



KUNST

1 • 1 9 5 9

SISUKORD

J. Vares. Mõttekilde kunstikaadri järelkasvust	1
L. Gens. Balti liiduvabariikide skulptorite aruandlus Riias	6
L. Viiroja. Evald Okase graafilistest töödest	14
R. Kangro-Pool. Mälestades Kristjan Rauda	19
R. Tiitus. Otto Krusteni loomingust	27
T. Tults. Pilk Otto Tammeraidi loomingu- lisele teele	32
L. Soonpää. Monumentaalne propaganda	35
M. Ivanov. Väljapaistev läti maali- kunstnik	38
B. Bernštein. Aleksander Ivanovi loo- mingu tähtsusest	41
L. Soonpää. Mõtisklusi Daumier'st ja tänapäevast	52
M. Port. Mõnngaid probleeme sotsialist- liku realismi meetodist arhitektuuris	57
Varia	68
Резюме на русском языке	82
E s i k a a n e l: E. Piipuu. Dekoratiivne aia- figuur. Keraamika. 1957.	
T a g a k a a n e l: M. Laarman. Lilled. Puu- lõige. 1958.	



KUNST · 1 · 1959



«EESTI NSV KUNST»



E. Lehis. Oja. Akvarell. 1956.

MÖTTEKILDE KUNSTIKAADRI JÄRELKASVUST

Jaan Vares

Eesti NSV Kunstnike Liidu vastutav sekretär

Tihti võib kuulda vanema põlvkonna kunstnikelt tõsiseid etteheiteid noore kunstikaadri järelkasvu kohta. Sellega seoses on tõsise probleemina muret tekitanud hiljuti instituudi lõpetanud noorte kunstnike loomingulise passiivsuse küsimus. Terve rea instituudi küllaltki edukalt lõpetanud noorte ainsaks ulatuslikumaks tööks on jäänud tavaliselt nende diplomitöö. Eriti kurb on tõsi-asi, et ka rida andekaid ning suurte eeldustega noori kunstnikke ei ole peale diplomitöö lõpetamist esinenud avalikkuse ees ühegi teosega, mis tunnistaks nende jätkuva-
test loomingulistest otsingutest ning nooruslikust tööpingest. Milles seisnevad taolise nähtuse põhjused?

*

Noore kunstikaadri ettevalmistamise parandamise üle on palju diskuteeritud, kuid praktiliselt on siin liiga vähe ära tehtud.

1950. aastal toimunud kahe kõrgema kuns-

tiõppeasutuse ühendamine oli meie vabariigi tingimustes vajalik samm. Kuid kas oli tarvilik ja õige rea erialade likvideerimine ja uude õppeasutusse vastuvõetava kontingendi liigne piiramine?

Seoses eelseisva kõrgemate koolide reformiga tuleks laialdase diskussiooni abil välja selgitada ka uued ajakohastatud perspektiivid noorte kasvatamiseks Tartu Kujutava Kunsti Koolis ja Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis, selleks et mainitud õppeasutuste lõpetajad astuksid ellu tõesti aktiivse ning loova kunstikaadrina.

*

Tartu Kujutava Kunsti Kooli loomine on kahtlemata mõjunud positiivselt noore kunstikaadri ettevalmistamise parandamisel. Enne seda oli meie vabariigis kunstnike ettevalmistamisel suureks puuduseks instituudile eelnev vähene kunstiline ettevalmistus. Tartu Kujutava Kunsti Kool, mis andis insti-

tuudile osa oma esimestest lendudest, ei suuda aga üksi täies ulatuses tagada instituuti astujate kunstilist ettevalmistamist. Instituuti astujate taset aitasid tõsta ka Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi juurde organiseeritud ettevalmistuskursused. Kursustel ettevalmistuse saanud noored on pakkunud instituudi sisseastumiseksamitel tõsist konkurentsi Tartu Kujutava Kunsti Kooli lõpetanutele.

Noorte kunstihuviliste arv on meil suur. Ettevalmistuskursustele aga pääseb vaid kolmandik soovijaist. See sunnib õigustatult küsima: kas ei peaks juba tõsiselt kaaluma küsimust kunstikooli asutamisest ka Tallinna? Kuid ega ainult vabariigi suuremates linnades Tallinnas ja Tartus leidu kunstihuvilisi ja kunstiaandelisi noori. Peab leidma võimalusi noortele kunstilise «kirjaoskuse» omandamiseks meie vabariigi kõigis rajoonides. Siin tuleb lähtuda kahest ülesandest. Esiteks — tööst isetegevuslike kunstnikega ning neile regulaarse kvalifitseeritud konsultatsiooni läbiviimisest ja teiseks — joonistamisõpetuse olukorra parandamisest vabariigi üldhariduslikes koolides. On ju needki küsimused seotud vabariigi kunstikaadri ettevalmistamise küsimustega, nii nagu ahelreaktsioonis sõltub üks nähtus teisest. Eriti oluline on joonistamise ja kunstiteooria ning -ajaloo õpetamise küsimuse lahendamine.

Seoses mõttevahetusega koolireformi ümber, ja juba enne seda, on korduvalt väljendatud seisukohti joonistamistundide arvu suurendamise vajadusest vabariigi üldhariduslikes koolides. Seni on olukord olnud lubamatult halb. Esimeste klasside joonistamistunde on paljudes koolides antud kehalise kasvatusel, matemaatika või mõne muu aine õpetajale, et kindlustada neile vajalik normitundide arv. Kas selline suhtumine kooli juhtkonna poolt parandab joonistamise õpetamise olukorda? Vaevalt küll. Tundub, et olukorra võib ja peab lahendama eelseisev koolireform — ja seda nii joonistamistundide vajaliku arvu suhtes kui ka joonistamise õpetajate kvalifikatsiooni ja palga küsimuses.

Eeltooduga on vahetult seoses ka need põhjendatud etteheited, mida meil viimasel ajal on tihti kuulda noorsoo esteetilise kasvatamise osas. Kas on kõik koolid ellu viinud hariduse- ja kultuuriministri ühise otsuse

«Noorsoo esteetilise kasvatamise parandamise kohta»? Kas on vabariigi enamikes koolides asutatud kunstiringid, mis koondaksid enda ümber kunstihuvilisi noori? Ja kui ei ole, siis — miks? Uus koolireform peaks siin kindlalt lahendama olukorra ja vältima juhuslikkuse ning isevoolumineku võimalused.

*

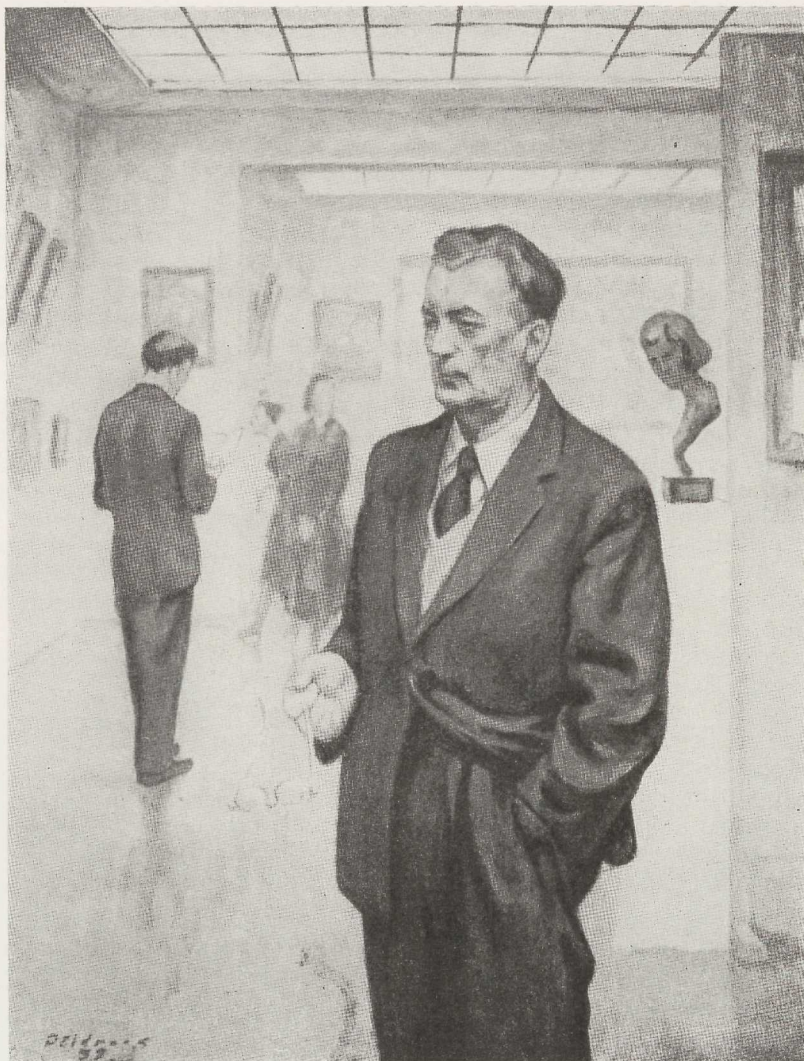
Vaadelgem nüüd aga noori, kes on lõpetanud instituudi ja omandanud «diplomeeritud kunstniku» nimetuse. Rõhuv osa neist peaks moodustama meie kunsti loovalt edasi viiva noorusliku rinde. Praktiliselt on aga nii, et sellisest «diplomeeritud kunstnikust» kujuneb väga visalt «loov kunstnik». Kahjuks on palju juhuseid, kus neist ei kujunegi tõelist kunstnikku.

Tekib küsimus — kas ei peaks juba instituuti andma selleks kaasa vajaliku «pagasi», sellise «pagasi», mis ei luba noori seisma jääda poolele tee. On ju õige, et noor kunstnik peab õpingute jooksul instituudis omandama realistliku kunstimeisterlikkuse alused, millest peab kujunema baas tema edaspidisele iseseisvale loomingulisele tööle. Ei saa nõustuda aga seisukohaga, nagu poleks kool kohustatud kasvatama noortes individuaalsust, isikupära ja kunstiliste arusaamiste iseseisvust.

Kahtlemata võtab õpingute perioodil noorelt kunstnikult palju aega ja energiat professionaalsete oskuste omandamine. Kuid sellest hoolimata ei tohiks jääda kõrvale aktiivse ellusuhtumise arendamine ja suunamine elu sügavamale tundmaõppimisele, millel on ju esmajärguline tähtsus individuaalse loomingulise mina kujundamisel.

Suurt osa loomingulise iseseisvuse kujunemisel omab ka noore kunstniku eruditsioon. Nii peaksid tulevased noored kunstnikud juba õpingute ajal paralleelselt teoreetiliste ja praktiliste distsipliinidega tundma suuremat huvi muusika, kirjanduse ja kultuurielu kõikide avalduste vastu, kus sageli esineb analoogilisi probleeme kujutava kunstiga ning mis on omavahel palju tihedalt seotud kui mõnikord arvatakse.

Kunstniku kogu looming kannab vormi-



E. Põldroos. Kunstiteadlase
L. Soonpää portree. Õli. 1958.
Diplomitöö Eesti NSV Riiklikus
Kunstiinstituudis.

probleemide osas kompositsioonilist põhi-
karakterit. Õpingute ajal aga tegeldakse sel-
lega tihti kõige vähem, tõsisema komposit-
sioonilise ülesande juurde minnakse alles
diplomitööle asudes. Kas pole see meetod
liiga formaalne?

Õppeplaan instituudis on küllaltki üle-
koormatud, põhiline osa tööst kompositsiooni
alal jääb üliõpilase iseseisvaks tööks. Seda
paari tundi, mis kompositsioonile on ette
nähtud kõrgemate kunstiõppeasutuste õppe-
plaanides, kasutab maali, skulptuuri või graa-
fika eriala õppejõud, kes tihti on samal kur-
susel ka kompositsiooni õppejõuks, lubama-
tult etüüdi maalimiseks või modelleerimi-
seks. Nii võibki juhtuda, et kompositsioon

paljudel juhtudel jääb tasapisi ja pidevalt
väljapoole õpingute protsessi. Paremal juhul
kannab kompositsiooni õpetamine aga kon-
sultatsiooni iseloomu, ilma et noor kunstnik
kompositsiooni teoreetilisi põhialuseid oman-
daks.

Kuna tõeline kunstnik ei ole
ega tohi olla pime üksikute
esemete või inimese kopee-
rija, siis peab kompositsioonilise loomingu
algeid esinema ka joonistuste, visandite,
etüüdide juures. Neid algeid tuleb süven-
dada, edasi arendada. Tundub, et paremaid
tulemusi saavutatakse seal, kus joonistamise,
maali või skulptuuri õppejõud ei ole samal
kursusel ka kompositsiooni õpetajaks.

Pole harvad juhused, kus üliõpilane, asudes diplomitöö teostamisele ja isegi pärast selle lõpetamist, on arvamisel, et kompositsioon on lihtsalt vormi organiseerimine paberil või lõuendil, kus pole vajalik sisemine loogika ja üksikute kompositsioonelementide koordineerimine.

Komponeerimise protsess, s. t. vormide paigutamine pinnal või ruumis, perspektiiv, mastaabi ja tsentri leidmine, kujutatava nihutamine ühes või teises suunas, on kunstnikul-realistil alati orgaaniliselt seotud põhiidee väljatoomisega, süžee loogikaga, meeoleu vastavusega. Kompositsioon eeldab kujundilise sisu ja ülesehitusliku vormi vastavust.

Ja lõpuks — kompositsioon ongi kõige suuremaks valulapseks mitte ainult kunsti-üliõpilastele, vaid tihti ka vanema põlvkonna kunstnikele. Seepärast ei tohi seda õppesüsteemis käsitleda ainult «muuseas». Põhiteadmised kompositsiooni alal peab kahtlemata andma instituut. Ei saa öelda, et selles raskes lõigus poleks teatud edusamme olnud.

Instituudi pärastõjaaegsed lennud andsid rea tugevaid kompositsioonimeistreid, samuti võime hilisemast ajast leida rea sel alal väljapaistvaid nimesid, kuid vaatamata sellele ei saa meie vabariik praegu veel kaugeltki rahulduda noorte kompositsioonimeistrite järelkasvu ja loomingulise aktiivsusega. Siin ei aita üksi trafaretsed eeskujud ja vanad kompositsioonivõtted. Uus aeg ja uued ülesanded nõuavad uusi lahendusi.

On kindel, et andest üksi ei piisa ning et ilma otsingute ja tööta edasi ei saa. Suurepäraseks näiteks sellest on I. Linnati, A. Viidalepa, E. Kirsi, O. Soansi, A. Küti, L. Kokamäe, L. Muuga ja E. Allsalu pidevate otsingute resultaadina saavutatud tulemused.

*

Selgema pildi noore kunstikaadri järelkasvust vabariigis ja noorte otsingutest saame vaadeldes noorte esinemisi kunstinäitustel.

Viimastel näitustel on silma paistnud terve rida noori kunstnikke, kelle kunstilised otsingud on kandnud vilja ja kes omapoolse panusega on aidanud kaasa mõned aastad tagasi valitsenud halli fotorealistliku ja reportaažliku suuna nõrgendamiseks maalikunstis, graafikas ning skulptuuris. Märgiksimine siin L. Muuga portreid ja temaatilist

figuraalkompositsiooni «Kohvikus (1941)», A. Küti, O. Soansi, V. Tolli graafilisi lehti, L. Tolli «Lahtipesijat», Juta Eskeli «Piiat», E. Allsalu «Teomehe lõunat».

Kuid paljud noored ei ole veel jõudnud otsingutes «oma» juurde, elu iseseisvamale kunstilisele tõlgendamisele.

Rääkides noore kirjanduskaadri järelkasvust «Sirbi ja Vasara» 1958. a. 28. veebruari artiklis «Lahtisel teel või lasteaias» tõi R. Sirge palju õpetlikku, mis sobib hästi ka meie noortele kunstnikele meeldetuletuseks: «Teed kirjandusse, olgu nad kui lahtised ja laiad, jäävad ikka vaevaliseks. Nendel käimine veel vaevanõudvamaks, võitlusvajalikumaks. Kõigepealt iseenesega, oma ideele vormi andmisega...»

*

Meie vabariigis on kujutava kunsti ahilisele kannaks figuraalne temaatiline kompositsioon. Ka ÜLKNÜ 40. aastapäevale pühendatud kunstinäitusel, mis oli temaatilise põhikarakteriga, ei pääsenud see ala veel kõlama. Siin on kõigi pilgud pööratud noorte kunstnike poole, neilt oodatakse rohkemat. 1959. a. viimases kvartalis toimub Tallinnas Balti vabariikide loominguline konverents temaatilise maali küsimustes. Konverentsiga samaaegselt toimub kolme Balti liiduvabariigi temaatilise maali näitus, kus meil tuleb esineda kõrvuti sellel alal silmapaistvat edu saavutanud Läti ja Leedu NSV-ga. Sellel näitusel peaksid ka meie noored kunstnikud katma oma auvõla.

