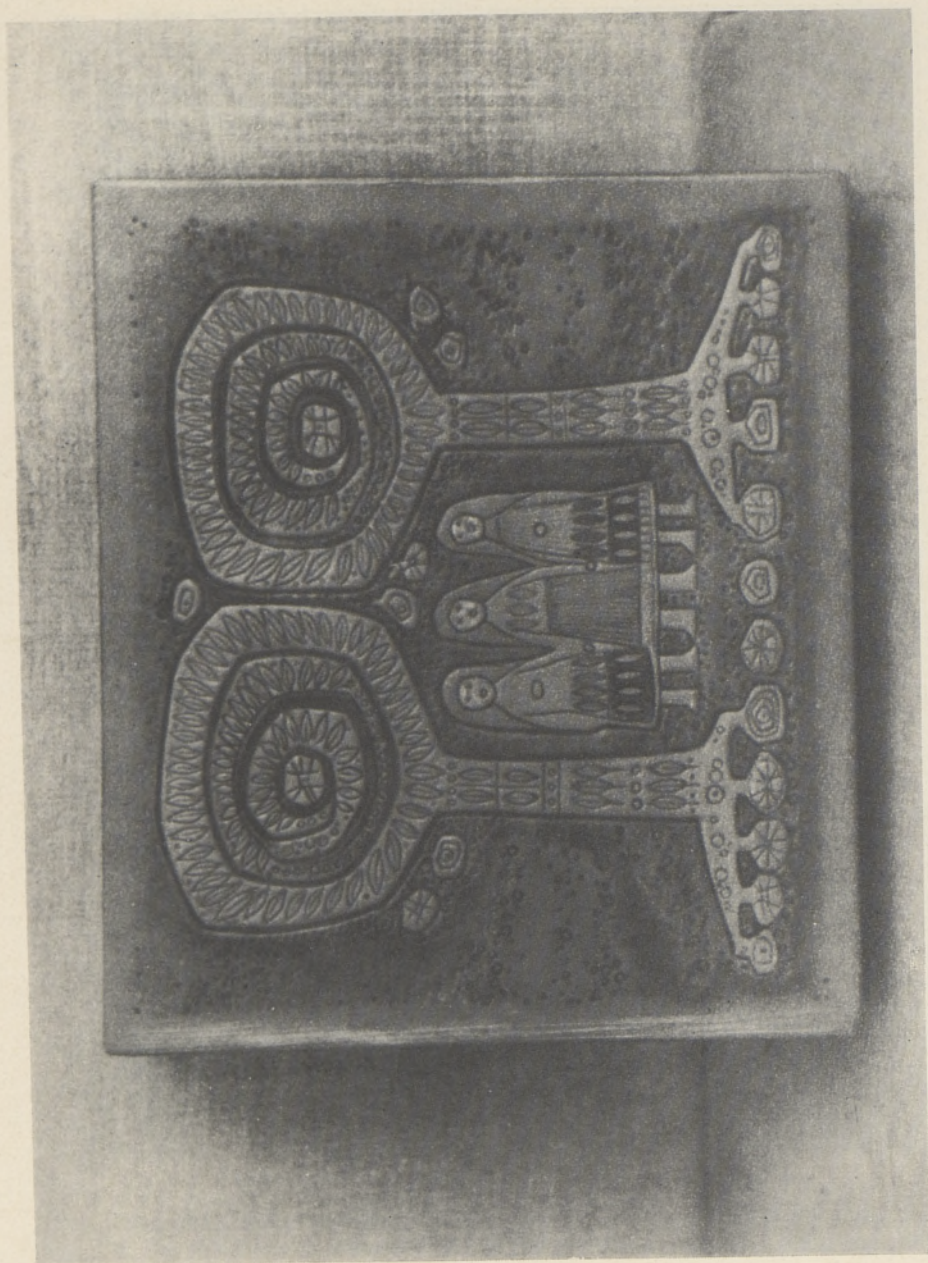
Jaan Jensen. Kirjamapp «Au Nõukogude armeele ja sõjalaevastikule!».
Klišee, nahalõige, 1948.



Elgi Reemets. Album «Kolm pilti». Nahavool, 1959. Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum.



