

Mari
Adamson





A-23079

H. KUMA

Mari
Adamson

nr. 2029

• EESTI NSV KUNST •

TALLINN 1960

Kaaneümbrise ja tiitli kujundanud P. Reeveer

TARTU ÜLIKOOI
RAAMATUKOGU



Nõukogude Eesti tarbekunstnike vanema põlvkonna esindaja, Eesti NSV teenelise kunstitegelase Mari Adamsoni loominguline tee on lahutamatu seotud progressiivse tarbekunsti arenguga. Koos käisid nad alles lapsekingades kolmekümnendate aastate algul, koos kulges nende noorus kolmekümnendate aastate lõpul, koos jõudsid nad oma küpsesse eluikka nõukogude korra päevil. Ühised olid neil ka kasvuaegad ja vourused, ühised olid raskused, milliseid tuli teel ületada.

*

Mari Adamson sündis 1. märtsil 1908. aastal töölisperekonnas. 1923. aasta sügisel astus ta viieteistkümne aastase tütarlapsena koos poolesaja omavanuse kaaslasega Riigi Kunsttööstuskooli, saatjaks algkooli lemmikõpetaja J. Heinbergi soojad ja julgustavad sõnad ning sügaval südames loitev kutsumus.

Riigi Kunsttööstuskool, olles formeerunud kindla profiiliga õppeasutuseks, seisis tollal juba kümneaastase juubeli lävel. Selleks ajaks oli kujunenud kuus õppetöökoda: dekoratiivmaalimise, papitöö ja raamatuköite, puutöö ja voolimise, naiskäsitöö, graafika ning keraamika õppetöökojad.

Mari valis nendest naiskäsitöö eriala, oli ju tema ema põline kangur (töötas Kreenholmi, siis Balti manufaktuuris), kellelt tütarlaps päris huvi tekstiili vastu.

Kursus, kuhu Mari Adamson sattus, polnud kaugeltki ühtlane. Mitmekesised ja sageli lahkuminevad olid kursusekaaslaste huvialad, erinev nende joonistusala ettevalmistus ja andekus. Siin võis kohata tulevase väljapaistvaid näitlejaid (K. Karm ja A. Eskola), dekoraatoreid (A. Kivinukk ja R. Pallas), joonistusõpetajaid (V. Sisask).

Kuid enamik kursusekaaslaste nimedest jääbki meile tundmatuks, nende õppimine koolis vaid ajutiseks, mööduvaks episoodiks. Juba kolmandal õppeaastal oli kursuse nimekirjast kustutatud 43 nime, kooli lõpetas vaid 12 õpilast.

Tutvume kooli õppesüsteemiga kahekümnendatel aastatel (1920—1927) ning eeskätt naiskäsitöö erialaga.

Kunsttööstuskool (alates 1920. a. Riigi Kunsttööstuskool) oli asutatud 1914. aastal Stieglitzi kunstikooli eeskujul. Õppetöö selles toimus tsaari-Venemaal üldiselt kehtivate õppeplaanide alusel, kusjuures pearõhk oli asetatud üldistele kunstiainetele. 1920. aastal läbiviidud reformiga suurenes eriala praktiliste tundide arv peaaegu kaks korda. Riigi Kunsttööstuskool kujundati ümber käsitöölaliste-teostajate ettevalmistamiseks. Sellest ajast peale diferentseerus õppeprotsess kaheks osaks, millest esimese moodustasid üldõppeained, sealhulgas ka praktilised kunstiained, nagu akadeemiline ehk nn. vabajoonistamine, voolimine, akvarell, dekoratiiv- ja loovjoonistamine, stiliseerimine, kompositsioon jt. Neid aineid võeti läbi kursuste järgi, arvestamata õpilaste kuuluvust ühte või teise õppetöökotta. Õppeprotsessi teise osa moodustas erialane õppetöö, mis toimus omaette gruppides iga töökoja piires.

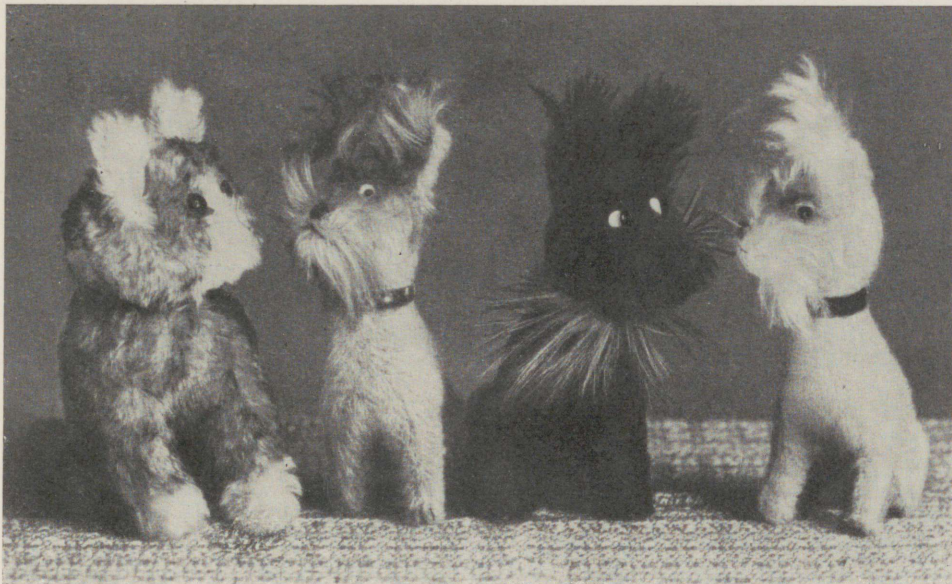
Need õppeprotsessi kaks osa polnud omavahel tasakaalus ei õppejõudude kvalifikatsiooni ega õppemetoodika taseme poolest.

Kunstialaste ainete üldtüüklid pedagoogid omasid eranditult kunstilist eriharidust ning toetusid oma töös juba ammu väljakujunenud õppemetoodikale ja programmidele. Õppetöökodade õppejõud olid aga vaadeldaval perioodil ilma kunstihariduseta, omades seljataga vaid paariaastase kutsekooli (erandi moodustas vaid keraamikatöökoja juhataja professor G. Jako). Nende töö õppemetoodiline külg oli välja kujunemata, puudusid sellealased kogemused. Õppetöö erialades kandis täiesti stiililist iseloomu.

Need teineteisest nii erinevad õppeainete tüüklid ei olnud omavahel üldse seotud. Nii näiteks üldtüüklid loovjoonistamise, stiliseerimise ja kompositsiooni tundides omandasid õpilased küll ornamentaalse keele grammatika, dekoratiivse teostamisviisi teatud kogemuse, kuid see toimus niivõrd isoleeritult erialast, et jäigi enamikul juhtudel praktilikas rakendamata eluvõõraks ballastiks. Töökojad aga ei suutnud õpilastes arendada komponeerimise oskust. Tõsi, olukord paranes mõnevõrra, kui senised töökodade juhendajad ja õppejõud asendusid Riigi Kunsttööstuskooli enda kasvandikega, kuid selle perioodi vaatlus ei kuulu enam käesoleva töö raamidesse.

Positiivse joonena tuleb märkida, et Riigi Kunsttööstuskool andis hea professionaalse joonistamisoskuse. Tänu A. Kilgase, R. Nymani, üksvahe G. Reindorffi, N. Triigi, R. Reinu, Kr. Raua ja teiste pedagoogide tööle seisis joonistamine tugeval realistlikul alusel. Üldse oli akadeemiline joonistamine kogu õppetöö aluseks, selle kandvaks selgrooks. Edasijõudmine joonistamises määras õpilase edasijõudmise üldse, ega olenenud tema kuuluvusest ühte või teise klassi.

Joonistamist pidas oma lemmikaineks ka Mari Adamson. See aine ei valmistanud talle erilisi raskusi. Viibinud veerand aastat nn. peaklassis, viidi teda üle figuuri-klassi. Tütarlaps tundis suurt sisemist rahuldust, kui tema käe kaudu elustusid paberipoognal modelli näo või figuuri iseloomulikud jooned.



Kasvavat pahameelt tekitas aga üksluine tikkimistöö. Erialased õppetöökojad olid tollal Riigi Kunsttööstuskoolis omamoodi ärilised ettevõtted, kus võeti vastu tellimusi ja realiseeriti õpilaste töid. Saadud tulu läks eeskätt kooli kassasse, erilepingute puhul teatud protsent ka töökoja juhatajale. Seepärast huvitasidki naiskäsitöö õppetöökoja juhatajat H. Koljot eeskätt tulusad lepingud, mitte aga õpilaste erialaste teadmiste igakülgne arendamine. Selliseks teretulnud «suutäieks» oli näiteks 1924. a. detsembris saabunud tellimus Kaitseliidu malevalippudele, mis anti tikkida parematele õpilastele. Tellimistööd olid tavaliselt kiired, seetõttu tikiti ka õhtuti väljaspool õppeaega. Lippude tikkimisega möödus kaks õppeaastat . . .

Iga koolis veedetud aastaga süvenes Mari Adamsonis huvi kunsti vastu, kasvas ühtlasi ka sisemine rahuldatus. Kool ei suutnud talle pakkuda süstemaatilisi erialaseid teadmisi, ei andnud loomingulisi perspektiive. Teadmiste janu, tahe senisest sügavamini sukelduda kunstielu mitmepalgelissusse sundisid teda sealt enneaegselt lahkuma.

Muide, M. Adamson polnud ainuke, keda ei rahuldanud koolis saadud teadmiste pagas. Kunstniku kaasõpilastest lahkus A. Johani samuti koolist seda lõpetamata, P. Luhtein sõitis peale kooli lõpetamist end täiendama Saksamaale, A. Alamaa siirdus õpinguid jätkama «Pallase» kunstikooli, L. Erm Tartu Naisseltsi Käsitöö ja Kudumise Kooli.

M. Adamsonil põimus lahkumine Riigi Kunsttööstuskoolist olulise isikliku elu muudatusega. 1927. aastal abiellus ta (1927.—1936. a. Mari Sannamees), siirdudes seejärel Tartusse «Pallase» kunstikooli, sealt edasi aga Pariisi.

Pariisis veedetud aasta osutus noorele kahekümneaastasele naisele tõsiseks elukooliks. Ühelt poolt võimaldas see algaval kunstnikul sügavamini pilku heita inimkonna määratusse kunstivarasalve, täiendada seniseid lünki oma kunstihariduses; teiselt poolt sundis ta noort naist leidma oma koha elus, ennast kunstnikuna maksma panema. Pariisi päevil avaldusid esmakordselt täie selgusega ka Mari Adamsoni tüüpilised jooned — kiindumus kunstisse, energilisus, suur töökus.

Oma mehe ja suurlinnas viibiva eesti kunstnike grupi (E. Viiralt, Kr. Teder, A. Vardi, J. Grünberg jt.) abil orienteerus ta kiiresti linna hiiglaslikes kunstivaramutes. Kunstniku enda sõnade järgi muutusid tema peamiseks koolideks kunstimuseumid eesotsas Louvre'iga ja Pariisi vabaakadeemiad. Nendes kulgeski enamik Pariisis veedetud päevadest.

Ohtuti aga toimus praktiline loov töö. Nimelt sundis majanduslik olukord Mari Adamsoni asuma kunstnikuna tööle ühte dekoratiivnukkude valmistamise eraatelseesse.

Pariis kujunes juba enne Esimest maailmasõda peamiseks nukutööstuse keskuseks Saksamaa, eeskätt Ülem-Saksimaa ja Baden-Württembergi kõrval. Erinevalt viimastest toodeti Pariisis dekoratiivnukke ja -loomi eriti kunstipäraselt. Nukkude valmistajateks olid peamiselt kunstnikud.

Ateljees, kuhu Mari Adamson astus, valmistati moesolevaid stiilseid salonginukke. Töötati kodus, ateljeest oma valiku järgi väljakirjutatud materjale kasutades. Kunstnik võis oma maitse kohaselt, ilma obligatoorsete kaanoniteta, ajalooliste stiilide raames luua originaalseid, tema enda väljenduslaadile vastavaid veneetsia kaunitare, pariisi rokokoodaame või keskaegse rüütelkonna jumaldatud ja ihaldatud vürstitare. Ateljees asuv suurepärane raamatukogu aitas omalt poolt sobiva moejoone, löike ja värvilahenduse leidmisel.

*

Pariisis saadud dekoratiivnukkude valmistamise praktilised kogemused tõid Mari Adamsonile kuldauraha tema esimesel loomingulisel debüüdil kodumaal — 1929. a. nukunäitusel Tallinna börsihoones.

Eestisse tagasi tulnud, leidis kunstnik oma erialakohast tööd «Medea» moeateljees Tallinnas, kuhu astus dekoratiivala kunstnikuks 1929. aastal.

Miniatuurne, majanduslikult nõrgal alusel seisev ettevõtte arvestas eeskätt ostjaskonna maitsega, konjunktuuri soovide ja nõudmistega. Millised need soovid ja nõudmised olid, annab ettekujutuse toleaeagne ajakirjandus, kust loeme: «Pehmed sametist-siidist huumoriküllased dekoratiivsed nukud, loomad, groteskid Miki-hiirekesed, imelikud monstrumid, kiisukesed ja inimnäod täidavad nüüd endiste iluasjade ülesannet. Pehmus ümbruses, pehmuse moment ka dekoratsioonides!»¹

Mari Adamsoni varemloodud stiilsed dekoratiivnukud asenduvad peagi lõpmatute «bontsodega». Näib, et terved postkaartide seeriad nende naljakate ja veidrate kutsikatega omandavad «Medea» ettevõtte seinte vahel plastilise vormi ja eluõiguse (repr. lk. 43).

¹ «Päevaleht» 1932, 25. apr.



«Medea» majandusliku kokkuvarisemise järel 1931. a. asus Mari Adamson tööle vabakunstnikuna. Tänu tarbekunsti suurtele organisatsioonilistele edusammudele, mis vahepeal olid toimunud, oli vabakunstnikuna töötamine täiesti mõeldav.

1928. aasta kevadel oli asutatud esimene tarbekunsti ühing «Dekoor». Organisatsiooni ülesandeks oli «rakenduskunsti ja ilutunde edendamine, selle propageerimine, nende isikute koondamine ja toetamine, kes rakenduskunsti alal töötavad...»¹

«Dekoori» koondunud 23 noort Riigi Kunsttööstuskoolis hariduse saanud entusiastid alustasid energilist tegevust. Korraldati Riigi Kunsttööstuskooli ruumes joonistamisstuudio, ühtlasi asuti esimese puhttarbekunstialase näituse ettevalmistamisele. Näitus avati 4. mail 1930. aastal. 65 osavõtja nimestikust leiame ka Mari Adamsoni, kes esines kolme dekoratiivpildiga. Samal aastal astus ta «Dekoori» liikmeks (1932. a. RaKÜ liige), lülitudes kogu oma ammendamatu energiaga tarbekunstiellu.

Alahindamata «Dekoori» suurt tähtsust tarbekunstiellu aktiveerimisel ei saa mainimata jätta ka tema puudusi. Tekkinud eranditult noorte organisatsioonina, jagades liikmepileteid ainuüksi diplomi alusel, ei suutnud ühing kaasa tõmmata tarbekunsti laiemat aktiivi, ei leidnud nõutavat kontakti ei kunstnike vanema põlvkonnaga ega avarama kunstihuviliste ringiga. Uue rakenduskunsti ühingu esile kerkides surebki «Dekoor» välja.

Siiski pani ühingu poolt läbiviidud töö, eeskätt näituse korraldamine, ühingu vajaduses veenduma ka seni kõrvalejäänud nimekaid tarbekunstnikke, nagu Ed. Taska, G. Reindorff jt. 1932. aastal töötas spetsiaalselt volitatud initsiatiivgrupp,

¹ G. Vestenberg, Dekoor viis aastat. «Rakenduskunst» nr. 1, 1933, lk. 31.

koosseisus Ed. Taska, K. Zeidler, G. Reindorff jt. välja uue tarbekunstiühingu, või nagu tollal nimetati, Rakenduskunsti Ühingu — RaKÜ põhikirja, millega ühing sai eluõiguse. Ühingusse astumisel oli määravaks teguriks praktiline, loov töö. Liikmeskond jagunes au-, harrastaja-, tegev- ja pärisliikmeteks. Viimasteks võeti kunstnikke, kelle looming leidis pärisliikmete peakoosoleku poolt tunnustust.¹ 1933. a. lõpuks kuulus RaKÜ-sse ainuüksi pärisliikmetena 61 tarbekunstnikku dekoratiivarhitektuuri, skulptuuri ja rakenduskunsti alalt.

RaKÜ eesmärgid ja ülesanded olid juba palju selgemini piiritletud ja konkreetiseeritud. Põhikirja I peatükist loeme, et rakenduskunsti ühingu eesmärgiks on:

«a) Rakenduskunsti edendamine, propageerimine, selle saaduste levitamine ja kodukultuuri arendamine.

b) Rakenduskunstnikkude organiseerimine, nende loominguga ergutamine ja töövõimaluste soetamine.»²

Nende eesmärkide saavutamiseks pidas ühing vajalikuks «korraldada näitusi rakendus-dekoratiivkunsti ja kodukultuuri aladel — kodu- ja välismaal, pidada loenguid, referaate, asutada kursuseid ja töökodasid, asutada ja pidada kauplusi ja müügikohti..., kirjastada raamatuid, ajakirju ja reproduktioone.

Korraldada pidusid ja huviõhtuid...loteriisid ja näitemüüke».³ Viimased üritused olid hädavajalikud tuluallikatena, sest RaKÜ oli ju isemajandav organisatsioon. Siinkohal tahaks märkida, et mitmedki põhikirjas fikseeritud kavatsused jäid ellu viimata, nagu näit. kirjastamise-alased plaanid.

Esimesest RaKÜ tegevusaastast peale osutus Mari Adamson ühingu juhatuse pidevaks liikmeks (välja arvatud 1937. a.). Organisatoorne aktiivsus kulges käsikäes loomingulise aktiivsusega.

Kuni 1937. aastani loob kunstnik peamiselt dekoratiivloomi ja -nukke. Nende aastate jooksul muutub aegamööda kunstniku väljenduslaad, kasvab tema meisterlikkus. 1933-ndaks aastaks asenduvad «Medea»-aegsed «bontsod» uute koorte, ahvide, kasside ja karude figuuridega, milles endine šablooniline stilisatsioon on asendunud natuuri järjest põhjalikuma uurimise, loomade karakteri ja liikumise tundmaõppimisega. Suure sisemise soojuse ja innuga süveneb noor kunstnik koduloomade jälgimisse. Ta fikseerib arvukates visandites loomade liigutusi, nende tüüpilisi asendeid, püüab kauemaks ajaks mällu jätta mõnd ilmekat poosi, tõukoorte väarikust või kutsikate vallatud ilmet. Ühtlasi otsib ta uusi materjale, väljendusvahendeid, uusi tehnilisi teostusvõtteid.

Selle perioodi tüüpilise näitena võiks vaadelda 1933. a. valminud umbes 60 sm pikkust valget hurta (repr. nr. 1). Hoogsalt ja elegantselt vormitud kere, peen kitsas koon, kõrged sihvakad jalad, mis vaevu paistavad valgest pikast siidsest karvast, udusulgelt pehmena tunduv saba loovad selge, sujuvalt hapra, ainuüksi hurdale omase silueti. Materjal — valge tiibeti lamba nahk — täiendab omalt poolt veelgi looma elulähedust, selle hoolitsetud ja aristokraatselt rafineeritud kuju. Dekoratiivkoer pretendeerib peaaegu portreelisele sarnasusele.

¹ RaKÜ Põhikiri, § 8.

² RaKÜ Põhikiri, § 1.

³ RaKÜ Põhikiri, § 2.

Edaspidi tugevneb Mari Adamsoni töödes aga üldistamise tendents. Konkreetset lemmikkoera portreed asendab koera tüüpkuju. Aastate vältel omandatud praktilised töökogemused võimaldavad sundimatut, vabamat käsitluslaadi, kaotamata seejuures realistlikku elulähedust (repr. nr. 2 ja 3).

Mitmekülgsemaks oma käsitluselt muutuvad ka selle perioodi nukud, millede seas on eriti populaarsed vaevalt sõrmepikkused maskotid — jukud-mannid (repr. lk. 9). Viimastele eelnes pikem evolutsioon ajaloolises kostüümis kaunitarist kuni eesti rahvarõivais noorikute ja eitede ning taatideni. Neist järjekordse astme moodustavadki lihtsameelse ilmega, laiaõlgsed ja pehmepuusalised odavast riidest valmistatud nukukesed, mis peagi koos dekoratiivloomadega võitsid mitte ainult kodumaiste asjatundjate poolehoidu, vaid töid kunstnikule 1937. aastal Pariisi maailmanäitusel *diplome d'honneur'i*.

*

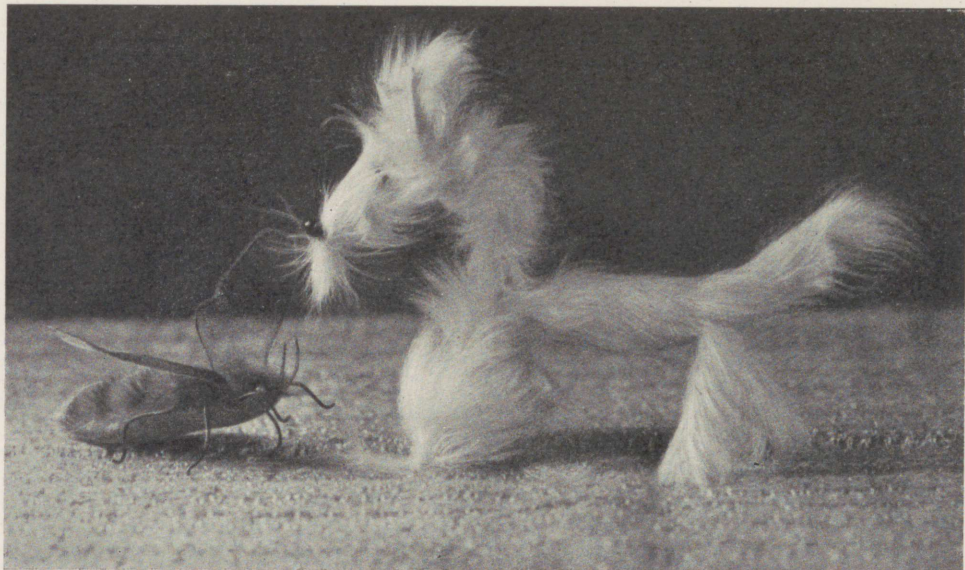
1937. aastaga võib dateerida uue perioodi algust M. Adamsoni loomingulise palge edasises kujunemises. Tema loomingu senine diapaseon, mis piirdus peamiselt dekoratiivloomade ja -nukkudega, laieneb tunduvalt. Nüüd proovib kunstnik oma jõudu ka kujutavas kunstis — õlimaalis, monotüüpias, joonistuses. Eriti näib teda köitvat maastik ja natüürmort.

Vahepeal külastab M. Adamson Itaaliat, Saksamaad, Poolat, teistkordselt Pariisi, Rootsit ja Soomet. Soome matkal 1938. aastal valmib tal esimene ulatuslikum monotüüpiate seeria. Neis tutvume Soome kui tuhande järve, põliste männimetsade ja sügavate skääride maaga. Näeme sopilisi skääre, täis väikesi saari ja kaugele eenduvaid kaljuseid neemi. Taevas on madal ja pilvine. Kaljune maapind on ise grupeerinud puid üksikutesse rühmadesse. Siin-seal vilksatab läbi tumeda männiku punane majake või kõrge katuseviil.