*

Lõpuks sai teoks ka noorte kunstnike koondise mõte. Noored valisid oma aktiivi koosolekul orgkomitee, kes hakkab enda ümber koondama noori kunstnikke Eesti NSV Kunstnike Liidu liikmeskonnast, samuti väljaspool liikmeskonda ning Eesti NSV Riiklikust Kunstiinstituudist nn. Kunstnike Liidu reservi. Noorte kunstnike koondis peab kujunema keskuseks, kes suunab noorte ideoloogilist ja erialast kasvatustööd, selgitab noorte huvisid ning on nende kaitsjaks. Noorte koondis lahendab küsimusi, mis puudutavad tööd noortega Eesti NSV Kunstnike Liidus, nagu noorte-näituse organiseerimine, eriti ülemaailmsete noorsoofestivali-näituste ettevalmistamine, noorte aktiivsema osavõtu orga-

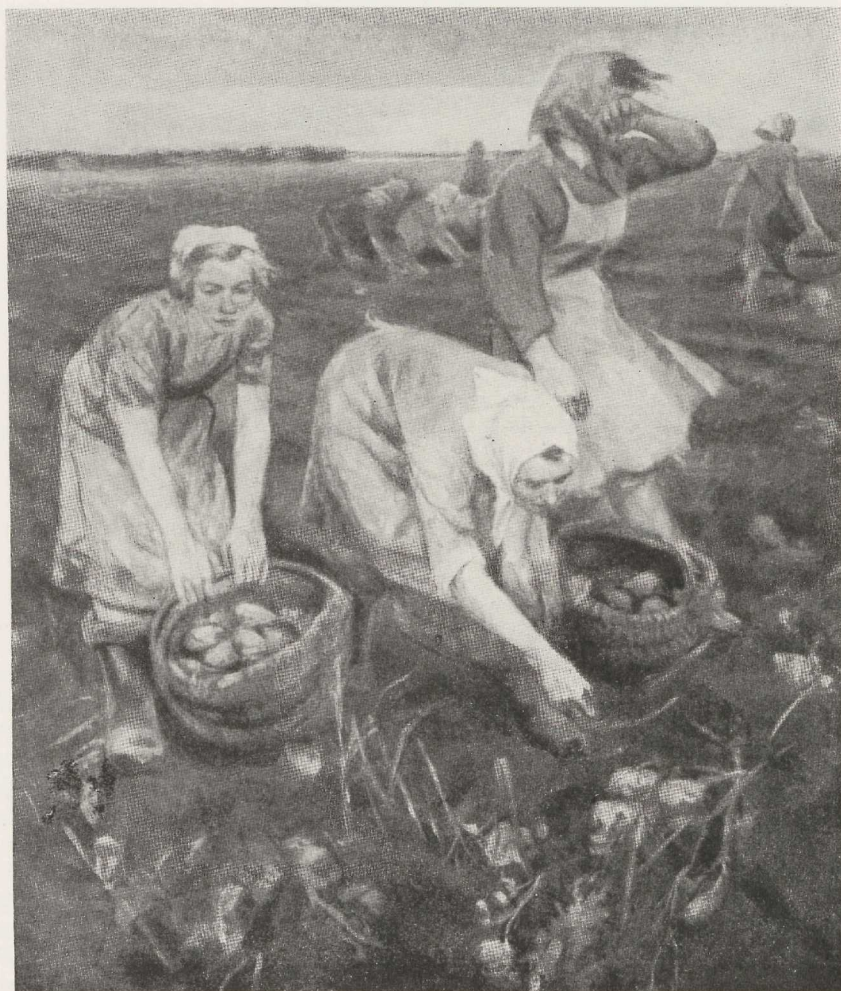
niseerimine vabariiklikest ja üleliidulistest kunstinäitustest, noorte soovimine loomingu-
listesse baasidesse tuusikute taotlemisel,
tihedama sideme loomine teiste loomingu-
liste liitude noorte koondistega. Seega peab
koondis kujunema keskuseks, kes koostöös
Eesti NSV Kunstnike Liidu juhatusel igati
soodustab noorte kiiret ideelist kasvu ning
nende arengut kõrge kunstimeisterlikkuseni.

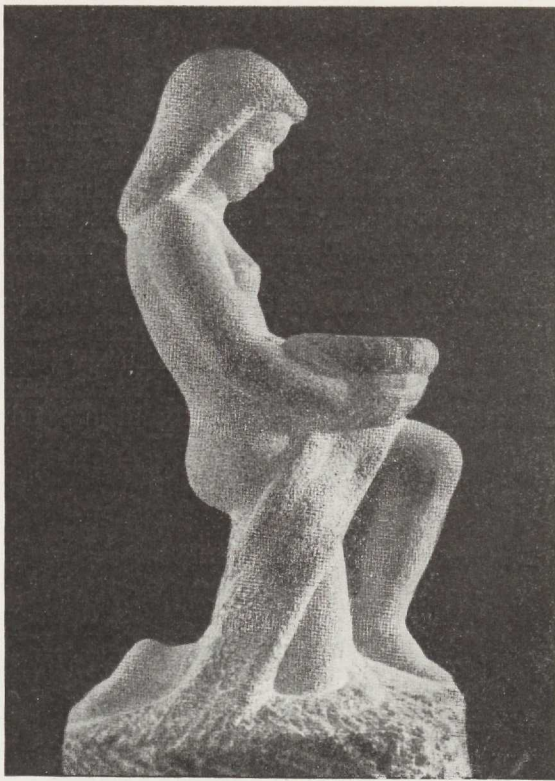
Üheks suuremaks puuduseks ja tööd takis-
tavaks asjaoluks on ateljeede puudumine.
Siinkohal tuleks noortel endil osutada suure-

mat initsiatiivi. Noor maalikunstnik E. Põld-
roos, kes äsja lõpetas instituudi, organisee-
ris enesele väikeste kulutustega katusealuse
ümberehituse teel ateljee. Olgu see suure-
päraseks eeskujuks heast organiseerimistah-
test.

Probleeme ja ülesandeid noorte koondise
ja noorte kunstnike ees on palju. Kõige täht-
sam siinjuures on aga ettevõtlikkus ja julge
pealehakkamine. Rohkem loomingulist
aktiivsust! Rohkem tungi, otsinguid ja püüdu
edasi!

*N. Subbotin, Kartulivõtjad. Õli. 1958. Diplomitöö
Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis.*





A. Starkopi. Kivilill, Graniit. 1958.

BALTI LIIDUVABARIIKIDE SKULPTORITE ARUANDLUS RIIAS

Lev Gens

Septembris 1958 avati Riias Balti liiduvabariikide skulptuuri näitus, mis oli esimeseks sellelaadiliseks ürituseks sõjajärgseil aastail. Samaaegselt näitusega toimus oktoobri esimestel päevadel monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri probleemidele pühendatud teaduslik konverents Riias.

Näitus kujunes väljapaistvaks sündmuseks Balti liiduvabariikide kunstielus, võimaldades saada ammendava ülevaate Leedu, Läti ja Eesti sõjajärgsete aastate skulptuurist, võrrelda üksikute vabariikide skulptuuri saavu-

tusi, arengutendentse ja osatähtsust nõukogude skulptuuri üldises arengupildis. Näitus tõendas veenvalt Balti liiduvabariikide skulptorite otsingute õiget suunda, tõi esile novaatorlikke jooni kunstnike loomingus, uusi teid skulptuuri arenguks. Eriti hinnatavaks võib pidada skulptorite otsustavat lahtiütlemist illustratiivsetest ja literatuursetest tendentsidest, mis olid küllaltki sügavalt juurdunud paljude loomingus 40-ndate aastate lõpul ja 50-ndate algul. See on seda enam rõõmustav, et nende tendentsidega

kaasnes kitsarinnaline realismi tõlgendamine, mis omakorda avaldus «neutraalse» akadeemilise ilmetu vormikäsitluse rakendamises. Ületades mineviku vigu on skulptorid leidnud uusi viljakaid teid oma püüdlustes ja katsetustes.

Eriti huvitavad ja eeskujuandvad olid leedu skulptorite uued otsingud, mis avaldusid kujukalt niisugustes töodes nagu B. Višniauskase «Puhkehetk» (1957), J. Kedainise «Kolhoosi hobusemees» (1957), G. Jokubonise «Kolhoosi esimees» (1957) ja reas teistes. Neid teoseid iseloomustab sügav elu tundmine, oskus näha nõukogude inimest kogu ta vaimses ja füüsilises ilus, seejuures ilma labase illustratiivsusega, ilma elu lakeerimata. Kui palju oleme seni näinud ateljeedes väljamõeldud terasevalajaid, kolhoosi eesrindlasi oma tööatribuutidega — labidatega, viljavihkuudega — ja kui vähe oli neis töodes elulist veenvust ja plastilist väljendusrikkust! Seevastu noorte leedu skulptorite teostes pole rõhku pandud mitte välisele tegevusele, vaid on püütud edasi anda sisemist vaimset pinget. Need vabas, jõulises poosis seisvad tööinimesed on oma maa tõelised peremehed. Teoste väljendusrikkust tõstab veelgi julge, varjundirikas modellering. Just idee sügavas lahtimõtestamises ja teemale vastava plastilise väljenduse leidmises peitub leedu skulptorite edu saladus. Läti ja eesti skulptoritel on oma naabritelt selles osas palju õppida.

Progressiivse joonena avaldus näitusel samuti osa läti skulptorite püüd allegooriliste ja sümboolsete lahenduste leidmiseks. Skulptuur oma olemuselt nõuab üldistust, idee laia haaret. Ning pole kahtlust, et žanrilise piiratud, väikekodanliku illustratiivsuse ületamiseks skulptuuris on vaja rajada teed üldistavatele teostele, mis haaravad elu laiemalt ja sügavamalt kui intiimsed žanrid. Need otsingud võivad aga kergesti viia sajandi algul moes olnud mageda sümbolismi ja labaste allegooriateni. Ja tõepoolest ilmnes nii mõneski töös vähenõudlik maitse ja odav efekt. Kuid positiivne oli arvukate ideeliselt ja kunstiliselt küpsete tööde eksponeerimine. Siia kuuluvad vanameister T. Zalkalni «Seotud» (1957), A. Veibachi «Läti küttide mälestuseks» (1958), M. Zauri triptühhon «Au langenud kangelastele» (1945) ja rida teisi. Neis kaasub julge üldistusega väljendusrikas,

uudne vormikäsitus ja huvitavad kompositsioonilised võtted. Tuleb rõhutada, et pöördumine sümboolsete ja allegooriliste lahenduste poole loob soodsa olukorra monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri arengule, mis oma olemuselt eitab olustikulist käsituslaadi.

Näitusel rõõmustas kõigi skulptuurizänride ühtlane areng ja nende spetsiifika selgepiiriline esiletoomine. Kui seni üksikute skulptuuriliikide piirid olid üsnagi ähmased — ühe ja sama mõõdupuuga läheneti nii monumentaal- kui žanriskulptuurile, nii dekoratiivskulptuurile kui pisiplastikale — siis nüüd oli teemade valikul ning vormikäsitluses pööratud suuremat tähelepanu iga skulptuuri liigi spetsiifilistele nõuetele. Eesti skulptorite üheks positiivseks saavutuseks ongi nende nõuete peenetundeline rakendamine. E. Piipuu pisiplastika on nimelt pisiplastika ja seda ei saa suurendada monumendi mõõtuden. A. Starkopfi «Kivilill» on dekoratiivskulptuur ja olustikulise figuuriplastika nõuetele sellele läheneda ei saa. On kiiduväärt, et akt, mis vahepeal, tänu mõnedele «moralistidele», oli näitustelt hoopis välja jäänud, on võitnud taas väarika koha skulptorite loomingus.

Näitusel esitatud paremad tööd venavad meid, et ka meie vabariigi skulptorid valivad tihtipeale kergema vastupanu tee, eelistavad tegelda intiimportree või dekoratiivskulptuuriga, selle asemel et julgelt ellu minna ja üldistada oma elulisi tähelepanekuid. Eesti nõukogude skulptuuriloomingu diapasooni teatud piiratust ei saa asendada hea maitse ja mõõdutunne. Just julguse ja loomingulise eksperimendi vähesus annab ennast tunda meie vabariigi skulptorite teostes.

Pisiplastika edukat arengut takistavad kohati nõukogude kunstile võõrad väikekodanlikud tendentsid, sisutu salongilik ilutsemine. Seda oli märgata läti pisiplastikas. Siin oli vähe arvestatud pisiplastikale omase teemaderingiga, vähe oli siin samuti leidlikkust, teravmeelsust, huumorit, mis on hädavajalik pisiplastika viljelemisel.

Üheks näituse vooruseks oli enamiku tööde teostamine vääruslikes skulptuurimaterjalides, eriti graniidis. Graniit kui materjal nõuab vormikäsitluses suurt üldistust, materjali faktuuri kunstiliste omaduste väljatoomist, silueti plastilist väljendusrikkust, pin-

dade läbimõeldud rütmi. Just tänu paljude tööde teostamisele graniidis sai võimalikuks rea eksponaatide paigutamine vaba õhu kätte muuseumiesisele muruväljakule, kus nad pääsesid paremini mõjule ning aitasid kaasa skulptuuri populariseerimise ülesandele.

*

Näituse ajal toimus teaduslik konverents monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri küsimustes. Moskva kunstiteadlase V. Tolstoi ja vabariikide esindajate ettekannete põhjal arenesid elavad läbirääkimised. Tõsteti üles olulisi probleeme, millede kiire lahendamine tagaks monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri hoogsa arengu. Suur osa sõnavõttudest oli pühendatud organisatsioonilistele küsimustele, kuna just puudused selles osas takistavad monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri parimate näidete rahva hulka viimist.

Sisuliselt üheks tähtsamaks kujunes küsimus skulptorite ja arhitektide koostööst. Se-nine praktika on näidanud, et nii arhitektuuri kui ka dekoratiiv- ja monumentaal-skulptuuri paljud vead ja puudused tulenevad esmajoones nõrgast koostööst skulptori ja arhitekti vahel ning selle koostöö väärast rakendamisest praktikas.

Lähemas minevikus kutsusid paljud arhitektid skulptoreid oma ehitusi kaunistama alles siis, kui hoone oli juba tegelikult valminud ja kus selle projekteerimisel ei olnud arvestatud skulptuuri kohaga kunstide sünteesis. Tüüpilise näitena võiks tuua Balti Laevastiku Ohvitseride maja Tallinnas, kus vabariigi skulptorite poolt teostatud rohkearvulised reljeefid ei pääse üldse mõjule ebaõnnestunud asetuse tõttu. Sellise praktika juures muutus skulptuur ehituse formaalseks ilustuseks võrdselt sammaste ja štukkedekoriga. Koosolijad märkisid, et praegu on kujunenud vastupidine tendents, kus seoses liialduste likvideerimisega ehitustegevuses mõned lühinägelikud majandusmehed on hakanud hoopis eitama kunstide sünteesi vajadust. Ometi on selge, et kaasaegne arhitektuur, mille mõju on rajatud lihtsate geometriliste mahtude rütmile, vajab kunstilise kontrastina dekoratiivskulptuuri ja monumentaalmaali.

Teiselt poolt aga ei suhtu skulptorid alati õigesti arhitekti osasse monumentide loomisel. Tihti peale kutsutakse arhitekt teostama

monumendi alust siis, kui skulptuur on tegelikult juba valmis. Konverentsil esitati kategooriline nõue, et arhitekti ja skulptori koostöö peab algama juba esimese ideekavandi teostamisest peale. Sellise koostöö positiivse näitena võib märkida 1924. a. 1. detsembri ülestõusu ohvrite mälestuseks püstitatava monumendi konkursile esitatud paremaid kavandeid ja samuti E. Taniloo ja Ü. Sirbi ühistööna teostatud Irboska veresauna ohvrite mälestussamba uudset ja kaasaegset lahendust. Konverentsil rõhutati, et meie monumentaal-skulptuuris tuleb otsustavalt vabane-da šabloonist, mis avaldub enamiku monumentide teostamises figuuri või büstina postamendil. Sealjuures figuuri lahendamisel lähtutakse ainult portreeilisest ja dokumentaalsest tõepärast ega osata leida sellist üldistust, mis vastaks kujutatud isiku ajaloolisele kohale, nii nagu seda oskasid näidata Donatello oma Gattamelatas või samuti Falconét Peeter I-s.

Üheks keskseks probleemiks konverentsil kujunes küsimus ühiskondlike hoonete, väljakute, maanteed, pioneerilaagrite jne. kaunistamiseks kasutatud massiliselt toodetavate skulptuuride üleujutusest, millest ka meie vabariigi ajakirjanduses on korduvalt juttu olnud ja millede kõrvaldamiseks kohati juba vastavad abinõud tarvitusele on võetud. Otsustati üksmeelselt, et massiliselt toodetava skulptuuri väljalase tuleb lõpetada või äärmisel juhul võtta kunstnikkonna range kontrolli alla. Uute dekoratiivskulptuuride teostamisel tuleb arvestada kohaliku traditsiooniga ja siduda need ajalooliste või folklooriga seotud kohtadega, et senisesse stiihilisse «kaunistamise kampaaniasse» tuua sisse kindel kord. Sellega seoses märgiti unikaalsete monumentaal-skulptuuride dubleerimise lubamatust. Tuleneb ju sellest olukord, kus Tallinnas, Bakuus või Ašhabadis seisab üks ja sama monument, mis pole seotud kohaliku traditsiooniga ning toob meie linnade pilti šablooni ja monotoonsust. Otsustati moodustada liiduvabariikide kunstnike liitude ja nende osakondade juurde monumentaal-skulptuuri komisjonid, mille koosseisu kuuluksid kunstnikud ja kunstiteadlased, kes teostaksid järelevalvet monumentaalse propagandatöö üle.