Ella Külv. Mapp «Noored naturalistid». Nahavool, 1962. Eesti NSV Kunstifond.



Aino Lehis. Karp kolme neiuga. Nahavool, 1964. TA Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektori fotokogu.



Esta Voss. Külalisraamat. Nahavool, 1962. TA Ajaloo Instituudi kunsti-
ajaloo sektori fotokogu.

kompositsioonide arvulises vähenemises kui ka figuuride taandumises kompositsiooniliselt teisele plaanile. Viimane tendents esineb Tallinna Draamateatrile määratud auaadressi kaantel.¹¹ Selle 1945. aastal Adamson-Ericu poolt kavandatud nahkehistöö kaanepinda valitseb keskteljest veidi paremal raskelt voogav ornamentaalne eesriie. Vasakul ülal tasakaalustab seda asümmeetrilist motiivi teatri embleem ja all lavapõrand kahe pisitillukese figuuriga. Õieti rajanebki selle teose loominguline puant eesriide massiivsuse ja ilmekates poosides pisifiguuride kontrastile.

A. Hoidre, H. Vitsuri ja E. Okka figuraalkompositsioonid olid inimkujude lahenduselt veelgi naturaallähedasemad, kaotamata siiski mõõdutunnet. Hoidre laad oli neist kõige lüürilisem ja tema figuuritõlgitustest nahas tuleb kõige õnnestunumaks lugeda foto järgi tuntud lamevoolis kirjamappi rahvarõivais neiu ja kirjatuvidega. Nõtke, krokiiliku joonega kompositsioon on üles ehitatud leidliku asümmeetriaga ja kantud peenest poeetilisest tundest, olgugi et üksikmotiivid — tuvid ja neiu — võiksid mõnes teistsuguses lahenduses banaalselt mõjuda. Vitsuri ja Okka kompositsioonid olid eepilisheroilisemat laadi; domineerisid Suure Isamaasõja ja Jüriöö ülestõusu teemad. Paraku on peaaegu kõik mainitud figuraalsed nahkehistööd tuntud ainult fotode kaudu¹² ja seetõttu on raske midagi ütelda nende koloristliku lahenduse kohta. Kuna üldiselt olid esimestel sõjajärgsetel aastatel nahk ja värvid kaunis halva kvaliteediga, siis ei saa loota, et neist valmistatud teosed oleksid suutnud koloriidilt võistelda Adamson-Ericu sõjaeelsete aastate erksavärviliste nahkehistöödega.

Kuid ka Hoidre, Vitsur ja Okas tõmbuvad tagasi figuraalsete nahkehistööde alt. Ja kuna figuur oli nende peamine väljendusvahend, siis kujunes see üldiseks tagasi-tõmbumiseks nahkehistööst. 1945. aasta tarbekunsti valiknäitusel esines A. Hoidre 17, H. Vitsur 10 ja E. Okas 4 nahkehistööga.¹³ Järgmisel, 1947. aasta vabariiklikul tarbekunstinäitusel aga ei esinenud neist enam üksi,¹⁴ samal aastal üldlaulupeo puhul organiseeritud kujutava ja tarbekunsti näitusel eksponeerib neist nahkehistöid ainult H. Vitsur — temagi vaid ühe külalisraamatu.¹⁵ Ka teised autorid, nagu E. Külv, V. Jõeste ja A. Karing, kes 1945. aastal nahkehistööde dekooris olid rakendanud inimfiguure või portreid, loobuvad sellest mõneks aastaks, viimane neist aga lõplikult.

Selline mõõn pärast esimese sõjajärgse aasta saavutusi on tingitud tekkivast dogmatismiõhkkonnast, sest «pärast võitu», nagu märgitakse «NLKP Keskkomitee otsuses isikukultusest ja selle tagajärgedest ülesaamise kohta», «hakkasid isikukultuse negatiivsed tagajärjed uuesti ilmema suure jõuga».¹⁶ Eesti kunstis avaldusid need tagajärjed kõige drastilisemalt neljakümnnendate aastate lõpul ja viiekümnnendate algul. Tarbekunsti avaldusid nad esmalt just figuuride stiliseerimise taunimises.¹⁷ Samastades tarbekunsti kujutava kunstiga ja ignoreerides tema spetsiifikat, ei nähtud tarbekunsti teoses enam tarbeeset, vaid aluspinda, millele nagu lõuendile või paberile on kantud kujutised. Figuuride ja teiste kujutatavate elementide käsitus pidi vastama tolleaegsele kujutava kunsti ideaalidele, s. t. olema naturaallähedane kõigis detailides. Selline naturalistlik suhtumine, detailide tõepära fetišeerimine viis tarbekunsti teose kui terviku lõhkumiseni ja koos teiste tolle perioodi pseudoklassitsistlike kaanonitega kriisini meie tarbekunsti. Niisuguste eluvõraste dogmade õhkkonnas andis väga suhtelisi tulemusi