Nendes monotüüpiates on tunda veel algava kunstniku otsivat kätt, samaaegselt aga ka sihikindlust, püüdu haarata ja fikseerida esmajoones looduse monumentaalset terviklikkust. Maastiku kompositsiooniline ülesehitus on selge, ülevaatlik, kindlalt on märgitud üksikud plaanid, nende korrapärane ja dekoratiivne vahelduvus. Puudu jääb üksikesemete konkretiseerimises, detailide läbitöötamises, eriti esiplaani osas (repr. lk. 16), mille tõttu tööd jäävad enamasti visandlikeks. Koloriit kipub olema üksluine, külm.

Soome maastike seeria etendab vaatamata puudustele olulist löiku kunstniku arenguteel. Siin näib saavat alguse Mari Adamsoni loomingule omane dekoratiivne loodusetunnetus ja kompositsiooni ülesehituse selgus, mis palju aastaid hiljem lööb õitsele tema dekoratiivsetes piltvaipades.

Hilisemad kodumaa-ainelised monotüüpiad — natüürmordid ja maastikud — on viimistluselt ja koloriidilt küpsemad, püsima jääb selge ülesehitus, dekoratiivne üldistamisoskus ja lakoonilisus. Enamasti õrnad ning hahkjad, harvem pehmed tugevad värvitoonid annavad edasi looduse vahelduvaid meeleolusid, kõlavad erinevais tämbreis. Kuid värv ja valgus ei asenda kunagi lihtsa ning jõulise joone või silueti osatähtsust. Joon ja siluett domineerivad igas töös. Neis peegeldub kunstnikule omane puhtdekoratiivne väljenduslaad.



Tüüpilisena näib selles mõttes natüürmort «Lestad» (1939, repr. lk. 13) peaaegu geomeetrilise vormisulgusega ja «Amarüllised» (1940, repr. lk. 18) lihtsa siluetilise ülesehitusega.

Töötanud seni vaid ümarplastiliste vormide valdkonnas asetab kunstnik ka natüürmortides pearõhu esemete vormide konkreetsele. Maastikus otsib ta eeskätt vormikaid, plastilisi motiive, valides linnavaateid — peamiselt tagaõuesid — tihedasti üksteise külge liubuvate majakestega, poolviltuste plankude ja kuivava pesuga (repr. lk. 17). Terase pilguga rühmitab Mari Adamson neid ruumilisi vorme paberipognale, allutades nad ühtsele, dekoratiivsele tervikule. Mari Adamsoni põhiala — dekoratiivloomade ja -nukkude kõrval jääb monotüüpiate harrastus siiski vaid teisejärguliseks.

Formalistlikud tendentsid, mis ilmnevad eesti tarbekunstis juba kolmekümnendate aastate keskel, tugevnevad pärast Pariisi maailmanäitust veelgi enam. Formalismile kutsub üles ka kunstikriitika, tõstes kilbile «originaalse fantaasia» saavutusi, samaaegselt materdades kõike selget ja looduslähedast kui «vaimuvaesuse» avaldust. Mari Adamsonile heidetakse ette liigset natuurist kinnipidamist loomade ja nukkude loomisel. Siiski ei suuda formalistlik suund sügavamini mõjustada tema loomingut. Teatud lõivuna kehtivale suunale tekivad küll mõned loomakujukesed (näit. RaKÜ 6-ndal näitusel), kuid põhiliselt on kunstniku tööd teostatud endiselt tugeval realistlikul alusel.

Vaadeldaval perioodil on loodud ligi 400 dekoratiivnukku ja -looma erinevast materjalist. Need on hästi ilmestatud, väljendusrikkad ja humoorikad, ei kaldu



kunagi otsesesse naturalismi või fototäpsusse, vaid on alati dekoratiivvormile vastavalt stiliseeritud ja lihtsustatud.

1940. aasta kevadtalv möödub endistviisi kodanliku Eesti kunstielu raames. Mari Adamson esineb mitmel näitusel — dekoratiivnukkude ja -loomadega RaKÜ 7-ndal näitusel, monotüüpiatega Colombia 3-ndal, EKKKÜ¹ kunsti- ja kunsti rändnäitustel ning olümaaliga KKSKV² kevadnäitusel. Suve saabudes aga toimub otsustav pööre eesti rahva ajaloos.

Nõukogude võimu taaskehtestamine Eestis kukutab ekspluataatorlike klasside võimu ja liidab meie noore nõukogude vabariigi eesrindliku sotsialismimaaga. Kunstnikkonna ees avanevad senitundmatult avarad loominguksed perspektiivid — nad on esmakordselt kutsutud looma kogu rahvale, arendama ja kasvatama tema esteetilist palet.

Esimese ülesandena viiakse läbi kodanlikust Eestist pärandatud kunstisüsteemi põhjalik ümberkorraldamine. Likvideeritakse kodanlikud kunstisüsteemid, nende hulgas ka RaKÜ, ning asutatakse kõiki kunstialasid ühendav ametiühing ja Kunstnike Kooperatiiv. Toimub kunstnikkonna ümberregistreerimine, mille aluseks võetakse loominguksed aktiivsus, näitustest osavõtt. Kolmekümne nelja registreeritud tarbekunstniku seas on ka Mari Adamson.

Sama aasta sügisel astub kunstnik uuesti Riigi Kunsttööstuskooli, mis nüüd nimetati ümber J. Koorti nim. Riigi Rakendus kunstikooliks. Vabakuulajana spetsialiseerub

¹ Eesti Kujutavate Kunstnike Keskühing.

² Kujutavate Kunstide Sihtkapitali Valitsus.

ta õppeaasta vältel telgedel kudumisele, võttes süstemaatiliselt läbi peaaegu kõik kudumistehnikad, alates kõige lihtsamast ning lõpetades laastu- ja raanutehnikaga.

Fašistliku Saksamaa reeturlik kallaletung Nõukogude Liidule tabab ootamatult ka Adamsonide perekonda. Mari Adamson viibib Tartus, tema poeg sugulaste juures Otepääl, mees Tallinnas. Pere «kokkukorjamine» võtab aega, ja kui Mari Adamson jõuab pojaga lõpuks Tallinna, on mees juba evakueerunud, fašistid on vallutanud kogu Eesti NSV territooriumi.

Okupatsioonipäevil peab Mari Adamson majanduslike raskuste pealesurvel vastu võtma Noorte Töökoja kunstilise juhi koha. Siin ta töötabki ametlikult kinnitamata (ei olnud fašistide arvates küllalt usaldusväärne) ajutise töøjõuna okupatsiooniaja lõpuni. Siin omandab kunstnik ka oma esimesed pedagoogilised kogemused.

*

Vaevalt oli Eesti NSV mandriosa vabastatud fašistlikust okupatsioonist, kui siin algas intensiivne kunstielu organiseerimise periood. Aastail 1944—1945 tehtud töö tulemusena koondati kõik loovad tarbekunstnikud Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu¹ tarbekunsti sektiiooni, moodustati endistest tarbekunstialastest ettevõtetest Üleliidulise Kunstifondi Eesti Vabariikliku Osakonna (1958. a. alates Eesti NSV Kunstifond) juures asuv Kunstitoodete Kombinaat, endine J. Koorti nim. Riigi Rakenduskunsti-kool (mis okupatsioonipäevil muudeti harilikuks kutsekooliks) reorganiseeriti Tallinna Riiklikuks Tarbekunsti Instituudiks — kõige mitmekülgsema ja avarama tarbekunsti profiiliga õppeasutuseks Nõukogude Liidus.

Organiseerimise perioodiga liituvad tihedalt järgnevad aastad kuni 1949 (incl.), moodustades arengusuunalt ühtlase ajajärgu. Loovalt tegutsevaid tarbekunstnikke on sellal vähe, sest paljud Riigi Kunsttööstuskoolis hariduse saanud suunduvad seda jätkama vastavatud Nõukogude Eesti kõrgematesse kunstioppeasutustesse.

Aastail 1944—1950 on Mari Adamson nii Kunstitoodete Kombinaadi tekstiili- ja dekoratiivkudumise ateljeede kunstiliseks juhiks kui ka Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi dekoratiivkudumise kateedri juhatajaks. Pärast kateedri reorganiseerimist töötab kunstnik kuni tänapäevani kunstilise tekstiili kateedri dotsendina. Aktiivselt võtab Mari Adamson osa ühiskondlikust tööst. 1945. a. alates on ta pidevalt olnud Rahvaloomingu Keskmaja kunstialase komisjoni liige. Isetegevusliku kunsti suunamise ja propageerimise küsimustes on ta korduvalt käinud rajoonides, pidanud loenguid, esinenud ajakirjanduse veergudel, on alati olnud vabariiklike isetegevusnäituste toimkondade ja žüriide koosseisus. 1946.—1951. a. on kunstnik Kunstifondi kunstinõukogu liikmeks ning alates neljakümnendate aastate lõpust Kergetööstuse Ministeeriumi ja ENSV Kaubanduspalati kunstinõukogu liikmeks. Laulupidude alamkomisjoni liikmena koostab ja kujundab ta üldlaulupidude teatajate rahvarõivaste erinumbreid («XII üldlaulupeo teataja 6» 1947. a. ja «XIII üldlaulupeo teataja 5» 1949. a.), olles hiljem ka albumi «Tänapäeva kostüüme rahvarõivaste ainetel» (1955) toimetajaks.

¹ Asutatud Jaroslavlis 1943. a.

Loomingulises valdkonnas on eesti nõukogude tarbekunstile 1944.—1949. aastani iseloomulik uute teede otsing, kuid kodanliku pärandi järelkaja on veel õige tugev. See väljendub esteetilistes tõekspidamistes, mis pole vabad formalismi sugemetest. Sotsialistlik realism pole veel kujunenud valdavaks loomingumeetodiks, olgugi et tema osatähtsus pidevalt kasvab.

Mari Adamsoni looming antud perioodil on väga mitmekesine ja ulatuslik. Kunstnik esineb näitustel nii joonistuste, litograafiate, raamatuillustatsioonide kui ka dekoratiivloomade ja -nukkudega. Ta kujundab sein- ja põrandavaipu rüüjus, flossas, pindpõimes, pärlpõimes, laastu- ja raanutehnikas,¹ loob kangaid ja dekoratiivpatju. Kunstnik ei püüa kontsentreeruda kitsamas ainevaldkonnas, vaid proovib oma jõudu mitmes suunas, selleks et paremini veenduda, mis talle on kõige südame- lähedasem ja omasem. Just mitmekülgus ja huvialade suur diapason iseloomustavad tema kui kunstniku individuaalsust kõige paremini.

M. Adamsoni kolmekümnendate aastate lõpu monotüüpiaid asendab nüüd joonistus, mille teemaks on eranditult maastik. Algul näib kunstnik fikseerivat kõige mitmekesisemaid motiive. Siin näeme meeleolukaid idüllilisi Muhu saare nurgakesi vanade talutarede ja kiviaedadega, üksikuid kõrgeks veninud kadakapõõsaid ja eepilisi Eesti põhjaranniku vaateid, tugeva meretuule käes painduvaid põõsaid ja kõrkjaid. Kuid varsti hakkavad sellest maastikumotiivide mitmekesisusest läbi kõlama kaks juhtmotiivi, kaks põhiteemat — metsatihnik ja avar, lainetav meri. Kunstnik ei näi kunagi väsisvat nende motiivide kordamisest, varieerimisest. Ometi kannavad need tihti visandlikku, etüüdlikku ilmet.

Joonistades metsatihnikuid ja rägastikke püüab kunstnik kõigepealt selgusele jõuda näilises kaoses ja virr-varris peituvast loogikast. Niipea kui üksikplaanid on fikseeritud, kui üldine hele-tumeduse vahekord suures laastus lahendatud, seega peaaesmärk saavutatud, asetab kunstnik joonistuse kõrvale, et uuesti sukelduda mõne teise tihniku «lahtiharutamisse». Vaadates neid joonistusi, näib, nagu tunneks Mari Adamson erilist lõbu eeskätt just kõige raskemate, keerukamate motiivide organiseerimisest ja selgitamisest. Kunstnik töötab enamasti sõe ja itaalia pliiatsiga, vähem tušiga. Joonistustes köidab tooni sügav intensiivsus, jõuline ja kindel joon. Esemete vormid liituvad tihedalt üksteise külge, tühi pind puudub.

Teisiti on merevaadetega. Nagu helikunstnik, kes kordab lõpmatuseni üht ja sama heliredelit, harjutades sõrmede nõtkust ja helide voolavust, nii kordab ka M. Adamson ikka uuesti üht ja sama meremotiivi, kus esinevad vaid taevast ja avar meri rütmiliselt kaldale suunduvate valgehajarjaliste lainetega. Selles käsitluses avaldub puhtdekoratiivne lähenemine motiivile, mille sünteetilise üldistusena võrsub mere tõlgendus kunstniku 1956. ja 1958. a. Tallinna-teemalistes piltvaipades.

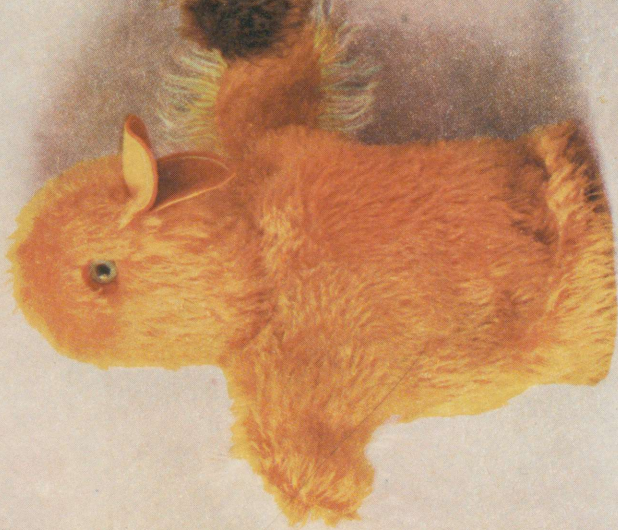
Üldiselt tunduvad Mari Adamsoni joonistused alati sihipärastena. Neid iseloomustavast dekoratiivsest lähenemisviisist tulenebki suurte plaanide üldistus, peente detailide hülgamine ning must-valge dekoratiivne kõlavus. Joonistustele omane suund avaldub ka kunstniku õlimaalides, milles maaliline värvikäsitlus taandub dekoratiiv-siluetilise lahenduse ees. Koloriidilt jäävad maalid enamasti nüansi-vaesteks.

¹ Kudumistehnikate selgitust vaata lisas.



Omaette rühma käsitletaval perioodil moodustavad kunstniku litograafiad. 1946. aastal valmistab ta mitmeid lastepilte seoses sama aasta aprillis toimunud lastepiltide konkursiga, 1948. a. litograafiate-seeria varemloodud dekoratiivloomade ainetel. Nii teemalt kui käsitluslaadilt moodustavad need tööd ühtlase terviku. Dekoratiivloomade ja -lindude kujud, millele kunstnik aastaid tagasi andis individuaalse plastilise vormi, elustuvad siin taas. Huvitavad on kahe lasteraamatu — K. Tšukovski «Telefoni» ja eesti rahvalaulu «Hiire pulmad» — illustratsioonid, milles joonistused ja šrift («Telefoni» šrifti kujundas J. Jensen) on omavahel hästi seotud. Kahjuks on kõik litograafiad ja raamatuillustratsioonid jäänud unikaal-eksemplarideks.

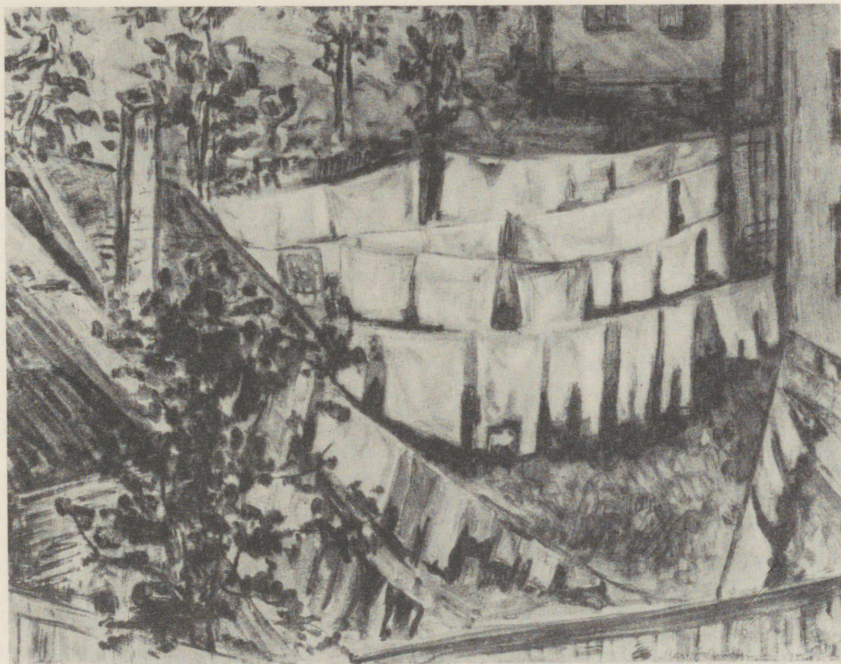
Dekoratiivnukkude ja -loomade osatähtsus kunstniku loomingus kahaneb nõukogude perioodil märgatavalt. Neid kohtame nüüd vaid spetsiaalselt näituste jaoks valmistatud eksemplaridena. M. Adamson püüab leida neile ajakohast ja praktilist lahendust. Nii pöördub ta käpiknuku või -looma vormi poole (üksikuid käpiknukke tegi kunstnik ka varem), mis on ennast suurepäraselt õigustanud nukuteatrites ja



I. K pikloomad. Pl   . 1946—1957.

laste mänguasjadena. Realistlikult antud loomakujukeste väljendusrikkust süvendab veelgi nende osav käsitsemine. Mari Adamson ise on sellel alal suurepärase meister, matkides oma käpikloomadega osavalt kassikeste pehmeid, paindlikke, koerte järske, energilisi või kana- ja pardipoegade tippivaid liigutusi. Käpikloomade valmistamisel ei näi kunstnik eelistavat üht loomaliiki teisele. Võrdse osavuse ja sundimatu kergusega valmivad tal nii karud kui jänesed, põrsad ja siilid, kassid ja koerad, öökullid ja pardipojad. Sobivalt valitud materjal dekoratiivjoone leidliku rõhutamisega loob meeldejäävaid karaktervorme. Dekoratiivloomadele seltsivad jukud-mannid on samuti ümber kohandatud käpiknukkudeks (repr. lk. 47). Nende proportsioonid on nüüd enam läbi mõeldud, mõjude märksa meeldavamalt kui 1936. aasta nukkudel. Järelkajana endisest ajast püsib veel traditsiooniliseks kujunenud ilmetus, näojoonte, eeskätt silmade, nina ja juuste käsitlus. Muutunud on suuvorm, mis annab näoilmele palju juurde. Endine rõhutatud primitiivsus, mis oli määravaks nukkude üldkujus, asendub nüüd küpse, kunstipärase väljendusrikkusega.

1945.—1949. aastate loomingu kujuneb Mari Adamsonil valdavaks dekoratiivtekstiil, selles domineerivaks — piltvaip. Kiiresti järgnevad üksteisele rüüjud «Nukud» (1945), «Kiigelised» I variant (1945), laastuvaip «Taluõu» (1945), rüüju «Linnud» (1945), flossavaip «Purjekas» (1946), pindpöimes vaip «Õitsil» (1946), rüüjud «Vilja riigile» (1948), «Kiigelised» II variant (1949) ja «Viisaastak nelja aastaga»



(1949). Need vaibad avavad uue lõigu eesti nõukogude tarbekunsti arengus, kuna kodanlikul perioodil oli temaatiline piltvaip alles kujunemata.

Mari Adamsoni siirdumine piltvaipade loomisele oli ette valmistatud kogu ta loomingu eelneva arengukäiguga. Aastate jooksul õppis ta nägema loodust, harjus mõtlema kujundite kaudu, plastiliste konkreetsete vormide abil. Tuhanded valmistatud dekoratiivloomad ja -nukud andsid põhjalikke loodusvormide dekoratiivse lihtsusutamise kogemusi, monotüüpiad ja joonistused õpetasid organiseerima tervikuks konkreetset pinda, õpetasid piltkompositsioonile vajalikku plaanide edasiandmist, joone ja silueti osatähtsuse hindamist kompositsioonilistes lahendustes. Nii sünnibki piltvaip kunstniku loomingu kogu eelneva arengu loogilise tulemusena. Siinkohal tahaks meenutada, et juba esimene M. Adamsoni teostatud veel õige naiivne vaibake — «Lastevaip» 1936. a., on komponeeritud dekoratiivloomade siluettidest — seega samuti lähedane piltvaiba suunale.

Vaadates kunstniku piltvaipu nende valmimise järjestuses, näib, et esimesi tugevaid impulsse on M. Adamson saanud eesti rahvakunstist. Seejuures mõistab ta rahvakunsti selle sõna laiemas tähenduses, milles põimuvad tervikuks nii rahvusornamentikas esinev üksikmotiiv kui ka etnograafiline rahvarõivas, samuti folkloor, poeetiline loodusekäsitlus ja lõpuks piltvaiba enda ülesehituse printsiip.

Ka oma pedagoogilises tegevuses suunab Mari Adamson üliõpilasi rahvakunsti kui õilsama eeskuju ja õpetaja poole. Ta laseb kopeerida rahvarõivaid, ornamente ja vaipu, kogudes instituudile huvitavate etnograafiliste tabelite ulatusliku kollektsiooni. Mari Adamson on paljude üliõpilaste rahvakunstiaineliste teaduslike tööde juhendajaks, töötab ise kauemat aega rahvavaipade kogumise ja uurimise osas, korraldades selleks matku Eesti NSV mandril ja saartel (näit. Muhusse 1946. a. ja Kihnu 1948. a.), kuhu on tõmmanud kaasa ka õpilasi.

Kust sai alguse kunstniku kiindumine rahvakunsti? Miks pöördus ta just nüüd nii otsustavalt eesti ainelise vanavara hindamatute varasalvede poole? Huvi ja armastus eesti rahvakunsti vastu peitus kunstnikus juba varasest noorusest alates. See põimus juba lapseõlvemälestustes ema jutustustega Mari vanaisast, põlisest Väike-Maarja Avanduse valla möldrist Laarest, kes oli laialt tuntud kui tõeline iseõppinud rahvakunstnik-viiuldaja, osav muusikariistade valmistaja, mees «kuldsete kätega». Olulise tähtsusega on fakt, et kunstnikule õpetas joonistamist Riigi Kunsttööstuskoolis lühemat aega Kristjan Raud, kes oskas oma kirglikku kiindumust eesti rahvakunsti edasi kanda ka õpilastele. Põllumajandusnäitustel ja välisnäitustel esines M. Adamson enamasti rahvariietes nukkedega. Antverpeni rahvusvahelisel nukunäi-



tusel 1934. a. sai ta nende, eest esimese auhinna. Tihedaks kujunes kokkupuude eesti rahvakunstipärandiga süngel okupatsiooniaastail. Juhendades õpilasi Noorte Töökojas, pöördus kunstnik tihti rahvakunsti eeskujude poole.

Esimesed figuraalsed piltvaibad, mis valmivad Mari Adamsoni kavandite järgi, on rüüjud «Nukud» (repr. nr. 8) ja «Kiigelised» I variant (repr. nr. 9) 1945. a., mõlemad eesti folkloori ainetel. Esimeses vaibas püüab kunstnik saavutada helkivat, sätendavat üldmuljet, millest rahvariides nukud vaevalt läbi kumavad. «Kiigelised» on mõeldud eeskätt illustratsioonina eesti rahvalaulule, mille sõnad põimuvad teose maastikulise käsitlusega, mõjudes varjulise metsatihnikuna.

