

V-21670

G. Savitski



# KUNSTIMEISTERLIKKUSEST

---

Eesti Riiklik Kirjastus

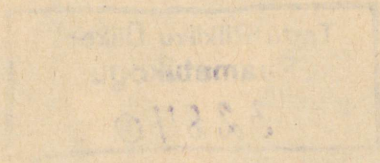
A-21097 IV

V-21670

G. SAVITSKI

# KUNSTIMEISTERLIKKUSEST

NÕUANDEID  
NOORTELE  
KUNSTNIKELE



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS  
TALLINN 1956

Originaali tiitel:

Г. К. Савицкий  
Молодым художникам о мастерстве

Издательство  
Академии Художеств СССР  
Москва — 1953

*Tõlkinud V. Tigane*

2

Tartu Riikliku Ülikooli  
Raamatukogu

32870



G. K. SAVITSKI

(1887—1949)

62





Nõukogude ühe tuntuima kunstniku, NSV Liidu Kunstide Akadeemia tegevliikme Georgi Konstantinovitš Savitski (1887—1949) väljapaistev, mitmekülgne looming on nõukogude inimestele laialdaselt tuntud. Tema parimad maalid, eriti «Stiihiline demobilisatsioon», «Nõukogude sadam», «Tamaani armee sõjaretk», «Võidusõit», «Manöövritel» kuuluvad nõukogude maalikunsti tähelepanu väärivate saavutuste hulka. Savitski kunst paisab silma realistlike joonte, sügava ideelisuse ja nõukogude patriotismitundega.

Oma mitmepalgelise loomingu kõikides avaldustes, nii sõja-, ajaloolis-revolutsioonilistes, olustikulistes ja maastikulistes maalides kui ka illustratsioonides, joonistustes, plakatites ja panoraamides, näitas Georgi Konstantinovitš end alati kõrget kunstilist kultuuri omava meistrina, kes oli endas mitmekülgseid professionaalseid oskusi välja arendanud ja oma meisterlikust kindlakäeliselt valitses. Need omadused suurendasid Savitski autoriteeti kunstiringkondades.

Nõukogude kunstnikele on hästi tuntud ka Georgi Konstantinovitši ühiskondlik tegevus. Savitski oli Nõukogude Kunstnike Liidu Orgkomitee liige, Moskva Nõukogude Kunstnike Liidu «Vsekohudožniku»<sup>1</sup> juhatuse liige, paljude kunstinõukogude esimees ning mitmete kujutava kunsti ülevaatuste žürii liige. Nendes nõukogudes, konsultatsioonidel ja ülevaatustel suhtus Georgi Konstantinovitš alati delikaatselt ja tähelepanelikult kunstnike, eriti aga noorte töösse. Ta andis väärtuslikke praktilisi näpunäiteid kompositsiooni, joonistuse ja koloriidi osas, ning ka teostamise tehnilise külje suhtes. Siin avaldus Savitski pedagoogiline anne ja tulid ilmsiks need tema kriitika seltsimehelikud jooned, mida ta kahtlematult parandas oma isalt<sup>2</sup> — peredvižnikult<sup>3</sup>, ühelt suurimalt kunstnikult ja ühiskonnategelaselt, kes oli tema peamiseks kasvatajaks.

<sup>1</sup> Üleliiduline kunstnike kooperatiiv.

<sup>2</sup> Savitski, Konstantin Apollonovitš (1844—1905) silmapaistev vene maalikunstnik-realist, rändkünstinäituste koondise aktiivsemaid liikmeid.

<sup>3</sup> «Peredvižnikud» — XIX saj. teisel poolel tegutsenud vene demokraatlikkude kunstnike-realistide rändkünstinäituste koondise liikmed (Товарищество передвижных художественных выставок).

Savitski otsesest pedagoogilisest tegevusest me teame vähe. On teada, et ta oli M. B. Grekovi nimelise stuudio kunstiliseks juhiks, kus teda õpilased väga austasid ja armastasid. Georgi Konstantinovišt andis oma teadmisi hoolikalt edasi, õpetas vastutustunnet kunsti alal, pööras tõsist tähelepanu kunsti ühiskondlik-rahvalikele ülesannetele. Ta oskas äratada loomingulist kirge, püüdis võimalikult rohkem õpetada tehnilisi oskusi, süvendada armastust («apetiiti» — nagu ta ütles) professionaalse meisterlikkuse suhtes. Sellest küljest õppisid teda hästi tundma tema õpilased Moskva V. I. Surikovi nimelises Kunstiinstituudis, kus Georgi Konstantinovišt oli viimastel aastatel õpetajaks vaatamata sellele, et oli väga koormatud isikliku loominguga. Tuleb tunnistada, et Savitski nõuanded professionaalse meisterlikkuse küsimustes olid asendamatud mitte üksi noorte kunstnike juures; tema poole pöördusid sageli ka vanemad seltsimehed kunsti alal.

Georgi Konstantinovišti pedagoogilisi arutlusi pole kuskil kirja pandud. Savitski kasutas üldiselt vähe trükisõna. Ta ei armastanud avalikult esineda ja oli alati väga kohmetanud, kui tal tuli seda teha. Pedagoogina, vestlustes rühmadega andis ta oma teadmisi vabamalt ja selgemini edasi, eriti kui see toimus mõne pildi ees. Auditooriumis koos noortega tundis Georgi Konstantinovišt end vabamana. Siin ta haaras laialdase loominguliste küsimuste valdkonna, vastas küsimustele elavalt ja selgesti, hiilgas kunstniku elukutse erinevuste tundmisega ja põimis jutu sisse oma kütkestavat huumorit.

Kuid Savitski ühiskondlik-pedagoogilises tegevuses esines ka juhtumeid, kus tal avalikkudel esinemistel õnnestus üldistatult ja järjekindlalt välja tuua oma vaateid kunsti eesmärkidest.

Georgi Konstantinovištist pärast surma järelejäänud rohkearvuliste albumite ja visandite seas on säilinud stenogramm tema vestlusest Moskva Nõukogude Kunstnike Liidu isetegevuslike kunstnike sektori liikmetega, mis toimus 23. novembril 1939. a. Kunstniku naise Maria Aleksandrovna Savitski sõnade järgi säilitas Georgi Konstantinovišt selle stenogrammi lehti, mõeldes kunagi nende juurde tagasi pöörduda ja seal üht-teist parandada, võib-olla isegi täiendada. Nähtavasti pidas ta seda ettekannet mingil määral vastavaks oma pedagoogilistele tõekspidamistele.

Ja tõepoolest, see vestlus näitab ilmekalt Savitskit kui noorte kunstnike õpetajat. Meie ette kerkib meister-realist, kes nõuab kunstist elutõde, nõukogude tegelikkuse igakülgset vaatlemist ja uurimist, kes kutsub üles kaasaja kujutamisele ja seda ilmtingimata enda, mitte teisi matkiva hääle kaudu, talendi individuaalsete joonte kaudu.

Selle vestluse kestel väljendas Savitski palju huviäratavaid ja värskeid mõtteid kompositsiooni ülesannete, eskiiside teostamise, žanrilise, portreelise ja maastikulise maali osas. Need aitavad kaasa tänapäeva kunsti tähtsamate küsimuste mõistmiseks.

Kuid eriti väärtuslikeks tuleb pidada Georgi Konstantinovišti näpunäiteid algajatele kunstnikele töö metoodika alal. Kuipalju on siin õigeid, sügavaid

ja tarku märkusi, missugused meistri määratu suured, mitmekülgsed kogemused on siia talletatud! Suur armastus nõukogude kunstnike noore põlvkonna vastu sisendas Savitskile vajaduse hoida neid eemale järelemõtlematust, tarbetust loomingust. Need kohad vestluses, kus Georgi Konstantinovitš kõneleb idee vajalikkusest loomingulises töös, mõtestatud lähenemisviisist kompositsiooni ülesannetes ja natuuri tundmaõppimisest, jõudude arvestusest ja töödistsipliinist, jäävad noortele kunstnikele kahtlemata kogu eluks meelde.

Ei ole kahtlust, et Savitski näpunäited avaldavad kõige soodsamat mõju algaja maalija praktilisele tööle, hoiatavad teda vigade ja eksimuste eest ning aitavad distsiplineerida oma tööd.

Vesteldes algajate kunstnikega ei olnud Savitskil loomulikult kavatsust ammendada põhjani oma pedagoogilisi vaateid. Paljud seisukohad on siin vaid ära märgitud, jättes need lõplikus vormis välja toomata. Kuid ka see, mida Georgi Konstantinovitš oskas ütelda, on sisult nii rikkalik, nii selgesti välja toodud, et see väärib terast tähelepanu ja läbiuurimist.

*M. Sokolnikov*





## KUNSTIMEISTERLIKKUSEST

Kunst ja kunstiga tegelemine ei kannata kerget, pinnapealset suhtumist. See nõuab täielikku andumust ja armastust asja vastu, suurt tähelepanu ja visa tööd. Teel täiuslikkusele tuleb kunstnikul ületada palju raskusi, kuid selle kõik teevad tasa saavutused, mida autoril õnnestub kätte saada. Kui idee on selge ja leiab püsiva töö tulemusena vastava kunstilise kehastuse, valmistab see autorile kahtlemata palju rõõmu. Nii oli see vähemalt alati minu juures ja ma arvan, et paljud kunstnikud on läbi elanud samasuguseid tundeid.