¹¹ Säilitatakse V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris.

¹² ENSV TA Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektori ja artikli autori fotokogudes.

¹³ J. Gen'ss, Eesti kunsti materjale, II osa. Kunstnike leksikon. Kõited H—K (lk. 526), V—Ü (lk. 190) ja N—R (lk. 108). Käsikiri säilitatakse ENSV TA Kesksaamatukogus.

¹⁴ Tarbekunsti aastanäitus Tallinna Kunstihoones 13. III — 7. IV 1947. II trükk (kataloog).

¹⁵ Kunstinäitus. Maal. Graafika. Skulptuur. Tarbekunst. Tallinna Kunstihoones 25. VI — 25. VIII 1947 (kataloog).

¹⁶ NLKP Keskkomitee otsus isikukultusest ja selle tagajärgedest ülesaamise kohta. Tallinn, 1956, lk. 13.

¹⁷ Sellise suhtumise algeid võime näha juba ühes 1945. a. lõpul ilmunud artiklis (Г. А. Еченстов, Впечатления об эстонском прикладном искусстве. «Советская Эстония» 29 ноября 1945 г.).

ka 1948. ja järgnevatel aastail lõpetanud esimeste kõrgema nõukoguliku haridusega noorte, kõrge kvalifikatsiooniga tarbekunstinike rakendamine.

1949. aastal eksponeeris vabariiklikul tarbekunstinäitusel õnnestunud figuurilahendusi Felix Valdvere, kuid temagi neis albumeis ja taskuraamatuis on inimkujud arhitektuuri jm. kõrval taandunud stafaazi tasemele. Ent figuuride rakendamise väärkäsitlus tarbekunstiis oli juba niivõrd juurdunud, et F. Valdverit süüdistati nii näituse arutelul¹⁸ kui ka trükisõnas¹⁹ formalismis. Imekspandav on, et kriitikatulest pääses samal näitusel eksponeeritud E. Gurjevi täisnahkköide A. Puškini luulevalimikule. Sellelgi teosel oli figuur lahendatud sõjajärgsete aastate lakoonilises laadis ega vastanud isikukultuseaegsele vormiideaalile. Viimaseks nahkehistöös neil aastail jäi detailirohke voolitud figuraalkompositsioon, mille eeskujuna oli kasutatud vabaskulptuurset bareljeefi. Aastail 1948—1955 valmis kümneid ja kümneid enamasti suureformaadilisi nahkehistöid — auaadressi kaasi ja auraamatuid, albumeid, laekaid —, mille dekooris püüti figuuride vahendusel väljendada väga pretensioonikaid teemasid. Kujude poseeriv staatika, võlts pidulikkus, mida sageli kroonis Stalini bareljeef, üldlahenduse eklektilisus ja dekoratiivsuse puudumine määras nendele teostele kunstiajalos enamasti õige lühikesee eluea. Tookord tõstis kriitika eriti esile mõningaid diplomitöid. Rõhutatult tugev koolitus akadeemiliste oskuste (modelleerimine, joonistus ja plastiline anatoomia) omandamiseks Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis võimaldas noortel lõpetajatel saavutada küllalt suure virtuooslikkuse figuuride voolimises, mis avaldus juba 1948. aastal Ella Külvi ja Elisabeth Gurjevi, eriti aga 1951. aastal Leida Väli-Ilmsalu diplomitöös. Tekkinud vastuolu vooli ümbritseva jämeda löikejoone ja vormide detailipeene modelleeringu vahel lahendasid 1954. aastal lõpetanud Kunilde Viirlaid ja Kaalu Kirme, kes löikejoone asendasid peene vajutatud kontuuriga või tõstsid figuure foonist esile lihtsalt vormi reljeefisusest tuleneva varjumänguga. Mitmed nahkehistöökunstnikud kasutasid kujutatavate kunstnike kaasabi, saavutades niiviisi suhteliselt häid resultate. Nii valmisid näiteks Ukraina Venemaaga taasühinemise 300-ndaks aastapäevaks Adamson-Ericu, Mari Adamsoni ja Evald Okka ühistööna kandled ümbrisega (nahkvool, 1954), samuti Ella ja Udo Külvi album ratsaspordi teemal (nahkvool, 1953).