*«Kiigutajad, kukutajad
Hõbedased õõtsutajad
Vaski virve veeretajad
Ärge kurjast kiigutage
Oelasti küll õõtsutage
Vihaseti veeretage.
Siin pole kurjad kiikumassa
õelad ei õõtsumassa
Vihased ei veeremassa.
Siin on kullad kiikumassa
Hõbedased õõtsumassa»*

— loeme pikas vaiba tekstis.

Vaip «Taluõu» (repr. nr. 10) on oma lakoonilisuse ja rangelt siluutilise ülesehitusega lähedane eesti rahvakunsti figuraalsetele vaipadele, meenutades kõigepealt Harjumaa pulmavaipu. Vaip «Õitsil» (repr. nr. 14) viib meid samuti talupoiste suveööde unistuste ja elutõdede maailma.

Kõik need vaibad on oma kujunduselt ja kompositsiooniliselt ülesehituselt väga erinevad, dekoratiivse piltvaiba seisukohalt kaugeltki mitte võrdselt õnnestunud. Nendele võib kohati ette heita kompositsiooni laialivalgumist, nõutava konkreetse puudumist figuuride käsitlemisel, mis on tingitud kogemuste nappusest. Ometi on nende vaipadega päevakorda tõstetud hulk uusi probleeme, mille püstitamine isenesest on juba vajalik. Siitpeale muutub figuraalne piltvaip eesti nõukogude tarbekunsti üheks tähtsamaks ja lahutamatuks osaks.

Esimeste piltvaipade loomisel saadud kogemuste viljastav mõju ilmneb juba kunstniku järgnevates vaipades — «Vilja riigile», mis on teostatud 1948. a. ja «Viis-aastak nelja aastaga», mis valmis 1949. a.

Vaip «Vilja riigile» (repr. nr. 5) oli tellitud Harju rajooni TSN Täitevkomitee poolt. Selle süzeeline külg on edasi antud lakooniliselt, kuid samas monumentaalselt ja jõuliselt. Vaibal on kujutatud Harju rajooni kolhoosnike viljavoori suundumas vabariigi pealinna — Tallinna. M. Adamsonil on õnnestunud leida veenev kompositsiooniline ülesehitus, üksikmotiivide hea proportsiooniline suhe ja säilitada kogu tervikus puhtvaibalik, pinnaline tunnetus. Vaibaväljak on jaotatud mitmeks horisontaalseks friisiks, millest ülemise moodustab linna siluett, neli alumist kolhoosnike viljavoor. Sellises ülesehituses tundub viljavoor eriti pikana, mõjumata

aga seejuures monotoonselt, sest kunstnik on osanud luua huvitava rütmi. Selle loovad värv ja siluett. Iga teine hobune on tumedat värvi, iga teine ja kolmas vankrikoorem erinevalt liigendatud. Üldine liikumine kompositsioonis algab vaiba paremas alumises nurgas ja viib mitme tugeva käänaku järel Tallinna väravani välja, juhtides sinna ka vaataja pilgu. Vaip paelub vaatajat suure lihtsusega ja veenab oma mõtte selgusega. Valitud tehnika — tihe ja lühike rüüju — aitab kõik vaiba mustri detailid selgetena hoida ja soodustab omakorda kogu eseme graafilist loetavust. Koloriit on pehme ja sügav, koosnedes madarapunastest ja hallidest toonidest. «Vilja riigile» on esimene vaip, milles kunstnik kasutab Tallinna motiivi. Edaspidi pöördub ta korduvalt selle motiivi juurde, rikastades eesti nõukogude tarbekunsti rea huvitavate ja õnnestunud teostega.

Üheaegselt piltvaipadega kavandab Mari Adamson väga palju vähem või rohkem ornamenteeritud põranda- ja seinavaipu. Näiteks aastail 1945—1948 valmis tal Kunstiteodete Kombinaadis ligi 55 vaipa ja dekoratiivkangast. Teostuselt on seinavaibad enamasti rüüjud, põrandavaibad aga pindpõimelised, sageli õige suured. Kompositsioonilt võib vaipu vaadelda kahes suuremas rühmas: vaibad liht-pinnajaotusega ja vaibad rahvusliku ornamendiga. See kompositsiooniline jaotus on osalt seotud ka ajalise piirtlusega. Vaadeldava perioodi esimestel aastatel domineerib esimene grupp, perioodi lõpus, peamiselt 1948.—1949. a. teine, ornamentaalne grupp.

Tüüpilisteks liht-pinnajaotusega vaipadeks on 1946. a. vaibakavandite võistlusel auhinnatud põrandavaibad. Need on lihtsatele kudumisvõtetele rajatud rahulikus värvilahenduses tarbeesemed. Eriti õnnestunud on jäme, toimne põrandakate rohelistes, pruunides ja punastes toonides. Toimsed kaldjooned piiravad vaiba tsentrumit järjest kasvavate rombikontuuridena, täites nendega kogu vaibapinna. Teisel vaibal (repr. nr. 11) moodustab ääriise tihe paralleeltriibustik, mis kohati ulatub ka keskväljakule, jaotades viimase laiematesse põikvöötidesse. Üksikud, kahe vertikaalvöödina kulgevad lihtsad geomeetriselised motiivid elustavad ja mitmekesistavad keskväljakut. Vaiba kujundus on läbi viidud primitiivse motiivi — põikjoone — rütmilise kordamise teel. Tänu heale proportsioonitundele ning osavale joonte tonaalsele ja graafilisele varieerimisele on välditud monotoonsust ja saavutatud huvitav, dekoratiivne lahendus.

Õpetlik on jälgida Mari Adamsoni tööd ornamentaalsete vaipade loomisel. See aitab meid paremini tundma õppida kunstniku töömeetodit, rahvakunsti eeskujude kasutamist. Nagu eespool mainitud, õpib kunstnik ornamentaalse keele grammatikat ja selle väljendusrikkust rahvakunstist. Nii näiteks võtab ta kogu vaiba kompositsiooni aluseks ühe rahvakunstis esineva motiivi, näiteks lambasilma motiivi, kattes sellega ühtlaselt ja tihedalt kogu vaibapinna, kaasa arvatud vaiba ääris (repr. nr. 18 ja värviline repr. II). Värvide abil rühmitab kunstnik need motiivid suurematesse pindadesse, saades mosaiigiliselt maalilise faktuuri. Olenevalt valitud värvitoonidest võib selline pind osutada väga dekoratiivseks. Üksikuid motiive tõstab ta üldisest pinnast veelgi enam esile, kasvatades neid tausta arvel või rühmitades konkreetselt piiratud gruppidesse. Need motiivid moodustavad vaiba lõpliku joonelise kompositsiooni, eraldavad ääriise keskväljakust ja annavad talle tugevama aktsendi. Kavand on saanud oma lõpliku kuju.

Selline vaiba ornamenteerimise võte esineb Põhja-Eesti (Harjumaa) vaipades, mis on tuntud nimetuse all — lapilised vaibad kontsentriiliste ringidega. Kuid Mari Adamsoni vaipades on rahvakunsti eeskuju leidnud täiesti uue isikupärase lahenduse. Tulemus on erakordselt uudne, mitmekesine, antud konkreetse vaiba juures (värv. repr. II) värvirõõmus ja maaliline. Selle tüübi vaibad moodustavad omapärase ja õnnestunud tööde rühma kunstniku loomingu. Suure taktitundega oskab ta leida alati sobiva algmotiivi, enamasti väga lihtsa geomeetrilise kujundi. Õnnestunud on ka nende vaipade julged ja intensiivsed värvilahendused.

Teise rühma vaipade puhul on kunstnik seadnud vaiba kompositsiooni aluseks mitte maalilise, vaid puhtgraafilise printsipi. Nüüd on tähtsal kohal kompositsiooni algmotiiv, tema siluett ja sisejoonistus. Mari Adamson pöördub siin lillkirja kui kõige rikkalikuma rahvusliku ornamendi liigi poole. Eesti lillkirjale on tüüpiline poordiline kompositsioon, milles enamasti korduvad kellukese külgsuuna ja mõne õie rosetikujuline pealtsuuna. Samuti on kindlaks kujunenud nende asetuse lookleva varre suhtes — kelluke kasvab varrest ülespoole, rosett jääb varre kaare alla.

Kõiki neid rahvakunsti kujunenud reegleid on kunstnik silmas pidanud oma suurt lillelist pastelselt rohekat põrandavaipa luues (repr. nr. 15). Ta annab kahele peamisele õiemotiivile kellukese ja roseti traditsioonilise kuju, jaotades neid võrdsele kogule vaibapinna ning sidudes nurgeliselt lookleva varrega. Kogu vaibapind on hoitud ühes ja samas rütmis, mõjudes väga rahulikult ja rõhutatult pinnalisena. Ääris on kitsas, tagasihoidlik, hoiab oma tumeda tooniga hästi koos vaiba keskvaljaku. Tänu selgele, ülevaatlikule rütmile ja headele proportsioonidele annab vaiba graafiline lahendus kõigiti õnnestunud, uudset ja originaalselt mõjuvat tulemust.

Käsitletaval perioodil pöördub Mari Adamson üksikjuhtudel ka eesti rahvavaipade konkreetsete tüüpide juurde, püüdes neid omal viisil ümber jutustada (näit. repr. nr. 19). Määravaks jääb talle puhtloomingulise momendi intensiivsus, tark ja sihikindel pöördumine rahvakunsti eeskujude poole, mis lõpptulemusena viib novaatorlike ja isikupärase resultaatideni.

Vaipadega võrreldes on selle perioodi kangad märksa üksluisemad. Üheks põhjuseks on asjaolu, et Kunsttööstuste Kombinaadil olid vaid soome kudumisteljed, mis võimaldasid ainult lihtsate väikesemustriliste dekoratiivkangaste kudumist. Kaunistamiseks töödeldes kujunevad siin põiktriibulised, sõbakirjalised kangad. Olulisemaks meeletuliseks faktoriks nende juures jääb koloriit. Mari Adamsoni värvipaletis



esinevad nii jõulised, tugevad kui ka õrnad ja heledad pastelsed värvitoonid. Sellel perioodil valmistatud kangastest võiks iseloomustava näitena esile tõsta kollast dekoratiivkangast 1947. aastast (repr. nr. 22).

*

Aastad 1950—1955 toovad uusi jooni Mari Adamsoni loomingusse, milles toimub teatud ümberorientatsioon. Joonistused, litograafiad, dekoratiivsed käpiknukud ja -loomad kaovad ajutiselt, seniseid piltvaipu püüavad osaliselt asendada loosungvaibad ja gobeläänide kavandid. Taanduvad liht-pinnajaotusega vaibad, kuna ornamendaalsed vaibad saavad uue, senisest erineva ilme. Muudatused hõlmavad ka kunstniku tööde tehnilist külge. Eelneva perioodi kudumistehnikate mitmekülgsus kahaneb. Püsima jääb vaid pindpõime, kuna laastu-, raanu-, pärlpõime- ja eeskätt rüüjutehnikas vaipu asendab nüüd sõlmvaip; soome telgedel kootud dekoratiivkangaid — žakaar.

Toimunud ümberorientatsioon kunstniku loomingus tulenes uuest suunast, mis ajutiselt puudutas ka eesti tarbekunsti. Selle suuna oli esile kutsunud isikukultuse poliitika, millega kaasnes vale arusaamine tarbekunsti spetsiifikast.

Dekoratiivtarbeeseme kujunduses seati teose ideelisuse kriteeriumiks ainuüksi dekoori süzeeline külg. Sellest tulenevalt püüti kaunistada serviise, vaase, albumeid ja vaipu figuraalsete kompositsioonidega, mille edasiandmisel nõuti omakorda tahvelmaalile sarnanevat detailiseeritud joonistust. Realismi mõiste piirati tarbekunsti akadeemilise joonistusega. Materjal või tehnika, mis ei võimaldanud ülalmainitud käsitluslaadi, langes ajutiselt tarbekunsti orbiidist välja või jäi vähemeelistatuna tagaplaanile. Nii kujunes piltvaipade ainukeseks vastuvõetavaks mooduseks gobelään, keraamikas eelistatavamaks tehnikaks portselanmaal, nahkehistöös asendati nahalõige nahavooliga, mis omandas eriti peene käsitluse, kaotades aga palju senisest dekoratiivsusest.

Formalismivastase võitluse lipu all tõsteti päevakorda pärandi — eelkõige vene XVIII sajandi lõpu ning XIX sajandi alguse klassitsismi eeskujude, mille eklektilist kasutamist arhitektuuris iseloomustatakse praegu kui arhitektuursete liialduste kultust. Vene klassitsismi matkimine avaldus eesti tarbekunsti eseme vormis, rikkalikus emblemaatika sissetoomises (loorberi- ja tammelehed, lipud ja paelad), kompositsioonide pildilises ülesehituses. Ilu nähti ainult dekoori rikkalikkuses. Iga tarbekunstieset käsitleti isoleeritult, vaadeldi ja kritiseeriti kui omaette väärtust. Interjööri tervikklikkus, erinevate tarbekunstiesemete ansambel unustati hoopis ära.

Ometi tõi antud periood kaasa ka mõningaid positiivseid jooni kunstnike arengus. Kõigepealt sundis ta tarbekunstnikke tõstma oma joonistamisoskust, milleks aitas kaasa regulaarse joonistamisstudio avamine. Teiseks nõudis ta mitte ainult oma, vaid ka vennasrahvaste rahvakunsti ja klassikalise pärandi tundmist, mis omakorda laiendas silmaringi. Lõpuks tõstis ta kunstnikes nõudlikkust kompositsioonide viimistluse ja lõpetatuse suhtes.

Mari Adamson, olles eelneva perioodi vältel põhjalikult tundma õppinud oma rahvakunsti, alustab süstemaatilisel tutvumisel vennasrahvaste kunstipärandi ja kaasaaja kunstiga. Instituudi õppetööst vabadel suvepuhkuse kuudel sõidab ta 1950. a.



Ukrainasse, peatudes pikemat aega Kiievis ja Lvovis; 1951. a. Taga-Kaukaasia vabariikidesse Aserbaidžaanis, Armeeniasse ja Gruusiasse, kus sõlmvaipade iidsete traditsioonid avavad kunstniku ees sõlmvaipade ajaloo kauneid lehekülgi; järgnevatel aastatel Ivanovosse — vene tekstiili sünnilinna, Läti ja Leedu NSV-sse. Naaberriikide rahvakunstiga tutvumine aitas selgemini ja sügavamini mõista eesti rahvakunsti olemust, samuti Balti riikide etnograafilisi kokkupuuteid ja rahvusliku erinevuse jooni.

Matkad kannavad sihikindlate õppereiside iseloomu, kunstnik toob neilt iga kord kaasa tohutu tarbekunstialase materjali fotode, joonistuste ja raamatute näol. Kaastoodud materjali ja saadud muljete põhjal viib ta tarbekunsti sektsioonis läbi loenguid vastava vabariigi rahva- ja tarbekunstist. Need ettekanded-aruanded pakuvad palju huvitavat ja õpetlikku ning innustavad ka teisi kunstnikke ette võtma analoogilisi õppematku.

Oma muljeid jagab kunstnik otseselt ka üliõpilastele. Mari Adamson süveneb üha enam oma pedagoogilisse töösse. Aastatega kasvanud kogemusi ja teadmisi püüab ta maksimaalselt sisse lülitada õppeprotsessi.

Nendel aastatel võrsuvad instituudist esimesed nõukogude korra päevil kõrgema erialase kunstihariduse omandanud noored, kes moodustavad uue põlvkonna eesti tarbekunsti, kutsudes esile mõiste seni ainukesena töötanud vanemast põlvkonnast. 1951. a. tarbekunstinäitust võib õigusega nimetada noorte näituseks. Esimene lend Tallinna Riiklikust Tarbekunsti Instituudist toimus 1948. a. sügisel. 1949. a. näitusel



võis kohata juba mitmeid diplomitöid, kuid omaette kaalu omandavad need esma-
joones 1951. a. näitusel, kus rida tekstiilõpilasi esitab diplomitöödena seeria žakaar-
kangaid ning varem lõpetanud noored tulevad välja uusloominguga.

Tekstiili arengus osutub 1951. a. tarbekunstinäitus murranguliseks. Siin avaldub
juba täie selgusega uus suund, mis kujuneb domineerivaks kogu perioodi vältel.
Esmakordselt eksponeeritakse nüüd suuri gobeläänide kartonge,¹ mis määravad
ühtlasi näituse ideelise külje. Gobeläänikartongi loomine on suure ulatuse tõttu
üksikule tarbekunstnikule üle jõu käiv. Ta nõuab ka põhjalikku tahvel- ja monu-
mentaalmaali spetsiifika tundmist. Ülesanne tingib seetõttu tarbekunstnikest ja maa-
lijatest koosnevate loominguiliste kollektiivide organiseerimist. Kollektiiv, koosseisus
M. Adamson, L. Mikko ja E. Okas, loob kartongi «Au Lenini-Stalini parteile»,
L. Erm, E. Hansen, O. Raunam ja A. Peek loovad kartongi «Eesti rahva tervitus
suurele Stalinile». Mõlemad kartongid jäid materjalis teostamata, kuna olid oma
mahult ja otstarbalt ebarealsed.

M. Adamsoni, L. Mikko ja E. Okase kollektiivne looming kajastab eriti ilmekalt
ajastu hõngu. See on tüüpiline pompöösne paraadkompositsioon, milliseid üleliidulises
ulatuses esines eriti ohtralt Vene NFSV-s, Nõukogude Eestis aga üksikuid. Kartongi
eksponeeriti mitmel näitusel ning tõsteti esile aasta ühe parema tööna. Formaadilt on

¹ Kartong — viimistletud piltvaiba kavand loomulikus suuruses — 1:1.



II. Põrandavaip lambasilma kirjaga. Sõlmtehnika,
vill ja lina. 273×192 sm. 1948.

see suurim töö, mida eesti tarbekunstis on üldse seni kavandatud (350×250 sm). Kartongil on kujutatud Nõukogude Liidu rahvaste triumfeerivat rongkäiku, mille kohal hõljub lippude taustal Lenini-Stalini topeltportree (hiljem Lenini portree-bareljeef). Iseloomustav on ka töö koloriit, hoitud küllastunud soojades punakas-pruunides ja kuldsetes toonides, mis veelgi rõhutavad üldist kõrgendatud meeleolu.

Kartongi loomise idee tekkis järgmiselt. 1950. aastal kavandas Mari Adamson piltvaiba teemal «10 aastat Nõukogude Eestit». Kavandil oli kujutatud otse vaataja suunas liikuv rongkäik, mille esireas sammusid loosungit kandvad kolhoositar ja tööline. Vaibas väljendatud idee ja selle lahendus saidki aluseks suurele gobelääni-kartongile. Mari Adamsoniga liitusid töö käigus E. Okas ja L. Mikko, ning kaheksa kuu jooksul viidi lõpule ülalmainitud kollektiivteos.

Eelpoolmainitud kartongid tõendasid, et gobeläänide loomine on kunstnike kollektiivile jõukohane ülesanne. 1954. a. kuulutas Eesti NSV Kultuuriministeerium gobeläänikavandite võistluse, millel tuli esikohale Adamson-Ericu, Mari Adamsoni ja Evald Okase kollektiivne kavand «Kalevi pojad». Sama kollektiiv oli veidi varem teostanud Eesti NSV kingitusena Ukraina ja Vene vennasvabariikidele Ukraina ja Venemaa taasühinemise 300 aasta juubeliks kolm intarsias kannelt nahast figuraalvooli ümbrisega. Nüüd algas uue gobeläänikartongi läbitöötamine, mis hõlmas kogu 1955. aasta. Vaip valmis 1959. a.

Põhja-Eesti kõrgele rannikule tõusevad Kalevi kolm poega oma ema otsima. Tuulte sasitud jändrik mänd ja kask juurduvad vaevaliselt pankranniku kivises pinnas. Eemal lainetab avar meri, mille kohal helendab üksik kajakas.

*«Kalevite kangem poega
Vaatas kõrgelta kaljulta
Eha valgel mere peale
Laskis silmad lainetele»*

— on põimitud vaibal kujutatud kivisesse kaljupinda.

Kollektiivne töömeetod, mis osutus paratamatuks gobeläänikartongide loomisel, kandus üle ka teistele aladele tarbekunstis. Sellel perioodil toimub sageli mõne kanga, vaasi, taldriku, karika või juveeliteose kavandamine ja teostamine kollektiivselt. Nii-sugusel puhul muutub aga kollektiivloomingu printsiip mõttetuks, kunstniku isiku-pärasest individuaalset loomingu varjutavaks teguriks.

Mari Adamson ei liialda kunagi kollektiivse töö meetodiga. Ta töötab küll mitmes loomingukses kollektiivis, kuid iga kord on seda põhjustanud ja õigustanud teostatava töö erakordne maht või spetsiifika. Vaipu, kangaid, silmkoesemeid kavandab ta alati iseseisvalt.

1951. aasta tarbekunstinäitusel esineb kunstnik mitme dekoratiivkanga ja vaibaga. Huviäratavaks osutuvad siin dekoratiivkangad, mis esmakordselt Nõukogude Eestis on teostatud žakaaris. Mari Adamsoni initsiatiivil sai kunstiinstituut 1950. a. žakaartelgi Pärnu tekstiilitööstusel. Nüüdsest peale avanes kunstnike ees võimalus luua kangaid mitte ainult soome, vaid ka žakaartelgedel, millel valmivadki M. Adamsoni esimesed tööd. Varsti hakkab endale žakaartelgi hankima ka Kunsttoodete Kombinaat.

Näitusele esitab Mari Adamson kaks žakaarkangast. Esimese kanga (repr. nr. 24) kompositsioon on lahendatud vaba, realistliku joonistusena hargnevast nisupeast, millele võrdluseks on kõrvale asetatud tavaline nisu, kaer, lina- ja kartuliõied. Üksikuid taimemotiive hoiab koos kogu kangast horisontaalselt läbiv rahvuslik vöö. Joonistus on teostatud peenelt, detailirohkelt, selles valitseb ainulaadne motiivide mänglevus, mis pääseb mõjule eeskätt lähedalt vaatlemisel. Eemalt vaadates sulab joonistus kokku kuldsest sillerdavaks pinnaks. Kangas on mõeldud väiksema ruumi kaunistamiseks, kus silmatorkav dekoratiivsus pole oluline.

Riigi Kunsttööstuskooli päevilt alates õpetati, et loodusemotiividest võib luua ornamenti vaid nende stiliseerimise teel. Mari Adamsoni novaatorlus mainitud juhul seisnebki nendest kirjutamata reeglitest üleastumises, ta on osanud edasi anda elava looduse vahendit värskust ja ilu, kooskõlastades selle kanga painduva siidse faktuuriga. Erinevatest värvivariantidest mõjub kõige paremini kollases lahenduses, milles kanga lõim on seatud kollase puuvillase lõngaga, kuna valge siidne kude annab draperiile eriti meeldiva sära.