### Natuuri järgi töötamiseks on tarvis selget eesmärki

Kui maalite natuuri järgi etüüde, ükskõik, kas maastikulist või žanrilist, jälgite te teatud eesmärki ja võtate endale konkreetse ülesande looduse ja natuuri tundmaõppimiseks: ühel juhul puht maalilise, teisel juhul aga ainult vormi, joonistuse uurimiseks. Natuuri võib käsitada väga mitmesuguselt, kusjuures on tähtis vaid see, et kunstnik ei takerduks oma ülesandeis. Kuid väga tihti juhtub, et kogemuste puudumisel töös natuuriga valgub tähelepanu laiali ja pilk eksleb ringi looduse poolt pakutava materjali rikkuses. Natuuriga töötades on see kõige ohtlikum ja ebaratsionaalsem.

Kui teil töös natuuriga või kompositsiooni teostades on kompositsiooni idee ebamäärane või teid hakkab juhtima mingi kõrvaline, puht formaalne asjaolu: värviga katmise viis, ette määratud värvigamma või paleti käsitlemise moodus, siis on parem töö edasi lükata seniks, kuni teil on enam-vähem selge ettekujutus sellest, milleni te püüate ja missugune on eesmärk.

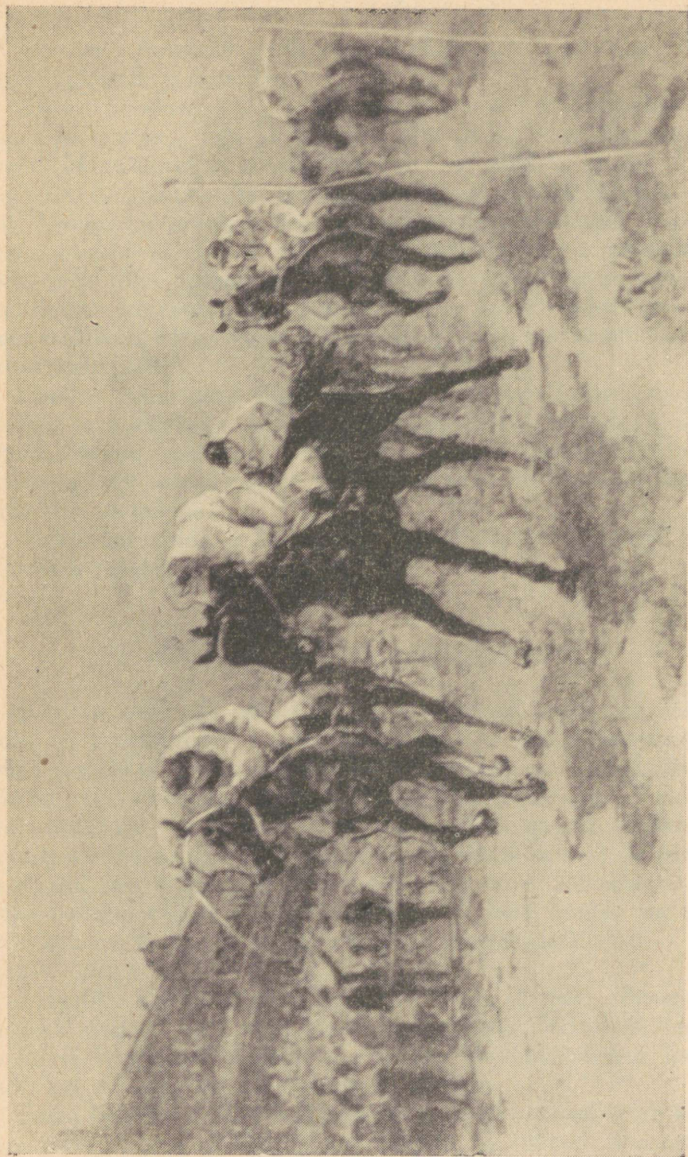
Mitte omades täit selgust oma eesmärgis ja ülesandeis, võite

selle tulemusena teha töö, mis ei anna midagi ning te ei tunne oma töös edasiliikumist ega arengut. Arvestage oma jõude, seadke endale täpne ülesanne, ja te saavutate kestva, visa tööga, võib küll olla, et keerulisemal teel, kohtudes sageli ka ebaõnnestumiste ja nurjumistega, siiski teatud praktilisi oskusi, teadmisi, kindlust ja kogemusi, mida võite edaspidi taoliste ülesannete juures kergesti ära kasutada.

Läksite näiteks loodusesse ja teie ees on maastik, mida tahaksite maalida. Mida kujutada, missugust osakest sellest maastikust, mille juures on parem peatuma jääda? Alati on tarvis peatuda selle juures, mis teid kõige enam hämmastab või mis oleks kõige sobivam teie poolt kavatsatud kompositsiooni ja teema huvides. Maastiku alal töötades võib teid mõnigi asi hämmastada: valgus, taeva ja maa värvide vahekorrad, iseloomulik taimestik, päikese tõus ja loojumine, hele keskpäev, pilves ilm jne. On tarvis end treenida oskuses säilitada oma mälus teid köitnud kujutis või moment, ja sellest kinni hoida kogu töö kestel. Veel parem on tulla maalima mitu korda samasse kohta, seejuures aga samadel kellaaegadel ja samasugustes ilmastikutingimustes. Kuid loodus, kogu oma helduse juures, kordab siiski harva täpselt samu olukordi ja veel harvem võimaldab töötada pikema aja jooksul enam-vähem ühes ja samas tingimuses. Neil põhjustel ongi tähtis säilitada mälus esialgne mulje.

Tähtis pole üksnes kujutamine, vaid esmajoones selle nägemine, mida te tahate kujutada. Osata näha — tähendab vaadata natuuri mitte ükskõikse, hajameelse pilguga, vaid teraste, kõikenägevate, analüüsivate silmadega. Tähtis on osata näha peamist ja kõrvale heita teisejärgulise tähtsusega esemed. Esialgu ei teeks noorele algajale kunstnikule halba tegelda lihtsamate ülesannetega. Iga kunstniku igatsuseks on «tabada tabamatut». Teda haaras loodus, mingisugune episood elust, nähtud stseen ja ta tahab seda kõike loomulikult ühekorraga teostada. Kuid siin satub noor kunstnik paratamatult keerukale kompositsioonile, kus tuleb näidata niihästi maastikku kui ka inimesi koos nende hingeliste läbielamustega, komplitseeritud liigutusi jne. Ühe sõnaga, toimub erakordselt keeruliste ülesannete kokkukujumine, ja kui kogemusteta kunstnik tahaks kõike seda korraga käsile võtta, võib ta sattuda segadusse ja mitte ühtegi neist lahendada.

Ma ei kõnele sellest, nagu ei tohiks võtta niisuguseid ülesandeid. Peab võtma, kuid esmalt on tarvis arvestada oma jõude: lähenege aeglaste, kuid kindlate sammudega ettemärgitud sihile, ärge tormake ülepeakaela kõige kallale korraga, sest sel juhul ajate vaid oma töö nurja ja tunnete pettumust.



G. K. Savitski.

Ratsavõistlused.



## Distsipliin natuuriga töötamisel

Iga noor kunstnik peab ettevaatlikult lähenema natuurile ja loominguulisele ülesandele.

Minnes loodusesse võib teile esimesel hetkel tunduda liiga lihtsana ja igavana, ütleme, lageda põllu ja lapikese taeva maali- mine. Nagu polekski seal midagi teha — põld ja taevas, taevas ja põld. Sel juhul tuleb oma eesmärgiks seada kas õhuatmosfääri või kaugeneva lausmaa joonperspektiivi edasiandmine, taeva ja maa, valguse ja värvi vahekordade jälgimine. Kui puudub harjumus oma tööd «planeerida», puudub ka oskus nende keeruliste ülesannete korrapäraseks lahendamiseks ja sel juhul toob töö mõne näiliselt lihtsa süžee kallal rohkem kasu kui komplitseeritud ülesannete puhul.

Loodus võib meid liialt oma ilu ja vormide mitmekesisusega, ja kui te hakkaksite neid kujutama, oskamata lahendada lihtsamaid, vähem keerukaid süžeesid, oskamata distsiplineeritult ja korrapäraselt asetada enda ette ülesandeid, siis on selle tagajärjeks töö nurjumine.

Tuleb kasvatada endas oskust jõukohaste ülesannetega järjekindlaks tegelemiseks.

## Maastiku ja žanri kompositsioonist

Kas on võimalik alustada kompositsiooni, tundmata anatoomiat ja perspektiivi? Loomulikult on need teadmised maalijale väga vajalikud. Ilma perspektiivi tundmata on töö kompositsiooni alal võimatu. Sama vajalik on anatoomia tundmine kompositsiooni teostamisel. Oskuslikkuse tase kasvab aeglasemalt kunstniku ülesannetest ja püüdlustest. Kunstnik tunneb ja püüdleb alati üle oma võimete. Kuid sel juhul on täiesti loomulik ütelda: täna on mul oskusi rohkem, kui oli eile, kuid homme on tarvis veel rohkem teada. Ja nii on see alati: «Sada aastat elad — sada aastat õpid.»

Maastiku kompositsiooni puhul on tarvis alustada lihtsamatest momentidest ja neid mitu korda üles ehitada. Edaspidi, taoliste nähtuste kordumisel tunnete end palju kindlamana, kui hajutatult, kaootiliselt, distsiplineerimatult töötades.