Domineeriva voolitud figuraalkompositsiooni kõrval esines ka klišeeritud lahendusi. Tihtipeale kasutati seda tehnikat illustreerivate lisamotiivide edasiandmiseks keske voolkompositsiooni kõrval. Pildiline naturalism ja graafikast mehaaniliselt üle kantud ruumilisuse taotlus tegid sellise menetluse väga ebanahapäraseks. Klišeeritud kompositsioonide kuivust süvendas ühtlaselt veniv isikupäratu joon. Mõnevõrra terviklikumad ja hoogsamad olid graafik Jaan Jensen poolt neljakümnendate aastate lõpul loodud klišeeritud Nõukogude armee ja riiklike tähtpäevade teemadel. J. Jensen nahkehistööde juures oli kohati õnnestunult rakendatud erinevate tehnikate sünteesi.

Veebruaris 1956 toimus Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XX kongress, mis oli pöördelise tähtsusega ka nõukogude kunstielus. Kongress kiitis heaks NLKP Keskkomitee ja NSV Liidu Ministrite Nõukogu poolt tarvitusele võetud abinõud arhitektuurliste liialduste likvideerimiseks,²⁰ samuti Keskkomitee väljaastumise isikukultuse vastu ning tegi Keskkomiteele ülesandeks jätkata võitlust isikukultuse igandite vastu.²¹ Need kaks põhilise tähtsusega seisukohta avaldasid otsustavat mõju ka nõukogude tarbekunsti edasisele arengule. Vabanedes dogmatismist kujunduses ja pühendudes täiesti oma olemuslikule kutsumusele rahuldada nõukogude rahva esteetilisi ja elutarbelsi vajadusi, jõudis nõukogude tarbekunst mõne aastaga senisest tunduvalt kõrgemale arengustasemele.

Muutus ka figuuride käsitlus. Kõigepealt hakati figuure tarbekunsti põhjal stiliiseerima. Kompositsioonis vabaneti akadeemiliskust rangusest: sümmeetria kõrval kasutati jälle ebasümmeetrilist ülesehitust, ängistavat raami ei nõutud, eklektiline kartušš

¹⁸ J. Jensen, Tarbekunstinäituse arutelu. «Sirp ja Vasar» 29. okt. 1949.

¹⁹ Eesti nõukoguliku kujutava kunsti edasise tõusu eest. «Sirp ja Vasar» 1. apr. 1950.

²⁰ Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XX kongressi resolutsioonid. Tallinn, 1956, lk. 16 ja 17.

²¹ Sealsamas, lk. 20.

kadus. Mõningate võtetega, nagu näiteks lineaarperspektiivist ja teravatest rakurssidest hoidumine, maastikulise fooni asendamine neutraalse või isegi dekoratiiv-ornamentaalsega jne., seoti figuurid eseme pinnaga ühtseks tervikuks. Uudse elemendina ilmus tarbekunsti huumor, mis eriti tagajärjekalt on rakendatav pisiesemete kujunduses. Uni-kaalsetegi kingitusesemete pidulikkus muutus hingestatunaks, soojemaks. Rahvakunstiga paralleele tõmmates näeme praeguse figuuritõlgitsuse lähedust etnograafilistes vai-pades esinevale figuurikäsitlusele. Ühtse optimistliku dekoratiivsuse kõrval täheldame üksikute autorite figuurikäsitluses isikupära kasvu. Peale Adamson-Ericu kujuneb stiili-line omapära välja ka Elgi Reemetsal, Ella Külvil, Aino Lehisel ning mitmetel teis- telgi. E. Reemetsal on selleks huumoriküllane lopsakus, E. Külvil eepilised ja jõulised jooned, Aino Lehisel lüürika kas kergelt humoristliku, mõtliku või ka arhailis-folkloorse alatooniga. Sellisele üldiseloomule on vastav ka autorite joonekäsitlus: Reemetsal üma- ralt volüüme haarav, Külvil nurgeline, Lehisel aga nõtkelt paindlik. Figuuere orgaanil- iselt nahkehistöö üldisesse struktuuri liita oskavad ka Esta Voss, Maret Kuke, Endel Valk-Falk ja mitmed teised.