Teises dekoratiivselt lahendatud žakaaris — «Kangas punanurgale» — hoiab viisnurkset tähekujundit üleval rahvuslik lillkiri, mille tagant võrsuvad viljapead, külge aga piiravad tammeoksad. Rapooris¹ tulevad ühtlaselt tihedast dekooripõimingust esile suurevormiliselt antud viljapead viisnurgaga, moodustades eemalt vaadatuna lehvikukujulise silueti. Kompositsiooni range pidulikkus on omakorda aktsentueeritud koloriidiga — tumepunaselt taustalt tõuseb esile kahevärviline kuldornament. «Kangas punanurgale» on tüüpiline näide Mari Adamsoni loomingu kindlast sihipärasusest. Kunstnik ei valmista lihtsalt kangast omaette, vaid loob selle kindla eesmärgiga, ette nähes kanga funktsiooni ja paigutust ühiskondlikus ruumis. Dekoratiivriie on mõeldud eeskätt drapeeritud taustana büstile või figuurile mõne ühiskondliku asutuse fuajees, saalis või punanurgas. Otstarbest tingituna on kanga dekoratiivsus mõõdukas — üksikmotiivid sulavad eemalt vaadates kokku, paistma jääv «levhikute» rütmiline grupeering on tagasihoidlik. Ometi jääb mainitud töö emotsionaalselt mõjuvuselt maha eelnevast. Kangas puudub vaba pind, ornamenti liikumisele vajalik õhuruum. Vormide tihedus ja rohkus mõjuvad raskepäraselt.

Edaspidi kunstnik väldib taoliselt puudusi, dekoori ja tausta vahel muutub proportsionaalsemaks. Õeldu kehtib järgneva ulatuslikuma töö — Pärnu L. Koidula nim. Draamateatri tekstiilide ansambli kohta.

Lavaeesriietega on päevakorda tõstetud uus ülesanne, rikkaliku äärisega kanga kujundamine, mis drapeeritult ja eemalt vaadatuna säilitaks dekoori selguse ja ülevaatlikkuse.

Pärnu teatri lavaeesriidega avaneb Mari Adamsoni loomingus ulatuslikum lavaeesriiete tsükkel, kuhu kuuluvad juba järgneval perioodil teostatud suur lavaeesriie Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi lõppkontserdil Moskva Suures Teatris (1956), lavaeesriie lumerätsakate kujutusega isetegevuslavade (1956) ja Tartu «Vanemuise» teatri ulatuslik tekstiilide ansambel (1958).

Juba esimesena teostatud Pärnu teatri lavaeesriides (repr. nr. 25) võib märgata mitmeid kunstniku hilisematele lavaeesriietele karakterseid jooni. Need võib-

¹ Rapoor — korduv motiiv kangas.



olla ei tungi eriti reljeefselt esile, kuid nendes avaldub kunstniku läbimõeldud ja kaalutud lähenemine ülesandele. Esimene ja olulisem tunnus nendest on kanga faktuuriline mänglevus. Dekoor, antud juhul rahvuslik lillkiri, on paigutatud eelnevalt jaotatud pinnale. Kahevärviline lõim toob kangasse püstriibustiku, mille lõikab läbi laiem põikjoonestik. Tekkinud pinnajaotus pole esiletükkiv, vaid taandub värvilt kontrastse dekoori ees. Ometi lisab ta lavaeesriidele dekoratiivsust ja sära, annab kangale valgus-varjude sisuka mängu. Alumise äärisel juures on taustade erinevus rangem, konkreetsem, aitab üksteisest eraldada üksikuid äärekirju, seob tugevamini nendes järjestatud motiive.

Teiseks iseloomustavaks tunnuseks Mari Adamsoni kavandatud eesriietes on kootud narmaste kasutamine. Kanga narmaste osa koob ta mitmes toonis tiheda vertikaaltribustikuna ja tugeva «kalasaba» faktuuriga. Triibud erinevad laiuselt, mustri- ja värvi intensiivsusest, mõjudes eemalt loomulike narmastena, ja sealjuures palju terviklikumalt. Kinnisnarmastena jääb eesriie kergemini käsitsetavaks.

Vaadeldav lavaeesriie on oma üldilmelt väga pidulik. Dekoor on kootud kuldsena tunduvas kollases toonis sügava pruunikaspunase taustal. Mitmesuguste siduste kasutamine loob erinevaid faktuuri ja värvide pindu. Mari Adamsoni loomingule omane jõuline dekoratiivsus ja mažoorne värvikõla ühinevad selles teoses küpseks kunstisaavutuseks. Kunstnik on jõudnud oma loomingu õitsenguperioodi. Tema isikupära on leidnud vitaalse ja paindliku emotsionaalse kõlavuse, mis avaldub ülalnimetatud žakaaridest alates peaaegu kõigis ta järgnevates töödes.



Pärnu teatri lavaeesriie väärib tähelepanu veel põhjusel, et sellega on alustatud suuremate tekstiiliansamblite loomist teatud ruumi ulatuses. Antud juhul on lavaeesriie vaid osa niisugusest ansamblist, kuhu kuuluvad veel teatrisaali portjäärid ja mööbliriided. Viimased on lahendatud lavaeesriidele vastupidises värvivahekorras — tumepunane joonistus eraldub kuld kollasest taustast. Mööbliriie on väikesekirjaline, kootud soome telgedel. Portjäärideks on lillkirjaline žakaar.

Mari Adamsoni loodud vaibad moodustavad vaieldaval perioodil arvuliselt väiksema tööde grupi. Seda põhjusel, et Kunstitoodete Kombinaat lõpetab vaipade tootmise vabamüügile. Nüüd kootakse vaipu vaid unikaaleksemplaridena näitustele või spetsiaaltellimuste alusel ühiskondlikele asutustele. Vaip muutub harilikust tarbesemest unikaaltooteks. Vastavalt uutele tingimustele muutub ka tema välisilme. Lihtsad toimsed vaibad või kerged rüüjud ei anna välja unikaalteose mõõtu ning seetõttu asenduvad tihedasti kaunistatud sõlmvaipadega, vähem pindpõime vaipadega. Nende dekoorikülluses, rõhutatud ja mitmekordistatud äärisekujunduses on tunda idamaise rikkalikkuse eeskujuga sugemeid.

Enamik Mari Adamsoni 1950.—1955. a. vaipadest on üles ehitatud äärisel külluslike ornamentikale (repr. nr. 26 ja 27). Kunstniku töödes on ääris suhteliselt keskväljakuga lai, enamasti mitmekordne, joonistuselt tugev, värvilt jõuline. Tema motiivistik on rahulik, tasakaalustatud, koosneb põhiliselt geomeetrilistest hulknurkadest või rosettidest. Isegi taimkirja puhul väldib kunstnik looklevat vääti, asendades selle rütmiliselt reastatud üksikmotiividega. Selline ääris hoiab kompaktselt koos vaibapinna, annab talle staatiliselt rahuliku raamistuse. Erilise armastusega viimistleb kunstnik ääriste piirjooni, neid pehmendades ja sidudes omavahel väikeste vahemotiividega. Nende peente «siduste» abil võidab vaip maalilisuse osas, muutub nüansi-rikkamaks. Vahemotiivid on väga erinevad. Näiteks ühtlaste kolmnurkade rida, laiem siksakjoon vaheldub keerukamate, mitmevärviliste kujunditega. Nendes on kätketud kunstnikule omane, eelmise perioodi järelkajana kõlav mänglevus.

Vaipade keskväljakud hoiab Mari Adamson alati võrdselt aktsentueeritud lameda pinnana, millel korduvad üks või kaks põhimotiivi kindla korrapärasusega. Nüansseerimine või mitmekesistamine, kui see üldse esineb, väljendub vaid teisejärgulistes detailides. Mitmekesisem on vaipade värvilahendus ja ornamendi motiivide diapsoon. Omapärasena tundub väiksem viljapeade kujutusega sõlmvaip. Sellel on puhas helesinine keskväljak, millele tumeda madarapunase ja särava valge ääriise raamistuses on puistatud kuldseid viljapead. Seevastu on Kihnu ornamendi ainetel loodud suur pindpõimes vaip (repr. nr. 26) hoitud üleni tagasihoidlikes pruunides toonides.

Teistest erinev kunstniku loodud vaipade seas on tumesinine lilleline sõlmvaip (repr. nr. 28) 1953. aastast. See on ehk ainuke teos, millel range tasapinnalisus ja võrdsejõuline keskväljaku kujundus asendub motiivide rõhutatud grupeeringuga, nende märksa painduvama ja liikuvama käsitlusega. Oma meeleolult ühtub vaip kunstniku samal ajal loodud silmkoeliste esemetega (repr. nr. 29).

Silmkude jääb Mari Adamsoni loomingus teisejärguliseks alaks. Ta tegeleb sellega vahete-vahel, et tuua silmkoe valdkonda mõnd värskemat ja julgemat aktsenti. Põhiliselt kavandab ta spordikomplekte, eeskätt sviitreid, milles on õigustatud tugev, dekoratiivne kiri. Üheks õnnestunumaks ja uudsemaks näiteks sellel alal võib tuua punasepõhjalist lumerätsakatega suusasviitrit 1953. aastast.

Väljapaistvaks sündmuseks ja loominguliste ülevaadete tegemiseks eesti tarbekunstnikele kujunes 1955. aasta kevadel toimunud Balti liiduvabariikide tarbekunstialane konverents, millega kaasnes kolme vabariigi tarbekunsti- ja laiatarbekaupade näitus. Konverentsil tõsteti üles rida aktuaalseid küsimusi tarbekunsti olemusest ja arenguperspektiividest, tema tähtsusest nõukogude ühiskonnas kui rahva esteetilise maitse olulisest kasvatusvahendist. Sõnavõttudes formeerusid mitmed teoreetilised seisukohad, mis tasandasid teed järgneva perioodi loomingulisele tegevusele, mis eriti hoogustus saabuva Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadiga Moskvas.

1956. aastaga algab uus ajajärk ka Mari Adamsoni loomingus, mis kestab viljakalt tänapäevani.

*

Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi raames avatud eesti tarbekunsti näitus kujunes kõige ulatuslikumaks senistest sellealastest näitustest, aitas oma ülevaatlikkusega hinnata eesti tarbekunsti tervikuna, mõista selgemini ta vourusi ja puudusi. Kõrge hinnang, mis anti eesti tarbekunstile Moskvas, lisas enesekindlust, loomisjulgust ja energiat selle ala kunstnikele ning tõstis meie tarbekunsti ja selle loojate autoriteeti. Dekaadinäitus peegeldas teatud määral juba neid uuendusi, mis olid ellu viidud Balti liiduvabariikide tarbekunstnike konverentsi mõjul. Tarbekunstiesemed olid muutunud lihtsamaks, dekoratiivsemaks, isikupärasemaks. Kogu teravusega tõusis päevakorda interjööri kui tarbekunstiansambli probleem.

Eesti kunsti ja kirjanduse dekaadile järgnesid üleliidulised ja vabariiklikud näitused seoses NSVL Kunstnike Liidu I kongressiga (1957. a.), ülemaailmse demokraatliku noorsoo VI festivaliga Moskvas (1957. a.), Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäeva pühitsemisega (1957. a.) ning neile järgnenud intensiivse ettevalmistusega esimeseks eesti tarbekunsti välisnäituseks, mis kõik kutsusid esile erakordselt pingelise loomingulise õhkkonna.

Tarbekunsti areng neil aastail kulgeb nii sügavuti kui laiuti. Tunduvalt kasvanud noorte tarbekunstnike kaader, nende hulgas ka paljud Mari Adamsoni kasvandikud, lülitub hoogsalt loomingulisse tegevusse paljudel kergetööstuse aladel. Tarbekunst hakkab järk-järgult mõjustama laiatarbekaupade ilmet, võitlema maitsekultuuri tõstmise eest. Algab ulatuslikum kodukultuuri küsimuste arutamine ja propageerimine Eesti NSV Poliitiliste ja Teadusalaste Teadmiste Levitamise Ühingu, Kaubanduspalati ja Rahvaloomingu Keskmaja liinis. Hakkavad ilmuma «Käsitööalbum», almanahhid «Kunst ja Kodu» ning «Kunst», moemaja häälekandja «Siluett».

Muutuvad tihedamaks ka sidemed välismaaga, eeskätt rahvademokraatiamaadega, mis toimub nii nende maade tarbekunstinäituste eksponeerimise kaudu Nõukogude Liidus kui ka arvukate turismiekkursioonide kaudu välismaale. Mari Adamson võtab osa kahest sellisest ekskursioonist, 1957. a. Soome, 1958. a. külastab ta maailmanäitust Brüsselis.

Kodumaal on ta endiselt seotud intensiivse ühiskondliku, pedagoogilise ja loomingulise tööga. Ta on NSVL Kunstnike Liidu juhatuse juures asuva dekoratiivkunsti komisjoni ja ENSV Kunstnike Liidu juhatuse liige, võtab osa ENSV Rahvamajanduse Nõukogu kunstinõukogu, «Kunst ja Kodu» ning «Siluetti» kolleegiumi tööst jm.

Kunstniku mitmekülgne töö ja looming on leidnud tunnustust valitsuse poolt. Vahenditult dekaadi möödudes autasustatakse Mari Adamsoni medaliga «Eeskuju-liku töö eest» ja veidi hiljem, 15. veebr. 1957. a. antakse talle ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi seadlusega Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetus.

Mari Adamsoni loominguline meisterlikkus kasvab pidevalt. Erinevalt eelmisest perioodist, mil tema tööd omandasid ühtlasema, stiilikindlama ilme, algab nüüd uuesti väga mitmekesiste ja erilmeliste otsingute aeg. Selles mõttes võib tema viimase aja tegevust võrrelda 1945.—1949. aastatega, leides siin palju kokkupuutemomente. Ometi ei ole see läbitud etapi lihtne kordamine. 1956. a. algab hoopis uus, kvalitatiivselt kõrgem ajajärk kunstniku loomingus. Ta pöördub uuesti piltvaipade juurde, eelistades neis pindpõime- ja rüüjutehnikat. Mitmekesine on uute vaipade emotsionaalne tunnetus, võludes kord monumentaalse keskendusega, kord pretendeerides maalilisele illusioonile või intiimsele kergusele. Uuesti avardub kudumistehnikate valdkond. Väga erinevalt on lahendatud dekoratiivkangaste dekoor. Seeriatega viisi näevad päevaalgust uued käpikloomad ja -nukud, kajastades eredat huumorimeelt ja sügavat elutunnetust.

Selle uue ajajärgu Mari Adamsoni loomingus avab 1956. a. valminud ja esmakordselt Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi tarbekunstinäitusel Moskvas eksponeeritud piltvaip «Tallinn I» (repr. nr. 32; vaip kingiti Leningradi linnale tema 250 aasta juubeli puhul 1957. a., dublikaat asub Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis).

Vaip annab meie vabariigi pealinna sünteetilise üldistuse. Tundes hästi linna omapära, tema ajaloolist ja kunstilist palet, on kunstnik loogiliselt ja maaliliselt kokku liitnud tähtsamaid vana ja uue linna ehitusi. Tervikuna on sisse toodud Toompea kaunis ansambel teda piirava haljasalaga, mille ümber grupeeruvad linnamüüri- ja piiratud all-linna tähtsamad hooned ja kaugemal sadam. Paljud majad on kujutatud tellinguis, mistõttu Ülemiste vanake võib rahul olla — linna ehitatakse hoogsalt edasi. Linna joonistus on suletud kauni friisina madala taeva ja avara mere vahel. Sügava sisemise tunde ja äärmiselt lihtsa ornamentaalse võttega on edasi



antud meri. Sellise veenvuse võis kunstnik saavutada ainult pikaajaliste tähelepanekute ja suurte üldistuste tulemusena. Mari Adamson on osanud vältida samuti liigset perspektiivset sügavust, säilitades kogu dekoori ulatuses tasapinnalise, vaibaliku üldmulje. Selline vaip kaunistusesemena liitub orgaaniliselt seinapinnaga.

Vaiba graafilisele selgusele vastab koloriidi läbimõeldud rühmitus. Beežikas-pruunides toonides linnafriis asetseb taeva ja mere siniste pindade vahel. Need põhitoonid — pruun ja sinine — on küll nüansseeritud (vaibas esineb kuusteist tooni), kuid samas piiratud kindla tooniskaalaga. Vaip mõjub rahulikult ja monumentaalselt, moodustades tervikuna kõigiti õnnestunud teose, mille sügav sisu on väljendatud laitmatus kunstilises vormis.

NSVL Kultuuriministeeriumi tellimusena valmib 1958. a. kevadsuvel «Tallinna»

II variant. Mari Adamsonile omase loova suhtumisega ülesandesse ei korda ta ennast, vaid komponeerib kogu teose uuesti ja isegi kahes variandis, millest materjali viib viimase.

Vaip «Tallinn» (1956) on üles ehitatud püstformaadis, mis tundub eriti iseloomustavana meie kargele põhjamaisele linnale tema paljude tornide vertikaalidega ja kõrgete viilkatustega. Tüüpilisena tundub ka pilvine madal taevast ja avar meri.

«Tallinna» uus variant (repr. nr. 36) on lahendatud põikformaadis. Taevast on kõrge ja ühtlane, meri sinab kitsa ribana linna jalamil. Vaade linnale näitab tihedalt üksteise külge liitunud hooneid. Katuste lamedad pinnad rõhutavad veelgi kogu vaibas domineerivat horisontaaljoont, mida ei suuda kahandada ka arvukate kirkute ülesuunduvad tornid. Nende kerged siluetid toovad kaasa vaid meeldiva vahelduse ja liikuvama rütmi. Teistsugune on ka meri oma madalate lainetega, mõjudes vaevalt vibreeriva põikjoonestikuna. Võrreldes eelneva variandiga on see vaip dekoratiivsuselt veelgi lakoonilisem. Puude ja hoonete valgus-varju modelleering on asendatud absoluutselt pinnalise siluetiga. Ühtlasem on ka värvilahendus. Helekollane taevast harmoneerub hoonete pehmete pruunikate ja katuste ruskete toonidega. Ainult kaks purjekat merel toovad sisse säravama aktsendi.

Mõlemaid variante kõrvutades on raske otsustada ühe või teise kasuks. Mõlemad tööd on võrdselt õnnestunud, kõlades igaüks oma registris. Lähedast süžeest tingitud näilisele sarnasusele vaatamata puutume kokku kahe erineva kompositsioonilise lahenduse, üldilme ja meeleoluga. Vaiba esimesest variandist õhkub heroilist ja ülevat meeleolu. Teine variant on lihtsam, mõjub rahulikult. Esimest varianti võiks nimetada eepiliseks, teist lüüriliseks. Mõlemad on ühtviisi õigustatud ja vajalikud, peegeldades meie elu eri külgede rikkalikku mitmepalgelisust.

Tallinna-teemalised vaibad jutustavad kunstniku võimest luua monumentaalseid kompositsioone. Kuid juba järgneva piltvaibaga näitab Mari Adamson oma ande teisi külgi. 1958. a. suvel teostab ta väiksema rüüju «Kevad» (värv. repr. VI).

Ilmekalt väljendub kevadmeeleolu siin nii vaiba heledas koloriidis, milles domineerivad särav valge ja pehme heleroheline, kui ka ühtlasi kogu teosest õhkuvas kergemeelses uljuses, nooruslikus värskuses ning naiivsuses. On imeteldav, et kunstnik suutis oma küpse elueas loodud teosesse kätkeada nii palju kergust ja nooruslikku tuld. Vaip, mõeldud kodu hubasesse interjööri, harmoneerub tänapäeva mööbli kergete vormide, heleda faktuuri ning üldise õhu- ja päikesekülluse taotlusega. Tegelikult ei tohikski teda vaadata isoleerituna miljööst, kuhu ta kuulub, ning millega ühte sulades saavutab alles oma täie väljendusrikkuse ja lõpliku ilme.

Vaieldav on kunstniku järgneva piltvaiba kavandi «Kalevipoja sõit Sädemete saarele» ülesehitus. Siin on püstitatud erakordselt raske ülesanne: avarale merevaatele on seatud vastukaaluks suure purjeka fragment koos Kalevipoja figuuriga. Paadi fragmendi sissetoomine vaiba kompositsiooni nõuab ääretult peent takti- ja proportsioonitunnet, et tagada töö õnnestumist. Kuid Mari Adamson ei armasta minna kergema vastupanu teed. Ta püüdlusi on krooninud edu — valminud tööd (värv. repr. VIII) võib pidada üldiselt õnnestunuks.

1958. a. sügisel valmib seinarüüju «Sõnajala õis», mis on järjekordseks tõendiks kunstniku alati otsivast loomusest. Kompositsiooni algmotiivina kasutab ta rahvusliku ubinakirja motiivi, püüdes selle abil anda vaibale ärevat emotsionaalset pinget. Sün-



*III. Dekoratiivkangas Kihnu ornamendi ainetel.
Žakaar, lina. 1956.*

gel tumepruunil ja sinisel põhjal kumavad fosforestseerivate tulesädemetena külmad rohelised, lillad ning soojemad punased ja kollased ubinamotiivid, otse kui piserdudes keskmisest suuremast lillemotiivist. Esmakordselt vaipa nähes tekib kohe assotsiatsioon sõnajalaõiest, õõ luulelisest tundeküllusest ja fantastilisest salapärasusest. Meeleolu väljendajaks on eeskätt koloriit, ekspressiivsuse loob lihtsa rahvusliku ubinakirja motiivi kasutamine.

Erinevad ja mitmekesised lahendused on samuti kunstniku viimase aja põrandakatted ja kattevaibad. 1956. a. dekaadinäitusel Moskvas eksponeeritud sõlmvaip (repr. nr. 31) liitub oma tüübilt veel eelneva perioodi vaipadega. Tugev, mitmekordne ääris piirab keskväljakut, mis on üleni jaotatud diagonaalseks rikkalikult ornamenteeritud ruudustikuks. Vaip on väga värvi- ja vormiküllane, ülesehituselt range ja jõuline. Kuid juba samal näitusel esitatud kollane kattevaip (repr. nr. 34) paistab silma uudse lahendusega. Ese on lihtne nii kompositsioonilt kui tehniliselt teostuselt. Öieti võrsub kattevaiba kujunduslik külg kudumisvõttest endast. Oma ülevaatliku ja rahuliku pinnaga harmoneerub vaip üldise moodsa interjööri taotlusega, moodustades ruumis ornamentikalt tagasihoidliku, kuid rõõmsaimelise värviaktsendi.

Kootud kattevaibas esinev lihtsuse taotlus jääb domineerivaks ka kunstniku järgnevates sõlmvaipades. Ometi oskab M. Adamson rõhutatud lihtsuse piirides anda alati uut lahendust. Tööde uudsus ei piirdu enam dekoori motiivide, joonistuse detailide või värviprobleemi lahendusega, vaid uus on igal üksikjuhul vaiba kompositsiooniline ülesehitus, uued on selle põhilisemad piirjooned.

Nii näiteks lahendab ta 1958. a. põllumajandusnäitusel esitatud vaiba (repr. nr. 37) ainult suure, lihtsa jaotusega keskväljakuna. Ääriise mõiste lahustub siin ornamenteerimata pinna rahustavas neutraalsuses. Vaip mõjub meeldivalt moodsana heledates roosades, helesinistes ja hallides põhitoonides.

Järgmine valminud sõlmvaip on komponeeritud hoopis teistel alustel (värv. repr. V). Pinnajaotuselt vastab see eesti rahvuslikule linikule. Eredalt pääsevad mõjule vaiba otsad, milledele koondub suuremustriline geomeetiline kiri. Töös kõlab soojade pehmete roosakaspruunide toonide gamma. Suured, detailiseerimata motiivid dekooris süvendavad veelgi uudsuse muljet.

Kangastes pöördub kunstnik järjekindlamalt rahvusliku ornamentide poole, rakedades võrdselt meie muistseid nii geomeetrisi kui lillkirju. Nii domineerib tema 1956. a. Muhu ja Kihnu ainetel loodud kangastes (repr. nr. 35 ja värv repr. III) geomeetiline motiiv. Muhu kanga madarapunasel taustal joonistub peene pruuni kontuuriga ohtrasti detailiseeritud muhu männa ornament. Dekoor loob ühtlase rahuliku pinna, millel eemalt vaadates paistavad välja vaid männamotiivide rütmiliselt korduvad siluetid.