Sama kehtib žanrilise kompositsiooni suhtes. Sageli võib noorte kunstnike juures tähele panna püüdu ja täiesti arusaadavat püüdu keeruliste ülesannete lahendamiseks. Kuid kahjuks ei teki ilma teadmiste ja kogemusteta imesid ning kunstikõrguste vallu-

tamine nõuab kindlaskujunenud lähtumist, osavust, süsteemi ja teadmisi. Seepärast pole žanriliste kompositsioonide puhul samuti hea alguses tegelda keerulise, tuhandest elemendist koosneva kompositsiooniga. Ulatusliku stseeni kujutamine, kus on palju rahvast jõulises, dünaamilises liikumises, ja kogu personaazi psühholoogiline karakteriseerimine ei ole jõukohane ülesanne kunstnikule, kes ei ole veel õppinud vabalt komponeerima ühest-kahest figuurist koosnevaid stseene. Seepärast on alati kasulik alguses käsitada lihtsamaid stseene, mis ei pruugi sugugi vähem huvi pakkuda; kuigi need ei koosne nii komplitseeritud elementidest, võivad nad olla ideelt sama sügavad. Teame palju taolisi näiteid suurte kunstnike juures, kus kompositsioon sugugi ei paista silma oma elementide keerukuse ja nende külluse poolest; vastupidi, see on täiesti lihtne. Meenutagem maale: Kramskoi «Lohutamatu mure», Repini «Piitmisest loobumine», Surikovi «Menšikov Berezovis». Suured kunstiteosed kõidavad alati oma ääretult targa lahenduse, haruldase lihtsuse ja, võiks ütelda, mitte keeruka lähtumise ning erakordse lakoonilisusega.

Suurte kogemuste tulemusena oskab kunstnik, olles kindlasti veendunud oma töö peamises otstarbes, leida olulisema ja kõrvale heita teisejärgulise, keskendada kogu tähelepanu peamisele, mobiliseerida kogu oma jõud niihästi kompositsiooni ideelise ülesehitamise kui ka joonistuse ja maaliliste vahendite ärakasutamise mõttes.

Iga kompositsiooni, esmajoones aga žanrilise puhul, on tähtis, et vaataja tabaks korrapealt kunstniku ideelise mõtte. Loomingu peamiseks ülesandeks on — leida looduses ja elunähtustes eriti tähtsaid, eriti huvitavaid, eriti sisukaid momente, osata neid tõepäraselt vaatajale edasi anda ja seega teenida rahva huve. See ongi meie maalijate-klassikute, eriti aga realistide-peredvižnikute, sisult ja kunstiliselt teostuselt sügavate teoste iseloomustavaks jooneks. Nende kaudu jõuab kunstniku mõte alati väga täpselt ja täie selgusega vaatajani.

Kuid mõnikord vaatad kunstiteost ja, olles isegi professionaalne kunstnik, sageli ei oska kindlaks teha, milleks kunstnik on raisanud oma jõudu, aega, tähelepanu ja materjali. Niisuguse teose mõte jääb täiesti segaseks.

Pildi kaudu, millest on tulnud maalikunsti kõrgeim saavutus, summeerib kunstnik oma teadmised, kogemused, tunnete sügavuse, arusaamise ajastust ning ühendab need üheks tervikuks. Siin ta kasutab oma oskusi kompositsiooni, joonistuse ja värvide tundmise alal, oma võimeid kõige tüüpilisema, mis on jäädvustamisväärt, leidmiseks.



G. K. Saviitski.

Esimesed Oktoobripäevad.



Ülejäänud, nagu eskiis, visandid, etüüdid, olles samuti väga huvitavateks loominguulisteks elementideks, on kasutatavad abimaterjalina. Seda kogudes teeb kunstnik pildi ettevalmistavat tööd. Niisugusel komplitseeritud teel luuaksegi kujutus, mis peab vaatatajale mõju avaldama kunstniku poolt soovitud suunas.

Kuid see pole veel kõik. On tarvis, et kunstnik oskaks vaatajas esile manada oma teoste kangelaste elamusi, kasvatades teda oma ajastu eesrindlike ideede vaimus. Toon oma mõtte selgitamiseks konkreetseid näiteid: Repini teos «Zaporožlased» äratas vaatajas trotslikku, sõjakat meeleolu, annab edasi zaporožlaste jõudu ja vaprust; tema «Burlakid» aga meelepaha ja viha üle jõu käiva, ebainimliku töö vastu; Surikovi «Suvorovi üle Alpide minek» — kaastunnet vene soldatite vastu, kes täidavad oma sõjamehekoostust ennekuulmatult rasketes tingimustes. Vene kunstis võib niisuguseid näiteid leida väga palju.

Maali üles ehitades on väga tähtis, et kõik elemendid, millest teos koosneb, oleksid allutatud kompositsiooni peamisele mõttele, et kompositsiooni maaliline konstruktsioon ei satuks vastuollu teose ideelise sisuga, et joonistus ei annaks alla maalile oma küpsuse, ideetähtsuse ja väljendusrikkuse poolest, et maaliline tsentrum langeks kokku psühholoogilise tsentrumiga. Kompositsiooni võib nii lahendada, et ta oleks hästi konstrueeritud: inimesed on asetatud poosidesse, mis on vastavuses nende tegevusega, nad on teineteisega seoses, kuid ikkagi võib maaliline konstruktsioon olla sisuga ja ideega kooskõlastamata. Niisugune nähtus võib tulla sellest, et pildis esinev maaliline laik, mis vaatajat kõige enam veetleb, on paigutatud sinna, kuhu kõige vähem tuleb keskenduda vaataja tähelepanu. Mingi valguse efekt või eriti värviline laik, kõige väljendusrikkam maalitehnika näide on millegipärast just siin, kas juhuse või järelemõtlematuse tõttu, ideelisest tsentrumist järsku kõrvale nihkunud ja — nii katkeski side kahe väga tähtsa kompositsiooni koostisosa, sisu ja vormi vahel. Sama võib juhtuda ka joonistusega.

Ma olen sügavalt veendunud, et kompositsiooni elemente võib looduses üldiselt igal sammul kohata. See on lihtne nagu seadus. Võtke taimi, lilli, putukaid, loomi — te näete igal sammul harukordset otstarbekust. Looduses valitseb alati harmoonia ja see harmoonia veetleb meid ikka. Võtame näiteks lillede kooskõla. Täiesti ootamatult esinevad kõrvuti kaks tooni — lille, liblika, putuka jne. värvi. Need on looduse poolt alati sobivalt seostatud ja niivõrd harmoonilised, et paremat ei oska tahtagi. Sama kehtib ka vormi kohta. Igasugune loodusnähtus on haruldaset reeglipärane, loogiline, konstruktiivne: nii inimese, looma, taime jne.

struktuur. Seepärast kui kunstnik, kes ei ole loodust põhjalikult tundma õppinud, hakkab fantaseerima selle ükskõik missuguste nähtuste kujutamisel, omandab kõik vale kõla ja jätab vaatajasse paratamatult ebameeldiva mulje. Oleks tarvilik, et pööraksite oma töös looduse tundmaõppimisele võimalikult rohkem tähelepanu.

Joonistades looma, tuleb silmas pidada, et selle looma nina-sõõrmed ei oleks lihtsalt «nahaaugud», vaid organid, millel on teatud funktsioonid ja mis muudavad oma asendit olenevalt looma hoiakust: need teadmised aitavad üsna tublisti kaasa nii ilmekuse mõttes kui ka oskuses kasutada looma kujutust ühes või teises kompositsioonis.

Kui te maalite maastikku, kus on puid, siis tahaks, et puu, mida te kujutate, omandaks anatoomilise struktuuri, mis on omane sellele puuliigile. Kuid meie maastikumaalide juures on sageli puud ja põõsad maalitud nii, et raske on öelda, missuguseid puid või põõsaid on tahetud kujutada: on see tamm või pärn, kask või paju, leedri- või viirpuu põõsas.

Muidugi, ühe etüüdiga ei saa kõike edasi anda. Võib teha etüüde, et harjutada oskust värvide kasutamisel ja näha värvi looduses. Juhul, kui on tarvis kujutada vahekordi taeva ja maa, roheluse ja pinnase vahel, võib täielikult loobuda niisugusest spetsiaalsest tegevusest, nagu puu struktuuri uurimine jms. Keegi ei hakka sedaliiki harjutusetüüdide puhul nõudma anatoomilist täpsust.

### Elu loomingulise allikana

Elu on mitmekülgne ja rikkalik ja nõuab kunstnikult tihti kõige ootamatuid lähtumisviise enda kujutamiseks. Kunstiga tegelen ma juba sellest ajast, kui ma ennast mäletan, — nii aasta kaheksasena alates. Armastan väga loomi, eriti hobuseid. Ma vaatlen neid alati ja õpin tundma. Juba lapsena armastasin mängida hobust ja joonistada hobuseid. Kujutades end hobusena, kareldes neljakäpukil, tundsin, et olen kõige tähelepanuväärivam ratsu. Mu armastatuimaks teemaks oli hobuse kujutamine, kes tõuseb märke ning tema taga — kogu teel nähtavad jäljed.

Elunähtused olid mulle alati lähtekohaks igasuguste loominguliste ülesannete puhul. Kui kunstnik on vahetult eluga seotud ja kujutab selle olulisi külgi, siis muutuvad ka tema teosed kunstiliselt veenvateks.