Lahenduste mitmekesisus, orgaaniline seos ülejäänud kujunduselementide ja kogu esemega, tundetoonide lai skaala — rõhutatud dekoratiivsusest kuni filosoofiliste mee- oludenäit (näit. A. Lehise karp puude ja kolme neiufiguuriga) — ja järjest korjuvate kogemuste baasil kujunev enesekindlus ning kompositsiooniline vabadus tõstavad selle perioodi figuraalkompositsioonid eelnenutega võrreldes kvalitatiivselt kõrgemale astmele. Viimasel ajal kogu meie tarbekunstis ilmnev tendents monumentaalsuse poole vabastab figuraalsed nahkehistööd viiekümnendate aastate lõpul esinenud teatavast anekdootlikku- sest. Mõnel juhul kaasneb sellele monumentaalsusepüüdele aga liigse puritaanluse jooni; jõulise nurgelisuse asendab juba emotsioonideta lapidaarsus. Hästi leitud silueti-, joone- ja detaililahenduse kõrval, mis tagavad figuuridele nende dekoratiivse missiooni täitmise, ei tohi unustada, et kujutavad elemendid tarbekunsti dekooris viitavad siiski mingitele elulistele kogemustele, tekitavad assotsiatsioone, mis annavad omapoolse ala- tooni teose üldkarakterile. Selliste emotsionaalsete vihjetega saab kas süvendada teose üldist meeoleolu või anda talle teatav erivarjund. Erinevalt eelnevatest ephohidest, mil ei omatud küllaldast mõdotunnet, tajuvad meie praegused juhtivad nahkehistöökunstni- kud hästi tarbekunsti olemuslikke piire ja kasutavad nende raames oma teoste emotsio- naalse koe rikastamiseks oskuslikult figuraalseid kompositsioone.

*Eesti NSV Teaduste Akadeemia
Ajaloos Instituut*

Saabus toimetusse
3. III 1965

K. КИРМЕ

ФИГУРАЛЬНЫЙ ДЕКОР В ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКЕ КОЖИ

Резюме

Применение фигур в декоре или в качестве внешней формы обусловлено не только стремлением к идеологической активизации предмета, но может служить и целям украшения. При этом иногда может доминировать тематико-литературное, иногда декоративное значение. Одним из полюсов подобной шкалы является орнаментальная стилизация фигур, при которой, однако, не полностью теряется их литературно-повествовательное значение. Последнее лишь усиливает и конкретизирует настроение, проявляющееся в колорите и в других использованных художником выразительных средствах. Вторым полюсом этой шкалы можно считать фигурную композицию с подчеркнутой тематической направленностью (например, подарки к знаменательным датам), когда изделие прикладного искусства становится уже произведением искусства декоративного, поскольку в нем полностью исчезает утилитарность, уступая место торжественной функции.

Основная проблема, стоящая перед художником при использовании фигурального декора, — найти правильную меру, соответствующую цели и назначению предмета. Вся история эстонской художественной обработки кожи ярко свидетельствует о борь-

бе наших художников-прикладников за такую трактовку фигур, которая свойственна прикладному искусству. Сначала это была борьба против собственной неопытности, ибо слабое владение рисунком и недостаточный опыт авторов того времени мешали воплощению фигуральных решений, и художники, направляя все свое внимание на достижение правдивости деталей, теряли из виду предмет в целом. (Имеются в виду более или менее дилетантские попытки интерпретировать человеческие фигуры в художественной обработке кожи в конце 20-х и в 30-х годах нашего века в мастерских Э. Таска и Красного креста молодежи Эстонии, а также в Государственном художественно-промышленном училище.)