Koosolijad rõhutasid, et arvesse võttes leninliku monumentaalse propaganda plaani



E. Kirs, Kaevur, Granilt. 1958.

J. Eskel, Piia. Kips. 1958.

E. Piipuu, Laps hanedega, Keraamika. 1958.



erakordset tähtsust rahva kunstilisel kasvatamisel, tuleks selle väljakuulutamise päev — 14. aprill — nimetada «Kunstniku päevaks». Sel päeval tuleks läbi viia kunstialaseid loenguid ja kinoseansse, kohtumisi kunstnikega, näituste ja monumentide avamisi ning luua sellega eeldused tihedaks kontaktiks kunstnike ja rahvahulkade vahel.

Leninliku monumentaalse propaganda plaani edukaks täitmiseks võttis konverents vastu rea otsuseid. Leiti olevat otstarbekohane laiendada vabariikide ehitus-arkitektuurinõukogude funktsioone, teha neile ülesandeks võtta enda peale ka kunstialaste tööde järelvalve. See on vajalik selleks, et mitte ainult hoone arhitektuur, vaid ka tema interjäär ja sisustus oleksid asjatundliku järelvalve all. Senine praktika on näidanud, et asutuste juhid teostavad omavoliliselt hoonete sisekujundust, mille tulemusena näeme maitselagedust ja mõttetuid kulutusi interjööride kujundamisel.

Kunstilise järelvalve tõhustamiseks leiti olevat vajalik anda linna peaarhitekti ühele asetäitjale linna peakunstniku kohused, mille hulka kuuluksid järelvalve linna kunstilise kujundamise, heakorrasustööde, vaateakende kaunistamise jms. osas.

Konverentsist osavõtjad leidsid üksmeelselt, et linna generaal- ja perspektiivplaanide koostamisel tuleks kindlaks määrata tulevaste monumentide asukohad, et vältida olukorda, kus pärast monumendi valmimist paigutatakse see juhuslikule väljakule või skvääriale, mille kujundus pole kooskõlas monumendi iseloomuga. Konverents võttis vastu otsuse, mille kohaselt igas vabariigis tuleb monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri alal koostada kindel perspektiivplaan.

Konverentsil tõsteti üles ka monumentalistide kaadri kasvatamise küsimus. Senine praktika on näidanud, et monumentaal- ja dekoratiivskulptuuri ning -maali distsipliinide puudumine kõrgemate kunstikoolide programmides on avaldanud halvavat mõju noore kunstikaadri kasvatamisele vastaval erialal. Õppetöösse on juurdunud ebaõige praktika, mille juures üksikute erialade vahel puudub side ja koostöö. Arhitektide projektides ignoreeritakse kunstide sünteesi, skulptorid ja maalikunstnikud omakorda lahendavad ainult iseseisvaid ülesandeid. Leiti olevat otstarbekohane asutada Balti liidu-

vabariikide kõrgemate kunstioppeasutuste juures monumentaalkunsti osakonnad, süvendada koostööd arhitektide ja kunstnike vahel, rakendada ühtsete komplekssete ülesannete teostamist instituutides.

Oluline koht konverentsil kuulus võimaluste väljaselgitamisele skulptorite-monumentalistide töötingimuste ja materiaalse olukorra parandamiseks. Märjiti, et enamikul skulptoritest puuduvad nõuetele vastavad ateljeed monumentaalskulptuurialaste ülesannete teostamiseks. Puuduvad töövahendid, materjalid, eriti suuremõdulised kiviplokid, mis võimaldaksid monumentaalteoste loomist. Ei saa olla rahul ka monumentide tellimiste jaotamisega. Kehtib ikka veel olukord, et tellimused antakse üksikutele eelistatud meistritele, samal ajal kui andekad noored kunstnikud ootavad aastate viisi oma võimete rakendamist. Märjiti üksmeelselt, et parimaks mooduseks selle puuduse kõrvaldamiseks on avalikud konkursid, mis võimaldavad mitte ainult leida väärikamaid pretendente, vaid on samuti heaks stiimuliks skulptorite ja arhitektide vahelise koostöö arendamiseks ja loomingulise võistluse õhkkonna loomiseks.

Terava kriitika osaliseks said vabariiklikud kunstifondi osakonnad, kelle süü läbi on toimunud massilise madalakvaliteedilise skulptuuri levimine. Ometi on kunstifondi esmajärguline ülesanne kunstnike liidu liikmete kunstiväärtusliku loomingu realiseerimine asutuste ja eraisikute seas. Vähe on fondid ära teinud kogu skulptorite kollektiivi rakendamiseks loovasse töösse. Esitati pretensioone ka kultuuriministriumidele, kes lepingute sõlmimisel näevad vähe ette monumentaal- ja dekoratiivskulptuurialaste ülesannete teostamist.

Konverents lõi soodsad võimalused isiklike kontaktide sõlmimiseks vennasvabariikide skulptorite vahel. Ateljeede külastamise, eksponaatide vaatlemise käigus kerkisid rohkemal määral loomingulised probleemid, millele arutamine oli suuresti kasuks kogu skulptorite kollektiivile. Õigesti märkisid paljud sõnavõtjad, et me paneme liiga suurt rõhku esinduslikele konverentsidele, millele läbiviimisel esineb palju kroonulikkust. Vähe organiseeritakse aga loomingulisi kohtumisi kunstnikegruppide vahel, ei teostata tööde teoreetiliste küsimuste seltsimehelikke

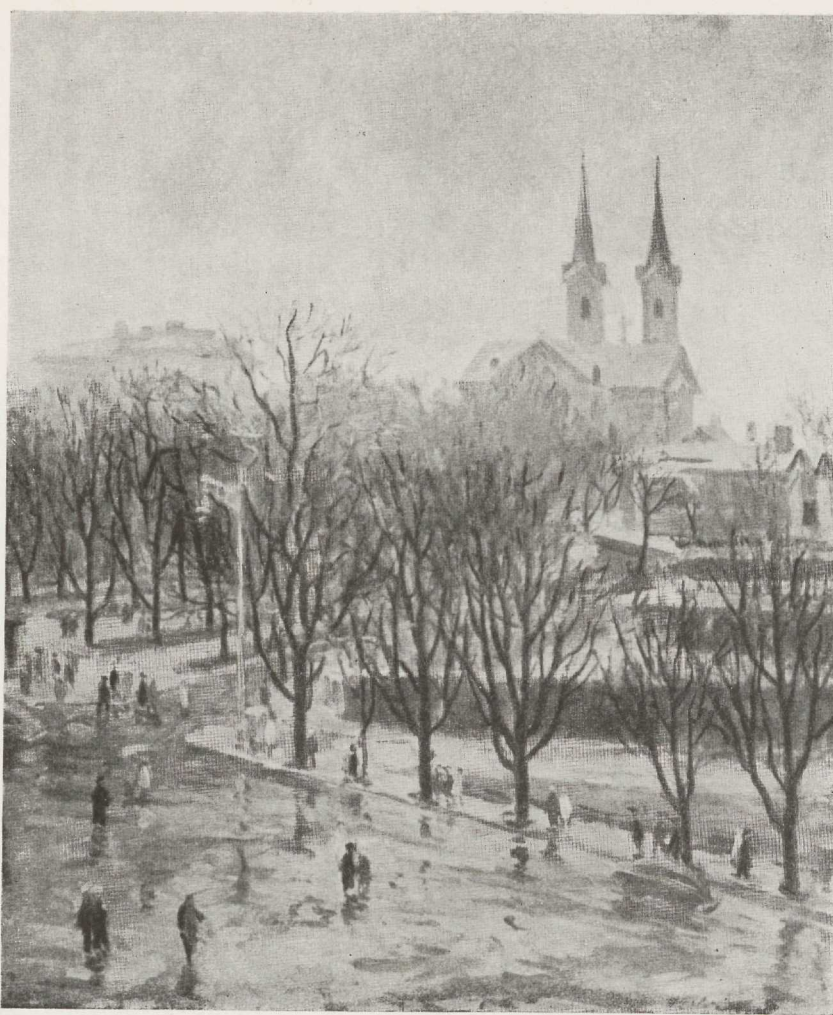
arutlusi, mis vahetu isikliku kontakti õhk-konnas annaksid suurepäraseid tulemusi.

Konverentsi edukas kulgemine, selle positiivsed tulemused on kutsunud esile mõtte organiseerida selliseid kunstide sünteesi küsimustele pühendatud konverentse ka teistes liiduvabariikides ja neid lõpuks arutada Moskvas üleliidulisel vastavasisulisel konverentsil. Leiti samuti olevat otstarbekohane tutvustada Balti liiduvabariikide skulptuurinäitust teistes vennasvabariikides ning organiseerida Moskvas 1961. aastal üleliiduline monumentaalskulptuuri näitus.

Balti liiduvabariikide skulptuurinäitusel ja konverentsil oli suur tähtsus leedu, läti ja eesti skulptuuri edasiseks arenguks, need löid aluse sõprussidemete süvendamiseks kolme vennasvabariigi skulptorite vahel, ühiste loominguliste probleemide lahendamiseks ja elluviimiseks. Lõpuks tuleb hindavalt märkida Läti NSV Kunstnike Liidu suurt ja viljakat organiseerimistööd, mis kindlustas näituse hea õnnestumise ja konverentsi eduka kordamineku.



L. Laas. Leelutaja. Kips. 1957.



A. Pihelga. Õhtu. Õli. 1958.



A. Vardi. Natüürmort lillede ja õuntega. Õli. 1957.



H. Pudersell. Talvemaastik. Õli. 1958.



A. Viidalepp. Teekäija. Õli. 1958.

EVALD OKASE GRAAFILISTEST TÖÖDEST

Lehti Viiroja

Eesti NSV teenelise kunstitegelase Evald Okase mitmekülgnes loomingus moodustavad omaette terviku vabagraafika ja raamatuillustratsioon. Viimaseis avaldub kunstniku omapärane joonistaja- ja «komponeerija»-talent, võlub kiire töötamisviisiga saavutatud elulisus, värskus.

Juba 30-ndate aastate lõpust, 1940. aastast pärinevad õpilaspäevade joonistused lubavad tookord veel noorukis aimata tulevast tugevat joonistajat. Rida nende aastate naisakte, vana naise portree jt. viitavad E. Okase heale vormitundele. Aktid ja naise pea on modelleeritud skulpturaalse selgusega, küllaltki elavalt, kindlakäeliselt. Võib julgesti öelda, et suunav osa, mida õppejõudude R. Nymani, J. Greenbergi, A. Janseni kõrval on etendanud skulptor V. Mellik, pole just tagasihoidlik.

Esimeseks ulatuslikumaks peatükiks E. Okase loomingus on tööd Suure Isamaasõja aastatelt. Nende hulgas paeluvad tähelepanu eeskätt rindejoonistused, mille arv kunstniku arvates ulatub tuhandeni. Tee-made ring neis hõlmab rinde ja tagala elu karme lehekülgi, süzeede valik on väga rikkalik. Kord on kunstniku terav pilk peatunud töösse sukeldunud vabastatud külal, kord otsatuil rindeteedel või äsja võitlustules olnud kohtadel. Samas fikseerib E. Okas vaenulike jõudude kiuste jätkuvat hoogsat tööd autoremonditehases, leivavabrikus. Mitte väiksema erutusega on kunstnik jälginud ja fikseerinud puhkehetkel pilli mängivat rindemeest, rindearsti, ta enda kolleegi — töö kohale kummardunud rindekunstnikku.

Rindejoonistused tunduvad kiiresti visandatud märkmetena. Kuid need «märkmed» on tehtud otse natuurist, tabatud terava, tähelepaneliku pilguga, kantud paberile julge, andeka käega. Neis põimub karm-poetilise

meeleoluga E. Okase põhiliselt optimistlik ellusuhtumine, mis on lahutamatu seotud kodumaa-armastuse ja elule sügavtõsise lähenemisega, usuga võidusse. Sellest kõnelevad selgesti uue, taastärkava elu algetele vihjavad lehed «Vabastatud külas», «Poiss saksa kiivriga» ja paljud teised. Sama võib öelda ka kergest eleegilisest noodist kantud joonistuse «Muldonn» ja akvarelli «Rõdu» kohta. Tõsi, neis töödes pole näha inimest, toda, kelle pärast kunstnik erutub, looma ruttab, kuid inimese olemasolu on tajutav. Sageli on liitunud optimismiga kerge, soe huumor, kutsudes vaatajas esile põgusa naeratus, ajajärgu tõsidust ja raskusi varjutamata («Leivatehas olgu puhas», «Väliköök», «Varsti saab putru?»).

Neis, enamasti vedeldatud tuši ja pliiatsiga teostatud joonistustes püüab kunstnik vältida üleearuseid, segavaid detaile. Tabava joone või valgus-varju laiguga fikseerib ta ainult kõige olulisema, toob välja kõige iseloomulikuma siluetis, poosis, žestis.

Karmist poeesiast on kantud kunstniku hulgalised Suure Isamaasõja aegsed joonistused lastest. Tähelepanu köidavad eriti karmist elust kuidagi vanainimeseliku tõsiduse omandanud Niina ja Šura portreed. Ajajärgu raske meeoleolu on võib-olla veelgi tugevalt edasi antud tagala-aastate akvarellides — Jaroslavlvi vaadetes.

Rindejoonistuste paremiku hulka kuuluvad ka 1948. aastal litograafiatehnikasse viidud «Rindetee» ja «Narva rindel». Neis avaldub eriti selgesti kunstniku oskus luua jõulist, monumentaalset kompositsiooni. Joonistus iseloomustab sisemine pinge, dünaamika, mida esimeses aitab rõhutada kontrast lakooniliselt käsitletud maastiku ja tormalt koonduvate perspektiivjoonte vahel, teises kontrastid heledate ja tumedate pindade



vahel, taeva käsitus, purunenud traatide ebakorrapärane joon, rahutu, kergelt närviline joonte rütm.

Selle perioodi joonistused, mis esimesel hetkel näivad ehk juhuslike lehekülgedena rinde ja tagala elust, on tervikuna siiski sügavaks, suure üldistusega, kuigi mitte ammendavaks sõjapäevade heroilis-poetilisiks kroonikaks. Seda esmajoones. Ja teiseks — rindejoonistused, õigemini töö rindekunstnikuna on kahtlemata olnud E. Okasele kui tollal algavale kunstnikule suureks kooliks. Rindeelu tingimused teravdasid ta pilku, õpetasid kõike, ka eri tunde- ja meeleoluarjundeid tabama ja fikseerima lennult, tagasid joonistuste värskuse, vältisid halluse ja kahvatuse tekkimise võimaluse juba eos.

Kui rindejoonistused köidavad muljete vahendituse ja elulisusega, siis hoopis vähem saab seda öelda tööstusteemaliste lehtede kohta (enamasti 1945. aastast). Oma lakooni-

lisusega, meeleolukusega kuulub siin õnnestunumate hulka leht jõe süvendamisest. Siinjuures tuleks aga märkida, et kõnealused tööd ei kuulu tolle aja temaatilise graafika valdkonnas kaugeltki kahvatumate hulka. Sama on maksev ka teemalt kunstnikule vägagi lähedaste, rahva revolutsioonilise võitluse lehekülgi peegeldavate tööde «Kalinin Tallinnas töökaaslastega vestlemas» ja «Kalinin lugemas Tallinnas töökaaslastega «Iskrat»» kohta (mõlemad 1948. a.). Vaatamata kunstniku siirale püüdlusele leida põhjendust igale teose kangelasele, leida talle elulist poosi, žesti, kipuvad lehed sellealaste lahenduste seas (võetuna kogu nõukogude kunsti taustal) jääma kompositsiooniliselt üldmõjult trafaretseiks.

Uueks eredaks peatükiks kunstniku loomingus, mis kõneleb edasiminekest professionaalse meisterlikkuse alal, on Kesk-Aasia ja Armeenia «reisimuljed», jäädvustatud pea-

miselt söes, pliatsis, akvarellis. Kunstniku tähelepanu on paelunud siin mägismaade eksootiline ilu, linnade omapärane arhitektuur vanade kloostrite, kirikute, mausoleumidega, põhjamaalasele võõrapärane elu-olustikuline miljö, loomastik. Siingi peatub kunstniku pilk eeskätt inimesel, näidates teda kord maastikku elustavana, kord töö peakangelasena. Eriti meeolukad nimetatud perioodist on E. Okase akvarellid. Ikka uusi ja uusi värvinüansse märga pinda sulatades on kunstnik jäädvustanud mägismaa looduse ilu ja värvide värelevust akvarellis «Turkestani mäed», maalilisi kaugusi, tõkestatud horisondil sinendava mäeahelikuga, lehes «Kirgiisia maastik». Sama näilise kerguse ja kindlusega manab kunstnik vaatleja silme ette õhuküllase, päikesepaistelise Taškendi vanalinna tänava korvi kandva naisega. «Teemaja», «Viljatuulamise stseen», «Taškendi lähedane maastik» ja «Taškendi vanalinna tänav. II» — need tööd paeluvad jõulise, erksa värvikäsitlusega, võluvad nüansrikkuse, värvirütmi ja harmooniaga, eelkõige aga õhulisuse, läbipaistvusega.

Omapäraseid on vaguni aknast visandatud lüürilis-poeetilised vaated, kus avarad maastikud üksikute taamalolevate külakestega on fikseeritud kergete, nappide, vaevalt paberit puudutavate pliatsijoontega. Nagu täienduseks neile on mitte enam tolle kauge maa looduse avarusi, vaid just ürgjõudu rõhutada lehed. Kunstnikku on inspireerinud nüüd järsud mäeahelikud, mäestikuteed. Ja lähtudes kujutatavast, looduse võimsusest, mägede ürgsusest — on ka joon muutunud raskeks, jõuliseks. Need suurepärased «reisimärkmed» on kunstniku poolt mitte ainult nähtud ja fikseeritud, vaid ka sügavalt läbitunnetatud, üldistatud.