Ma jagan kunstnikud kahte kategooriasse: ühed lähtuvad vahetult elust ja püüavad oma tähelepanekute põhjal kujutada elu

loomingu kaudu; teised aga käivad mööda kõrvalteid ja püüavad, mitte küll päris ilma kavaluseta, lähtuda kunsti tunnustatud eeskujudest. Viimased külastavad kõigepealt muuseumi, vaatavad meistrite silmapaistvaid teoseid, uurivad neid üksikasjaliselt, omandavad loomungulised «apetiidid» nendelt seisukohtadelt väljuses, mis olid kätte võideldud juba nende eelkäijate poolt. Pärast seda siirduvad nad loodusesse, vaadeldes seda juba mitte oma silmadega, vaid oma armastatud meistri prisma läbi. Niisugune kunstnik läheb maastikku maalima ja ütleb: «Ah, pagan võtaks, see koht on ju — noh, täpselt Levitan. Näe, siin väike sara, taevas poolkuu ja siin külatänav. . . Oot-oot, ma teen selle ära, mille poolest ma Levitanist halvem olen!» Kuid igasugune koopia on ju originaalist halvem. Pimesi selle järeleaimamine, mida on juba tehtud, olgugi suure meistri poolt, toob vähem kasu, kui teostada sama motiiv iseseisvalt. Palju väärtuslikum on, kui autor ise leiab võtme selle külatee ja selle poolkuu lahendamiseks, kui ta ise avastab ja omamoodi aru saab teda köitnud loodusnähtusest, kui ta tahab seda kujutada oma laadis. Noortel autoritel tuleb alati kinni pidada oma laadist ja püüdest — võimalikult tõepärasemalt edasi anda ümbritsevat elu, tungides kunstniku vaistu abil sügavale looduse olemusse.

Loomulikult tuleb uurida suuri meistreid, püüda neist aru saada, uurida nende tehnikat, nende töösse suhtumist, nende seisukohti, nende vaateid loodusele. Suurte meistrite loomingu tundmaõppimise perioodil osutub mõnikord väga kasulikuks tunnustatud meistri teose kopeerimine, et tema tehnikast aru saada. Kuid samal ajal ei pea unustatama, et kunstiteos on vaid siis väärtuslik, kui ta väljendab eesrindlikke vaateid kaasaja elule, ajaloolistele sündmustele, loodusele. Selles ongi selle originaalsus ja väärtus. Taevast ja maad on kujutatud kõikidel sajanditel ja kõikide rahvaste juures, kuid alati on seda isemoodi lahendatud: neid nähakse ja hinnatakse erisuguselt, igauks leiab sealt omamoodi motiive. Seepärast on kõige väärtuslikumad need teosed, mis kajastavad tõepäraselt tegelikkust ja annavad reaalses vormides edasi kunstniku individuaalseid elamusi ning mis on kooskõlas vastava ajastu eesrindlike ideedega.

Kui kunstniku elamused omandavad abstraktse maalikunsti vormi, siis on juba raske otsustada, mida see teos endast tahab kujutada ja kas see on üldse tarvilik. Peale autori enda ei oska keegi sellest aru saada, kuid tihti isegi autor ei tea, mida ta tahtis kujutada.

Kui minu teele satuks mingisugune nähtus elust, ma püüaksin seda tähelepanelikult jälgida ja tabada antud stseeni või antud

nähtuse kõige eredamat, kõige ilmekamat olukorda. Kui võtta näiteks kompositsiooni teemaks «Tšaihana»<sup>1</sup>. Tšaihanad olid olemas vanas Turkmeenias ja nad on seal praegugi. Nii nagu kogu meie elu on muutunud niihästi väliselt kui ka sisuliselt, nii tuleb ka siin püüda vaadata ja leida kõige tüüpilisemaid, karaktersemaid momente, mis annaksid täpse ettekujutuse nõukogude tšaihanast; nimelt kaasaegse tüpaaži, toimunud muudatuste seisukohalt lähtudes tuleb leida kõige ilmekamaid inimtüüpe, kes külastavad tšaihanasid. Milles see võiks avalduda? Võtke revolutsioonieelseid vene talupoegi ja tänapäeva kolhoosnikuid — nad erinevad järsult isegi oma välimuse poolest, rääkimata juba psühholoogiast. Sama on ka Turkmeenias. Ja kummaline oleks, kui nõukogude kunstnik hakkaks kujutama tšaihanat ja selle külastajaid, pöörates tähelepanu ainult välise külje eksootikale, näilikule värvikusele ning sellega rahuldudes unustaks kujutada riietuses ja tüpaažis esinevaid kaasaja jooni. Näiteks näeb praegusel ajal tšaihanas naisi, kuña vanal, revolutsioonieelsel ajal, oli naistel rangelt keelatud tšaihanasse minek. Seda mitte tähele panna — tähendab patustada elutõe vastu ja mitte näha toimunud põhjalikke muudatusi.

Nõukoguliku elu kõige eredamate tunnuste väljatoomine kunstivahendite abil peab kindlasti paika pidama ka tšaihana-teemalises kompositsioonis. Sellest ma räägin sisu, teema, süžee osas. Ent kuidas peab kulgema praktiline töö?

Tuleb leida üks tüüpilisi tšaihanasid, uurida selle iseloomuliku sisustust, leida sellele kõige maalilisem kujutus, varitseda kõige tüüpilisemat stseeni, mis kõige eredamalt paljastaks süžeed. Mida selleks on vaja teha? Kui tšaihanas toimub mingi tegevus, tuleb teha etüüd selle materjali ja olukorra fikseerimiseks, milles tegevus toimub. Lihtsalt öeldes, on tarvis maalida tšaihanast etüüd ja siis juba paigutada sinna need inimesed, kes võtavad osa tegevusest. See on esialgne kompositsiooni lähtepunkt.

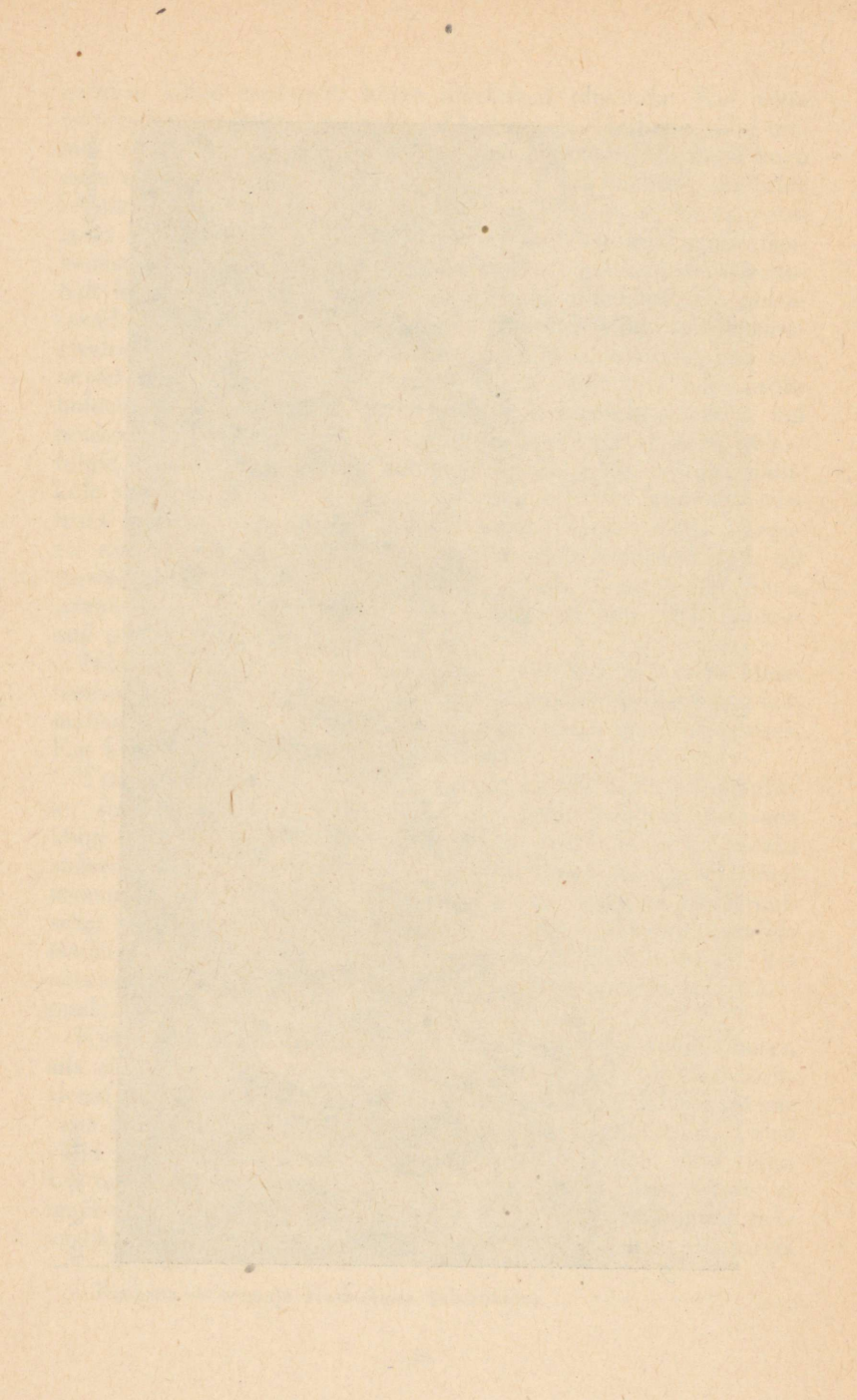
Kui rääkida edaspidisest tööst maali kompositsiooni juures, siis siin seisab kunstnikul ees veel tõsine ja suur töö kompositsiooni üksikute elementide, etüüdide ja tüpaažiga. Elus kohtame väga erinevaid inimesi, mõnikord isegi välimuselt ilmetuid. Tuleb välja otsida antud rahvuse tüüpilisi kujusid. Tuleb võtta tüüp, kes on, nii ütelda, kõige esinduslikum, kõige kujukam näide, et igäüks teda nähes võiks korrastealt ära määrata selle inimese rahvuslikud tunnused, tema elukutse ja karakteri. Selleks on tarvis

<sup>1</sup> Tšaihana — teemaja Kesk-Aasia vabariikides.