Märksa hoogsamalt ja isikupärasemalt mõjub neljavärviline Kihnu ornamentika ainetel kootud kangas. Siin on iga motiiv selgesti loetav, säilitades isegi drapeerimisel oma jõulise rütm. Tugevalt ja lihtsalt kõlab primitiivsuse ni lakooniline dekoori siluett heledal linasel taustal. Kunstnik rõhutab võrdselt kanga põik- ja püstjaotust, ornamentide ja tausta vahekorda, saavutades ainulaadse dekoratiivse efekti.

Huvitavat kompositsioonilist võtet kasutab Mari Adamson oma lumeräitsakatega lavaeesriides (repr. nr. 33), kus ta lahendab dekoori motiive kahes toonis, paigutades neid valge ja helehalli vöödina kanga helesinisele põhjale. Eemalt vaadates paistab



silma algul vaid valge dekoorivöö, halliga kootud motiivistik lahustub põhjatoonis, rikastades seda maalilise nüansiga. Lähedalt vaatlemisel joonistub välja ka helehall dekoor. Kangas lööb särama kogu dekoorikülluses. Siin puutume kokku omapärase tekstiili rikastamise moodusega, mille taotlusi nägime Pärnu teatri lavaeesriides.

1958. a. loob Mari Adamson lavaeesriide ja mööbliriide «Vanemuise» teatrisaalile, fuajee ja jalutussaali portjäärid. Iga kangas on dekoorilt ja koloriidilt kujundatud erinevalt, kuid omavahel sobivalt. Õnnestunud on portjäärikangad. Omapärane on erakordselt lihtne, sirgnurkse jaotusega kangas, mille ilu ja dekoratiivsus väljenduvad värvis (repr. nr. 40). Vastupidiselt on teine kangas, kootud pleekimata ja pleegitatud linasest, üles ehitatud eeskätt joonistuse väljendusrikkusele. Kunstnik paigutab dekoori joonitud taustale. Sujuva ja kõlava meloodiana liugleb peenelt viimistletud, selge ja puhas graafiline lillkiri mööda noodilehte meenutavat põikjoonestikku. Dekoori muusikaline võrdlus kasvab iseenesest ornamentika emotsionaalsest häälestatusest. Lavaeesriie (repr. nr. 41) on seevastu hoitud tumepruunis värvigammas, mõjudes tõsiselt, väärakalt. Vastavalt värvipaletile on ka ornament geometriline ja range.

*

Mari Adamson kuulub kunstnike hulka, kes peale individuaalse loominguga seotud probleemide on sügavalt huvitatud üldistest maitsekultuuri küsimustest, aida-



tes kõigiti kaasa laiatarbekaupade kunstilise taseme tõstmisele ja kodukultuuri arendamisele.

Mari Adamsoni loominguline tegevus on tugevasti läbi põimunud tema pedagoogilise ja ühiskondliku tegevusega. Ainult nende kõikide tegevusalade monoliitses tervikkuses avaldub kunstniku tõeline kirglik, energiline ja vitaalne loomus. Mari Adamson ei tee midagi poolikult, ta ei tunne väikesi teisejärgulisi pisi-asju. Kõiki töid teostab ta sügava sisemise veendumusega töö vajalikkusest, selle edasiviivast väärtusest.

Kunstniku puhtloominguline valdkond paistab eesti tarbekunstis silma diapasooni laiuselt ja emotsionaalse häälestatuse mitmekülsuselt. Plastiline vorm ja pinnaline tekstiil, figuraalne kompositsioon ja ornamentaalne dekoor, graafiline ja maaliline ülesehitus, jõuline, kontrastne ja mahe ning hele koloriit vahelduvad ning põimuvad alatasa ta töödes. Sellega kaasnevad pidev novaatorlus ja loomingulised otsingud.

Alustanud oma kunstnikuteed dekoratiivloomade ja -nukkude modelleerimisega, leiab kunstnik lühikese ajavahemiku vältel selles valdkonnas oma isikupärase käe-kirja. Vahenditum ja mitmekülgsem looduse edasiandmine ilmneb monotüüpiates, õlimaalides, joonistustes, kust omandatud rikkalikke kogemusi kasutab ta edukalt kangastes ja vaipades, esijoones piltvaipades.

Selles laias laastus antud kunstniku loomingu evolutsioonile annab erisuguse koloriidi ja lopsaka tonaalsuse M. Adamsoni ande mitmepalgelisus, millest kõlab seostava põhijoonena läbi tugev rahvuslikkus, iidse rahvakunsti traditsioonidele toetumine.

Kunstnik ise võrdleb rahvakunstipärandit vana käsikirjaga, mille mõtlik ja süvenenud lehitsemine toob kaasa palju uut, õpetlikku, innustavat. Sellesse mahukasse käsikirja on Mari Adamsoni isikupärase loominguga lisatud uus, varjundite-rohke ja sisukas lehekülg.



NÄITUSTE LOETELU, KUS EKSPONEERITI MARI ADAMSONI TÖID

1929. a.

Nukunäitus Börsihoones, Tallinn.
Dekoratiivnukud. Premeeritud kuldaurahaga.

1930. a.

«Dekoori» I eesti rakenduskunsti näitus, Tallinn.
Dekoratiivpildid.

1931. a.

Põllumajandusnäitus, Tallinn.
Dekoratiivloomad ja -nukud. Premeeritud suure hõbeaurahaga.

1932. a.

Eesti näitus-mess, Tallinn.
Dekoratiivnukud ja -loomad. Premeeritud kuldaurahaga.
EPS-i¹ näitus, Tartu.
Dekoratiivloomad ja -nukud. Premeeritud kuldaurahaga.

1933. a.

«Dekoori» II kunstinäitus, Tallinn.
Groteskloomad.
EPS-i näitus, Tartu.
Dekoratiivloomad ja -nukud. Premeeritud kuldaurahaga.

1934. a.

Rahvusvaheline nukunäitus, Antwerpen (Belgia).
Dekoratiivnukud ja -loomad. Premeeritud esimese auhinnaga.

1935. a.

Balti riikide (Eesti, Leedu) rändnäitus Ameerikas (New York, Philadelphia, Baltimore, Cleveland, Detroit, Chicago, Columbia, Dayton ja Brooklyn).

¹ Eesti Põllumeeste Selts.

Dekoratiivnukud ja -loomad, vaibad.
RaKÜ II rakenduskunsti üldnäitus, Tallinn.
Groteskloomad.
EPS-i näitus, Tartu.
Dekoratiivnukud ja -loomad. Premeeritud suure kuldaurahaga.

1936. a.

KKSKV-i kunsti kevadnäitus, Tallinn.
Dekoratiivloomad. Akvarell.
Põllumajandusnäitus, Tallinn.
Dekoratiivloomad, vaibad ja dekoratiivpadjad. Premeeritud suure kuldaurahaga.
RaKÜ III näitus, Tallinn.
Dekoratiivloomad, vaip.

1937. a.

RaKÜ IV näitus, Tallinn.
Dekoratiivloomad ja -nukud.
RaKÜ V üldnäitus, Tallinn.
Dekoratiivloomad ja -nukud.
Rahvusvaheline näitus, Pariis.
Dekoratiivloomad ja -nukud. Premeeritud *diplome d'honneur*'iga.

1939. a.

KKSKV-i kunsti kevadnäitus, Tallinn.
Kevadlumi. Monotüüpia.
KKSKV, Pärnu kuurordi 100 aasta juubeli kunstinäitus, Pärnu.
Kevadlumi. Monotüüpia.
Lilled. Monotüüpia.
Eesti naiskunstnike tööde näitus, Tallinn.
Soome skäärides. Monotüüpia.
Tulbid. Monotüüpia.
Talve motiiv. Monotüüpia.
Lilled. Monotüüpia.
RaKÜ VI rakenduskunsti näitus, Tallinn.
Rüüjutehnikas vaibad.
KKSKV-i kunsti kevadnäitus, Tallinn.
Lilled. Monotüüpia.
Lestad. Monotüüpia.

1940. a.

EKKKÜ rändnäitus, Pärnu, Viljandi, Rakvere ja Narva.
Lilled. Monotüüpia.
Amarüllised. Monotüüpia.
KKSKV-i kunsti kevadnäitus, Tallinn.
Talve motiiv. Õli.

Kolmas kunstinäitus «Colombia» kohvikus, Tallinn.

Amarüllised. Monotüüpia.

EKKKÜ suvine näitus, Tallinn.

Õitsevad oksad. Monotüüpia.

RaKÜ VII rakenduskunstinäitus, Tallinn.

Dekoratiivloomad ja -nukud, tikitud rüüju.

EKKKÜ XXIII kunstinäitus.

Nädalalõpu-maja. Monotüüpia.

Supelonn. Monotüüpia.

Amarüllised. Monotüüpia.

Tallinna torne. Monotüüpia.

1941. a.

EN Kunstnike Liidu Org-Toimkond. Kunsti kevadnäitus, Tallinn.

Lilled aknalaual. Monotüüpia.

Tagaõu pesuga. Monotüüpia.

1942. a.

Kolm inimpõlve eesti kunsti — 1840—1942, Tallinn.

Groteskfiguurid.

1944. a.

Kunstinäitus, Tallinn.

Kangad, vaibad, linikud, vööd.

1945. a.

Tarbekunstinäitus, Tallinn.

Kangad, vaibad, linikud.

1946. a.

Arhitektuurinäitus, Tallinn.

Vaip.

Üleliiduline tarbekunstinäitus, Moskva.

Kangad, vaibad, linikud.

Illustratsiooni- ja raamatugraafika näitus, Tallinn.

K. Tšukovski lasteraamatu «Telefon» illustratsioonid.

1947. a.

Kunstinäitus, pühendatud XII üldlaulupeole, Tallinn.

Joonistused, vaibad.

Tarbekunsti aastanäitus, Tallinn ja Tartu.

Kangad, vaibad, kättevaibad.

7 aastat Nõukogude Eesti kunsti, Tallinn.

Mets. Tušš.

Metsatee. Tušš.

Maastik hõbepajudega. Kriit.

1948. a.

Üleliiduline dekoratiiv- ja tarbekunstinäitus, Moskva.
Vaibad, kangad.

1949. a.

Eesti tarbekunsti ülevaatenäitus, Tallinn ja Tartu.
Vaibad, kangad, dekoratiivloomad.

1951. a.

Tarbekunstinäitus, Tallinn ja Tartu.
Dekoratiivkangad, vaibad, gobeläänikartong «Au Lenini-Stalini parteile» (ühis-
töö koos L. Mikko ja E. Okasega).
1951. aasta kunstinäitus, Tallinn.
Gobeläänikartong.

1952. a.

1952. aasta kunstinäitus, Tallinn.
Vaibad, silmkoesemed, vaibakavandid.

1953. a.

1953. aasta kunstinäitus, Tallinn.
Silmkoesemed, kangad, vaibad.

1954. a.

Eesti NSV tarbekunstinäitus, Leningrad.
Kangad, vaibad, silmkoesemed.
1954. aasta kunstinäitus, Tallinn.
Dekoratiivkangad, vaip.

1955. a.

Balti liiduvabariikide (Eesti, Läti, Leedu NSV) tarbekunsti- ja laiatarbekaupade
näitus, Tallinn, Moskva, Vilnius ja Riia.
Kangad, vaibad.

1956. a.

Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi tarbekunstinäitus, Moskva.
Kangad, vaibad, käpikloomad ja -nukud.

1957. a.

NSVL Kunstnike Liidu I kongressile pühendatud üleliiduline dekoratiiv- ja tarbe-
kunstinäitus, Moskva.
Kangad, vaip, käpikloomad.
Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi tarbekunstinäitus, Tallinn.
Kangad, vaibad.
Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäevale pühendatud üleliidu-



IV. Seinavaip «Sõnajala õis». Riiju, vill ja lina.
192×161 sm. 1958.

line dekoratiiv- ja tarbekunstinäitus, Moskva.

Kangas, vaip.

Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäevale pühendatud kunstinäitus, Tallinn.

Seinavaip.

1959. a.

NLKP XXI kongressile pühendatud kunstinäitus, Tallinn.

Kangad, vaibad.

ENSV Kunstnike Liidu liikmete teoste žüriivaba näitus, Tallinn.

Saaremaa. Tušš, akvarell.

Saaremaa. Jaagurahu. Tušš, akvarell.

Saaremaa. Tušš.

Muhu. Tušš.

TEKSTIS TOODUD KUDUMISTEHNİKATE SELGITUS

Pärilpõimes teostatud kiri on kanga värvi ning koosneb kanga pinnale jäetud tihedatest lõnga-aasadest, mis kompaktse reljeefse pinnana eenduvad taustast.

Naastpõimes kootud kiri sarnaneb tikandile, mis on teostatud erivärviliste lõngade pikkade täitepistet meenutavate pistetega.

Pindpõimeks nimetatakse kudumistehnikat, milles kogu kude kujundab kirja, olles põimitud lõimesse mustri järgi eri värvi lõngadega.

Poolgobeläänpõime nimetuse all tuntakse jämedamast materjalist geomeetrilise või lihtsa ja suuremustrilise kirjaga pindpõimet.

Gobeläänpõimeks nimetatakse peenemast materjalist vabalt kujundatud taime- või figuraalmotiividega piltkompositsioonilise kirjaga pindpõimet, milles kujutatud motiivid on maaliliselt edasi antud valgus-varju ja tonaalsete üleminekutega.

Sõlmtehnikas vaip on teostatud lühikeste sõlmnarmaste tiheda sõlmimise teel, nii et narmad moodustavad vaiba pealispinna ja loovad kirja ja tausta tihedalt teineteise külge liitudes dekoori.

Rüüjutehnikas on sõlmnarmad pikad, sõlmread asuvad hõredalt. Vaibapinna loob pikk, alla rippuv narma külg, mis katab sõlmride vahelist siledat kangapinda.

Flossatehnika puhul on kogu vaibapind moodustatud pealispinnale sõlmitud lõnga-aasadest, mis hiljem narmasteks lahti lõigatakse. Pikkuselt on narmad lühemad kui rüüjus, pikemad kui sõlmvaibas.

Poolrüüjus katavad narmaread ainult kirja või ainult tausta osa, eraldudes reljeefsel muust siledakoelisest pinnast.

Poolflossa on analoogiline poolrüüjule.

Laastutehnikas on lõim ja kude kahekordne. Kirja ja tausta värvus on eseme kummalgi poolel vastupidine; näiteks ühel poolel hele kiri tumedal taustal, vastaspoolel tume kiri heledal taustal. Tehnika nimetus on tuletatud laastust ehk noppelaust, millele korjatakse vastaspoole lõimelõngad dekoori kudumise ajal. Sõbatehnikaks nimetatakse toimse ja labase kanga ühendit, milles dekoor läbib vöökirjana kogu kanga laiust.

Raanu on kudumise eritehnika, milles kirjalõng kulgeb labasel põhipinnal pikkade lõngajooksudena, moodustades grupilise või pikitriibulise kirja.

Žakartechnika võimaldab kõige keerukamate kirjamustrite kudumist, tänu spetsiaalselt konstrueeritud kudumistele ja igale mustrile eraldi valmistatud «kaartidele», mis võimaldavad kõige mitmekesisemate siduste rakendamist üheaegselt.

REPRODUKTSIOONID TEKSTIS

Lk.

- 5 Kämpikloomad. Plüüš. 1949.
- 7 Uudistavad dekoratiivloomad. Plüüš. 1935.
- 9 Maskotid «jukud-mannid». Riie. 1936.
- 12 Dekoratiivkoer ja -kärbes. Plüüš. 1937.
- 13 Lestad. Monotüüpia. 1939.
- 16 Soome skäärides. Monotüüpia. 1938.
- 17 Tagaõu pesuga. Monotüüpia. 1941.
- 18 Amarüllised. Monotüüpia. 1940.
- 21 Pöllulilled. Monotüüpia. 1942.
- 23 Koera pea. Akvarell, sõepliiats. 1946.
- 24 Laste pilt. Värviline pliiats. 1946.
- 27 Vaade Harjumäelt. Süsi. 1947.
- 28 Metsatihnik. Süsi. 1946.
- 31 Metsatihnik. Süsi. 1946.
- 34 Muhu motiiv. Süsi. 1947.
- 35 Meri. Süsi. 1947.
- 36 Lilled. Õli. 1957.
- 43 «Bontso». Samet. 1930.
- 47 Kämpiknukud «jukut-manni». Riie. 1945—1948.
- 51 Tamm. Õli. 1956.
- 52 Metsavahi maja Väanas. Sõepliiats. 1946.



Заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Мари Адамсон родилась в семье рабочего 1 марта 1908 года.

После окончания шести классов начальной школы она поступила в Государственное художественно-промышленное училище в гор. Таллине. Училище готовило в первую очередь мастеров-исполнителей и художников различных отраслей прикладного искусства. Прочувшись здесь четыре года, Мари Адамсон переходит в высшую художественную школу «Паллас», а спустя полгода едет совершенствоваться и работать в Париж. В Париже молодая художница много бывает в музеях, систематически и целеустремленно рисует в Свободных Академиях. Вечерами, работая надомницей, она создает по мотивам исторических костюмов декоративные куклы для одного из художественных ателье города.

Вернувшись в конце 1928 года в Таллин, Мари Адамсон (в 1927—1936 гг. — Мари Саннамеэс) продолжает работать в области декоративной мягкой игрушки, сначала в художественном ателье «Медея», а затем, с 1933 года, свободным художником. Ее работы пользуются большим успехом и получают многочисленные награды на выставках в Таллине, Тарту, международной выставке в Антверпене (1934 год) и всемирной выставке в Париже (1937 год).

Творческий путь Мари Адамсон в 1928—1938 годах последователен и ясен. В это время она впервые берется за изготовление декоративных зверюшек, очень модных в убранстве интерьера буржуазной Эстонии. Первоначально это

«барбосы», напоминающие изображения на лубочных открытках. Через некоторое время художница перестает продуцировать эти изделия, навязанные модой, и обращается непосредственно к природе. Она изучает характерные особенности различных животных и точно воспроизводит их в материале: плюше, бархате, шерсти и др. Вначале она еще всецело зависит от природы, способна только прекрасно подражать ей (как например, в ее модели «Борзая» 1933 года). Позже, начиная с 1934—35 годов, творческий опыт и запас наблюдений позволяют ей свободно и смело компоновать новые модели изделий. Теперь Мари Адамсон отбрасывает второстепенные детали и сосредоточивает внимание лишь на выявлении самого основного, типичного. Ее работы становятся более обобщенными и декоративными.

Сходную эволюцию художница проделала и в области декоративной куклы. По возвращении в Эстонию, она переходит от декоративных салонных кукол в исторических костюмах к более простым и обобщенным куклам в национальном эстонском костюме, а затем, в середине тридцатых годов, к маленьким «маскоткам» (куколки для автомобилей). В куклах, как и в фигурах животных, детально проработанная форма постепенно уступает место большему лаконизму и простоте.

Постоянное и непосредственное общение с природой вызывает внутреннюю потребность прямого и более широкого ее отражения. Работа в области мягкой игрушки не может полностью удовлетворить художницу. Начиная с 1938 г. она помимо игрушки начинает заниматься пейзажем и натюрмортом, а любимой ее техникой становится монотипия. Первые же работы («Шхеры» 1938 г.) показали, что М. Адамсон умеет схватить в пейзаже основное, четко и ясно построить планы, легко и свободно развернуть композицию на листе. Правда, она не всегда прорисовывает детали, едва намечает передний план, отчего многие пейзажи остаются всего лишь этюдами. Однако, и в них заметно сильно развитое декоративное чувство художницы, которое впоследствии столь ярко проявилось в её крупных тематических коврах.

В декоративной игрушке конца тридцатых — начала сороковых годов по-прежнему сказывается знание природы, свободное и творческое ее воспроизведение. Правда, после всемирной выставки 1937 года в Париже, в прикладном искусстве буржуазной Эстонии все сильнее сказываются формалистические влияния, укреплению которых способствует критика. Как дань этим тенденциям, возникают некоторые «астральные» бестелесные зверюшки и у М. Адамсон. В целом, однако, она остается верна реалистическому методу творчества.

Благодаря восстановлению советской власти в 1940 г., Эстония освобождается от капиталистической эксплуатации и вступает в братскую семью народов великого Советского Союза. Перед художниками Эстонии открываются необозримые творческие возможности. Впервые в истории они призваны создавать для народа, развивать и воспитывать его эстетические вкусы.

В начале происходит организационная перестройка художественной жизни. Проводится переучет творчески активных художников. Среди 34 художников-прикладников имя Мари Адамсон значится одним из первых. Затем художники объединяются в единый профсоюз и Кооператив художников.

Осенью того же года Мари Адамсон поступает вольнослушательницей в бывш. Госуд. художественно-промышленное училище, тогда Гос. школу прикладного искусства им. Яана Коорта, в которой впервые открыто отделение художественного ткачества. В течение года художница последовательно изучает основные приемы ручного ткачества декоративных тканей, ворсовых и безворсовых ковров.

Великая Отечественная война 1941—45 годов застаёт семью Адамсонов врасплох. Мари Адамсон не успела эвакуироваться и осталась с сыном на оккупированной территории. Она вынуждена искать работу и устраивается художником в «Молодежную мастерскую». С работой в мастерской связано начало педагогической деятельности художницы, здесь же она впервые соприкасается с наследием народного искусства, ибо в учебно-воспитательной работе она последовательно опиралась на традиции народного творчества.

*

С первых же дней освобождения Эстонии от фашистских захватчиков, закипает бурная художественная жизнь в республике. В течении 1944—1945 годов все художники-прикладники объединяются в секцию декоративно-прикладного искусства при Союзе Эстонских Советских Художников¹⁾. Школа прикладного искусства им. Яана Коорта, ставшая во время оккупации простым ремесленным училищем, преобразована в высшее учебное заведение: в Таллинский Государственный институт прикладного искусства²⁾. Наконец, все частные ателье декоративно-прикладного искусства буржуазного периода объединены в Художественно-Производственный Комбинат при Эстонском Республиканском отделении Художественного Фонда СССР. В первые послевоенные годы художников-прикладников еще мало. Активно работает лишь старшее поколение, сформировавшееся в конце двадцатых, начале тридцатых годов.

В 1944—1950 годы Мари Адамсон работает художественным руководителем ателье текстиля и декоративного ткачества Художественного Комбината и одновременно заведует кафедрой декоративного ткачества ТГИПИ. После реорганизации кафедры она работает (с 1947 г. до настоящего времени) доцентом кафедры худ. текстиля ГХИ. Помимо руководящей и педагогической работы Мари Адамсон активно участвует в общественной работе по линии Дома Народного Творчества, Художественного Фонда, Торговой Палаты, Министерства легкой и местной промышленности. Свою разностороннюю общественную деятельность она сочетает с плодотворной и интенсивной, широкой по своему диапазону творческой работой.

Монотипии предыдущего периода сменяются теперь многочисленными рисунками, литографиями, иллюстрациями. Она продолжает создавать декоративные мягкие игрушки, а также обращается к целеустремленной и последовательной

¹⁾ Союз ЭС Художников был создан в тылу Отечественной войны в 1943 г. в Ярославле.

²⁾ Т. Г. И. Пр. И. был в 1951 году объединен с Тартуским Худ. Инстит. в «Госуд. Худ. Инстит. ЭССР».

работе над тематическими коврами, покрывалами в различных текстильных техниках (рюу, флосса, закладного ткачества и т. д.). Чувствуется, что художница пока не стремится остановиться на какой-нибудь одной отрасли искусства, но увлекается многообразием и обилием творческих возможностей.