Kindlakäeline modelleering annab omapärase ilu söe- ja kriidijoonistustele «Kaamelid», «Armeenia poiss kitsega», «Külatänav» jt. Nende kõrval äratavad tähelepanu sügavalt mõtlike, karmide vanameeste ja naiste portreed, mis kõnelevad kunstniku püüdest kujude individualiseerimisele, sisemaailma avamisele («Ema Handut» jt.).

E. Okase enda arvates on selle perioodi meeolukad, vägagi õnnestunud maastikmotiivid portreede kõrval ainult teisejärguliseks materjaliks. Kuid tööde resultaat lubab kunstnikule siiralt soovitada ka graafikas

maastikust mitte eemalduda. Seda soovitus toetab ka kunstniku loomingus erandlikuks jääv, kuid siiski tähelepanu köitev leht aastast 1954. See on akvarellis teostatud elust pulbitsev tänavapilt «Talvise Leningradi vaade», kus õnnestunult on tabatud ehtsalt leningradlik, sume, udune atmosfäär.

Uueks etapiks E. Okase graafikaloomingus on viimaste aastate tööd, mis kõnelevad selget keelt kunstniku professionaalsuse, meisterlikkuse kasvust. Kompositsioon on muutunud veelgi monumentaalsemaks, väljendusviis lakoonilisemaks, pearõhk on nihkunud silueti ja kontuuri ilmekusele. Kuid samas tekib ka kerge pettumuse tunne. Tundub, et kunstnik on oma meisterlikkuse lunastanud pisut kallilt. Enne elust nii laialt haaratu, värske, hakkab muutuma iseenda kordamiseks, armastatud kangelase kujuga varieerimiseks (välja arvatud estampgraafika). Seda muljet tugevdavad kompositsiooniliste võtete, pooside, žestide sagedased kordamised («Tüürimees», guašš, 1956; «Traallaeva tüürimees», süsi, 1956; «Tormi eel», tušš, 1957; «Karl Sander», süsi, 1957; «Brigadir», süsi, 1957; «Kalur», süsi, 1957 jt.). Kunstnikul on välja kujunenud nagu tüüpkuju — kindel ja julge kalur, merikaru, sageli pilguga kuhugi kaugemale ette vaatav. Selline heroiline kangelane, samaaegselt läbinisti argipäevane, idealiseerimata, on ju meie tänapäeva kunstis teretunud. Kuid just neis töödes kaldub kunstnik piirduma huvitava tüübi kui sellise väliste joonte fikseerimisega, tungimata inimese olemusse, ta sisemaailma rikkustesse. Tõsi, E. Okas saavutab ka siin igas töös omamoodi elulise võlu, mis pääseb aga mõjule ainult neid lehti ükshaaval, eraldi võetuna vaadates. Kunstnik ise vaatab neid töid võib-olla kui käeharjutusi või kui eeltööd õlikompositsioonidele, vaba-graafikale, illustratsioonidele. Kuid sel puhul tahaks korrata varemgi meie ajakirjanduse veergudel väljendatud mõtet — nii andekalt joonistajalt kui Evald Okas oleme õigustatud ootama ka etüüdid suuremat sügavust ja süvenemist. Tahaks näha selgemalt seda punast joont, mida mööda kunstniku mõte teadlikult liigub etüüdidelt lõpetatud töödeni, idee lõpliku kehastamiseni.

Veel üks märg — viimase perioodi mõningates töödes hakkab segama kontrast silueti monumentaalse rahulikkuse, kontuuri



E. Okas. Teemaja, Akvarell, 1947.

jõulisuse ja üksikvormide modelleerimise, pinnakäsitlemise rahutu laadi vahel. Õnneks pole see siiski muutunud kunstniku loominguks veel mingiks ohtlikuks tendentsiks.

Omapärastena, värsketena mõjuvad üksikud uued kujud nimetatud perioodi graafikas. Selliseks on meretuultest karmistunud mehine, sisemiselt jõuline naiskalasoolaja, kes mõjub rikastavalt E. Okase maalidest tuntud palju lüürilisemas naiskujude galeriis. Uudselt mõjuvad ka lehed «Puhkus» ning «Mees ja naine». Viimane neist aga oleks oma põhiliselt psühholoogia valdkonda kuuluva teema ja süžeeaga vajanud sügavamalt inimese tunnetemaailma tõlgendust.

Poleks õige vaikides mööduda kunstniku illustratsioonidest, milledest emotsionaalselt, kujude tõlgenduselt on paremateks J. Sütiste näidendi «Lembitu» aineil teostatud (1950. a.). Nimetatud lehed moodustavad kindla, ühtse terviku, alates vinjettidest ja päisliistudest kuni üle kahe lehe ulatuvate illustratsioonideni. Neid lehti seob stiililine ühtsus, iseloomustab kompositsiooni kindlus,

välise rahulikkusega kontrastselt mõjuv sise- mine pinge, detailide vähesus ja kaalutletud valik. Hästi on tabatud tolle ajaloo- hõlma vajunud heroilise võitluse atmosfäär. Töödest õhkub põhjamaalasele omast tagasihoidud, karmi, paatosest vaba poeesiat. Samaaegselt on iga leht ehtsalt tänapäevalik. «Lembitu» illustratsioonides on rohkem monumentaalsuse, la- koonilisuse, eepilisuse taotlust kui kunstniku teistes selle perioodi töödes. Illustratsioo- nid moodustavad nagu ülemineku E. Okase 50-ndate aastate teise poole loominguks.

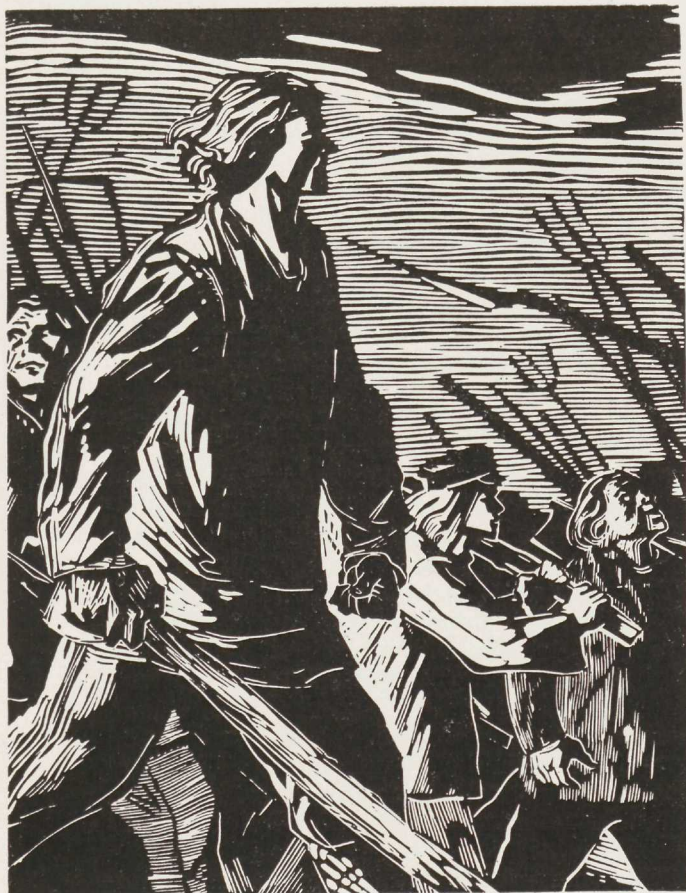
Mis puutub teistesse kunstniku poolt loo- dud illustratsioonidesse, jõuavad äsjavaadel- dutega võistelda võib-olla ainult tema üksi- kud E. Bornhöhe «Tasujale» loodud illustrat- sioonid.

Huvipakkuvad on E. Okase katsetused graafiliste tehnikate valdkonnas viimastel aastatel. Neist eriti õnnestunuiks võib lugeda akvatintatehnikas teostatud poeetilisi lehti «Pikk jalg» ja «Talvine mets» (mõlemad 1957), omapärasel, jõulises lahenduses läbi-

viidud linoollõikeid Mahtra sõja ainetel (1958) jt. Neist võlub «Pikk jalg» oma lüürilise alatooniga, motiivi tagasihoidliku iluga. Talvise päeva pehmust ja sumedust aitavad selles edasi anda tänava, taeva, härmatanud müüride, tänava lõpul Oleviste ja kindlustorni siluetsed, õrnad, kergelt nüansseeritud pinnad. Võrreldes lehe emotsionaalset mõju kunstniku 1946. a. litode seeriaga vanast Tallinnast jääb äsjavaadeldule täielik ülekaal.

Mitte vähem meeleolukas pole ka «Talvine mets». Elavalt on siin tabatud talvisele metsale omast sügavat rahu. Erilise aktsendi, jõulisuse annab tööle kontrast tausta rahu-

E. Okas. Mahtra sõda. Linoollõige. 1958.



liku, varjude osas vaid kergelt toonitatud pinna ja tumedalt joonistuvate tüvede ja kroonistiku vahel. Vähesega — akvatinta omapära ärakasutamise taustas — on saavutatud illusioon talvisest atmosfäärist, vernis mou joone pehmusega illusioon lumistunud metsast.

Vaadeldud lehed avavad veelkordselt E. Okase graafiku-peisažisti talendi.

Eriti tähelepanu köitvaks on linoollõige «Mahtra sõda». Töö on, vastavalt sisulisele ülesandele — tuua esile rahva paindumatust, heroilisust — täis eepikat. Ta kompositsioon on monumentaalne. Rahva kangelaslikkus ei väljendu siin mitte esmajoones välises, s. o. tormilistes žestides, vaid pigem esiplaani kujude stoilises rahus. Nende kujude juures domineerib mitte psühholoogiline, vaid plastiline väljendusrikkus. Pinget, sisemist erutust, mida hoovab kogu vasakpoolsest grupist, süvendab mustade ja valgete pindade rahutu rütm, energilised, hoogsad jooned taeva parempoolses osas.

Viimases, samuti enamikus 50-ndate aastate teostes, on asendunud kunstniku senise lüürilise kallakuga lähenemine enam eepilisemaga. Tõsi, eepilist laadi esineb kunstniku loomingus juba varem, kuid mitte sellise järjekindlusega, sellise rõhutatusega kui nüüd.

E. Okase loomingus kõige siiram ja vahe-
tum on võib-olla graafika. Selles avaldub kunstniku terav, elu jälgiv pilk, andekas joonistajakäsi, professionaalne meisterlikkus palju eredamalt kui maalil.

E. Okase looming on originaalne, isikupärane, kannab pidevate otsingute pitsert. Kas ei peegeldu neis otsinguis aga mitte niivõrd teadlikult kindla eesmärgi poole liikumine, kuivõrd kunstniku rahutu natuur, sisemine rahuldatus, ohjeldamatu fantaasia, mis ühelt poolt viib küll edasi, teiselt poolt aga ei anna mahti eksperimentidesse süvenemiseks, sügavuti tungimiseks?

Tervikuna on E. Okase graafikaalane looming huvitav, köitev, probleemiderohke ning hulgaliselt muljeid pakkuv.

MÄLESTADES KRISTJAN RAUDA

Rasmus Kangro-Pool

Üle viieteistkümne aasta on möödunud meie vanema põlve kunstimeistri Kristjan Raua surmast 19. mail 1943. aastal.

Aeg oli tookord karm. Meie maad kurnas saksa okupatsioon, sõda möllas täies hoos, tuhanded kodud olid täis leina. Üldine masendus varjutas tunduvalt vanameistri surma ja ta muldasängitamise kodune tagasihoidlikkus ei kostnud palju üle Rahumäe vaikuse.

Mäletan, kuidas ta haua juures meenusid sõnad, mis üks surija kord ütles oma lastele: «... ega ma ei vaiki, kui nüüd vaikin, — pidage mind meeles ja ma kõnelen siis teiega ikka!»

Sellest on nüüd aastaid möödas. Kas me pidasime Kristjan Rauda küllaldaselt meeles, et ka tema meiega oleks sagedamini kõnelda saanud? Olgem avameelsed — meil jäi ses osas palju vajaka. Aeg oli ju nii kärsik ning uue elu ehitamise kiirustava tempo juures tuli ka kunstiinimestel peamine tähelepanu suunata kõige aktuaalsemate ülesannete teostamisele. Mõistagi, et mineviku kunstipärandiga tegelemine pidi siis suuremalt jaolt edaspidiseks jääma.

Kuid ega Kristjan Rauda unustatud. Varsti pärast rahu saabumist korraldas Tallinna Riiklik Kunstimuseum 1946. a. suvel (16. VI — 1. VII) oma esimese suure, üle 400-st teosest koosneva näituse just tema loomingust. Sellist suurt ülevaatenäitust Raua loomingust ei olnud varem korraldatud ja ta teosed said seal võimaluse jutustada elavalt kõigest, mis oli kunstniku mõtteid, südant ja unistusi pika eluea kestel kõige rohkem haaranud. 1956. a. detsembris Moskvas avatud Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi kujutava kunsti ülevaatliku valiknäituse puhul väljendasid sealsed kunstiinimesed oma erilist lugupidamist Kr. Raua loomingule, tema tööde ilmekale omapärale ja sõetehnika maalilisele meisterlikkusele.

See aga ei tähenda veel ta loomingut k ü l-

laldast meelepidamist. Näiteks puuduvad meil praegu vähimadki vahendid — raamatud, reproduktsioonimapid jne. — mille abil kunstihuvilised saaksid mõningalgi määral olla kontaktis tema töö ja loominguga.

Kr. Raua loomingut paremaks mõistmiseks meenutame mõnd olulisemat momenti, mis andis peamise suuna ja sisu tema loomingulistele püüdlustele ning teostustele. Raua nimi ja eesti rahvalooming on üksteisest lahus peaaegu mõeldamatud. Kui tegelda ühega neist, puutume kohe kokku ka teisega. Kr. Raud oli ju meie ainelise rahvaloomingu kogumise ürituse üks peamisi juhte ja tema loomingut põhiallikaks sai eesti rahvaluule — laulud, legendid, muinasjutud, muistendid, müüdid, eepos. Peatume siinkohal Raua tegevusel nimetatud lõigus aja järgul, millal suur osa kunstnike noorema generatsiooni esindajaist vaatas hardunult Pariisi suunas ja võõristas Kr. Raua püüdlusi.

*

1904. a. asus Kr. Raud peale pikemaegset Peterburis viibimist Tartusse.

Vaatleme lühidalt, milline oli kujutava kunsti olukord ning kunstimaitse tase rahva hulgas sajandi algul Tartus?

Kunst kuulus meie tolleaegses ühiskonnas veel üsna vähevajalikuks peetavate väärtuste hulka. Puudus vastav armastus kunsti vastu ja ka vajaline jõukus selle omandamiseks. Meie inimesed ei osanud kunsti armastada, sest nad polnud seda nähagi saanud — peale mõne altarimaali kirikuis ja A. Weizenbergi paari rinnakuju «eesti tähtsatest meestest». See oli kõik, ja seda oli vähe. Ei võinudki seepärast tahta, et kehvad palga- ja käsitöölised, vürtspoodnikud ja turukaubitsejad, õmblejad ja poesellid, voorimehed ja aedvilja kasvatavad agulite puumajaomanikud oleksid kunsti vastu erilist huvi tundnud. Kuid nemad ju moodustasid Tartu eesti elanikkonna enamiku. Palju rohkem ei või-

nud nõuda ka suuremat kooliharidust saanud vähemikult — kantseleitöötajatelt, ametnikelt, algkooliõpetajatelt, poesellidelt jne., sest neilegi oli kunst võõras ja nende peamine energia kulus leivateenimisele. Nendegi korterite seinu ehtisid raamitud päevapildid ja oleograafiad Jeesusest, Tiroomi mägiküttidest ja ujuvatest luikedest tiigivaikuses, mida dikteeris tolle aja väikekodanlik maitse ja komme. Kaugemale ei olnud jõudnud ka vähene kõrgema haridusega intelligents, kes oli õppinud raskustega võideldes ja seejärel veel ainult oma «heale elujärjele» mõttes.

On ilmne, et meie inimesed olid nagu umbrohtunud uudismaa, millel kunst kergesti ei idanenud. Raskused aga Kr. Rauda ei heidutanud ning ta asus tööle. Tuli vaid kaaluda, kuidas seda maad harida, mida ja kuhu esmajoones külvata, et tööl oleks tagajärgi. Kristjan Raud ei mõelnud kaua, talle oli selge, et ilumeelt tuleb arendada originaalsuse vaimus, toetudes rahvaloomingu alustele. Ta asus seisukohal, et kunstimaitse ei arene üksnes «kõrge» kunsti abil, vaid selle kasvatamine peab algama juba rahva k ä s i t ö ö kunstilise ilu tõstmisega.

Külastades juba Tartusse naasmise aastal Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi näituse naiste käsitöö osakonda, selgus talle käsitöö kunstilise taseme madalus. Ta astus viivitamatult nimetatud osakonna kunstiliseks nõuandjaks ning pöördus juba samal 1904. a. näitusel avaliku kõnega rahvahulkade poole, selgitades kunstimaitse ja loomisinnu vajadust kauni ja algupärase uusaegse käsitöö saamiseks. Ta ütles muuseas: «llu loomine on Eestis muistsetel aegadel kõrgemal astmel olnud kui praegu. Seda tunnistab rahvaluule, seda tunnistavad endised eesti ehted ja kaunistatud majaanjad... Meie imetleme seda endist ilu, aga luua ei suuda me nõnda, veel vähem — paremini... Iga omadus, mida ei tarvitata, lööb roostetama ja jääb kängu. Meie rahva loomisevõime ja ilumaitse on kängus, on koguni viletsas olekus... Nüüd tehakse ainult võõraste eeskujude järele. Paljud ei tee sedagi — ostetakse kõik! Vabrikant mõtleb nende eest, oma pea on vaevala... Loomise ja maitse eluvõimed on nõrkemisel. Iseloom on hingusele läinud. Iseäralisest eesti laadist pole enam aimugi...» («Linda» 1904, lk. 672—675.)