G. K. Savitski.

Volgalased.



nende inimeste seas liikuda, nendega kokku puutuda. Tähendab, kunstnik vajab etüüdi materjali olukorrast, tüpaažist, kostüümidest, olgu see maalietüüdi või lihtsa joonistusena — tuleb katsetada nii ja teisiti.

Kui kunstnik on haaratud mingisugusest nähtusest elus, püüab ta seda kompositsiooniks märgitud stseeni kujutada kõige soodsamates tingimustes valguse ja koloriidi mõttes. Mina alustan alati väheldastest pliiatsijoonistustest, kuhu paigutan kõik kompositsiooni elemendid. Joonistan miljöö, mis näib mulle kõige vastuvõetavam, paigutan inimesed nii, et nad mul selles ümbruses võiksid elada, et nad oleksid omavahelises seoses, et ükski figuur ei oleks juhuslik, vaid igaüks oleks stseeniga orgaaniliselt seotud, et oleks tunda, et nad on selle inimeste kogu vältimatud liikmed ja nendega elulises ühenduses. Püüad niisugust stseeni endale ette kujutada kõige reljeefsemates elulistes olukordades ja kavandad seda väikeste joonistustena. Miks väikeste? Sellepärast, et on lihtsam ja kiirem teha väikseid joonistusi ja panna need kuni vajaduseni kõrvale. Tegite kompositsiooni visandi, see ei rahulda teid ja te panete selle kõrvale, teete teise, mõningal määral muudetud kompositsiooni — seal ei klapi samuti midagi, kuid nüüd on teil juba kergem summeerida niihästi seda kui ka teist, katsute kahest kokku teha kolmandat. Kompositsiooni otsinguteks kulub küllaltki palju aega ja kunstnikul tuleb selleks tööks tarviliku ettevalmistava osa kallal palju vaeva näha.

Kui lõpuks jõuad mingisuguse kindla kompositsiooni lahenduseni, võib eskiisi üle kanda lõuendile. Ja alles nüüd algab töö teose vormi ja maalilise lahenduse alal, kasutades selleks etüüdmaterjale, mida te eelnevalt kogusite. Töö kestel võib ka juhtuda, et tehtud kompositsioon teid ei rahulda ja te satute uuele, teile täiesti ootamatule lahendusele, ning ehitate kompositsiooni täiesti ümber. Sel juhul on teil võib-olla tarvis koguda täiendavat etüüdmaterjali, mis on kohaldatav teie uue idee puhul ja hakata seda algusest peale kasutama.

Niisugune on ligikaudne lähtumine kompositsioonile. Ma arvan, et seda võib kohaldada iga teema puhul.

### **Kas on olemas kompositsiooni reegleid?**

Mõned kunstiteadlased kasutavad igasuguse kompositsiooni ülesehitamisel mingisuguseid teoreetilisi aluseid: kuldlõige, kolmnurkne kompositsioon, diagonaalne jne. Mina ei ole kunagi kasutanud seda liiki retsepte, sest erinevad ideed nõuavad igal üksikjuhul enda väljatoomiseks erinevaid kompositsioone.

Kuidas konstrueeritakse kompositsiooniline tsentrum? Inimese silm näeb ainult teatud raadiuse ulatuses. Pildi konstrueerimisel võetakse arvesse silma anatoomilist ehitust. Pilti vaadatakse ju sama organi kaudu ja seepärast tuleb kompositsiooniline ülesehitus allutada tingimata samadele nõuetele. Kompositsiooni tsentraalse osa liialt kõrvale nihutamise korral võib pildile tekkida õigustamatu tühi pind, mis vähendaks ideelise lahenduse tähtsust. Kompositsiooni tsentrumi põhjuseks näiteks vasakule paigutamine tekitab mulje, et tegevus jätkub vasakul väljaspool pildi raami, kuid parem pool muudab kompositsiooni, täitmata tühja pinna olemasolu korral, lahjaks, juhhib vaataja tähelepanu pildi peamisest mõttest kõrvale. Niisuguse ülesehituse juures pole kunstnik kasutanud õigesti pildi kujutuspinda.

Samal ajal paigutatakse väga harva kompositsiooni ideeline lähtepunkt täpselt geomeetrisse tsentrumisse. Ma räägin kompositsiooni joonkonstruktsioonist. Niisugune tsentrumist olenev geomeetiline tasakaal on risti vastupidine nende muljetega, mida saadakse vahetust elutunnetusest. Kompositsiooni tsentrumi võib veidi kõrvale nihutada, kuid mitte selleks, et ülejäänud lõuendi pinda täita tarbetu materjali või tühja, millegagi õigustatud ruumalaga. Siin tuleb silmas pidada tasakaalu seadusi ja hoida tunnet, et lõuend on täidetud kompositsioonist. Kõige rohkem võib hinnata niisugust kompositsiooni, kust midagi ei saa ära võtta ega ka midagi juurde lisada. Ma ei taha teha sellest reeglit, kuid kunstnik omab alati kompositsioonilise tasakaalu ja küllastamise tunde.

### **Kas võib kasutada pildi kompositsiooni teostamiseks maketti?**

Noored kunstnikud esitavad mulle sageli küsimusi: Kas võib pildi kompositsiooni teostamiseks kasutada plastiliinist maketti ning tegelaste miniatüürseid kujusid, paigutades kõik figuurid nii, nagu seda kavatakse teha kompositsioonis vastava valguse juures? Kas võib lahendada kompositsiooni algul skulptuurset, et valguse, pooside, üksikute figuuride asukohtade varieerimise puhul seda kõike kasutada kompositsiooni konstrueerimiseks? See on väga kasulik asi. Niisugune makett kergendab ja kiirendab õige kompositsiooni leidmist. Tänu skulptuuri ruumilisusele näete oma kompositsiooni reljeefsemalt, sest, kuna te ei konstrueeri seda tasapinnal, arvestate õigemini figuuride-vahelisi kaugusi, kujutate selgemini ette nende mõistelist paigutust jne. Kasutan sageli sedaliiki abivahendeid ja enne pildi maalimist voolin plastiliinist figuurikesi. Väheldane plastiliinist makett on töötamisel väga

otstarbekohane: teile näiteks ei meeldinud mõni asi, ja kohe, siinsamas, samast materjalist võite teha muudatuse. Mõnikord küsitakse — ehk tuleks need plastiliinist kujukesed riietada vastavatesse rõivastesse? Arvan, ei maksa, kuna niisugune imitatsioon võib teid endid segadusse viia ja suurtesse raskustesse tõugata. Te ei hakka ju kuju modelleerima loomulikus suuruses, kuid sel juhul see materjal, millest valmistate kostüümid (makettide jaoks tehakse need harilikult kas tüllist, marlist või väga õhukesest siidist), ei vasta oma struktuurilt sellele materjalile, mida kannavad elavad inimesed. Igal riidel on oma «anatomiline» struktuur. Sameti voldistiku vorm ei ole kunagi see mis siidil. Ja väga tähtis on neid tähelepanekuid teha natuuri järgi. Lasta end aga kaasa kiskuda nukukeste ehtimisest, see võib teile natuurist täiesti vale ettekujutuse luua. Seal, kus on tegemist rõivastuse staatilise vormiga, nagu näiteks lambanahkne kasukas, võib selle asemel, et hautada selles mudelit, see panna mannekeeni selga. Kuid neid volte, mida isegi kasukas tekitab elava figuuri seljas, ei saavuta te mannekeenil kunagi. Seepärast ainult erandjuhtudel, kas keerulise ornamendi puhul või eriliste raskuste tekkides värvi edasiandmisel võib kasutada mannekeeni riietuse tundmaõppimiseks.

### Portreemaalist

Portree on kunsti komplitseeritumaid liike. Portree nõuab kõigepealt suuri teadmisi inimese näo struktuuri, inimese anatoomia alal ja siin on vigade tegemine kõige lubamatum, siin on neid ka kõige raskem varjata.

Kurb on, kui kunstnik maalib portreed foto, aga mitte natuuri järgi. Foto jäädvustab juhusliku momendi juhusliku valguse juures ja portree teostamisel foto järgi puudub kunstnikul võimalus näha ja väljendada oma loomingulist suhtumist portreeteritavasse, kuna ta on paratamatult fotoülesvõtte köidikuis.

Kui jälgime suurte kunstnike töid, näeme, et enne portree alustamist nad tutvusid väga detailselt ja põhjalikult natuuriga, keda tahtsid maalida. Näiteks Serov keeldus sageli, isegi kasulikulele materiaalsetele tingimustele vaatamata, portreeterimast isikut, kes näis talle oma tüübilt või psühholoogilisest seisukohast vaadatuna ebahuvitavana. Portreeterimise juures tuleb kunstnikul peenelt edasi anda niihästi inimese seesmist olemust kui ka tema plastilist karakteringut. Poosi, miljöo valikul, milles antud isikut kujutatakse, on samuti küllaltki suur osatähtsus.