Рисунки Мари Адамсон сороковых годов отличаются непосредственностью восприятия природы. Художница предпочитает быстрый и точный набросок, в котором зафиксировано первое общее впечатление. Среди ее рисунков часто повторяются два пейзажных мотива — лесная чаща и вид на море. Думается, что опираясь на опыт, накопленный в этих рисунках, художница сумела столь удачно и лаконично передать море в своих монументальных тематических коврах «Таллин».

В 1945—1949 годах Мари Адамсон работает преимущественно над коврами, в первую очередь — тематическими. Один за другим следуют ковры: «Куклы» (1945), «На качелях I» (1945), «Крестьянский двор» (1945), «Птицы» (1945), «Парусник» (1946), «В ночном» (1947), «Хлеб государству» (1948), «На качелях II» (1949) и «Пятилетка в четыре года» (1949). Эти ковры открывают новый жанр в эстонском прикладном искусстве, так как в буржуазной Эстонии тематические ковры почти не изготавливались.

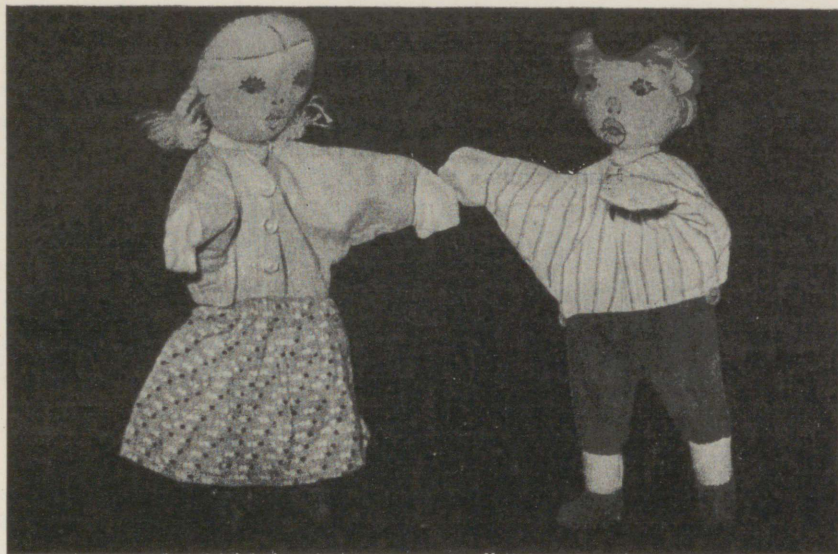
В тематике ковров сороковых годов преобладают фольклорные мотивы, бытовые сценки из крестьянской жизни, широко используется красота и декоративная выразительность эстонской народной одежды. Композиционно эти вещи очень многообразны. В некоторых из них акцентируется повествовательное начало (например, в коврах «На качелях I и II» или «В ночном»). Иногда они построены чисто декоративно, момент рассказа полностью исключен («Куклы» и «Птицы»). Иногда это пейзажи («Парусник»), иногда монументально-декоративные обобщения большой и нужной темы («Хлеб государству»).

В ковре «Хлеб государству» (см. табл. 5) художнице удалось ясно и убедительно раскрыть тему, подчинить все элементы композиции единому ритму, архитектонике самой плоскости вещи. Ясность композиции, декоративная условность ее построения, хорошо согласованы с насыщенными и вместе с тем мягким колоритом, в котором ведущим является темно-кирпичные и серые тона. В настоящем ковре впервые затронута тема Таллина, к которой впоследствии М. Адамсон еще не раз вернется.

Среди ковров для пола этого периода можно выделить две основные группы: простые ковры с геометрическим членением плоскости и ковры орнаментальные. Характерным примером первой группы являются ковры, премированные на конкурсе ковров Управления по делам архитектуры 1946 года. Для них типично ясное и декоративное деление плоскости чередующимися параллельными линиями (см. табл. 11) и удачное применение простых рентабельных приемов ткачества, как например саржевого и др.

Создавая орнаментальные ковры, художница ставит перед собой задачу продолжить народные традиции в современном прикладном искусстве.¹⁾ М. Адамсон

¹⁾ В одном случае она кладет в основу композиции национальный узор, акцентируя его графическое построение, в другом главную роль играет сочность цвета и насыщенность колорита.



кладет в основу композиции ковра какой-нибудь известный, очень распространенный мотив народной орнаментики, например «ламбасильм», сплошь заполняет им всю плоскость ковра (среднего поля и бордюра включительно), а затем при помощи цвета, выделяет и группирует отдельные мотивы в более крупные декоративные пятна, отделяет кайму от центрального поля, сообщает ей иной ритм и т. д. (см. таблицы 18 и цвет. II).

Такой прием композиции отдаленно напоминает распространенные в народном искусстве конца прошлого века «мозаичные покрывала» Северной Эстонии. Однако, ярко выраженный индивидуальный почерк придает декоративной теме новое звучание, одновременно национальное и современное. Ковры М. Адамсон этого типа очень разнообразны по ритму и композиционному строю, очень сочны и приятны по цвету. Здесь доминируют насыщенные теплые тона.

В другом случае художница идет не столько от общего цветового строя вещи, сколько от графической схемы орнамента. Здесь первоначальный мотив композиции богаче, сложнее. Чаще всего М. Адамсон обращается здесь к народному растительному орнаменту, нередко сохраняя его первоначальный композиционный строй, и мотив чередования розетки и колокольчика по сторонам волнообразного стебля (см. табл. 15).

По сравнению с коврами, декоративные ткани сороковых годов однообразнее. Они сотканы на финских ткацких станках, что уже само по себе регламентирует характер узора и величину раппора. К наиболее удачным тканям этого периода относятся работы, построенные на национальных мотивах.

*

В 1950—1955 годы творчество М. Адамсон приобретает новые черты. Диапазон ее работ заметно сужается и выглядят они по иному. Художница на время откладывает работу в области рисунка, литографии, декоративной мягкой игрушки и би-ба-бо. Тканые тематические ковры заменяются картонами гобеленов. Полностью исчезают ковры с простым геометрическим делением плоскости, орнаментальные ковры приобретают другой характер. Ведущей отраслью этого периода становится декоративная ткань.

Мари Адамсон, глубоко и серьезно изучив художественное наследие своего народа, приступает к систематическому изучению художественных богатств других советских республик. С этой целью она едет в 1950 году на Украину, в 1951 г. — в закавказские республики (в Баку, отсюда — вдоль турецкой границы — в Ереван и затем в Тбилиси), в 1952 г. — в колыбель русской текстильной промышленности город Иваново, в 1953 г. — в Латвию и Литву. Везде художница знакомится с богатыми фондами музеев, литературой, сама много фотографирует и зарисовывает, знакомится на месте с ведущими советскими мастерами прикладного искусства. По возвращению на родину она делает на основе собранного материала обширные, всегда содержательные доклады.

В этот период становится заметным значение педагогической работы М. Адамсон. Из института выходит первое поколение молодых советских специалистов. Оно включается в работу рука об руку со старшими товарищами. Мари Адамсон очень увлекается своей педагогической деятельностью, все более сосредотачивается на ней.

Перемены, происшедшие в развитии эстонского прикладного искусства начала пятидесятых годов, дали себя знать на выставке 1951 года. Здесь впервые экспонировались крупные картоны гобеленов, наиболее ярко отражавшие тогдашние творческие намерения художников.

На выставке 1951 года самым крупным (350 × 250 см) был картон гобелена «Слава партии Ленина-Сталина», созданный М. Адамсон совместно с живописцами Э. Окасом и Л. Микко. Эта крупная, весьма перегруженная, однако прочно скомпонованная парадная композиция отличалась ярко выраженной внешней официальностью.

Несколько позже коллектив, состоявший из М. Адамсон, Э. Окаса, Э. Адамсона-Эрика, создал 3 экземпляра богато разукрашенных гуслей в кожаном тисненном футляре — подарок эстонского народа Украине и России в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией, а в 1954 году тот же коллектив — М. Адамсон, Э. Окас и Адамсон-Эрик — получает премию Министерства Культуры ЭССР за эскиз гобелена «Сыновья Калева» — первого крупного гобелена, осуществляемого в материале. В композиции хорошо увязан монументальный, простой и лаконичный строй вещи с чисто гобеленной — живописной светотеневой прорисовкой отдельных объемов.

Однако, творчество М. Адамсон не ограничивалось в те годы крупными коллективными работами. Она много и последовательно работает над жаккардными тканями, создает эскизы ковров и вязанных спортивных комплектов.

По инициативе художницы Гос. Художественным институтом ЭССР было приобретено два жаккардных станка. Такие же станки, но несколько позже,



V. Põrandavaip. Sõlme tehnika, vill ja lina.
303 × 179 sm. 1958.

приобрело ателье декоративного ткачества Художественного Комбината. Теперь, впервые в истории эстонского прикладного искусства, художники взялись за создание жаккардных тканей. Уже на выставке 1951 года М. Адамсон выставляет две работы в этой технике: ткань «Ветвистая пшеница» (см. табл. 24) и «Ткань для красного уголка».

Ткань «Ветвистая пшеница» замечательна тем, что в ней использован живой, непосредственно из природы взятый мотив, который художница смело противопоставила традиционной стилизации.

«Ткань для красного уголка» сравнительно спокойна по композиции и цвету, но на расстоянии сохраняет ясный ритм и относительную четкость узора. По эмоциональному воздействию на зрителя «Ткань для красного уголка», однако, уступает ткани «Ветвистая пшеница». Она немного перегружена и далеко не так свежа и непосредственна.

В дальнейшем художница учла полученный опыт и никогда более не перегружала вещь орнаментом. Сказанное полностью относится к следующей крупной работе М. Адамсон — ансамблю декоративных тканей для театра им. Койдула в гор. Пярну. Занавес для театра был новой темой, которая потребовала нового приема: основной декоративный акцент образует широкий орнаментальный фриз в нижней части занавеса, в то время как остальная плоскость занавеса заполнена более мелким, повторяющимся в шахматном порядке мотивом.

Занавесом для пярнуского театра (см. табл. 25) художница начинает целый цикл аналогичных работ, к которому относятся созданные уже в следующем периоде «занавес со снежинками» для эстрады клуба (1956; см. табл. 33), занавес для сцены Государственного Академического Большого Театра в Москве, в связи с заключительным концертом декады эстонского искусства и литературы в Москве (1956) и, наконец, для театра «Ванемуйне» в Тарту (1958) (см. табл. 41). Уже в первом из этих занавесов, созданном для театра в Пярну, намечаются некоторые новые приемы композиции, которые становятся характерными для всех последующих.

Помимо узора художница предварительно прорабатывает фактуру ткани, добиваясь большей свето-теневой игры и живописности всей поверхности.

Далее, художница заменяет настоящую бахрому тканым узором «под бахрому». Ткань остается неразрезанной и более практичной.

Созданные в этот период ковры уступают декоративным тканям и в разнообразии и композиционной изобретательности. Они подчас излишне перегружены орнаментом. В композиции господствует деление ковра на центральное поле и широкую кайму, скомпонованную из нескольких, разных по ширине и узору, бордюров. Центральное поле ковров оформлено обычно в едином ритме, без специального выделения центра или углов (см. табл. 26 и 27).

Особое внимание уделяется разработке бордюров каймы. Здесь художница часто создает плавные переходы от одного бордюра к другому, стремясь тем самым сгладить сухость параллельных линий и одновременно усилить игру фактуры.

Крупным художественным событием была конференция по вопросам декора-

тивно-прикладного искусства республик Прибалтики, организованная весной 1955 года в Таллине. Ее воздействие было благотворно и сказалось уже в период подготовки к декаде эстонской литературы и искусства в Москве в 1956 году.

С 1956 г. намечается новый этап в творчестве М. Адамсон.

1956—1958 годы — это время очень напряженной и активной творческой работы. Участие на выставке эстонского прикладного искусства в Москве в связи с эстонской декадой, имело невиданный доселе размах (на выставке участвовало около 127 художников). А непосредственно за декадой следуют республиканские и всесоюзные выставки, посвященные I съезду художников СССР (1957), VI всемирному фестивалю демократической молодежи в Москве (1957), 40-летию Великой Октябрьской Революции (1957) и наконец, интенсивная подготовка к первой зарубежной выставке эстонского прикладного искусства.

В этот период творческая работа идет не только по линии повышения художественного мастерства, но и по линии популяризации и внедрения изделий прикладного искусства в производство. Растет количество художников, работающих на предприятиях республики (среди них много воспитанников М. Адамсон), повышается роль художников в художественных советах. При республиканском отделении Общества по распространению политических и научных знаний, по линии министерств, в том числе сельского хозяйства, далее Торговой Палаты и Дома народного творчества, организуются лекции и систематическая разъяснительная работа по вопросам культуры быта и эстетического воспитания. Издаются «Альбом рукоделия» (с 1955 г.), журнал «Искусство и домашний быт» (с 1958 г.), альманах «Искусство» (1958), бюллетень Таллинского Дома моделей — журнал мод «Силуэт» и др.

Развитию прикладного искусства этого периода в известной мере способствует рост международных связей. М. Адамсон в числе эстонских туристов посещает в 1957 году Финляндию и в 1958 году всемирную выставку в Брюсселе. На родине ее активное участие в художественной жизни вновь возрастает. Она постоянный член многих художественных советов, в том числе экспертной комиссии Торговой Палаты, Художественного Совета Совета народного хозяйства и др., издательских коллегий, жюри и т. д. С 1957 года она член комиссии по декоративному искусству при Правлении Союза Художников СССР и член правления Союза Художников ЭССР, с 1959 года член правления Общества эстонско-шведской дружбы.

За выдающиеся творческие успехи и общественную активность художница непосредственно после эстонской декады в Москве, награждена медалью «За доблестный труд». 15 II 1957 г. указом Президиума Верховного Совета ЭССР ей присвоено звание Заслуженного деятеля искусств ЭССР.

Художественное мастерство М. Адамсон неуклонно растет. Диапазон ее работ вновь расширяется. Художница создает ткани, тематические и орнаментальные ковры, мягкую игрушку и би-ба-бо и т. д. Начинается пора интенсивных исканий. Особенно ярко это чувствуется в ее работе над тематическими коврами. За эти годы художницей созданы ковры «Таллин I» и «Таллин II», «Весна», и несколько крупных, детально разработанных эскизов.



Ковер «Таллин I» (табл. 32) — одно из центральных вещей всего ее творчества. Монументально и убедительно воплощен образ столицы Эстонской республики, растущего и молодеющего средневекового города-гавани. Декоративным фризом смотрится силуэт города с его характерными зданиями, сжатый синей гладью моря и неба. Художница очень убедительно развѣртывает всю композицию на вертикальной плоскости ковра, подчиняя ее этой плоскости. Здесь нет ни излишней пространственной глубины, ни излишней объемности форм.

Однако, вариант «Таллин II» (табл. 36) отмечен еще большей обобщенностью и цельностью. Художница не просто повторила I вариант в ином формате, а полностью перекомпоновала его. Если в первом случае в ковре подчеркнут вертикальный ритм остроконечных крыш и башен, резкий взмах частых высоких волн, то во втором случае господствует горизонталь. Линейный ритм композиции порождает совершенно иную эмоцию, иное настроение. В первом случае образ Таллина звучит взволнованно, торжественно; во втором успокаивающе, ясно и просто. Ковер «Таллин II» порождает в зрителе светлое, радостное чувство, состояние внутренней гармонии, удовлетворенности и покоя.

Эмоциональное воздействие ковров М. Адамсон вообще очень сильно. Вызвано оно не только самой композицией, не только линейным ритмом, но в пер-

вую очередь цветовым строем вещи. Так, например, в ряду «Весна» (см. цвет. табл. VI) волнующее чувство молодости, свежести, весны создается не столько благодаря образу девушки с букетом в руках, сколько из-за созвучия белого, синего и зеленого тонов.

Некоторые орнаментальные ковры художницы также близки к тематическим. Так темный ковер по мотиву народного орнамента «убинакири» напоминает о таинственности летней ночи, об этом говорит и название вещи: «Цветок папоротника» (см. цвет. табл. IV).

В коврах М. Адамсон теперь много удачной выдумки, новизны. Художница отошла от заранее предвзятой схемы и решает каждый ковер по новому. (См. ковры табл. 37).

Помимо ковров, ею создано несколько очень удачных покрывал с простым и ясным делением плоскости и незатейливым ткацким приемом орнаментации (см. табл. 34).

Среди тканей последних лет наиболее значителен ансамбль тканей для театра «Ванемуйне» в Тарту. Очень удачна светлая ткань верхнего фойе театра (см. табл. 40). Ее графический узор создает впечатление особой музыкальности.

*

М. Адамсон — художник беспокойный и темпераментный. Она всегда ищет, всегда полна новых идей, почти никогда не повторяет себя. Ее композиции то нежные и лирические, то суровые и строгие, построенные иногда на линии, иногда на цвете, очень разнообразны, мало схожи между собой. Вместе с тем, некой красной нитью, пронизывающей все творчество художницы, является национальная самобытность ее работ, выросшая на почве глубоко изученного наследия народного искусства. Опираясь на традиции прошлого, М. Адамсон неустанно создает новое, и, учась у народа, творит для народа.



СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Декоративная собака «Хурт» («Борзая»). Мех. Высота 33 см. 1933.
2. Игрушка «Щенок». Плюш. Высота 8 см. 1935.
3. Декоративная собака. Плюш. Высота 17 см. 1935.
4. Декоративные статуэтки. Баст. Высота 12—16 см. 1937.
5. Ковер «Хлеб государству». Рюу. Шерсть, лен. 210×160 см. 1948.
6. Салфетки. Вышивка. Лен. 54×54 и 45×43 см. 1943.
7. Покрывало. Саржевое и закладное переплетение. Лен. 130×184 см. 1943.
8. Стенной ковер «Куклы». Рюу. Лен. 170×121 см. 1945.
9. Ковер «На качелях I». Рюу. Шерсть, лен. 218×165 см. 1945.
10. Ковер «Крестьянский двор». Двойное переплетение «лаасту». Шерсть. 146×109 см. 1945.
11. Ковер. Безворсовый. Шерсть, лен. 375×216 см. 1946.
12. Стенной ковер. Рюу. Лен. 180×135 см. 1947.
13. Стенной ковер. Полугобелен. Шерсть, лен. 166×105 см. 1947.
14. Ковер «В ночном». Полугобелен. Шерсть, лен. 154×115 см. 1946.
15. Ковер по мотивам национального растительного узора. Безворсовый. Шерсть, лен. 270×198 см. 1948.
16. Стенной ковер. Рюу. Шерсть, лен. 176×122 см. 1947.
17. Стенной ковер. Рюу. Шерсть, лен. 134×92 см. 1947.
18. Ковер с национальным узором «ламбасильм». Деталь.
19. Ковер по мотивам народных ковров из Йыеляхтме. Рюу. Шерсть, лен. 210×130 см. 1949.
20. Би-ба-бо «Кошка». Плюш. Высота 24 см. 1949.
21. Би-ба-бо «Собачка». Плюш. Высота 25 см. 1949.
22. Декоративная ткань. Закладная. Бумага. 1947.
23. Ковер «Пятилетка в четыре года». Рюу. Шерсть, лен. 224×185 см. 1949.
24. Декоративная ткань с узором ветвистой пшеницы. Жакард. Бумага, шелк. 1951.
25. Занавес для сцены Пярнуского театра им. Л. Койдула. Жакард. Бумага. 1952.
26. Ковер по мотивам орнамента острова Кихну. Безворсовый. Шерсть, лен. 300×200 см. 1951.
27. Ковер. Безворсовый. Шерсть, лен. 270×180 см. 1952.
28. Ковер с растительным узором. Ворсовый. Шерсть, лен. 180×120 см. 1953.
29. Спортивные джемпера. Вязаные. Шерсть. 1953—1954.
30. Декоративная ткань. Закладная техника. Шерсть, лен. 1955.
31. Ковер. Ворсовый. Шерсть, лен. 200×104 см. 1956.
32. Ковер «Таллин I». Полугобелен. Шерсть, лен. 242×204 см. 1956.
33. Занавес для сцены. Жакард. Лен, бумага, шелк. 1956.
34. Покрывало. Закладная техника. Шерсть, лен. 202×105 см. 1956.
35. Декоративная ткань по мотивам орнамента с острова Муху. Жакард. Бумага. 1956.
36. Ковер «Таллин II». Полугобелен. Шерсть, лен. 226×156 см. 1958.

37. Ковер. Ворсовый. Шерсть, лен. 107×215 см. 1958.
38. Би-ба-бо «Зверюшка». Высота 29 см. 1957.
39. Декоративные ткани. Жакард. Бумага, лен. 1956—1958.
40. Декоративные ткани для ГТ «Ванемуйне». Жакард. Бумага, лен. 1958.
41. Занавес для сцены ГТ «Ванемуйне». Жакард. Шерсть, лен. 1958.

ЦВЕТНЫЕ РЕПРОДУКЦИИ

- I. Би-ба-бо «Зверюшки». Плюш. 1946—1957.
- II. Ковер с национальным узором «ламбасильм». Ворсовый, Шерсть, лен. 273×192 см. 1948.
- III. Декоративная ткань по мотивам орнамента с острова Кихну. Жакард. Лен. 1956.
- IV. Стенной ковер «Цветок папоротника». Рюу. Шерсть, лен. 192×161 см. 1958.
- V. Ковер. Ворсовый. Шерсть, лен. 303×179 см. 1958.
- VI. Ковер «Весна». Рюу. Шерсть, лен. 151×97 см. 1958.
- VII. Покрывалы. Саржевое и полотняное переплетение. Шерсть. 1959.
- VIII. Ковер «Калевипоэг плывет на остров Искр». Полугобелен. Шерсть. 204×148 см. 1959.

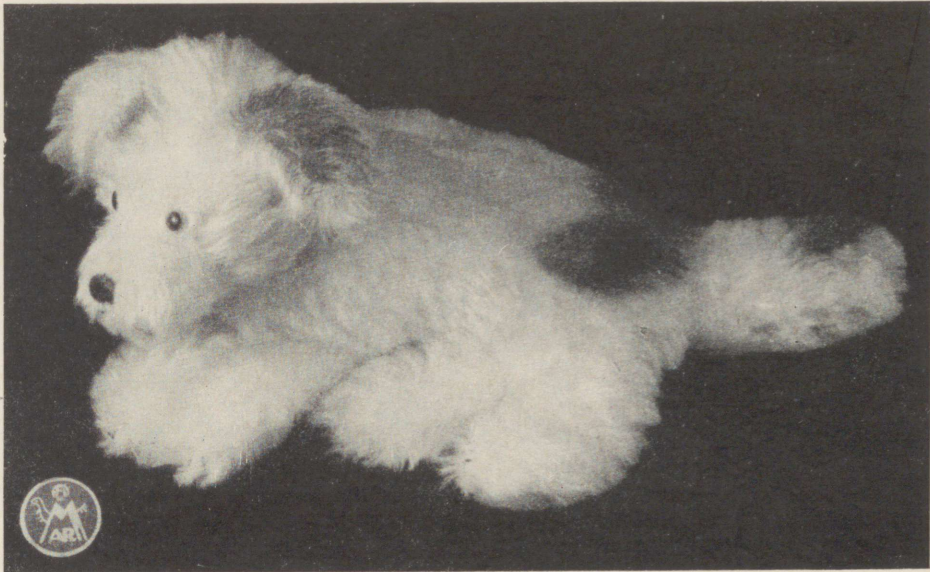
В Т Е К С Т Е

Стр.