Kr. Raud algatusel organiseeris Eesti Põllumeeste Selts endale 1904. aastal kiiresti «rahvuslikkude kirjamiste», s. o. endisaja rahvariie ornamenteide kogu ja korraldas juba 1905. a. sügisel noortele maanaistele käsitöökursused, et õpetada vanade «kirjade» kasutamist moodsas käsitöös. Kursuste tehniliseks juhatajaks kutsuti soomlanna Ilona Jalava. See oli esimene praktiline samm uuel teel. Kristjan Raud süvendas sidet kursuste mõtte ja tegeliku elu vahel. Hiljem avaldas ta oma arvamust kursuste tulemuse kohta ja leidis, et see oli peamiselt küll veel paljas «tööhakatus», kuid mõnest katsest võinud juba näha, «kuidas tuttav toim tegija vaimutules luulelise meeldiva kuju on saanud... Kena kiri ehk ornament — mis see muud ongi, kui luule, kui nähtavusse tõusnud laul!» Ta rõhutas, et säärased käsitöökursused võivad minevikupärandi elustamise abil uuesti süüdata «ilutundmise ja kujutamise-jõu täiesti kustunud küünla». («Postimees» 1905, nr. 16.)

Kr. Raud ei olnud taoliste mõtete esimene väljendaja. Seda oli tehtud juba varem, näiteks 1901. aastal, millal selgitati, kuidas naiste «väljaõmblus, heegeldamine, varras-tega kudumine ja kõiksugu nõelatöö» olevat võõrale teele sattunud, jäljendades baltliku maitsemagedusega veelgi lahjemaks tehtud saksa odavaid muustrilehti, mis ärilise kasu pärast välja antud, kuid oma kunstiväärtuse poolest enamasti pühkmed on.» Samas seati üles ka «põhjusemõtte», mille järele tuleks käia — see on «esivanemate ilumeel». Ühtlasi juhiti tähelepanu ka kaasaja nõuetele: «... võõriti oleks arvata, et meie nüüd lihtsalt vanu riidemoodisid või muud järele tegema peaksime. Ei, me peame seda meie esivanemate oma-kulda oma rahaks ümber tegema, nagu meie uue aja tingimused seda nõuavad.» («Postimees» 1901, nr. 16.) Kr. Rauda kui kunstniku ülesandeks langes nende mõtete täiendamine, kunstiline hinges-tamine, kasutamisele võetavate eeskujude kvalifitseerimine ja uusaegse käsitööga sobivasse seosesse juhtimine. Ta tegi seda siira südame ja järjekindla printsiipaalsusega.

Tähelepanu väärivad ka Kr. Rauda arvamus-ed rahvaloomingu ja ümbritseva reaalsuse vahekorra-st. Eespool mainitud kõnes 1904. a. väitis ta, et meie esivanemad otsisid eeskujusid käsitööle loodusest, mitte aga kuskilt mujalt: «Punetavast lillakast sai sünnis kuju



Kr. Raud. Roikapillimängija. Süsi. Umb. 1896—1898.

sõlele, põllulilledest ja heinamaa õilmetest kenad kirjad tanule ja käikstele. Uss laenas vöödele siiruviiru-kirjad ja vöökirjad kooti vöötideks vaipadesse. Kindad said «külma-kirjad», sukapaelad kalasabad kaunistuseks.» Toetudes rahvalauludele oletas Raud, et voodivaipade kudumisel olid õhtuse taeva värvid eeskujuks: «... õhtul on pikad viirulised pilved taevaserval ja peaaegu nendes värvides, mida eesti vaipadel leiame». Ta tõi ka näite rahvalaulust, kus räägitakse taevast kui eeskujust kudumisel: «Sealt neid siidisida, samblakarva sametida, poogelista punasida, kollakirja kollasida kangajalal kolksutie, tallaspuiel tantsitie — seal need kangad kudutie...»

Vikerkaarvärvilisteks rõivasteks, millest rahvalaulus juttu, pidas ta muistseid triibulisi seelikuid: «Selge vikerkaar! Vikerkaar on igäihele meeldiv loodusnähe. Loomulik, et see mällu jäi ja et seda järele püüti kujutada... Kinnaste «külmakirjad» polnud muud kui lumekübemete järelkujutused.»

Kaunite käiste ja tanude sündi kujutas Raud järgmiselt: «Kui mitu korda on meiegi

silm õues, aias või heinamaal naisterahva valget riiet vastu heinaputke-õilmeid näinud. Kõrge putk ulatub rinnuni, või koguni peani. Seda nähtust tarvitati varsti. Seati käikse ja tanu ääri-veeri mööda nimetatud õilmeid ritta, sinna-tänna muid õilmeid veel sekka ja kena käis oligi valmis... Kui aga küsida, kuidas siis litrid õiekirjade hulka said, siis leiame ka selle nõu: virk, koidikul tõusev... naine nägi iga hommiku lehtedel ja lilledel kastepärleid, mis esimeste päevakiirte käes kullana särasid. Seda karastavat kulda puistas ta varsti litritena oma rängast tööst kuumavale laubale ja rinnale...» (Kr. Raud, «Kunst eesti käsitöös», «Linda» 1904, lk. 672—675.)

Rahvaloomingu ilusugemete kandumine naiste moodsasse käsitöösse ei toimunud muidugi kergesti. Maitse võib teatud ajajärkudel halb olla, sageli üsna vildakal teel, kuid kui sellega ollakse harjunud, peetakse seda heaks küllalt. Vajaliku murrangu pärast tuli ka tol ajal organiseeritult võidelda. Nii korraldati järjekindlalt vastavaid kursusi ja 1906. aastal pandi Raua soovitusel alus ka

«Käsitöölehele» ning 1911. a. ajakirjale «Naiste töö ja elu».

Kr. Raua tookordne algatus on kandnud head vilja. Meie naiste rahvuslikult omapärane kaunis käsitöö on nüüd üldise tunnustuse võitnud. Selle kohta tähendas ka Kr. Raud ise 1937. aastal: «Kui ma neid väljapanekuid vaatlen, ei usuks nagu silmi, et juba nii kaugele oleme jõudnud. See uus-aegne ilu, mille naised vanavara muustrisugemete kasutamisel on saavutanud, pole sugugi muuseumide kopeerimine, kuid ma tunnen kohe, kust selle uue originaalse ilu juuri otsida. Nii unistasin ma 30-ne aasta eest, kui õhutasin vanavara kogumist ja kui mõned arvasid, ma tahtvat tagurpidi käia. Lihtsad inimesed mõistsid mind siis paremini, peened peenutsesid võõraste moeajakirjadega. Küllap nende lihtsate inimeste lapsed annavad ka praeguse näituse kõrge taseme. Olen õnnelik, et aeg ja vaev, mis kulus Eesti Rahva Muuseumi asutamisele, tühja ei jooksnud...» (Kr. Raua jutuaajamine autoriga 20. sept. 1937. a.)

*

Kristjan Raual kulus Eesti Rahva Muuseumi asutamiseks palju aega ja vaeva. Teatavasti alustas see «vana vaimuvara viljait», nagu talurahvas tollal väljendas, oma tegevust 1909. aastal. Selle ettevalmistav toimkond, kuhu kuulus ka Raud, kavatses algul asja hoopis kitsamas ulatuses. Taheti asutada vaid sõnalise rahvaloomingu «kogumise ja asumise paik iseäralise J. Hurt'i muuseumi kujul». Sellega ei olnud aga päri Kr. Raud, väites, et sõnaline vanavara üksinda ei anna kaugeltki täit pilti «rahva hinge iseärasustest», mis peituvad samal määral ja reaalsemal kujul ka ainelises vanavaras. Ta käis peale, et asutatavas muuseumis leiduks koht ka ainelisele rahvaloomingule. Ühtlasi rõhutas ta vajadust, et muuseum võtaks oma kiiremaks ülesandeks ainelise rahvaloomingu riismete päästmise. Vabrikute masinatoodang oli talurahva koduse käsitöö juba ammugi kolikambrisse surunud. Raud väitis, et selline nähe on igati loomulik uues elusüsteemis ja näitab edu inimeste vaeva kergendamiseks, kuid standardiseerib elu ja halvab inimeste ilumeele loominguulist initsiatiivi. Kunstikultuuri areng vajavat aga vanu, aegades «kristallili-

seks lihvitud vaimupärandisi», millele ehitada uut omapärast rahvuslikku kunsti ja seda «aja tuksumise järele seada». Ameeriklastel näiteks puuduvat selline kaugete aegade vaimupärand ja nad polevat kunstile ka midagi nimetamisväärset andnud. Kr. Raua seisukohti pooldati ning Eesti Rahva Muuseum sai ka ainelise rahvaloomingu aktiivseks kogumiskeskuseks. Kogumisaktiooni vaimseks juhiks, õhutajaks ja organiseerijaks sai Kr. Raud.

Tegutsedes ainult isetegevuslikus korras ja saamata riigilt mingit toetust, oli muuseumil esimestel aastatel suuri ainelisi raskusi. Asutamispäeval leidus kassas vaid 193 rubla! Toetuste saamine oli aga algul väga visa, kuna jõukusele trügiva väikekodanluse vaim oli Raua iseloomustuse järgi selline, et «...ennem annab oja oma vee põuale käest, kui sarnane rahamees kopika niisuguste asjade peale, mis protsenti ei kannu.» (Postimees» 1909, nr. 192.) Kuid aeg, propaganda ja ettevõtlikkus loteriide, peoõhtute, muuseumi lillepäevade korraldamisega aitasid ainelist kitsikust hiljem peagi leevendada.

Samuti jahe oli algul ka vaimne osavõtt ning toetus. Kr. Raud jutustas sellest hiljem: «Peotäis haritlasi, kamalutäis maa kooliõpetajaid, ringike üliõpilasi, mõned agarad käsitöölised ja salk luulelisema loomuga seltskonnadaame oligi kõik, kelle keskel plaane peeti ja algatusi tehti. Peale nende võtsid tuld terased kooliõpilased ja hulk iseõppijaid katusekambritest, kelle ideelisis otsis veel puhast teed haridusevalguse kaunita värvate poole... Enamikku tuli kaua kütta, enne kui soojaks läks. Aga mis seal parata, kitsa elu väiklaselt omakasupüüdlike inimesi ei vaimusta ju kunagi miski peale omakasu... Tagant järele ei tule siiski nuriseda, kuna me ainuüksi esimese viie aasta (1909—1913) jooksul kogusime ikkagi üle 14 000 eseme. Sellist asja ei tunne vist ühegi rahva, ühegi muuseumi ajalugu! Ma ei tea, kust see hoog tuli, kuid järsku oli pool-dajaid sadade viisi ja ma mäletan nende säravaid silmi tänaseni. Noorsoo tõusev hoog on nagu mõistatus. Kuid muidugi oli vaja ka tugevat lõõtsa ja lõõtsatõmbajaid, enne kui leeki saime sealt, kus sädemeidki oli vähe...» (Kr. Raua jutuaajamine autoriga 1928. a. 5. mail.)

Ei ole liialdusega öeldud, et Raud ise osu-

tuski selle kogumisaktsiooni kõige väsimatu- maks lõõtsatõmbajaks ja aktiivseks kaasalöö- jaks — pidas kõnesid, avaldas üleskutseid, vestles õppiva noorsooga ja seletas lastelegi koolis, et need oma vanemate rahvariideid muuseumi jaoks hoiaksid.

Ta kõned olid napisõnalised, kuid selged, otsekohesed, veenvad. Ainult kunstnik võib nii väheste vahendite abil nii palju ütelda. Kui ta 14. augustil 1909. a. muuseumi popu- lariseerimiseks esimese kõne pidas, tundusid juba sissejuhatavad laused praktilise mee- lega inimestele ootamatusena, kuid ergutasid ka mõtlema: «Meil kõneldakse palju põllust ja põlluharimisest, karjast ja karjakasvata- misest, pankadest, pankade asutamisest. Aga kui täna-homme Eesti siit pinnalt ära pühi- taks, mis te arvate, mis jääks siis järele, mis eesti nime edasi kannaks? Ta tuhanded ja miljonid? Ei, — järele jääks dr. Hurda ise- äralise kapi müsteriöösne sisu! Mis see on? See on eesti vanavara kogu... See on raud- vara, mis üle aegade ja inimeste põlvete ulatab... Au lihtsatele kõrgeandelistele kunstnikkudele, kes tundmata, teadmata, nimetamata instinktiivselt ilu lõivad. See minevik ei ole kustunud, see on praegugi meites... Suured müstilised muinaslilled õitsevad edasi meie südames. Vilud tuuled on nad ainult ajutiseks kinni surunud. Rahva geenius ootab ainult võimalust jälle tõusta ja sündida nagu Fööniks...» («Postimees» 1909, nr. 84.) Arendades edasi neid sisseju- hatavaid sõnu selgitas ta kuulajatele, et see rahva geenius loov ilumeel magab aja- raskuste talveund ka ainelises vanavaras ning seda vanavara tuleb samuti päästa, nagu J. Hurt päästis rahvaluule.

Et inimeste üldine arusaamine rahvaloo- mingu tähtsusest oli puudulik ja väär, tuli Kr. Raua sageli kõnelda ja kirjutada, et tao- lisi vaateid hajutada. Nii loeme ühest tema artiklist: «Võib julgesti ütelda — kujulise iseärasuse mõistmine on meie juures nii- palju kui null... Suurem osa meie publiku- mist seisab kujulise tubliduse (= kunstiväär- tuse. Aut.) ees ikkagi veel kui härja ees, küsides — mis ta maksab? Asjatundjal on seda päris valus näha... Tõesti kahju on. Rahvas tarvitab vanu kenasid ülikondasid ja ehteid ainult veel tühja lõbu tarvis — Mardi- ja Kadrisantidena. Ülitoredasti ära kirjatud puunõud logeivad nurkades ja lakkades

ning visatakse hulgakaupa tulle... Intelli- gentsil on aga kõigi nende asjade jaoks ise- loomulikud nimetused — «vanad logud, va- nad närud.» Aimaksid nad, mis nad sellega tunnistavad! («Postimees» 1909, nr. 126.)

Kr. Raud selgitas ka muuseumi ülesandeid, rõhutades, et see asutus ei pea jääma min- giks muinasvarade surnud mausoleumiks, vaid kujunema elavaks uue elu kasvatajaks. Muuseumi on tarvis selleks, et hoida ja kõi- gile kättesaadavaks teha väärtusi, mis elu parandavad, ülendavad ja uut kõrgemat elu loovad. «Nii on mõnegi rahva juures ta endise kultura alusel uus isesugune eluvõi- meline kultuurailm tekkinud, mis kõigile rikkastuseks tulnud... Ma näen ka uut Eestit meie muinaspäranduse varal ülesse kasvavat — noort, kaunimat, rõõmsamat, õnneliku- mat!» («Eesti Kirjandus» 1912, lk. 225—234.)

Väljapaistvaks sündmuseks muuseumi elus kujunes «Vanemuise» saalides korraldatud ainelise rahvaloomingu valiknäitus 13. märtsil 1911. a., kus «iseäranis noorte huvi ja imestus oli suur». Inimesi oli juba hommikust

Kr. Raud. R. Sahn. Eksliibris.



peale murruna koos. Ka Kr. Raud oli kohal ja andis seletusi rahvariiede kohta: «... nende kallal on kogu rahvas kaasa töötanud. Järgnev põlv revideerides, mida eelmine põlv kokku oli seadnud — heitis välja, mis ei meeldinud ja lisas juurde, muutis ja täiendas. Kui palju siin on katsutud ja passitud, enne kui nad praeguse kuju said!... Vaim loob välimuse. Kui juba lihtsast käekirjast inimese temperamenti võidakse lugeda, mis siis rääkida veel tema loodetest (= loomingu- st. Aut.), kus ta koondatud, pingul olevad vaimsed jõud tegevuses olid.» Need «looded» on «peenikese hingeelu, kaasaegse omapärase maitse ja tehnilise võimise arengu lõpuotsus ja sel põhjal küll tähelepanemise, lugupidamise ja uurimise väärt.»

Näitusele järgnesid kõned. Kr. Raud esines ettekandega «Muuseumid kui rahvahariduse asutused.» Muuhulgas käsitles ta ka küsimust, mis on r a h v a s, kelle loomingu- t me näitusel imetleme? «Rahvas ei ole mõni mehhanism... tume hulk, ... kari värvita isikuid, ei: rahvas on kogu mitmeti mõtlejaid ja tundvaid inimesi, kelle hulgas palju loomulikke intelligentsi ja ... suurt tahtejõudu on. Siin on raudseid mehi, praktilisi päid, geniaalseid mõtlejaid ja osavaid kunstnikke, kes ... palju tähtsat ära teevad ja veel rohkem teeksid, kui neil rohkem haridust oleks. Rahva hulgas on kõik enamvähem veel puutumata isikud, kes, nõndaütelda, oma nina järele elavad ja töötada julgevad. See tähendab: siin on iseärasust ja hulgana algupärasust.» Seega on rahvalooming «otse looduse rüppest» välja kasvunud, tal on «kosutav jõud juures», ja nii võivad «endiste varade alusel uued kulturad tekkida ja muinsusest ootamata modernõilmed välja kasvada.» («Postimees» 1911, nr. 100.)