Nõukogude portretistide ees on uued, vastutusrikkad üles-

anded. Meil tuleb luua meie ajastu parimate, silmapaistvamate inimeste galerii, kuid selleks on nõutav suurepärane meisterlikkus ja põhjalik sissetungimine nende eesrindlike inimeste, keda kujutada tahetakse, olemusse. Kui tekib vajadus kujutada näiteks mingisuguse tööstuse eesrindlast, siis mulle näib, et alati on kasuks selle inimese asetamine tööstuse miljöösse, kus teda edutati sellele austavale kohale. See on talle omane miljöo ja selles on ta mõistetavam ning ilmekam. Kuid meil püütakse väga tihti teda kujutada istuvana kabinetis kirjutuslaua taga, mis ei ole eesrindlasele iseloomulik ja seepärast ei anna portreele elulist veenvust.

### Kunstniku paletist

Maalides natuuri järgi maastikku, kasutan alati tagasihoidlikumaid toone kui need esinevad looduses, s. t. ei raiska kunagi paleti diapasooni — tsinkvalgest kuni kõige tumedama toonini — täielikult ära. Mõne teise töömeetodi juures ma satuksin väga ebasoodsasse olukorda. Ütleme, et muusikas mängitakse mingisugust motiivi, mille järgi on tarvis esile manada forte ning panna see erilise jõuga kõlama. Maali alal on sama olukord. Ei tohi kohe alguses ära raisata kõige kõlavamaid, äärmisi toone: järsku on vaja panna rõhk intensiivsemale värvitoonile, kuid juba on kogu paleti võimalused ära kasutatud, olen ära pillanud kõik vahendid ja kui tuleks, nagu öeldakse, «järsku ette söösta», siis pole enam — millega, kuna kõik maalilised vahendid on juba ära kasutatud. Seepärast on teatud tagasihoidlikkus, tooni väiksem intensiivsus alati kasulikum: vajaduse korral võib seda alati tugevdada. Kuskil on tarvis kasutada tsinkvalge jõudu helkiva laigu kujutamiseks või tõmmata kõige tumedam toon, mille tagajärjel kogu ülejäänud pind hakkab helendama. Kui te alustate etüüdi, pannes mängu kogu värvide jõu, tuleb teil kogu aja töötada ebatäpsete värvivahekordade juures, mis alati mõjub kunstnikule segavalt. Parem on alustada tagasihoidlikumalt, et võida pärast lõpetada jõulise pintsli tõmbega. Paleti diapasooni enneaegne raiskamine, selle ülekuhjamine rohkete toonidega ei too kasu. Tuleb võimalikult kokkuhoidlikult kasutada neid vahendeid, mida te tunnete, muidu võivad lõuendile tekkida niisugused «feiervärgid», kus te pärast isegi ei suuda orienteeruda ega ka värvigammat üheks tervikuks ühendada. Seepärast alustage etüüdi ettevaatlikult, tagasihoidlikus gammas, kasutades vaid üksikjuhtudel kõlavamaid toone. Need kõlavad toonid hakkavad siis tagasihoidlikul, hallil värvigammal mängema nagu

vääriskivid. Kui te aga puistate kogu paleti sisu korraga lõuendile, muutub terve etüüd üleni ühtemoodi säravaks — kõik on erk, kõik toonid karjuvad, kuid ilmekust ja tõde — pole kuskil.

Vahekord paletiga peab olema väga järelekaalutud. Suure meistri juures näeme tihti vähenõudlikku paletti, kuid teos ise on hämmastav oma värvirikkuse poolest.

A. S. Puškini nimelises kujutava kunsti muuseumis asub kunstnik Fortuni väheldane pilt «Gravüüride armastajad». Teose esiplaanil on kujutatud helesinises siidkampsunis figuuri. Kui vaatate maali lähemalt, näete, et helesinise siidi maalimisel ei ole helesinist värvi peaaegu kasutatud. Seal esinevad igasugused toonid — küll roosad ning hallid ja ainult siin-seal on lõuendit pintslitsaga puudutatud erksas, helesinises toonis. Tekib aga mulje, et seal on säravalt helesinine kampsun. See on alles osavus maaliliste vahendite ära kasutamisel.

### Maali tonaalsusest

Igal kunstiteosel peab olema mingi üldtoon, mis on omane antud pildile või etüüdile. Sama tähtis on ka igale maastikule anda teatud tonaalsus, näha ja leida seal oma värvide gamma. Nii näiteks on Venemaa keskosa maastikul teatud aastaajal ühesugune tonaalsus. Kui sõidate lõunasse, näiteks Krimmi, leiata seal teise värvide kooskõla, teised vahekorrad, teise tonaalsuse. Või jälle maalides samas keskviimendisse etüüdi sügisesest hallist rajusest ilmast, või kevadest täis värviküllust, muutub gamma ja esemete toon nii ühel kui ka teisel juhul.

Enne töö juurde asumist tuleb värvid põhjalikult ette valmistada. Otstarbekam on alustada sellest, et teie poolt välja valitud, õigemini nähtud tonaalsuses panna lõuendile peamised maalilised pinnad. Seejärel leida tooni intensiivsus — kas tumedam või heledam. Maastiku maalimisel ei tohi teha maapinda ühel, taevast teisel kellaajal. Mõlemaid tuleb maalida ühel kellaajal, kuna üks oleneb teisest. Kõigepealt tuleb kindlaks määrata taeva ja maapinna värvide vahekorrad, sest kui need on põhiliselt valed, ei kõlba ka kogu ülejäänud ning teil tekib töös palju raskusi.

Erk toon paletil ei ole veel erk toon maalil, lõuendil. Etüüdi maalimiseks tuleb leida särav toon, s. o. mingi piirkond, millest kiirgab niihästi valgust kui ka värviküllust. Kuid tööprotsessi kestel juhtub vahel nii: te võtate paletilt kõige erksama värvi, kuid näete, et lõuendile panduna on ta lahjaks tõmbunud, särav toon on kadunud. See tuleb sellest, et gamma, kuhu te selle tooni

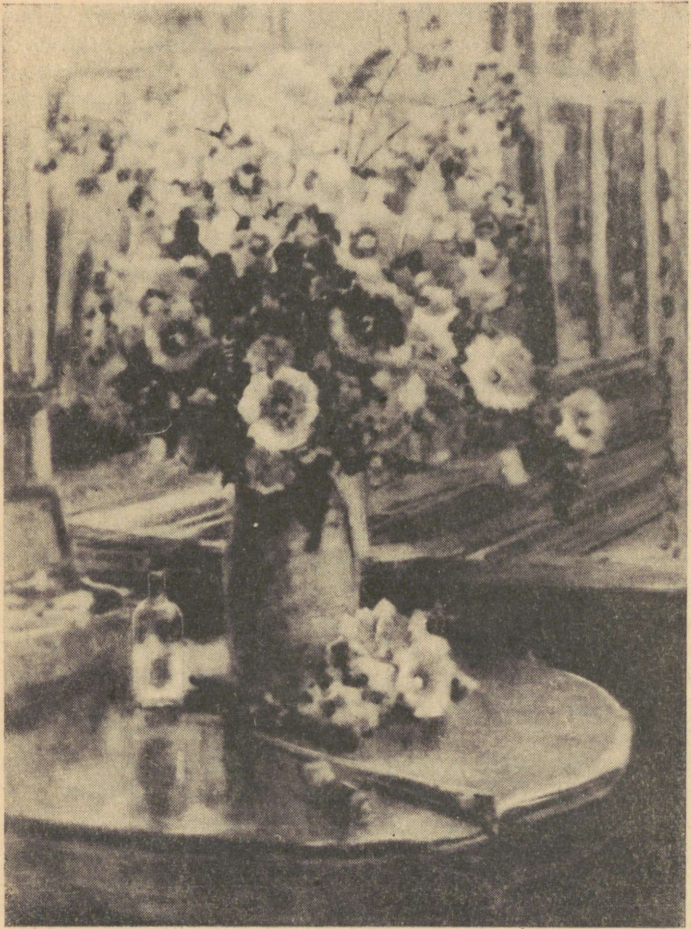
paigutate, värvide kooskõla pole leitud. Niipea aga, kui toon lakkab olemast paljas värv ja hakkab omandama niihästi materiaalsust kui ka säravust, on see tunnuseks, et olete leidnud õige tooni.

### Järjekindlus maastiku maalimisel

Kuidas on parem hakata maastikku maalima: kas esimesest või teisest plaanist? See oleneb sellest, millel on oluline osatähtsus maalilistes suhetes, s. t. millele baseerub kogu etüüdi tonaalsus. Võib esineda olukord, et just täpselt silmapiiril, taeva ja maa kokkupuutekohal, ongi kogu asja maaliline juhtmotiiv. Niisugusel korral tuleb just need vahekorrad lahendada esijoones; see võtke kõigepealt käsile, ja juba siis lisage ülejäänud. Kuid etüüdi võib konstrueerida ka nii, et esmajärguline tähtsus on esiplaanil ja alles siis tuleb maastiku kaugem pind. Sel juhul tuleb alustada tööd esiplaanist, allutades sellele ülejäänud.