Поворотным этапом трактовки фигур в художественной обработке кожи стало творчество Адамсон-Эрика. Начав во второй половине 30-х годов заниматься прикладным искусством, он создал собственную манеру фигурального декора, которая отличалась своеобразной стилизацией фигур людей и животных. Кроме того, в ней почти полностью господствовали декоративные средства выражения: цвет, форма, игра линий и ритма и т. д. В произведениях, созданных художником в первый год Советской власти (1940—1941), можно отметить усилившуюся тенденцию к углублению тематико-содержательного направления, а вместе с тем и вторжение динамики. Эта же тенденция продолжает развиваться и в послевоенные годы.

1945—1948 гг. являются периодом значительных достижений в области применения фигурального декора в эстонской художественной обработке кожи. Это в большой степени объясняется тем плодотворным влиянием, которое в годы Великой Отечественной войны оказало на наших художников знакомство с палехской лаковой живописью. Адамсон-Эрик, П. Лухтейн, Х. Витсур, Э. Окас и др., стремившиеся в те годы выразить свои творческие идеи в технике лаковой живописи, после возвращения в Эстонию стали воплощать свои замыслы в художественной обработке кожи. Однако подъем, начавшийся в прикладном искусстве после Великой Отечественной войны, вскоре был заторможен все усиливавшимся отрицательным влиянием культа личности. А. Хойдре, Х. Витсур и Э. Окас, до тех пор успешно применявшие фигуральный декор в художественной обработке кожи, отказались (правда, Э. Окас временно) от работы в этой области искусства, а Адамсон-Эрик и многие другие художники-прикладники давали некоторое время только орнаментальные решения.

К началу 50-х годов в прикладном искусстве сложилась новая манера трактовки фигур, вскоре превратившаяся в штамп. Игнорируя специфику прикладного искусства и отождествляя его с искусством изобразительным, изделие прикладного искусства превращалось из предмета обихода в уникальное произведение, на которое наносилось изображение. Трактовка фигур должна была отвечать идеалам изобразительного искусства того времени — рабски копировать все детали натуры. Подобная фетишизация правдивости деталей и отбрасывание свойственного прикладному искусству обобщения приводило к разрушению предмета как единого целого, а также к кризису в прикладном искусстве вообще.

В те годы активно работали в области фигурального декора в художественной обработке кожи молодые выпускники Государственного художественного института ЭССР (бывш. Таллинский государственный институт прикладного искусства) Э. Кюльв, Э. Гурьев, К. Вийрлайд и др. Хотя графическое и пластическое решение фигур становилось в эту пору все виртуознее, принципиально неправильное понимание фигурального декора, отрицающее изделие прикладного искусства как единое целое, превращало фигуральные решения в художественной обработке кожи тех лет с точки зрения естественного развития искусства в анахронизм.

Решения XX съезда КПСС создали новые благоприятные условия для развития искусства. Борьба с пережитками культа личности, ликвидация излишеств в архитектуре и другие меры помогли и советскому прикладному искусству освободиться от догматических рамок в понимании специфики прикладного искусства. Изменилась также трактовка фигур в художественной обработке кожи (как и во всем прикладном искусстве): фигуры стилизовались в манере, характерной для прикладного искусства, они были подчинены предмету как единому целому. Новым элементом стал юмор, и решение фигур приблизилось к их трактовке в народном искусстве. Наряду с оптимистической декоративностью стал заметен рост своеобразия художников. Кроме Адамсон-Эрика индивидуальный почерк определился также у Э. Рээметс, Э. Кюльв, А. Лехис и др.

Разнообразие решений, органическая связь с остальными элементами оформления и со всем произведением, широкая шкала оттенков — от подчеркнутой декоративности до философских раздумий — и непрерывно растущая свобода компоновки декора дают нам основание говорить о качественно высшей ступени в развитии фигуральной композиции последнего периода.