Näituse mõju oli tõesti elustav. Nende ridade kirjutaja mäletab hästi, kuidas külastajate nägudel säras «hele rõõm», nagu ajalehes kirjutati. Kõik olid ju rahvaloomingu üht või teist eset varemgi näinud, kuid mõju nende ülevaatliku kogu vaatlemisel oli hoopis tugevam. Mu mälestusest ei unu ka ühe lukussepa lubadus, et näinud säärast näitust, läheb ta nüüd maale ja toob oma vanaema kirstunurgast ka midagi kaasa. Ta pidas sõna, käis jaanipäeval maal ja kinkis muuseumile kaks seelikut, ühe vaiba ja mitu vööd: «Nüüd võivad minugi lapselapsed kord

minna ja vaadata, kuidas nende vana-vana-vanaema noorelt tore oli.»

Vaimsed püüdlused kiskusid sel ajal mitmesse suunda. Meie kultuur oli ju veel nagu jalutu ja peatu. Kõigest oli puudus, kõike oli vaja. Eks siis ole mõistetav, et ka vastuloolusid tekkis. Ka Kr. Raua entusiasmile heideti üht-teist ette. Väikekodanlus elas oma tavalises väikekodanlikus miljöös ja kehtitas õlgu, osa nooremaid vaimuinimesi harrastas aga kiiret europaseerumist ja nägi rahvaloominguga tegelemises konservatiivsust. Kr. Raua jättis see aga külmaks ning ta jätkas oma teed. Tal oli hea meel, et meie noored heliloojad siis juba rahvaviiside motiivide järele haarasid ning ta lootis, et küllap ka kujutav kunst kord seda vajadust mõistab.

Aastaid hiljem oli ta tutvunud prantslase Paul Lafargue'i seisukohaga rahvaloomingu tähtsuse kohta ja seletas 1928. a. rõõmsa meelega nende ridade kirjutajale: «Kus on siis nüüd mu konservatiivsus, kui isegi Lafargue tõstab rahvaloomingu kõrgele kilbile!» Paul Lafargue, K. Marxi väimees, kirjutas muuseas teose ka rahvaloomingu- st, milles väitis: «Rahvaluule, hulkade loomingu tekib rahvahulkade eluolust endast, rahvas laulab oma laule tema poolt otseselt läbielatava kire ja vahetu mulje mõjul. Sellepärast omab folkloor suuremat ajaloolist väärtust kui ükskõik milline üksikisiku teos.»

Kr. Raua püüdluste paremaks mõistmiseks mainime siin ka M. Gorki hinnangut rahvaloomingu- le: «Rahvas pole ainult jõud, mis loob kõik materiaalsed varad, ta on ka ainulaadne ja ammendamatu vaimsete varade allikas...! Kollektiivse loomingu võimsust tõestab kõige selgemini asjaolu, et paljude sajandite jooksul pole individuaalne loomingu midagi võrdset «Iliase» või «Kalevalaga» tootnud...» Ainelisest vanavarast oli Gorki samal arvamusel, kui ütles: «väiksed inimesed olid suured meistrid — sellest kõnelevad meile muistsete aegade jäänused muuseumides.»

Kui omaaja väikekodanluse pisi-päevahuvide stagnatsioon, samuti ka mitmetel moodsatel voolujoontel liikuva vaimsete uusotsingute harrastajad Kr. Raua arvamuse- tesse ja töösse ekslikult suhtusid, siis tunduks veelgi suurema eksitusena, kui meie nüüd uuel ajastul tema tööd ja püüdlusi õigemini ei hindaks ega mõistaks.

Kr. Raud. Viru vanne, Süsi.



Kr. Raud. Maantee, Süsi. 1940.



Käesolev kirjutis ei peatu Kr. Raua kunstilisel loomingul ega püüa seda hinnata. See nõuaks pikemat vaatlust ja sügavamat analüüsi ning ulatuks üle lühiartikli mõõtude. Siin tahaksin meenutada veel mõnd üksikasja, mis selgitab Kr. Raua meeleolusid loominguliseks tegevustungiks.

Tekib küsimus, miks Kr. Raud Eesti Rahva Muuseumi tööst järsku loobus ja 1913. aastal Tallinna elama asus? Seda põhjustas esmajoones rahuldamatu tung loominguks. On ju teada, et ta loominguine tegevus osutus Tartus viibimise perioodil 1904—1913 väga napiks. Oma asumisest Tallinna jutustas ta ise: «Mida aasta edasi, seda kärsitumaks muutus mu meeleolu Tartus. Olin segamini rõõmus ja kurb ühtlasi — rõõmus, et muuseum kasvas, kurb, et sellesse kogumistöösse nii ülepea ära olin uppunud. Tihti mõtlesin üsna hirmuga kasvavale vanadusele ja ahas-tasin endamisi, et pean oma loominguilised kavatsused vist küll maha matma. Siis järsku ei andnud aga süda järele ja otsustasin loobuda kõigest senisest, lahkuda Tartust ja katsuda Tallinnas paremat õnne loovaks tööks. Mu lähem sõber, luuletaja K. E. Sööt mõistis mu hingehäda ja vend Paul arvas Tallinnast, et võiksin sinna asuda... Tõuke selleks andis ka Tartule spetsiifiliseks kujunev omadus — seal muututi järjest snobistlikumaks ja kitsarinnalisemaks. Rahvuslus muutus sageli kilbiks, mille tagant hoope jagati ka kõige kasulikumatele mõtetele, kui need suuremast avarusest tulid. Ma ei armasta ilmeksimatuse paavste, kuid seal leidis neid palju — snoobide vanamoelises ülikonnas...» (Kr. R. jutuaJamisi autoriga 11. sept. 1936. a.)

Kuid ka Tallinn ei võimaldanud Kr. Rauale loominguavarusi. Sealgi tuli ülalpidamist teenida õpetajana, sõjaraskustega heidelda, muuseumi korraldada, muinsuse säilitamist organiseerida jne. Sealgi leidis vaimukitskusi, ametlikku üleolekut, kunstimeele täielikku puudumist. Kui ta kodanliku Eesti haridusministeeriumi kunstiosakonnast lahkus, saatis ta nende ridade kirjutajale kirja, kus ütles: «Ma ei jaksa enam kannatada seda tööd. Asjatundmatuse ükskõiksus sööb seal ära kõik rutulised vajadused... Rõõm oleks igast raputusest, mis siin teha suudetak. Mina mõtlen nüüd kodule ja kunstile.

Kui kord ometi saaksin, olen vana ja tahan ajada järele, mis tegemata jäi.» Ühes 1925. a. kirjas K. E. Söödile leiame täienduse ta muredest: «Ootan pikisilmi koolitöö lõppu, et jälle oma päris alal töötada võida... Aastad kaovad. Istun mõnikord tee äärde kivi peale ja mõtlen, mis oled sa oma elus teinud, ja silmad löövad märjaks.»

Ta aineiline olukord loominguiliseks tööks paranes alles 1926. a. algul, mil ta kultuurkapitalilt hakkas saama iga-aastast stipendiumi 144 000 marga ulatuses. Peale sellise toetuse anti temale sageli ka töötellimusi, mille eest hästi tasuti.

Näemegi, et ta loominguine õitseng (arvestamata noorusaastaid Peterburis õppides) langeb vanadusikka peale 60-nda eluaasta. Selleks ajaks oli ta lõplikult vabane-nud ka mitmetest omaaegsetest kallakutest müstitsismi ja ülisümbolismi, mis sajandi-vahetusel sidusid tedagi. Täie jõuga asus ta nüüd rahvaloomingu aimestiku kasutamisele ja andis selle, mis tema loomingu teeb ainulaadsetl raudlikuks. See osutus kahtlemata raskeks ja pidevaks vormiotsinguks, sisemiseks sünnitusvaluks, millest Raud ise tähendas: «Ma ei joonista ju teel ettejuhtuvaid puid, põõsaid, ega lilli vaasides, reaalseid tuttavaid inimtüüpe, maju ja aedu linnas ja maal nagu teevad impressionistid, realistid ja naturalistid. Ma tahan kuju anda sellele suurele «isesugusele» millele mind muinsus on viinud, kuid mida ma ikkagi vaid aimamisi kompan ja mille kontuurid ei ole kindlad... See kõik on väga raske, kuid see raskus ehk lunastabki mu viibimise siin.»

Kr. Raud oli loomult kutsumuse inimene ja teisiti ei võinud ta end seada. Ta ei kuulunud inimeste hulka, «kes ordeneid püüavad sealt, kus neid jagatakse, mitte kus neid teenitakse.»

Oma vanaduspäevil väljendas ta kord: «Ma tean, maailm ja inimesed muutuvad kiiresti, mina aga liigun ikka muinasjutu-maailmas. Aga ma arvan, üks ülesanne tuleb lõpu-le viia, teised arendagu seda siis edasi...»

Siin kerkibki noorele kunstnikkonnale ülesanne, kuidas rahvuslikke kunstivorme ilmekalt ning sisukalt tänapäeva ja tuleviku kunstivormidesse edasi kanda. Raud andis selleks põhialused.

OTTO KRUSTENI LOOMINGUST

Romulus Tiitus

«Olge rõõmsad, minu vaesed! Täna seedin ma teile.» Selle panegüüriilise fraasiga varustatud karikatuur «Pidud vaeste heaks» on sobiv Otto Krusteni loomingu iseloomustamiseks, lähtudes kolmest komponendist, mis määravad karikatuuri ühiskondliku väärtuse ja mõju. Need on: kujutus, tabavus, teema. Lühidalt, sisu ja vorm, nagu iga teisegi kunstilise distsipliini hindamisel.

Krusteni produktiooni joonistuslik kül, kujutatava objekti väljenduslaad näib olevat mõjustatud maailma ühe võimekama karikaturisti, Krusteni kaasaegse, norralase Olaf Gulbranssoni eeskujust, kelle maneer taotles printsiipi — vähesega palju ära öelda. Kuid pole põhjust oletada, et Krusten ilma mainitud eeskujuta oleks omandanud teistsuguse stiili — ilmneb ju Krusteni kõige varasemateski töodes ajakirjades «Sädemed» ja «Kilk» tendents lihtsustamisele ja lakoonilisusele. Pealegi ületab ta Gulbranssoni niihästi kujude vormi kui ka liikumise dünaamika tinglikkuses. Kujutatava objekti «übersünd» kunstniku ajus sõltub tajumise laadist, tundeelamuse jõust, reljeefsusest, millega objekt mõjub kunstnikule. Loomulik, et see tunnetamine on subjektiivne, seetõttu peab ka selle tulemus olema omapärane, eriilmeline. Subjektiivsus ongi eelduseks originaalsuse saavutamisel kunstiloomingus. Intuiitivne nähtuste haaramine ja kajastamine on talendi tunnus. Selle puudumine, vaatamata professionaalsele oskusele, annab diletandi, — paremal juhul osava eklektiku, kes pendeldab mõne või paljude eeskujude vahel.

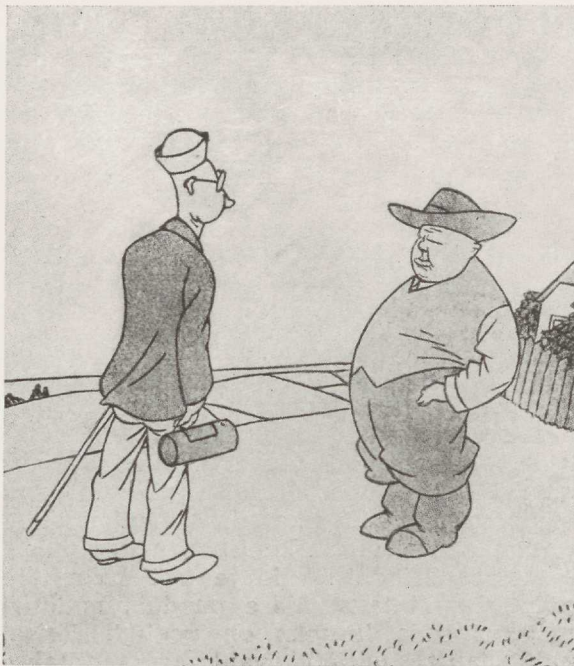
Põgus pilk korpulentsele daamile karikaatuuris «Pidud vaeste heaks» tõendab, millist tavatut julgust, õigemini — ümberkujundavat jõudu — sisaldab Krusteni loominguiline sulatusahi, milles kristalliseerub nähtud objekt. Kõik liigne, segav, väljenduse ilmekust hajutav või nõrgestav on kuju voo-

limisel kõrvaldatud või nivelleeritud karakterit rõhutada aitavaks, monumentaalseks vormiks. Natuuri loomulik anatoomia, proportsiooni mõõtmed on modelleerunud, võiks öelda — karakteri anatoomiaks. Tunnus impulsiivsest temperamendist, mida taltsutab asjade seesmise loogika sügav tundmine.

Tung olulise järele kehtib Krusteni teoste nii kompositsioonilise külje kui ka miljöö kohta. Sageli taust üldse puudub, muidugi seal, kus seda liigseks on peetud. Teisel juhul taust, miljöö vaid markeeritakse hädavajalike nappide, kuid ilmekate vahenditega.

Krusteni paremad karaktertüübid mõjuvad otsekui nukuteatri nukud, — illusioon reaalsusest on täielik, kuigi on tegemist groteskuseni moondatud kujudega. Mulje saavutamise seaduspärasuse arvestamine on aluseks, miks Krusteni kujudes harva leidub põhjendamatu liialdusi. Võib julgesti nentida, et karaktersete tüüpide loomises kuulus ja kuulub eesti karikatuuris primaat Krustenile. Ta kujud ja näod pole juhuslikud kujud ja näod, need on teatava sotsiaalse kategooria üldistatud ja viimistletud esindajad. Sellest sõltubki Krusteni tüüpide suhteline vähesus, näiteks suurpõllumehe-hallparuni tüüp varieerub ja piirdub kuue-seitsmega. See-eest on nad aga üllatavalt tuntud-nähtud, kuigi mitte otse näpuga näidatavalt adresseeritud.

Krusteni esteetiline maitse ei luba tal iialgi laskuda üle nende piiride, mille taga kummitab naturalism, vulgaarsus. Ka inetul on oma ilu — kunstitõde. Krusteni delikaatsus võimaldab käsitleda ka selliseid süžeesid, mille pikantne ja intiimne olemus naturalistlikul lähenemisel kipuks varjutama teema eetilist ideed. Isegi tema sellised joonistused mõjuvad «karskelt», mis võiksid põhjustada karvaturritamise vooruseapostli-



Maal.

Suvitaja: «Kas saaks teilt, peremees, toiduainet osta?»
«Tulge oksjonipäeval — minu majapidamine on aresti all.» (1930)



Abielu.

«Ega sa kallim, mind ometi maha ei jäta?»
«Nii kaua, kui meie veel abiellunud ei ole, pole seda vaja karta.» (1930)

tel, kes pahatihti omavad varjatud kalduvusi erotomaaniasse . . .

Ent paraku — kus valgust, seal varju! Ka Krusteni stiili voorusel on oma varjukülj. Mulje efektiivsuse ülemäärane taotlemine annab sageli vastupidise tulemuse — mulje nõrgenemise. Lihtsustamise liigses tinglikkuses peitub hädaoht langeda stiliseerimisse, sageli skeemi. Nii esineb vahel ka parimate Krusteni joonistuste juures mõni eksitav ja väärtalt mõjuv detail, mis sunnib vaatajat uurima ja oletama antud detaili mõtet ja otstarvet. Vaadeldava «heategeva daami» füsiognoomias — mis muide, arvestades joonte nappust, on hiilgav edeva, meelsa, himura, kuid nürimeelse seltskonnadaami karakterportree — kipub segama silma all kotti moodustav joon. See frivoolsuse rõhutamiseks tehtud markeering tundub rasvavoldina, mis nii noorusliku ümara näo juures mõjub võõrkehana.

Ühe detaili rõhutamine teiste samaväärsete detailide ignoreerimise arvel annab Krusteni kunsti nautija fantaasiale vahel tükikese tööd kujutatu «lahtimõtestamisel». Liigsest ökonoomsusest kujutamishandlites tuleneb mõnikord kujude teatav tuimus ja konstrueeritus. Eriti võib seda täheldada Krusteni väikeseformaadilistes töedes: püksisäär, käsi- vars on sageli lihtsalt post või kepp. Seepärast pole imestada, kui mitte üksi laiemale tribüünil, vaid ka nende hulgas, kelle haridustase eeldab küllaldast arusaamist esteetilisest nähtuste mõistmisel, kohtad reservatsiooniga suhtumist Krusteni loomingusse.

Teine karikatuuri komponent, kõlajõult mitte vähem kui esimene, nimelt tabavus, nähtuste varjatud põhjuste avamine, järelduste tegemine või püstitatud probleemi lahendamine, on Krustenil harmoonilises kooskõlas ta manuaalse võimega, ta voorustega ja — isegi ta väärtustega. Teema avamisel omab ülekaalu rahulik, vaatlev meele. Tekst on sageli jutustav, tõetera ütleb autor ise välja või kasutab selleks ruuporina oma kujusid. Et Krusten sellise analüüsiva hoiaku juures igavaks ei muutu, millisele karile jookseb kõik jutlustav või õpetlik, siis oleneb see oludes või vahekordades kätkeva töö sügavast tajumisest. Antud momendis peegeldub haaravalt ja kontsentreeritult niihästi minevik kui tulevik. Selles peitub Krusteni loomingulise taotluse sügavus ja jõud.