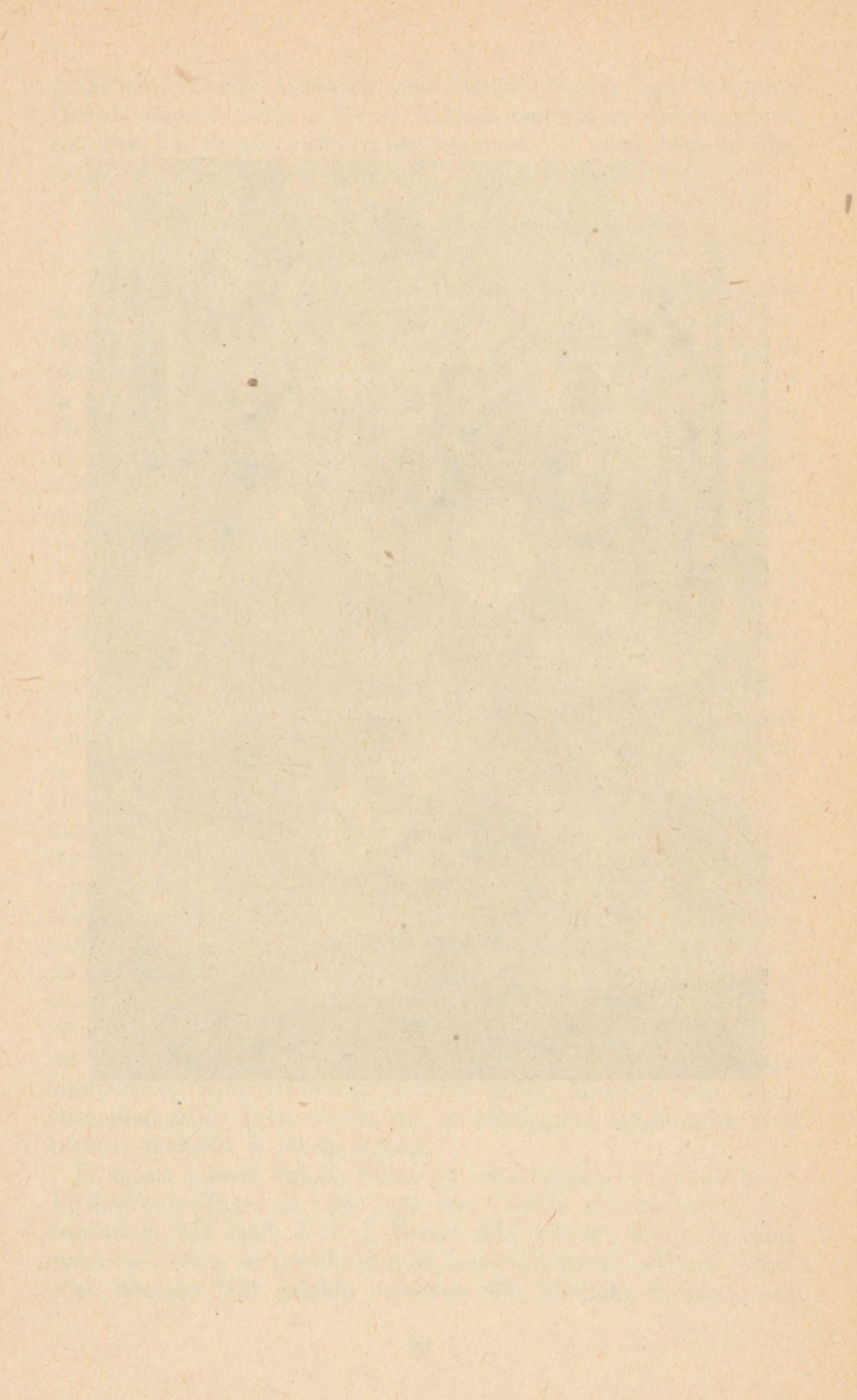
Kas tuleb maastiku etüüd lõpetada korraga või on parem seda teha ilma kiirustamata — kahe-kolme seansi jooksul? See on väga oluline küsimus. Kiiretoimelised kunstnikud püüavad maalida etüüdi ühe seansi kestel. Kuid kiirustades just palju ära ei tee. Etüüdi puhul on tähtis läbikaalutud töö, ning üleliigne paigalistumine etüüdi maalides on samuti kahjulik, kuna esimene mulje naturist nürineb, inimene muutub väsinuks, rammestub ja ei tunneta enam küllaldase teravusega. See on esiteks. Teiseks: maastiku etüüdi puhul on meil tegemist elava loodusega, kus valgus pidevalt vaheldub. Isegi päikese pilve taga olles mõjub see maastikule ikkagi niivõrd, et seansi algul ja lõpul on maastik täiesti erinev oma valguse ja seisundi poolest. Töö juures seda sageli ei märka: näiteks, kui hakkasid maalima maapinda, paistis päike vasakult, kuid taevast maalima hakates (päike on selle aja jooksul läinud teisele poole) on maastikus tekkinud vastuolu, ebausutavus, sest etüüdil on maa valgustatud vasakult poolt, kuid taevas kumab paremalt. Sageli märkad niisugust viga isegi tuntud kunstnike juures. Tähendab, kõige parem on etüüd arvestada kindlaksmääratud perioodile ja mitte püüda korraga palju teha; oma jõud tuleb välja mõõta nii, et tähelepanu ei nürineks ning esimene tunnetus ei läheks kaotsi.

Esimesel päeval kohale tulles on vaja kõigepealt valida koht. Töötades looduses ei tohi lasta end segada ebasoodsatest olukordadest. Ma tean, et I. I. Šiškin läks kirvega metsa ja raius maha teda segavad puuksad ning isegi väiksemad põõsad. Algul tuleb hoolega läbi mõelda eelseisev töö: kindlaks määrata, kui



*G. K. Savitski.*

*Kassinaerid.*



palju võtta taevast ja maad, kuidas üles ehitada kompositsioon. Parem on kohale tulla ja alustada maalimist varem läbimõeldud kava kohaselt. Mõned teevad eeljoonistuse puhtale lõuendile pintsliga, teised joonistavad sõe või pliatsiga. Ei üks ega teine pole keelatud, igäühel oma võte.

Järgmisele seansile tulles valmistage ette värvid: tõmmake põhigamma, taeva ja maa peamised vahekorrad ning alles edaspidi täpsustage etüüd.

Selles osas nõutakse kunstnikult suurt tööd nii etüüdiga kui ka endaga, s. t. distsipliini ja organiseerimisvõime osas. Töö peab kulgema rangelt läbimõeldud plaani kohaselt ja teatud järjekindlusega.

Teisest küljest esinevad niisugused momendid: sead end väga mugavasti sisse ja oled täiesti rahul — natuur ei kao kuskile, ilm on enam-vähem püsiv, ning hakkad maalima kiirustamata paraja pingega. Kuid tuleb välja, et mõnikord isegi niisugune olukord avaldab tööle oma mõju: see muutub loiuks, vähe huvipakkuvaks.

Mulle meenub, kuidas kord, kui olin Kazahstanis, nägin turul rakendis härga ja kirgiisi tema kõrval. See natuur oli niivõrd haarav, et ma soovisin neid maalida. Kaua aega ma jooksin kirgiisi järel. Tema ei räägi vene keelt, mina ei taipa midagi kirgiisi keelest. Viimaks võtsin tõlgi ja saavutasin kirgiisilt nõusoleku mulle poseerimiseks. Hakkasin maalima. Vaatan, taevas läheneb äike. Härg, ega ta rumal ole, — mis on temal kunstist — võtab kätte ja heidab maha. Ma võtsin kõie, sidusin härja sarvipidi männi külge. Siis tõusis tuul ja puistas kõik pintslid laiali. Minu kirgiisi juurde tuleb sõber ja kutsub teda, et sõita siit 40 kilomeetrit eemale. Näen, et mu natuur tikub kaduma minema. Mis jääb mulle üle? Ma pingutasin kogu jõust, et etüüdi valmis maalida, kolmveerand tunni jooksul läksin üleni märjaks, — nii väga tahtsin jäädvustada mind võlunud kirgiisi koos härjaga. Kodus oma tööd vaadates tundsin, et etüüd polnud kaugeutki lõpetatud, kuid selles oli vahetut ja elavat tajumust. Tähendab, mitte alati pole mugavused tööle kasuks. On tarvis, et natuur sind haaraks, et sa oskaksid igasugustes tingimustes maalida.

### Detailidest maalis

Kas ei lähe etüüdi maalilisuus kaduma detailide tõttu, mida looduses nii palju esineb?

Kunstnik võib taotleda mitmesuguseid ülesandeid, kasutades

mitmesuguseid võtteid. Me tunneme suurepärase teoste näiteid, kus näeme väga hoolikat natuuri läbitöötlust, väga täpset modelleeringut, kus terviklikkus põrmugi ei kannata. Meenutagem Šiškini maastikke. Ja samal ajal võime sageli näha väga vabalt, laiade tõmmetega maalitud maastikumotiive, kus detailidele pole tähelepanu juhitud, kuid milles sellegipärast on maalilist mahlast ja värskust ning mille sisu on väljendusrikas. Meenutagem Rõlovi maastikke «Roheline kohin» jt. Teinekord hämmastab teid maastikus lehestiku ažuursus, mis mõjub pitsina taevafoonil. On loomulik, et see kajastub ka selle maastikulise motiivi trakteeringus. Kõik oleneb süžees, motiivist ja ülesandest, mida kunstnik enda ette seadis. Kuid detailide näitamisel tuleb olla äärmiselt ettevaatlik ja mitte ületada kunstis lubatud piire. Siinkohal on kasulik meenutada P. P. Tšistjakovi — Repini, Surikovi, Vasnetsovi, Serovi, Vrubeli ja teiste õpetaja, kelle osa realismi arendamisel maalikunstis oli suur, nõuandeid. Ta ütles: «Püüdke saavutada naturilähedust niipalju kui võimalik, et maal oleks natuurile võimalikult sarnane, kuid niipea, kui see sarnaneb täpp-täpilt — ei kõlba see enam kuradilegi!» Nagu näete, hoiatas Tšistjakov kunstnikke tarbetu, hingetu looduse kopeerimisest, naturalistliku suhtumise eest.