K. KIRME

DER FIGURALDEKOR IN DER KÜNSTLERISCHEN LEDERBEARBEITUNG IN SOWJETESTLAND

Zusammenfassung

Die Anwendung von Figuren im Dekor oder als äussere Form kann nicht bloss die ideologische Aktivierung des Gegenstandes anstreben, sondern auch der Verzierung dienen. Im einen Fall kann hierbei die thematisch-literarische, im anderen die dekorative Bedeutung vorwiegen. Einen der Pole dieser Skala bildet die ornamentale Stilisierung der Figuren, die aber deren literarisch-narrative Bedeutung nicht ganz verwischt. Die letztere verstärkt nur und konkretisiert die Stimmung des Kolorits und der anderen vom Künstler verwendeten Ausdrucksmittel. Als anderer Pol dieser Skala kann die ausgesprochen thematische Figuralkomposition gelten (z. B. Geschenke zu gewissen feierlichen Daten), wo das Erzeugnis der angewandten Kunst bereits zu einem Werk der dekorativen wird, inwiefern die Utilität des Gegenstandes vor seiner Solenität in den Schatten tritt.

Das Hauptproblem, das der Künstler bei der Anwendung des Figuraldekors zu lösen hat, besteht im richtigen, dem Zweck des Gegenstandes entsprechenden Mass. Die ganze Geschichte der künstlerischen Lederbearbeitung in Estland zeugt vom Ringen unserer Künstler um eine solche Behandlung der Figuren, die der Eigenart der angewandten Kunst entspräche. Zuerst galt es, die eigene Unerfahrenheit zu überwinden, denn das geringe zeichnerische Können und die mangelhaften Erfahrungen der in Leder arbeitenden Künstler behinderten die Lösung figuraler Aufgaben. Die Künstler, bemüht um die Wahrheit der Details, übersahen den Gegenstand als Ganzes. (Gemeint sind die mehr oder weniger dilettantischen Versuche am Ende der zwanziger und am Anfang der dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts, als in E. Taska's Atelier, in der Werkstatt des Roten Kreuzes der estnischen Jugend und in der Staatlichen Kunstgewerbeschule Versuche gemacht wurden, Menschenfiguren in Leder künstlerisch wiederzugeben.)

Einen Wendepunkt bildet hier das Schaffen Adamson-Eric's, der sich in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre der angewandten Kunst zuwendete. Er schuf eine eigene Manier des Figuraldekors, die sich durch eine originelle Stilisierung menschlicher und tierischer Gestalten auszeichnete. Ausserdem herrschen bei ihm die dekorativen Ausdrucksmittel vor: Farbe, Form, das Spiel der Linien und des Rhythmus usw. Die vom Künstler im ersten Sowjetjahr (1940—1941) geschaffenen Werke lassen die wachsende Tendenz einer Vertiefung der thematisch-inhaltlichen Richtung bemerken, zugleich aber auch eine stärkere Dynamik. Diese Tendenz hält auch in den Nachkriegsjahren an.

Die Jahre 1945—1948 bilden in Estland eine Periode bedeutender Errungenschaften auf dem Gebiete der künstlerischen Bearbeitung des Leders. Das lässt sich in einem hohen Mass durch den günstigen Einfluss der Palechmalerei erklären, die unsere Künstler in den Jahren des Grossen Vaterlandskrieges kennengelernt hatten. Adamson-Eric, P. Luhtein, H. Vitsur, E. Okas u. a., die damals bemüht waren, ihre schöpferischen Ideen vermittelt der Technik der Lackmalerei auszudrücken, gingen nach der Heimkehr nach Estland an die Realisierung ihrer Pläne in Leder. Doch wurde der nach dem Grossen Vaterlandskrieg begonnene Aufstieg der angewandten Kunst sehr bald durch die anwachsende negative Einwirkung des Personenkultus gehemmt. A. Hoidre, H. Vitsur und E. Okas, die den Figuraldekor in der künstlerischen Lederbearbeitung bis dahin erfolgreich angewandt hatten, verzichteten (E. Okas wohl nur zeitweilig) auf die Arbeit in diesem Kunstzweig; Adamson-Eric und verschiedene andere Künstler beschränkten sich eine Zeitlang auf ornamentale Lösungen.