- 5 Би-ба-бо «Зверюшки». Плюш. 1949.
- 7 Декоративные игрушки. Плюш. 1935.
- 9 Маскотты «Юку-Маннь». Материал. 1936.
- 12 Декоративные игрушки. Плюш. 1937.
- 13 Камбала. Монотипия. 1939.
- 16 В финских шхерах. Монотипия. 1938.
- 17 Задворки. Монотипия. 1941.
- 18 Амариллисы. Монотипия. 1940.
- 21 Полевые цветы. Монотипия. 1942.
- 23 Собачья головка. Акварель, уголь. 1946.
- 24 Картинка для детей. Цветной рисунок. 1946.
- 27 Вид с Харьюмяги. Уголь. 1947.
- 28 Лесная чаща. Уголь. 1946.
- 31 Лесная чаща. Уголь. 1946.
- 34 Мухуский мотив. Уголь. 1947.
- 35 Море. Уголь. 1947.
- 36 Цветы. Масло. 1957.
- 43 «Барбос». Бархат. 1930.
- 47 Би-ба-бо «Юку-Маннь». Материал. 1945—1948.
- 51 Дуб. Масло. 1956.
- 52 Домик лесника в Вяяна. Уголь. 1946.



1. Dekoratiivkoer «Hurt». Karusnahk. Kõrgus 33 sm. 1933.



2. Dekoratiivkoer «Kutsikas». Plüüš. Kõrgus 8 sm. 1935.



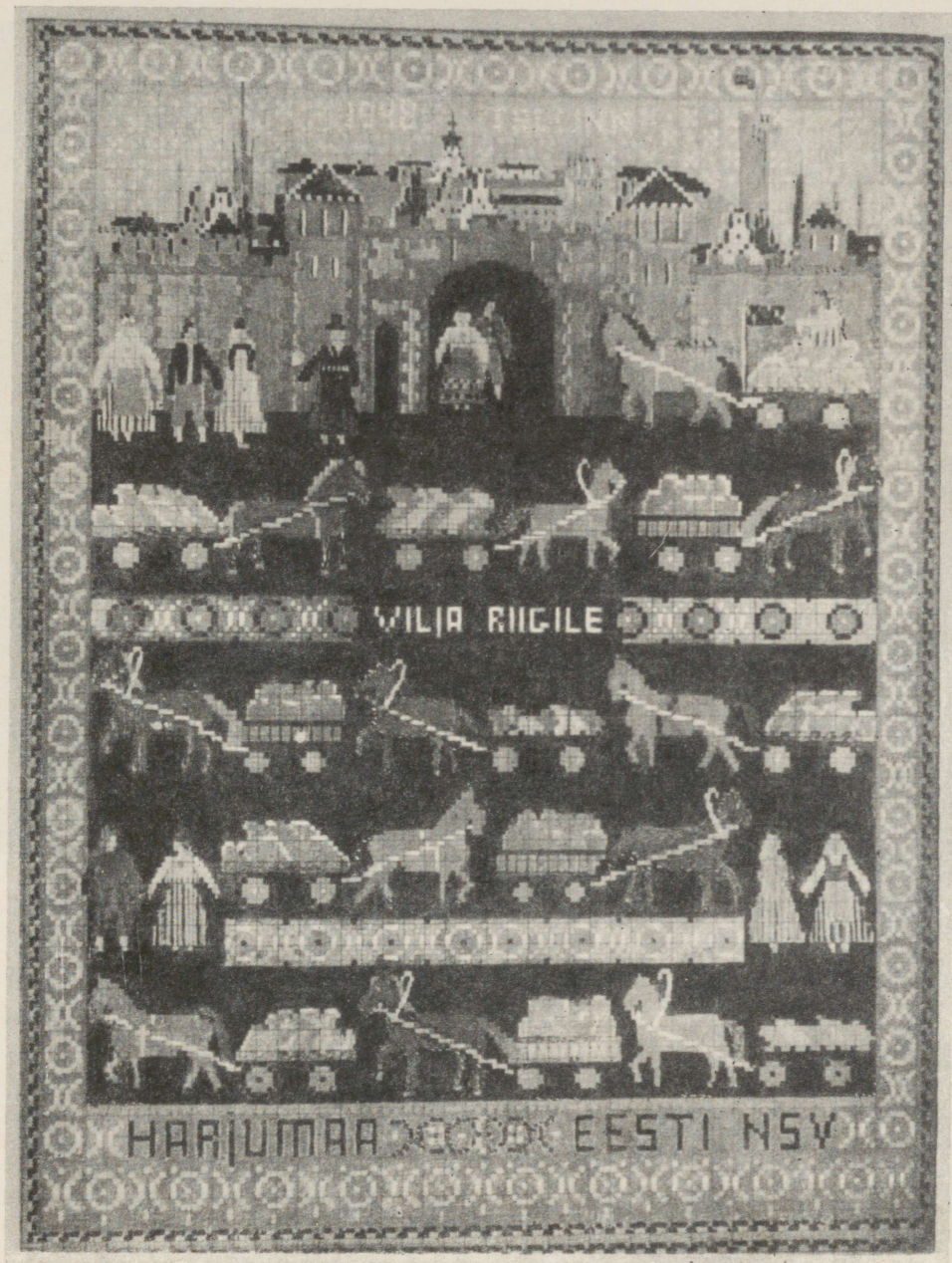
VI. Piltvaip «Kevad». Rööju, vill ja lina.
151×97 sm. 1958.



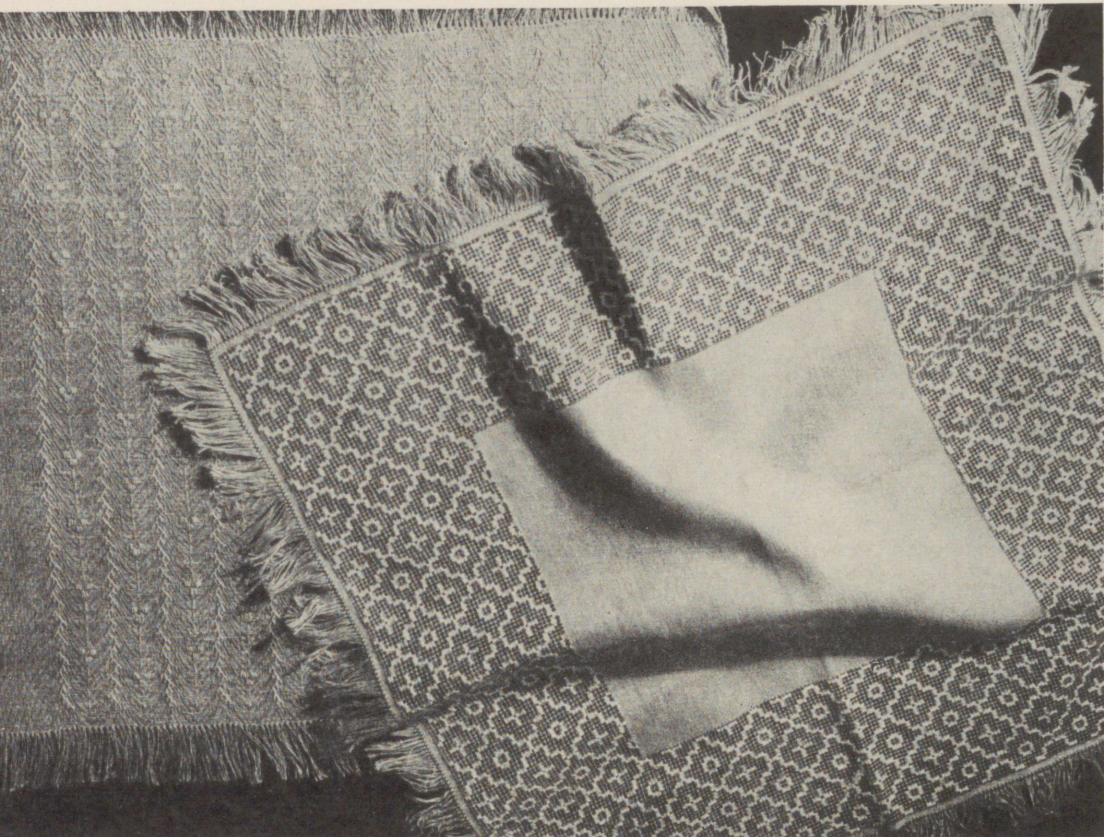
3. Dekoratiivkoer. Plüüš. Kõrgus 17 sm. 1935.



4. Dekoratiivnukud ja -hobused. Bast. Kõrgus 12—16 sm. 1937.



5. Piltvaip «Vilja riigile». Rööju, vill ja lina. 210×160 sm. 1948.



6. Linad. Tikand, lina. 54×54 ja 45×43 sm. 1943.

7. Kattevaip. Toimne, põimega, lina. 130×184 sm. 1943.

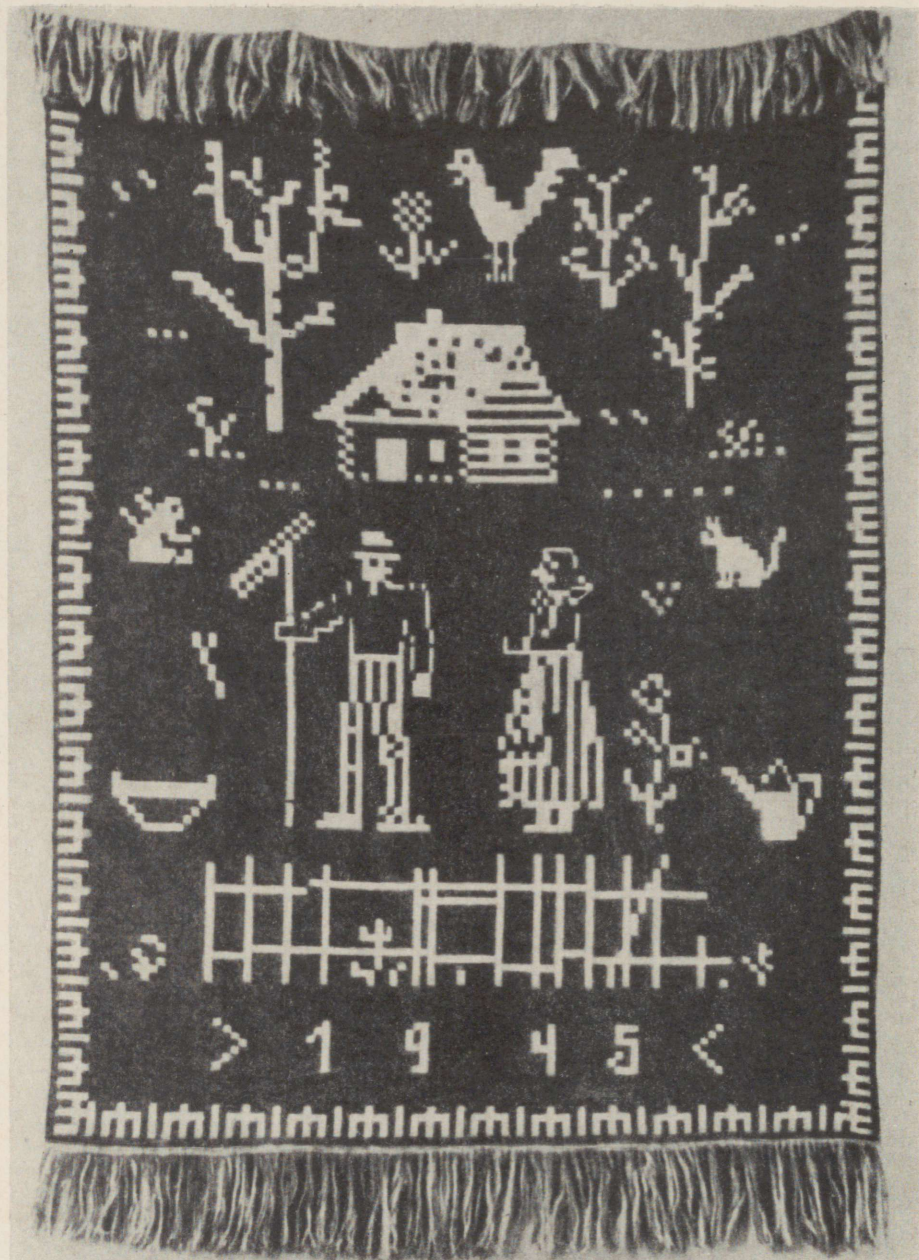






9. Piltvaip «Kiigelised I». Rüüju, vill ja lina. 218×165 sm. 1945.

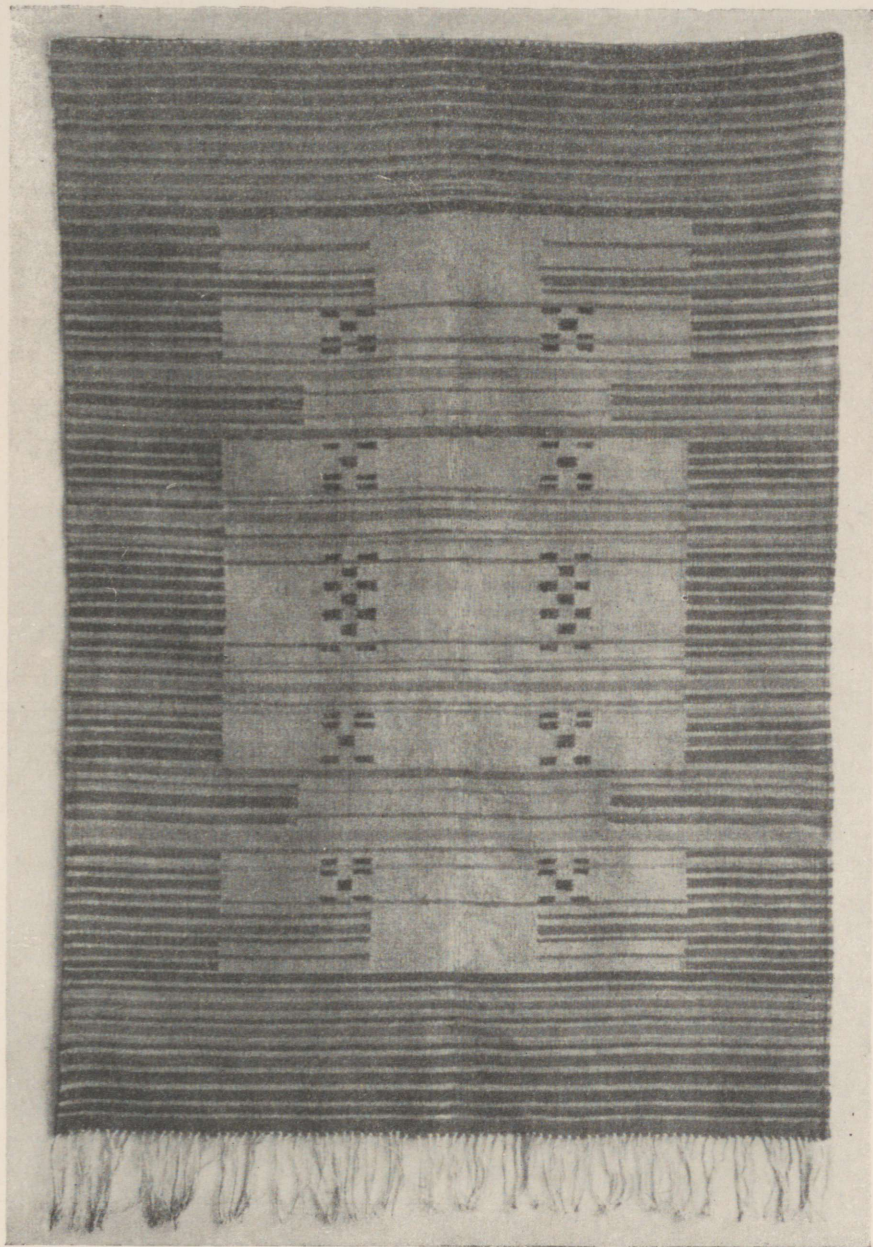
8. Seinavaip «Nukud». Rüüju, linane. 170×121 sm. 1945.



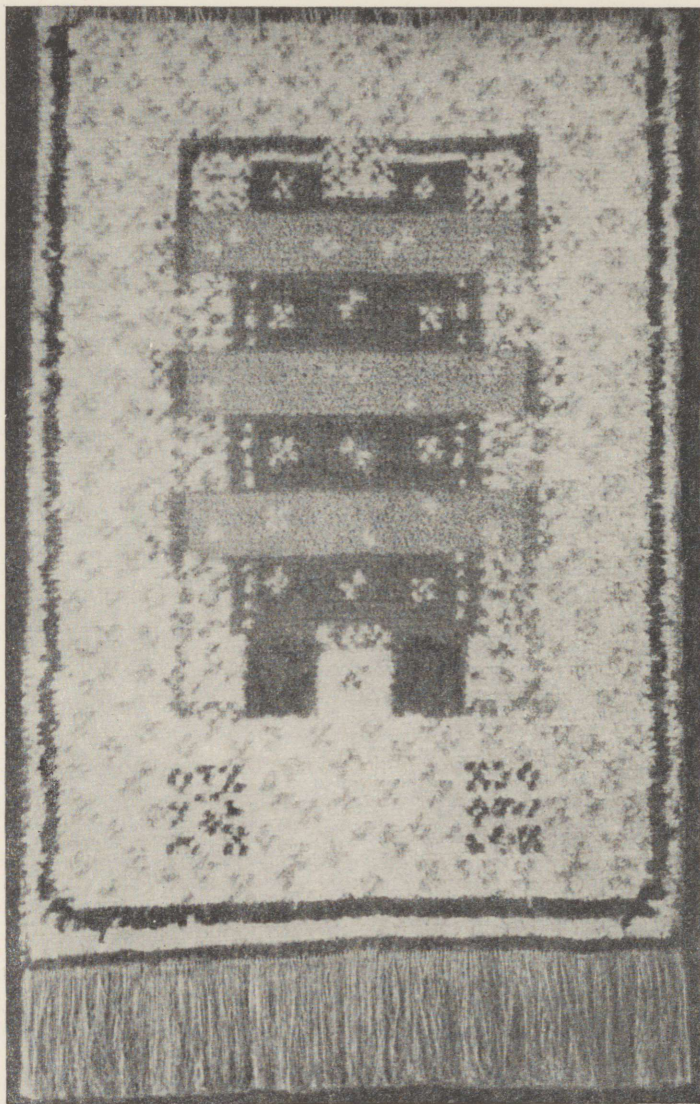
10. Piltvaip «Taluõu». Laastupõime, vill. 146×109 sm. 1945.



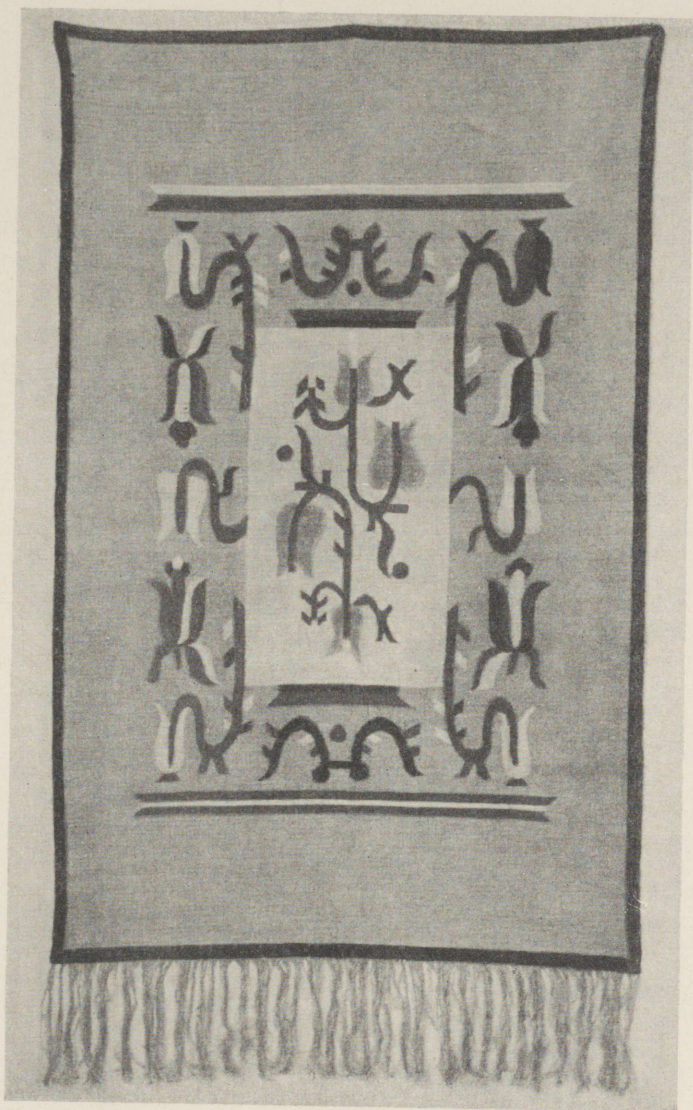
VII. Kattevaibad. Toimne ja labane, vill.
225×150 sm. 1959.



11. Põrandavaip. Pindpõime, vill ja lina. 375×216 sm. 1946.



12. Seinavaip. Riiüju, lina. 180×135 sm. 1947.



13. Seinavaip. Poolgobelään, vill ja lina. 166×105 sm. 1947.





15. Põrandavaip rahvusliku lillkirja ainetel. Pindpõime, vill ja lina. 270×198 sm. 1948.

14. Piltvaip «Õitsil». Poolgobelään, vill ja lina. 154×115 sm. 1946.



16. Seinavaip. Riiüju, vill ja lina. 176×122 sm. 1947.



17. Seinavaip. Rööju, vill ja lina. 134×92 sm. 1947.





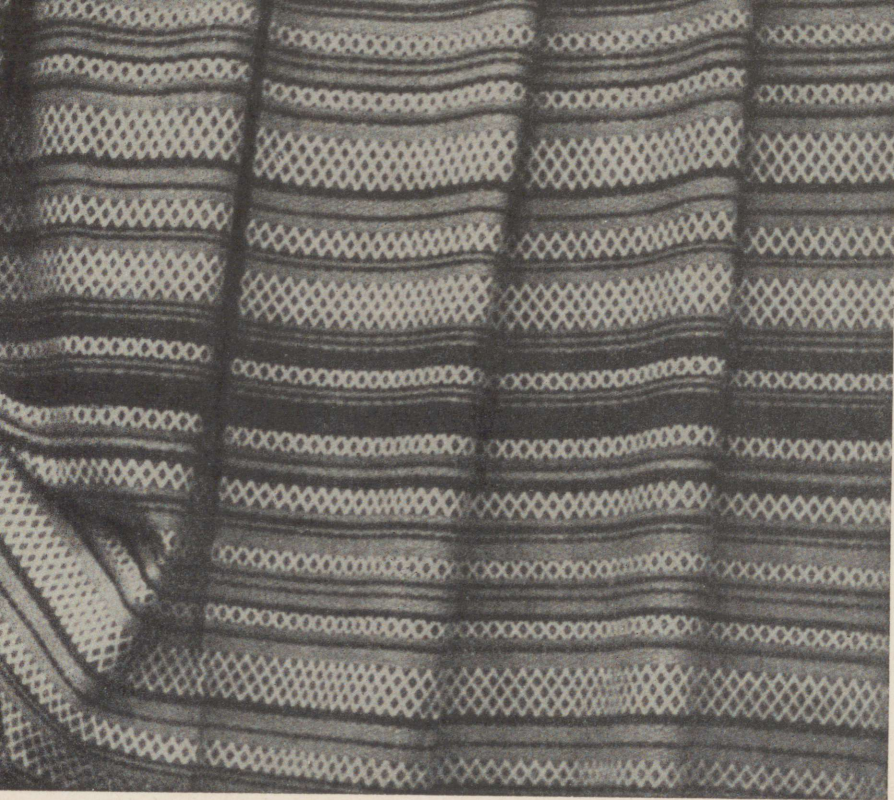
19. Põrandavaip Jõelähtme rahvavaipade ainetel. Rüüju, vill ja lina.
210×130 sm. 1949.