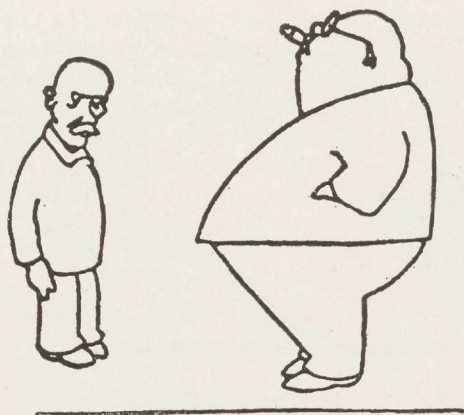
Milline rabav agraarolude iseloomustus kätkeb karikatuuri «Maal» peaaegu asjalikus dialoogilises allkirjas. Ei mingit hüperbooli — ja ometi saab tuntud lugu — keskmike vaesumine maal — drastilise mõtlemapaneva helgi vastuse ootamatu, kuid erapooletult loogilise järelduse tõttu.

Paradoksaalset, aforistlikku või nähtuse ja mõiste inkongruentsust esineb Krustenil harvemini. Ent ka see koomika variant saab tema sule all haarava elulise ulatuse. Karikatuuris «Abielu» inimlike vahekordade muutlikkusest tulenev traagika lahendub koomiliselt kõlava tõe kaudu: kindlalt eeldatav side — abielu — võib muutuda sideme katkemise põhjuseks.

Teine näide — «Klassivahed». Sotside demagoogilist, teesklevat, tööliklassi huvisid näiliselt kaitsvat olemust on vaevalt pretsiösemalt kajastatud kui selles karikatuuris. Maailmavaatelse *credo* kohaselt on siin kõik korras — sots kodanliku maailmavaatega inimest ei või sallida. Ent ühtlasi ilmneb sotsi olemuse kogu antipoodsuse koletu tulemus: ettevõtjana, s. o. kodanluse tüüpilise tegelasena kuulutab ta ju ka iseenese oma vaenlaseks! Materialism kui idee ei ole identne materialistiga.

Siinjuures tuleb vihjata tõigale, et nagu ülaltoodud, nii ka paljudele teistele suurepäraselt lahendatud töödele on antud niivõrd vähe ruumi ja pealegi skemaatiline kujundus, et väljaannete põgusal lehitsemisel kaovad Krusteni paremad pärlid ajalehe muu pahna hulka, pärlid, mis oleksid väärinud süvenenumat töötamist ja tervet ajakirja lehekülge. Kas oneneb see süžee alahindamine autorist enesest? Nähtavasti, sest mõnes karikatuuris või karikatuuride seerias, näiteks «Kratt valitsust moodustamas», teeb Krusten ilma erandita kõik rahvaesindajad sulideks, sõnadega: «Valitsuse moodustamine usaldakse Kratile, kuna tema on veel ainuke «tegelastest», kes ennast avalikult ära ei ole teotanud riigi pügamise 10-aastases ajaloos.» Kui juba taolisele suhtumisele sellise kodanliku lehe nagu «Päevaleht» veergudel kahel leheküljel ruumi lubati, siis sotside liidrite diskrediteerimiseks poleks keegi suuremat formaati keelanud.

Kodanliku korra ühe valusama sotsiaalse häda — tööpuuduse — kõrvaldamise idealistlikku lähtepunkti piitsutada tahtvat karika-



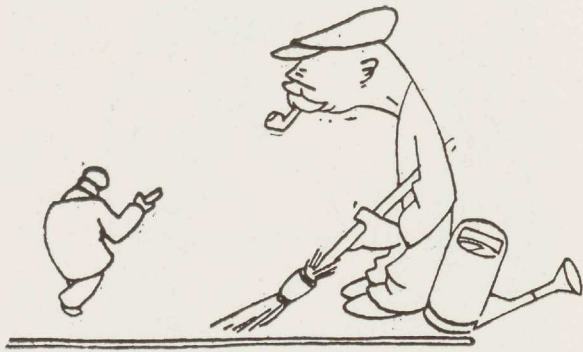
Klassivahed.

Sots-peremees: «Teie olete kodanlise maailmavaatega, sellepärast olen sunnitud teid lahti laskma.» (1930)



Võitlus tööpuuduse vastu tõuparandamisega.

Resolutsioon. — Sööge valitud toite, ostke soe kasukas, reisige meelelahutuseks Itaaliasse, puhake sanatooriumis ja jooge tublisti kuremariini, küll siis puudusest üle saate.» (1928)



Haritlaste rohkus.

«Tema, kurask, saanud ka kojamehekoha — ise oli teine ainult keeleteadlane.» (1930)



Alkohol on seedimisele kahjulik.

«Meiesugusele ei tee see midagi — ma joon ilma sakuskata.» (1928)

tuuri «Võitlus tööpuuduse vastu tõuparandamisega» ei saa pidada õnnestunuks. Siin ilmneb Krusteni — tõsi küll, harva, kuid siiski esinev — küündimatus või jälle hoolimatus teksti suhtes. Resolutsioonis puudub minimaalsemgi vajalik kausaalsus, põhjuse ja toime seos, mida õigustab nõudma pealkirjas rõhutatud «tõuparandamine». Ent tekstis, allkirjas eeldatakse võimaluste olemasolu selleks, mida taotletakse! «Tõuparandamine» aga vihjab idealistlikule teesile — pääs viletsusest sõltub inimese kõlbelisest enesetäendamisest. Nii jääb suurepärase joonis vaid kahe leeri antagonismi markeerimiseks ehk kõige enam kodanliku kõrgkihi ülbuse või hoolimatuse demonstratsiooniks. Igal juhul — isegi kui tõu väärastamine lugeda härrade silmis võrdseks kasuka omamisega — jääb ikkagi pealkirjas kätkeva idee mõte lahendamata.

Kultuurpoliitilisele teemale pühendatud karikatuuri «Haritlaste rohkus» võiks pidada musternäidiseks niihästi koomika spetsiifika kui ka probleemi sisu avamise seisukohast. Masendav olukord tööta haritlaste keskel on siin inimliku psüühilise omaduse — kadedusekuradi — rakendamisega kojamehekoha teadusemeestele endastmõistetavaks, jah — koguni kadestusväärseks ametikohaks teinud. Milline raske süüdistus kehtivale ühiskondlikule korrale!

Koomika nüansside hiilgavat tundmist ja mahutamisoskust psühholoogia raamidesse Krusteni poolt tõendab ka karikatuur «Alko-

hol on seedimisele kahjulik». Loogika taandub siin psühholoogiliste ajede ees, mis sunnivad inimesi sageli mõistete väljakujunenud tähendust moonutama või hülgama. Õnnetu inimese traagika, kes eneseunustust otsides ja leida tahtes teeb hädast vooruse. Jääb kõlrama suure jõuga kunstniku kaasatundev hing, «naer läbi pisarate». Kahjuks on mõlemad viimatimainitud karikatuurid vaid miniatuursed visandid, mis vähendavad tööde sugestiivset mõju.

Kui siirduda nüüd karikatuuri kolmanda komponendi — teema — ainevalla iseloomu ja küündivuse juurde, siis näib Krusteni omavat võrdset huvi kõigi nähtuste vastu, mis aga lähemast või kaugemast keskkonnast ulatusid tema tajumise sfääri ja mis inimkonna paremate ideaalide aspektist nõudsid kriitilist reageerimist, alates väikese inimese «pisipattudest» kuni maailmapoliitiliste «surmapattudeni» välja. Ja kuigi Krusteni loomingu valdavam osa kulgeb mööda sisepoliitilisi ängistavaid radasid, moodustades suurepärase satiirilise kroonika koduste politikaanide ambitsioonidest, siis ei tulene see mitte niivõrd Krusteni erakordsena näivast huvist «asja vastu» kui loomingu võimaldavate finantseerijate mõjutamisest, kes suvaliselt olid harjunud oma huve ja nõudeid samastama lugejate huvide ja nõuetega.

Ent millisel küllaltki kaaluval — kaaluval üldistamise mõttes — aadressil võis Krusteni suunata oma relva ühe kodanliku lehe veergudel, seda illustreerigu tema sõna ja pildi

konglomeraat «Pealuu», mille tekstiline osa pajatab järgmist:

Lähemas minevikus, erakondade võimu päevil, elas mees, kellest naabrid arvasid, et jumal teda mõistusega liiga vähe on ehtinud. Need arvamused osutusid aga ekslikuks, kui mees erakonna liikmekaardi lunastas ja seepeale kohe tähtsale kohale tõusis, isegi mõnikord ministriks sai, riigivanema kandidaat oli ja kultuurkapitali asju ajas. Muidugi olid seetõttu temale kõik kraanid avatud. Nii võidi temast varsti kui rikkast mehest, kellel oma auto ja suvila, kõnelda. Ühel päeval jäi ta aga kadunuks ja peeti tõenäoliseks, et kui jõukas inimene oli ta röövmõrtsuka ohvriks langenud. Otsimised ja uurimised ei andnud tagajärgi, leiti ainult kuskilt metsaservalt ta kübar ja erakonna liikmekaart. Mõni aeg pärast seda võttis keegi teadusemees juhuslikult kaevamisi ette — ja leidis pealuu, mida ta eelajaloolise inimese omaks pidas. Sellele aga vaidlesid kadunu sugulased ja sõbrad

vastu, seletades, et see on õndsas tegelasel ning endise ministri pealuu. Teadlane jäi aga kindlaks ja näitas teaduslikult ära, et säärast madalat arenemisastet tunnistav pealuu ei või kuuluda inimesele, kes on olnud minister ja teistel kõrgetel kohtadel.

Ja lõpuks — milline võiks olla üldhinnang Krusteni loominguga kohta tänapäeva kriitiliselt seisukohalt? Millise voolu või meetodi alla lubab ta ennast klassifitseerida? Kindlasti kriitilise realismi alla, kui viimast võib lugeda kehtivaks karikatuuri kohta. Ja mis pärast mitte — toetub ju karikatuur kui pildi ja sõna koostöö üht jalga pidi sõnaloomingu valdkonda. Pole kahtlust, et Krusteni looming moodustab meie kultuuripärandis hinnatava varamu, seda eriti kodanliku väärdemokraatia olemuse väärilise hindamise mõttes. Krusteni parimate teoste populariseerimise üritus oleks meie kriitilis-esteetilistele jõududele tänuväärseks ja pakiliseks ülesandeks.



Pidud vaeste heaks.

«Olge rõõmsad, minu vaesed! Täna seedin ma teile.» (1923)



O. Tammeraid. Näiteid metallehistöödest.

PILK OTTO TAMMERAIDI LOOMINGU- LISELE TEELE

Tiiu Tults

Otto Tammeraid, üks veendunumaid rahvusliku suuna pooldajaid eesti tarbekunsti, sündis 23. septembril 1904. a. Tallinnas. Pärast Riigi Kunsttööstuskooli skulptuuri eriala lõpetamist 1926. a. siirdus noor kunstnik oma teadmisi täiendama Saksamaale Krefeldi ja Warmbrunni kunstikoolidesse. 1927. aastast alates töötas O. Tammeraid Tallinna Pedagoogiumis käsitöö ja joonistamise õpe-

tajana ning 1935. a. Riigi Kunsttööstuskoolis metallitöö osakonna juhatajana. Eesti Kodutööstuse Keskseksi ülesandel töötas Otto Tammeraid pikemat aega Eesti Rahva Muuseumis.

Pidev kokkupuutumine rahvakunstiesemete-ga mõjustas kunstniku loomingu- lise palge ja eriharrastuse väljakujunemist. O. Tamme-raid oli kirglik vanade ehete, kannude, pii-

pude ja vappide koguja. Kunstniku rahvuslike ehete kogu, millesse kuulus üle 1300 eseme, oli suurimaks erakoguks Eestis. Rahvakunstist omandatud ideid, motiive ja võtteid rakendas kunstnik suure eduga oma loomingus — hõbetaondis taldrikud, kausid, kastikesed, pandlad ja preesid on kantud eredast rahvuslikust stiilitundest. Kahjuks katkestas Teine maailmasõda järsult kunstniku loomingu tee. Üle elanud Leningradi blokaadi, ei suutnud tema nõrgestatud organism enam taastada elujõudu ja kunstnik suri 1942. a. NSV Liidu tagalas.

Otto Tammeraidi loomingu tee oli lühike — küpse kunstnikuna esitas ta oma tööd alles 30-ndate aastate teisel poolel — kuid väga viljakas. O. Tammeraid on võrdse eduga tegutsenud kõigil metallehistöö aladel — nii ehete kui ehisnõude valmistamisel ning dekoratiivse raua- ja vasetaondi alal. Kõiki Tammeraidi töid läbib püüd anda võimalikult lihtsal pinnal, siluetil tükike rahvuslikku minevikku kaasaegses vormis.

Kunstniku armastatuimaks tehnikaks oli taonal, seepärast ei loobunud ta isegi ehete juures võrdlemisi robustselt mõjuvat nukslitehnikat kasutamast ega asendanud seda tundliku graveeringuga. Jõulise, elegantsita dekooriga tahtis O. Tammeraid rõhutada rahvuslikku omapära ja dekoratiivsust.

Sama tendents avaldub vormilahendustes. Nõrgalt profileeritud vormile kontsentriliste ringidena paigutatud dekoorivõid võiks pida Tammeraidile kõige iseloomulikumaks kompositsioonivõtteks. Ornamendi valikule ja kokkupõimele on aluseks etnograafilises materjalis laialt levinud muhu männa, sõnajaala, näärakraoni, rooliratta ja pilaku motiivid. Need maitsekais kombinatsioonides punasesse vaske rammitud elemendid proportsioonide heal valikul moodustavad suursuguse ja efektse vahelduse dekoreerimata pinnaga. Oma töödes kasutab O. Tammeraid

alati sümmeetrilist kompositsiooni. Tema ehted on teostatud hõbedas, kausid ja taldrikud kas punases või kollases vases — viimased on hiljem hõbetatud.

Dekoratiivsed küünlajalad, ovaal- ja valgustusarmatuurid kannavad vähem otseseid mõjustusi rahvakunstilt, kuna mainitud metallesemeid eesti rahvaloomingus ei leidu. Ent ometi räägivad need lihtsate võtetega teostatud sepis- või vaskeemed O. Tammeraidi äärmiselt peenest stiilitundest ja maitsest. Tema armastatuimaks võtteks sepises on kombinatsioonid poolkaare- või keerukujuliste motiividega, kusjuures lamedat raudriba kaunistavad lihtsad rammitud ornamendimotiivid.

1939.—40. a. on O. Tammeraid teostanud rea esemeid Adamson-Ericu kavandite alusel. See koostöö ei jätnud tema loomingu mõju avaldamata. Kunstnik loobus senisest küpsest rahvuslike traditsioonide jäljendamisest ning läks üle vabamale ja omapärasele kompositsioonile.

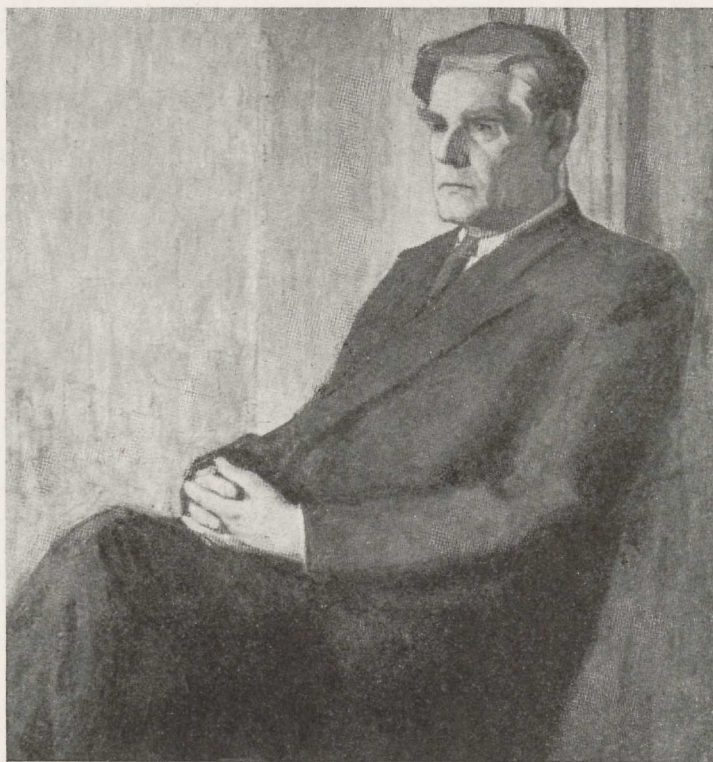
O. Tammeraid on korduvalt esitanud oma töid rahvusvahelistel näitustel ning omandanud teenitult kõrgemaid auhindu — mainigem kas või Rahvusvahelisel Käsitöönäitusel Berliinis 1938. a. saadud aumedalit.

Kahjuks on tänapäeval O. Tammeraidi töid säilinud vaid üksikuid. Sõjatules hävisid tema ateljee ja töökoda, samuti hävis suur kogu hõbedat, mille kunstnik annetas Eesti Rahva Muuseumile.