### Maali tehnoloogiast

Lõpuks tahaksin teiega jagada oma arvamust mõningate maali tehnoloogia küsimuste kui ka meetodiliste võtete kohta töös. Noor kunstnik peab hästi tundma maalikunsti «kööki». Minult küsitakse väga tihti: kas maksab rohkete värvinäansiidega paletti rikastada, värve tarvitada võimaluse piires ilma segamata või piirata neid arvuliselt?

Sellele küsimusele võib vastata nii. Piiratud värvide valikuga palett sunnib kunstnikku hoolsamalt suhtuma paleti võimaluste ärakasutamiseks, sunnib hoiduma paletil valmisolevatest värvainetest, saavutama värvide segamise teel nende toonide, mida kunstnik näeks oma etüüdis, maaliline rikkus. Paletil valmissegatud toonid tingivad mõningal määral maali lihtsustamist ja tinglikkust, kus vaatamata rikkalikule paletile võib etüüd jääda tonaalsuselt vaeseks. Paletil näete valmisolevaid värve, just nimelt värve, kuid seal puuduvad toonid, peened, valitud üleminekud. Ainult kunstniku värvivaist võib neid luua, kusjuures parem on neid luua vahetult lõuendile.

Igasugust tooni saadakse kahte-kolme ja rohkem värvi teine-

teisega segades. Teatud surve all annab värvisegu mõnikord ühes pintslitõmbes ühe tooni külluse ja selle maalilise ülemineku teises toonis. Niisugune võte rikastab etüüdi koloriiti. Tõsi, juhtub erandeid, kus looduses maalides kohtad mõnikord mõnda erilise värvinguga erandlikku asja, mida ei oska toonis koostada. Näiteks lilla ese. Selleks on olemas lilla koobalt, mida niisugusel juhul võib kasutada puhtalt ilma teiste värvidega segamata. Kuid kordan, see on erandjuhtum. Küsimus värvide keemilisest koostisest, värvaine vastupidavusest, lakkidest ja lahustajatest on aga niivõrd spetsiaalne, et parem on selles osas lugeda vastavat kirjandust.

### Etüüdist pildini

Noored kunstnikud esitavad mulle väga tihti küsimusi: kas tuleb etüüd, mis on teostatud kahe-kolme seansi jooksul, lõpetada pildina, jätkates seejuures tööd vahetult natuuri kasutades, või on otstarbekam kanda see töö uuele lõuendile, kasutades olemasolevaid etüüde?

Alati tuleb eraldada valmis pilti etüüdist. Etüüd on natuuri vahetu edasiandmine selles juhuslikus seisundis, nagu te teda fikseerisite. Kuid kunstnikul võib ju tekkida soov selle etüüdi alusel, elunähtuste uurimise ja tähelepanekute alusel, luua teos ning rakendada seal neid emotsioone ja tundeid, mida ta kavatses. Iga motiiv võib sisendada igasugust meeleolu. Nii näiteks oli Volga ääretuse motiiv ajendiks Levitanile maali «Igavese rahu kohal» loomiseks. See pilt on maalitud etüüdide järgi. Levitan võttis etüüdidest kõik, mis võimalik oli, ja natuurist tehtud materjalide alusel ehitas kindla plaani kohaselt oma teose kompositsiooni, süvendades seejuures oma esialgseid, vahetult loodusest saadud muljeid.

Pilti maalida vahetult natuuri järgi — see seisukoht pole õige. Siin esineb palju täiesti kõrvalisi olukordi, mis tähelepanu peamisest sihist kõrvale võivad juhtida ja seega kunstnikku eksitada. Kuid tee etüüdi juurest valmistööni on täiesti seaduspärane ja võimalik, eeldades, et kunstnik ei suurenda etüüdi lihtsalt pildi mõõdeteni, vaid komponeerib pildi natuurist ja kogutud materjalide alusel, seejuures rangelt läbi kaaludes selle ideelise mõtte ja kompositsiooni.

Kui suur lõuend tuleb väljasõitudele kaasa võtta? Arvan, see oleneb ülesande suurusest ja «apetiidist». Kuid tavaliselt ei kasutata eriti suuri lõuendeid etüüdide tegemiseks seepärast, et esiteks, suurt lõuendit tassida on võrdlemisi raske, eriti pikema

rännaku puhul. Peale selle nõuab suuremõõteline etüüd pikaajalist tööd, kuna juba lõuendi pealispinna värvidega katmiseks kulub üsna palju aega. Otstarbekam on kasutada portatiivset mõõtu, mis vastab kõigile kunstniku nõudeile.

Ei ole paha, kui etüüdi mõõted on 50—60 sentimeetrit. Kuid kiirvisandid, näiteks päikese loojangu maalimine (väga efektne moment, mis muutub mõne minuti jooksul), peavad olema väikeste mõõdetega; siin ei saa arvestada pikaajalist tööd ega asjaolu, et homme kohtate samasugust ilma, sama valgust. Antud juhul tuleb arvestada kiirust ja püüda töö valmis teha ühe seansi jooksul, tabades lühima aja kestel niihästi maalilist gammat, tonaalsust, taeva valgusefekte, taeva ja maa vahekordi jne. Nendeks motiivideks piisab üsna väikesemõõtelisest etüüdist. Üldse tuleb püüda väljasõitude kestel teha võimalikult rohkem etüüde, rikastades end muljetega ja kogudes materjali edaspidiseks tööks.

### Alusmaalist

Paljud algajad kunstnikud tunnevad muret, kuidas on parem teha alusmaali — kas ühe tooniga, ainult valgus-varju abil ja alles siis katta värviga, või kohe alustada värvi vahekordadest?

Alusmaali tuleb käsitada täiesti iseseisva ülesandena. Pange algul tähele, kuidas valgus-varju ühe tooniga edasi anda, püüdes tabada kõige tugevamalt valgustatud pinda ja ka tumedate kohtade kõige tihedamat koondpunkti, s. t. valguse ja varju gradatsioon. Niisugust etüüdi võib kasutada niihästi maastiku kui ka portree puhul. Väga kasulik on alusmaalil vorme modelleerida kahes-kolmes toonis: ooker, põletatud luu (must), tsinkvalge.

### Toneeritud või valge krunt

Raske on öelda, kumb krunt on parem, — toneeritud või valge. Mina ise olen proovinud maalida niihästi valgel kui ka toneeritud krundil. Valge krunt on otstarbekohasem selle poolest, et siin paistab paleti värvijõud kohe silma. Kuid puhtad tsink- ja tinavalge värvid, tõmmatud valgele krunditud lõuendile, paistavad neis sisalduvate õlide tõttu lõuendi krundist tumedamatena. Seepärast — niikaua kuni alusmaaliga pole kaetud kogu lõuendi valge pind, ei taju te tsinkvalge tõelist jõudu. Toneeritud lõuendi puhul võib sageli juhtuda vigu, kuna kõik, mille kallal te seal esijoones töötate, näib omavat kõlavust, kuid olles kogu lõuendi

pinnà kinni katnud, te näete, et see kõlavus on kadunud, kuna te ei osanud arvestada värvivahekordade jõudu. Mulle tundub, et algava kunstniku juures on valge krunt igal juhul kasulik.

See on ligikaudu kõik, mida võiksin teile öelda. Mulle teeks suurt rõõmu, kui minu poolt siin toodud kaalutlused ja loomingu-  
lised kogemused tooks teile, noored kunstnikud, mõningat kasu.

---

## SISUKORD

Eessõna . . . . .	5
Kunstimeisterlikkusest . . . . .	9
Natuuri järgi töötamiseks on tarvis selget eesmärki . . . . .	9
Distsipliin natuuriga töötamisel . . . . .	13
Maastiku ja žanri kompositsioonist . . . . .	13
Elu loomingulise allikana . . . . .	18
Kas on olemas kompositsiooni reegleid? . . . . .	23
Kas võib kasutada pildi kompositsiooni teostamiseks maketti? . . . . .	24
Portreemaalist . . . . .	25
Kunstniku paletist . . . . .	26
Maali tonaalsusest . . . . .	27
Järjekindlus maastiku maalimisel . . . . .	28
Detailidest maalis . . . . .	31
Maali tehnoloogiast . . . . .	32
Etüüdist pildini . . . . .	33
Alusmaalist . . . . .	34
Toneeritud või valge krunt . . . . .	34

---

Савицкий Георгий Константинович  
 МОЛОДЫМ ХУДОЖНИКАМ О МАСТЕРСТВЕ  
 На эстонском языке  
 Эстонское Государственное Издательство  
 Таллин, Пярну маантээ 10

\*

Toimetaja L. Riikoja  
 Tehniline toimetaja A. Ruutsoo  
 Korrektorid A. Nurmoja ja O. Sepp

Ladumisele antud 23. IV 1956. Trükkimisele antud 4. VI 1956. Paber 54×84, 1/16. Trükipoognaid 2,25. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 1,85. Arvutuspoognaid 1,83. Trükiarv 2000. MB-04853. Tellimise nr. 818. Trükikoda «Punane Täht», Tallinn, Pikk tn. 54/58.

Hind rbl. 1.55

Rbl. 1.55

A-21097  
15