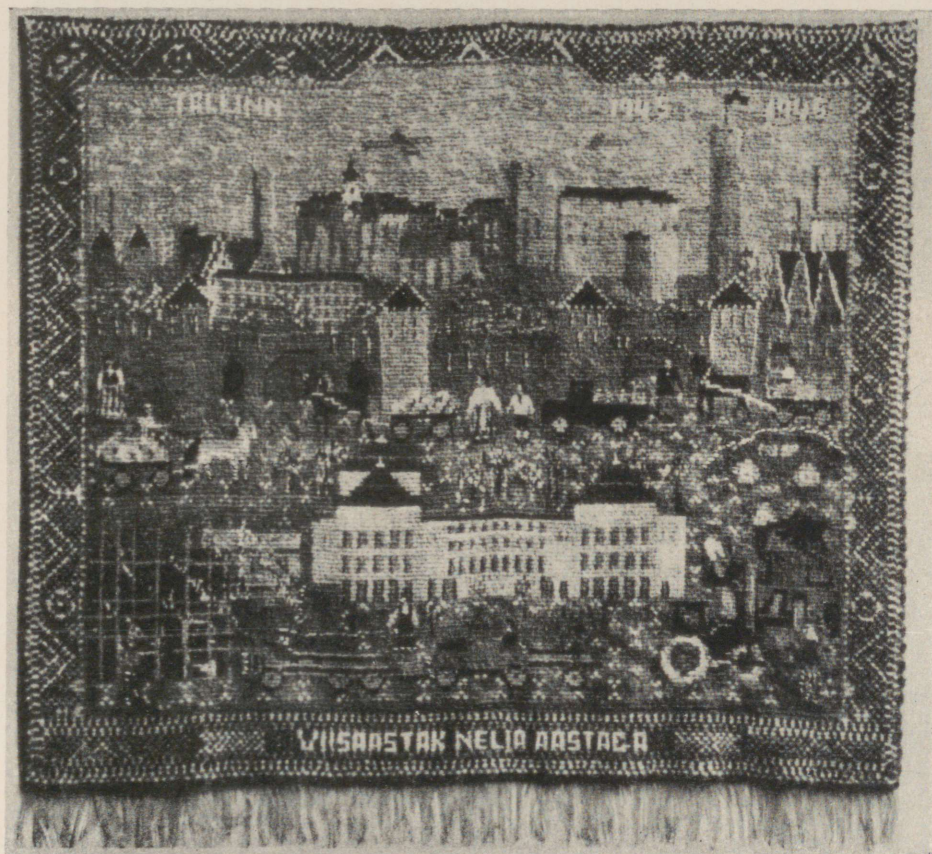
20. Kāpikkass. Plūūš. Kõrgus 24 sm. 1949.



21. K pikkoer. Pl   . K rgus 25 sm. 1949.



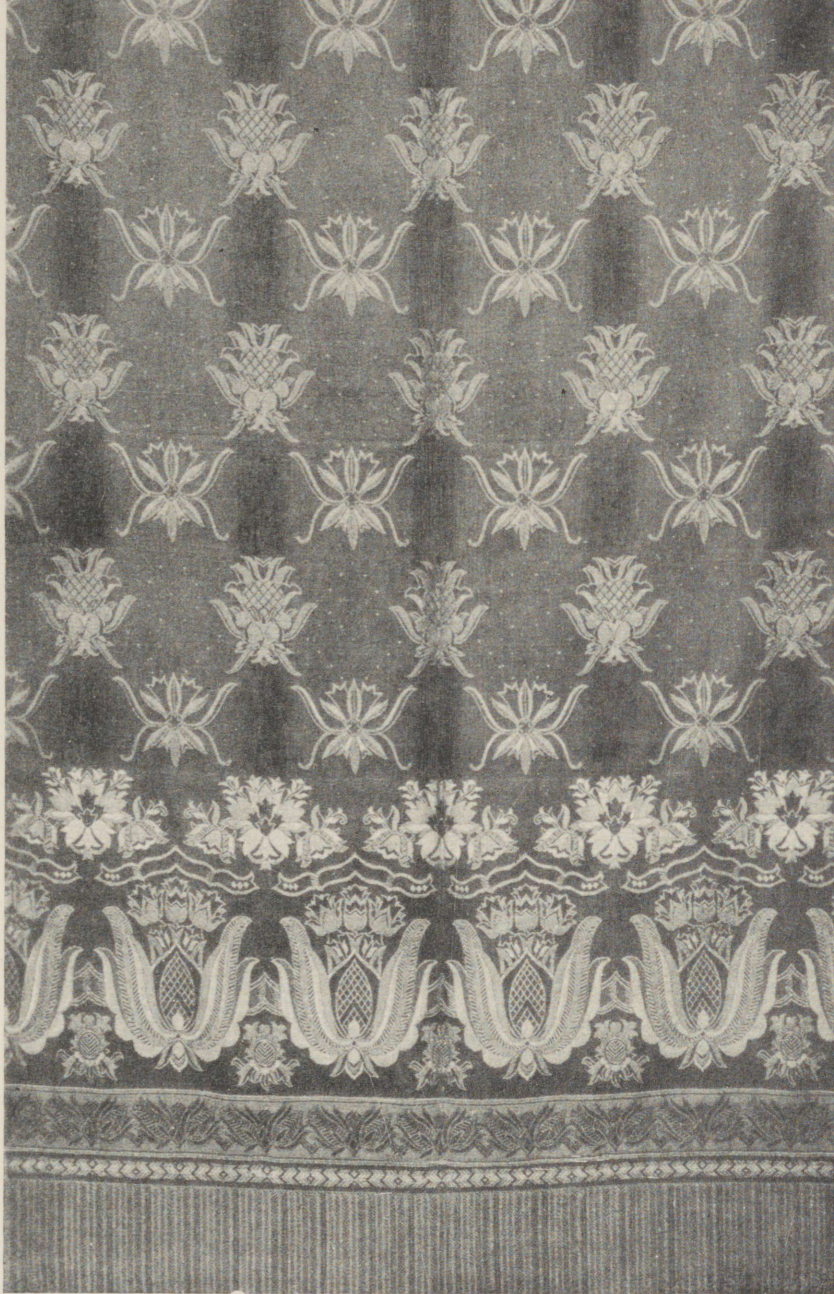
22. Dekoratiivkangas. Sõbakiri, puuvill. 1947.



23. Piltvaip «Viisaastak nelja aastaga». Riiüju, vill ja lina.
224 × 185 sm. 1949.



24. Dekoratiivkangas hargneva nisupeaga. Zakaar, puuvill ja siid. 1951.



25. Lavaeesriie Pärnu L. Koidula nim. Draamateatrilie.
Zakaar, puuvill. 1952.



26. Põrandavaip Kihnu ornamendi motiividel. Pindpõime, vill ja lina.
300×200 sm. 1951.



1959

M. ROBINSON

VIII. Piltvaip «Kalevipoja sõit Sädemete saarele».
Poolgobeläänpõime, vill. 204×148 sm. 1959.



27. Põrandavaip. Pindpõime, vill ja lina. 270×180 sm. 1952.



28. Põrandavaip lillkirjaga. Sõlmtehnika, vill ja lina. 180×120 sm. 1953.

29. Spordijakid. Silmkude, vill. 1953—1954.

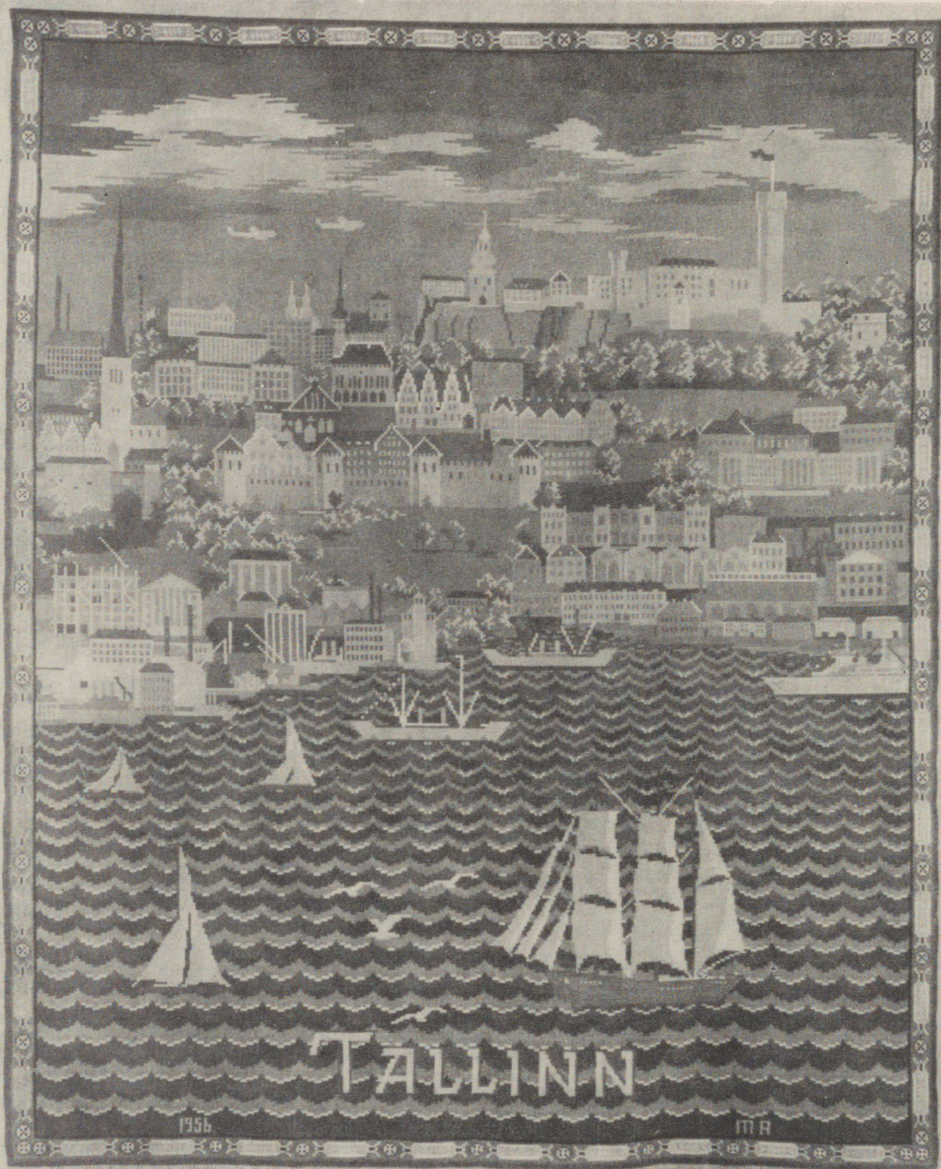




30. Dekoratiivkangas. Sõbakiri, vill ja lina. 1955.

31. Põrandavaip. Sõlmtehnika, vill ja lina. 200×104 sm. 1956.

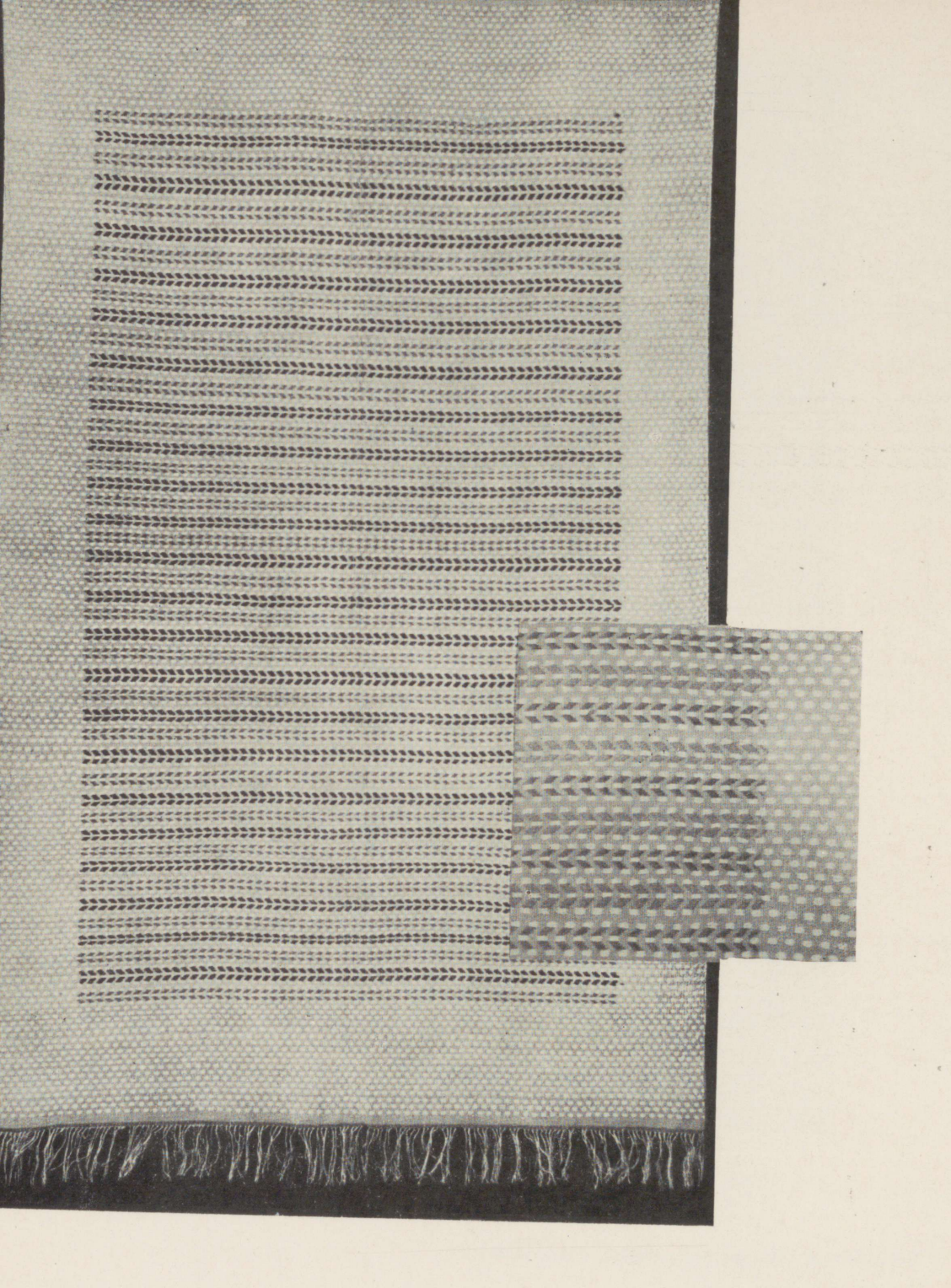




32. Piltvaip «Tallinn I». Poolgobelään, vill ja lina. 242×204 sm. 1956.

33. Lavaeesriie. Zakaar, lina, puuvill ja siid. 1956.

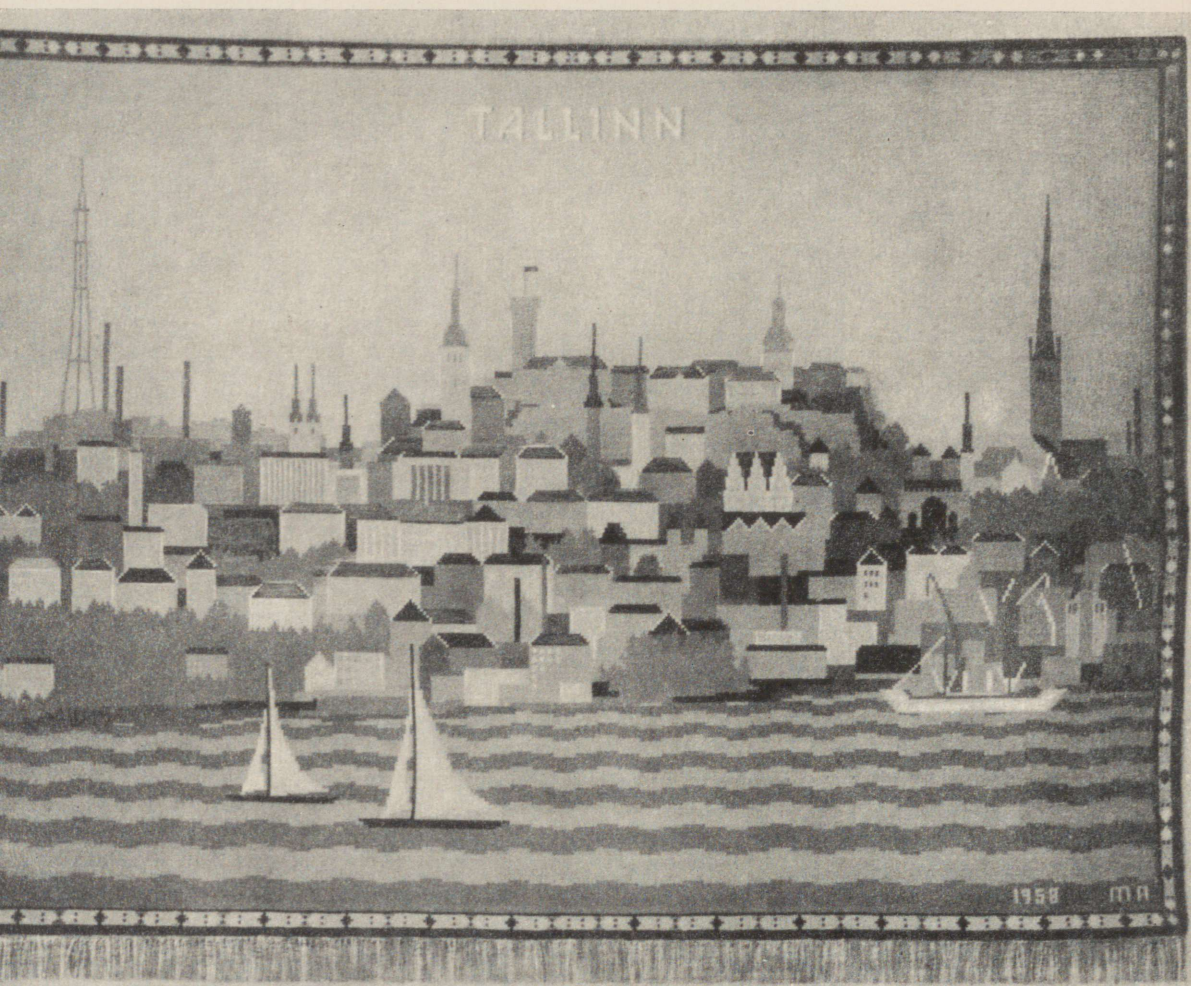




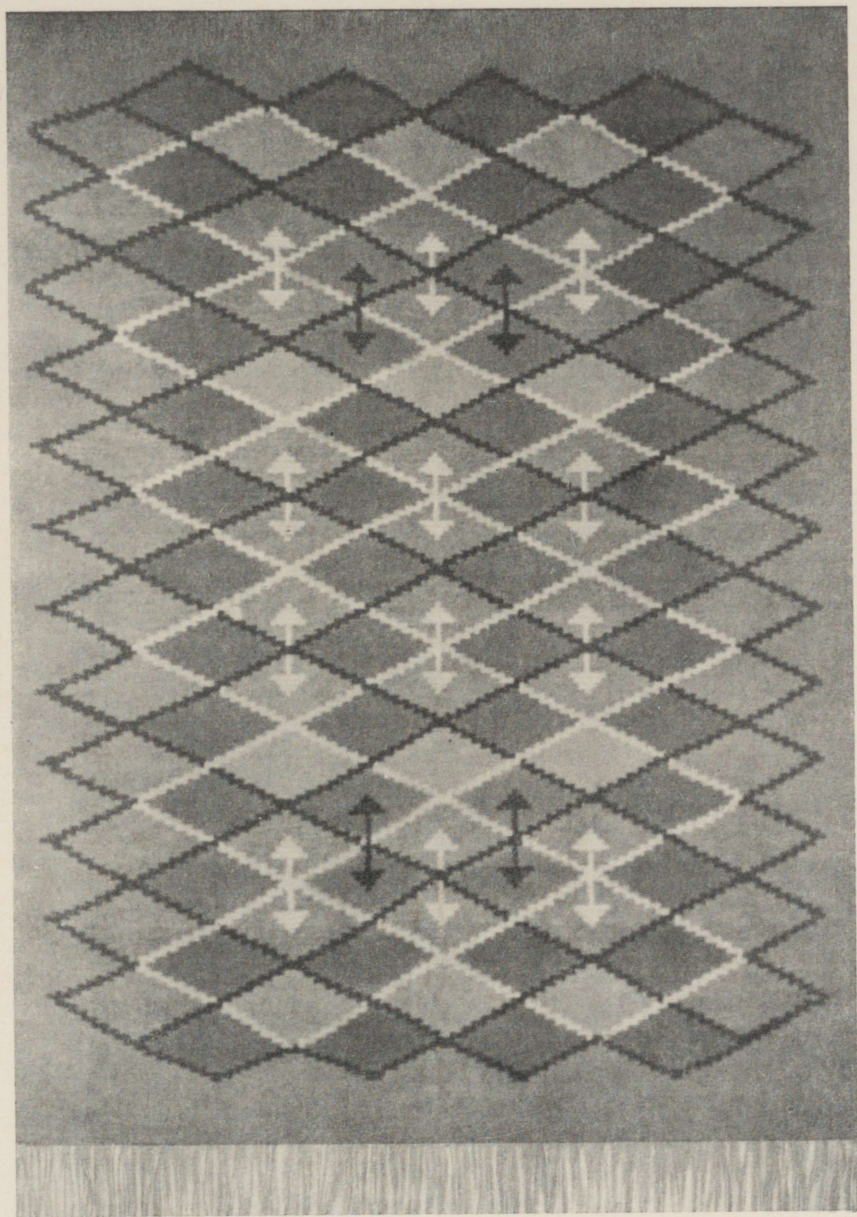


35. Dekoratiivkangas *Muhu* ornamendi ainetel.
Zakaar, puuvill. 1956.

34. *Kattevaip*. *Sõbakiri*, vill ja lina. 202×105 sm. 1956.



36. Piltvaip «Tallinn II». Poolgobelään, vill ja lina. 226×156 sm. 1958.



37. Põrandavaip. Sõlmtehnika, vill ja lina, 107×215 sm. 1958.



38. Käpikdekoratiivloom. Plüüš. Kõrgus 29 sm. 1957.

39. Dekoratiivkangad. Žakaar, puuvill ja lina. 1956—1958.







41. Lavaesrite Riiklikule Teatrile «Vanemuine». Žakaar,
vill ja lina. 1958.

40. Dekoratiivkangad Riiklikule Teatrile «Vanemuine». Žakaar,
puuvill ja lina. 1958.

Кума Хелене Робертовна

МАРИ АДАМСОН

Монография

На эстонском и русском языках

Суперобложка и титул П. Реевэра

Издательство «Искусство Эстонской ССР»
при Художественном Фонде Эстонской ССР
Таллин, ул. Пикк, 6.

*

Toimetajad L. Visnap ja

B. Bernštein

Kunstiline toimetaja A. Koemets

Tehniline toimetaja K. Kuusik

Korrektor V. Ansip

Ladumisele antud 29. VI 1959. Trükkimisele
antud 27. II 1960. Paber 70×92, 1/16. Trüki-
poognaid 6+8 kleebist. Formaadile 60×92 ko-
haldatud trükipoognaid 8,19. Arvutuspoog-
naid 7,67. Trükiarv 4000. MB-01882. Tellimise
nr. 677. Trükikoda «Kommunist» Tallinn,
Pikk tn. 2.

Hind rbl. 9.60

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00421118 3