Am Anfang der fünfziger Jahre herrschte in der angewandten Kunst bereits eine neue Manier, Figuren zu behandeln; sehr bald wurde diese Manier geradezu schablonenhaft. Indem die Eigenart der angewandten Kunst ignoriert und diese Kunst mit der bildenden Kunst identifiziert wurde, verloren die Erzeugnisse der angewandten Kunst ihren Charakter von Gebrauchsgegenständen. Die Figurenbehandlung musste den damaligen Idealen der bildenden Kunst entsprechen: alle Details der Natur mussten sklavisch kopiert werden. Eine derartige fetischistische Verehrung der Genauigkeit in den Details, wobei die der angewandten Kunst eigene Verallgemeinerung verworfen wurde, führte zur Zerstörung des Gegenstandes als eines Ganzen und zu einer Krise der angewandten Kunst überhaupt.

In diesen Jahren waren junge Absolventen des Staatlichen Kunstinstituts der Estnischen SSR (früher Tallinner Staatliches Institut der angewandten Kunst) E. Kõlv, E. Gurjev, K. Viirlaid u. a. auf dem Gebiet des Figuraldekors in der künstlerischen Lederbearbeitung tätig. Obwohl die graphische und plastische Ausführung der Figuren zu dieser Zeit immer meisterhafter wurde, war die Auffassung des Figuraldekors im

Prinzip selbst falsch: man verneinte den Gegenstand der angewandten Kunst als ein Ganzes und verwandelte so die figuralen Lösungen der Lederarbeit vom Standpunkt der natürlichen Entwicklung der Kunst in einen Anachronismus.

Die Beschlüsse der XX. Tagung der KP der Sowjetunion schufen für die Entwicklung der Kunst neue, günstigere Bedingungen. Die Bekämpfung der Überbleibsel des Personenkultus, die Liquidation der Überladenheit im Baustil sowie andere Massnahmen trugen dazu bei, auch die sowjetische angewandte Kunst von dogmatischen Schranken in der Interpretation der Eigenart dieses Kunstzweiges zu befreien. Es änderte sich auch die Behandlung der Figuren in der künstlerischen Lederarbeit (und übrigens auch in der gesamten angewandten Kunst): die Figuren wurden nunmehr auf eine der angewandten Kunst eigene Art und Weise stilisiert, sie wurden dem Gegenstand als einem Ganzen unterstellt. Ein neues Element wurde jetzt der Humor; die Behandlung der Figuren näherte sich den Lösungen der Volkskunst. Neben einer optimistischen Dekorativität konnte man die Entwicklung individueller Züge bei den einzelnen Künstlern vermerken. Ausser für Adamson-Eric gilt das auch für E. Reemets, E. Külv, A. Lehis u. a.

Die Mannigfaltigkeit der Lösungen, die organische Verbundenheit mit den anderen Formelementen und mit dem Kunstwerk als Ganzes, eine weite Nuancenskala — vom ausgesprochen Dekorativen bis zum philosophischen Nachdenken — und die stets wachsende Kompositionsfreiheit berechtigten uns, gegenwärtig von einer qualitativ höheren Stufe in der Entwicklung des Figuraldekor zu reden.

*Institut für Geschichtsforschung
der Akademie der Wissenschaften der Estnischen SSR*

Eingegangen
am 3. März 1965

Ein Widerspruch zwischen dem Inhalt der Beschlüsse der XX. Tagung der KP der Sowjetunion und dem Inhalt der Beschlüsse der XX. Tagung der KP der Sowjetunion ist die Bekämpfung der Überbleibsel des Personenkultus, die Liquidation der Überladenheit im Baustil sowie andere Massnahmen trugen dazu bei, auch die sowjetische angewandte Kunst von dogmatischen Schranken in der Interpretation der Eigenart dieses Kunstzweiges zu befreien. Es änderte sich auch die Behandlung der Figuren in der künstlerischen Lederarbeit (und übrigens auch in der gesamten angewandten Kunst): die Figuren wurden nunmehr auf eine der angewandten Kunst eigene Art und Weise stilisiert, sie wurden dem Gegenstand als einem Ganzen unterstellt. Ein neues Element wurde jetzt der Humor; die Behandlung der Figuren näherte sich den Lösungen der Volkskunst. Neben einer optimistischen Dekorativität konnte man die Entwicklung individueller Züge bei den einzelnen Künstlern vermerken. Ausser für Adamson-Eric gilt das auch für E. Reemets, E. Külv, A. Lehis u. a.