Otto Tammeraidi kui rahvusliku suunaga kunstniku ilmumist ajal, mil eesti metallikunstis oli juurdunud tihti halvamaitseliste välismaiste eeskujude kopeerimine, peab kõrgelt hindama ja tunnustama ka kaasajal. Kunstniku sügavalt individuaalset talenti ja loomingu omapära iseloomustab tabavalt üks tolleaegseid arvustusi: «Otto Tammeraidil on metall jäänud selleks, mis ta on. Siin on teatud arhailisus koos moodsa mõtestusega leidnud otstarbe ja ilu.»



E. Kits. Valgemetsa. Õli, 1958.



L. Muuga. J. Arensoni portree. Õli 1958.

MONUMENTAALNE PROPAGANDA

Leo Soonpää

14. aprillil 1918. aastal avaldati noore Nõukogude valitsuse poolt dekreet «Tsaaride ja nende teenrite auks püstitatud monumentide mahavõtmise kohta ja Vene sotsialistliku revolutsiooni monumentide projektide väljatöötamise kohta». Selle dokumendiga saab alguse üritus, mida tuntakse «leninliku monumentaalse propaganda» nimetuse all.

Eostatud oli see mõte varem. Lunatšarski jutustab selle idee tekkimisest järgmist: «1918. aasta algul kutsus Vladimir Iljitš mind enda juurde ja seletas mulle, et tuleb ära kasutada kunsti kui agitatsioonivahendit; seejuures esitas ta kaks projekti. Esiteks tuli tema arvates kaunistada suurte revolutsiooniliste pealkirjadega ehitusi, planke jne., kohti, kuhu harilikult paigutatakse afišid. Teine projekt puudutas monumentide püstitamist suurtele revolutsionääridele laiaulatuslikus mastaabis.»

Dekreedile eelnes rahvahariduse komissari Lunatšarski kirjutus «Monumentaalne agitatsioon» ajakirjas «Plamja», milles selgitati üksikasjaliselt selle ürituse raamides kavatsetavaid samme. Siin kõneldi, et on vaja teha lähemal ajal valik tsitaatidest, mis vastavad sotsialistliku Venemaa maailmavaatele ja meelsusele. Tsitaadid raiutakse kivitahvlitele või valatakse pronksplaatidesse ning pannakse üles nähtavatesse kohtadesse Moskvas, Petrogradis ja mujal. Tahvlite avamine sünnib pidulikult, kõnede ja muusikaga. Uheaegselt tahvlite ülespanekuga hakatakse skvääridel ja teistes sobivates kohtades püstitama mälestussambaid inimestele, kellel on teeneid revolutsiooni ees. Nende mälestussammaste siht kannab rohkem propaganda kui isikute mälestuse jäädvustamise iseloomu. Seetõttu ei panda rõhku nende välistele toredusele ega materjali hinnalisusele,

vaid eelkõige arvulisele rohkusele ning väljendusrikkusele. Perspektiivis on hiljem, aegade rahulikumaks muutudes, nendest õnnestunudate viimine marmorisse ja pronksi. Samuti nagu mälestustahvlite, nii pidi ka monumentide avamine toimuma pidulikult.

Esmajärjekorras oli kavatsus püstitada monumendid Radištševile, Rõlejevile ja Pestelile, edasi Belinskile, Dobroljubovile, Tšernõševskile ning Nekkassovile. Töö läbi viimisest kutsuti osa võtma kõik soovijad, üldjuhtimine usaldati skulptor Sherwoodile.

Selle plaani alusel on koostatudki varem mainitud dekreet. Viimases on omistatud märkimisväärselt suurt hoolitsust kunstile. Et vältida arusaamatusi ja formaalset suhtumist monumentide kõrvaldamisel, selleks moodustati dekreediga komisjon kunsti asjatundjaist, kes pidid otsustama, missugused tsaaride ja nende käsilaste monumendid kõrvaldamisele kuuluvad. Komisjon teotses suure ettevaatusega. Kõrvaldati ainult need monumendid, millel puudusid nii ajalooline tähtsus kui ka kunstiline väärtus. Seetõttu jäidki püsima näiteks Peeter I monumendid Leningradis, Nikolai I monument jt.

Kui tsaariaegsete monumentide kõrvaldamine kulges takistusteta, siis ei saa sama ütelda uute monumentide püstitamise kohta. Rahvahariduse Komissariaadi kunstiosakonnas leidis «valvsaid» töötajaid, kes monumentaalse propaganda aktsioonis nägid sotsialismi ideede ohustamist. Nii kirjutas üks juhtivaid ametnikke: «Idee ise, revolutsiooni suurtele kangelastele mälestussammaste püstitamine, ei ole täiesti kommunistlik. Kangelasi ei ole, seda vähem s u u r i kangelasi.» Ja kunstiosakonnas võis tähele panna isegi teatavaid sabotaažinähteid selle ürituse suhtes. Igal juhul asi liikus aeglaselt.

Lõpuks jõuti siiski koostada üsna ulatuslik nimestik nendest, kellele monumente püstitada. Siin figureerisid revolutsiooniliste tegelaste nimed, nagu Marx, Engels, Pestel, Hatturin, Plehhanov, Robespierre, Marat, Owen, Garibaldi, Spartakus, Razin jt. Kirjanikest, õpetlastest ja kunstnikest olid esindatud ainult vene kultuuriajaloo suurmehe, nagu Radištšev, Puškin, Lermontov, Gogol, Dostojevski, Tolstoi, Belinski, Lomonossov, Mendelejev, Rubljov, Kiprenski, Ivanov, Šubin jt. Ei unustatud ka heliloojaid, nagu Chopin, Mussorgski ja Skrjabin. Selle nimekirja kinnitas Rahvakomissaride Nõukogu 30. juulil 1918. a., mille järel uute monumentide loomine võis alata. Hiljem täiendati mainitud nimekirja veelgi.

Esimesena püstitati monumentaalse propaganda liinis Sherwoodi loodud Radištševi monument Petrogradis, mille pidulik avamine toimus 22. septembril 1918. a. Selle skulptuuri autorikooopia püstitati Lenini soovil pisut hiljem ka Moskvas. Üldiselt andis monumentaalne propaganda Petrogradis kõige paremaid tulemusi. Tänapäeval on muidugi raske nende tööde kohta midagi kindlamat ütelda, sest enamik neist on hävinud teostamisel kasutatud habraste materjalide (kips, tsement) tõttu. Ent enam-vähem ühel arvamusel ollakse Sinaiski Lassalle'i, Tibbergi Ševtšenko, Zalkalni Dobroljubovi ja Sherwoodi Herzeni suhtes. Lunatšarski hindab kõrgelt Matvejevi Marxi monumenti, kuna aga mõned hilisemad autorid seda teost formalismis süüdistavad.

Üks esimesi monumentaalse propaganda liinis teostatud töid Moskvas oli obelisk vabadusekujuga Moskva Nõukogu hoone ees. Obeliski lõi arhitekt Ossipov, figuuri skulptor N. Andrejev. Tsaariajal püstitatud obelisk Aleksandri aias Kremli müüri ääres kujundati ümber revolutsiooniliste tegelaste mälestussambaks. Kiitvalt mainitakse veel A. Blažijevitši Nikitini ja S. Sõreištšikovi Koltsovi monumenti. Enamik Moskvas a. 1918—19 püstitatud monumentidest kannatasid formalismi all, nende hulgas Mezentsevi K. Marx ja Fr. Engels, millist kujudegruppi rahvas hakkas hüüdma Kirill ja Methodiuseks ja Korolevi Bakunin, mille anarhistid olevat õhku lasknud, kuna nad «vaatamata oma pahempoolsele «eesrindlikkusele» ei talunud oma juhi mälestuse sellist skulp-

tuurset mõnitamist», nagu kirjutab Lunatšarski.

Samuti oli Petrogradiski selliseid veiderdusi — näiteks Griseiili loodud Perovskaja monument, mille avamisel rahvas sõna otseses mõttes olevat eemale taganenud — kuid siiski tunduvalt vähem. See andiski Leninile 1920. aastal põhjust kurta, et monumentaalne propaganda on äpardunud. Kui Lunatšarski sellele vastu vaidles ja väitis, et Petrogradis on kõik korras, vangutas Lenin pead ja lausus kahtlevalt: «Kuidas siis nii, et talendid on koondunud Petrogradi ja ainult andevaesed Moskvasse?»

Ometi ei saa monumentaalset propagandat äpardunuks lugeda — vastupidi, ta on nõukogude kunsti kodusõja perioodi positiivseid saavutusi. Ja mitte üksi seda. Ta on suurt mõju avaldanud nõukogude monumentaal-skulptuuri hilisemale arengule. Need arvukad konkursid, mida korraldati monumendikavandite saamiseks 20-ndatel aastatel ja mis omavad meie nõukogude skulptuuri arengus kolossaalset tähtsust, on õieti vaadeldavad monumentaalse propaganda jätkamisena. Hilisematelgi perioodidel on tema stimuleeriv mõju nõukogude kunstis märgatav. 30-ndate aastate «lööklaste allee» idee on õieti tema võsu.

Monumentaalses propagandas ilmneb selgelt partei ja valitsuse kunstipoliitika, mille aluseks on Lenini kuulus ütlus: «Kunst kuulub rahvale.» Selle ürituse näol on meil tegu faktiga, kus kunst rakendatakse otseselt rahva teenistusse, kus kunstiteosed peavad «ühendama rahva tundeid, mõtteid ja tahet». Ja selles ürituses antakse rahvale õigus kunstiteoste üle otsustada. Korraldati ju mõnegi monumendi projekti puhul üldrahvalik arutelu, nagu näiteks Petrogradis Karl Liebknechti ja Rosa Luxemburgi monumendi puhul. Rahva nõudel kõrvaldati nii mõnigi formalistlik lummutus, näiteks Griselli Perovskaja, Mezentsevi Marx ja Engels jt.

Tänu sellele, et rahvas sai siin kunstiteoste kohta oma sõna ütelda, tihenes kontakt kunstniku ja rahva vahel. Mitmed skulptorid said alles nüüd õieti teada, mida arvab rahvas nende töödest. Ja see tihenend kontakt laiade massidega aitas mitmel skulptoril leida kiiremalt teed realismi. Juba Sherwoodi 1918. a. loodud Radištševi ja aasta hiljem loodud Herzeni monumendi võrdlemine näi-

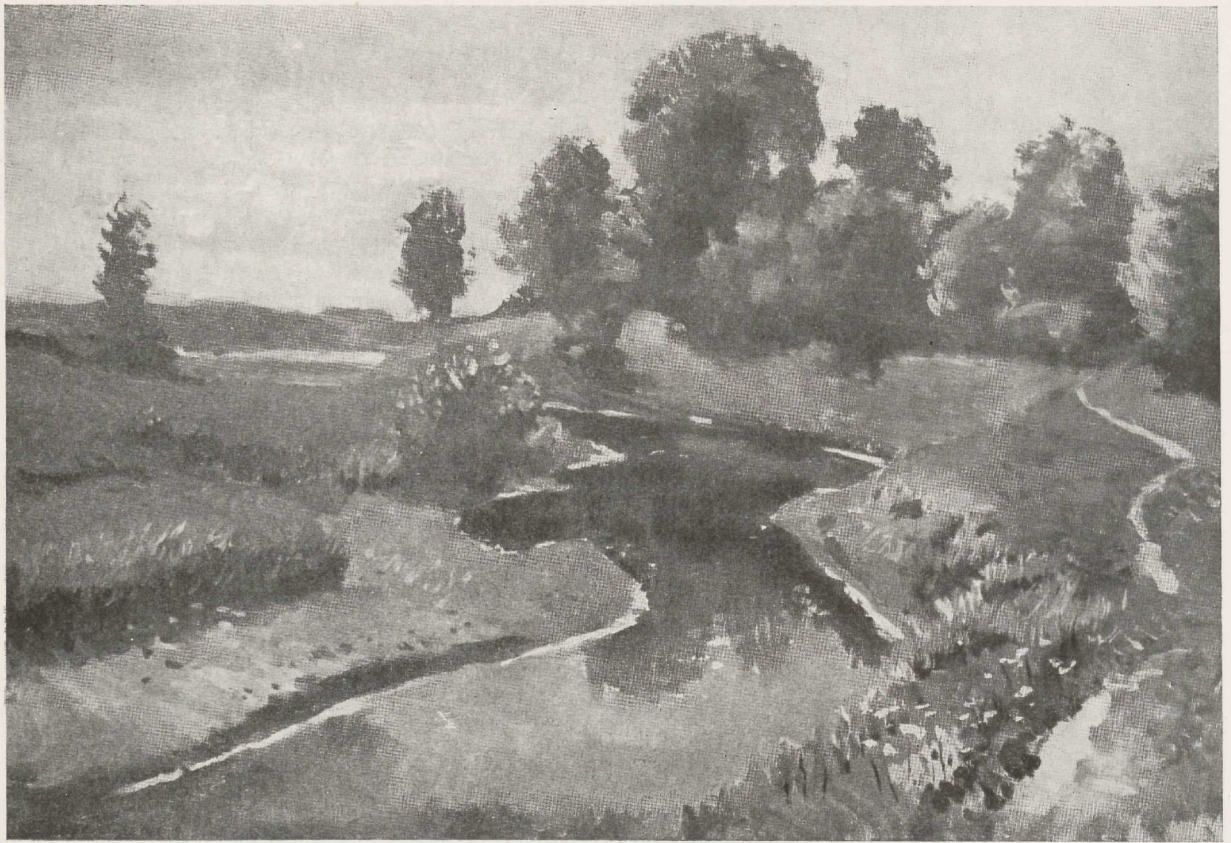
tab, kuidas kunstnik on vabanenud impres-
sionismist ja jõudnud realistliku käsitluseni.
Sama paistab meile silma, kui vaatleme
N. Andrejevi töid — «Vabadust», «Dan-
ton'i», «Herzenit» — kronoloogilises järje-
korras. Ka Merkurovi, Muhhina ja teiste
puhul võime täheldada realismi tugevnemist
nende töödes, mille eest nad suurel määral

tänu võlgnevad oma tööle monumentaalse
propaganda ürituses.

Toodud momente silmas pidades ei tohi
monumentaalse propaganda tähtsust nõuko-
gude skulptuuris alahinnata. On vajalik, et
me tänapäevalgi sagedamini tuletaksime
meelde neid põhimõtteid, mis püstitati selle
ürituse liinis.



*N. Andrejev. N. P. Ogarjovi
monument. 1922.*



L. Svemp, Kaibali jõgi. Õli. 1951.

VÄLJAPAISTEV LÄTI MAALIKUNSTNIK

Mikelis Ivanov

Läti nõukogude maalikunst on saavutanud viimastel aastatel märkimisväärset edu. Nii on andekate läti maalikunstnike, nagu Eduard Kalnini, Aria Skride, Nikolai Breikši, Julius Viljumainise, Karl Melbarsdise ja Valdis Kalnrose loodud teosed leidnud laialdast tunnustust mitte ainult Läti NSV-s, vaid ka üleliidulistel kunstinäitustel. Nende näol on läti kunsti tulnud uus kunstnike sugupõlv, täis loominguulist indu ja tahet luua ulatuslikke kunstiteoseid. Suurepäraseid maale on loonud vanema põlvkonna esindajad Janis Lie-

pinš, Leo Svemp, Gedert Elias, Konrad Uban, Karl Miesniek, Janis Tilberg, Otis Skulme jt., kelle tegevusega on seotud terve epohh läti maalikunsti ajaloos. Alustanud oma kunstnikuteed aastat 40—50 tagasi, on nad palju kaasa aidanud kaasaegse läti kunsti kujunemisele. Just neilt on uue põlvkonna meistrid võtnud omaks niisugused loomingu põhijooned, nagu sügav sisu, lakooniline, kuid väljendusrikas vorm, samuti huvi koloriidi-probleemide vastu, ning ereda kunstilise isikupära.

Väljapaistev koht vanema põlvkonna kunstimeistrite seas kuulub Leo Svempile.

Läti NSV rahvakunstniku, vabariikliku preemia laureaadi professor Leo Svempi maastikud ja natüürmordid on võitnud laialdase populaarsuse läti rahva seas. Võib öelda, et kaasaegses kunstielus omab Leo Svemp samasugust kohta, nagu omal ajal J. Rosenthal ja hiljem V. Purvit, kellede autoriteet loomingulistes küsimustes kaasaegsete seas oli vaieldamatu. Kunstnik võib tagasi vaadata 40-aastasele intensiivsele kunstilisele tegevusele, mille kestel ta on läbinud tulemusrikka, alati mitte sirge arengute suure, tõelise kunsti poole.

Leo Svemp sündis 19. juulil 1897. a. talupoja perekonnas. Varsti pärast Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsiooni alustas ta Moskva ülikooli juriidilise teaduskonna üliõpilasena süstemaatilisi kunstiõpinguid maalikunstniku Ilja Maškovi stuudios. Esmaordselt esines L. Svemp kodumaa kunsti-publiku ees 1920. aastal Riias, kus ta teosed äratasid tõsist tähelepanu. Kriitikud nimetasid teda läti kunsti horisondile ootamatult kerkinud säravaks meteoriks. On iseloomulik, et kogu oma loomingulise tegevuse vältel on Leo Svempi teosed olnud alati tähelepanu keskpunktis igal näitusel, millel ta esines.

Leo Svempi kunstnikutee algetapil elas läti kunst üle suuri vastuolusid. Tekkisid uued voolud ja suunad, millede mõju alla sattus ka suur osa noori kunstnikke. Tundus, et läti kunst seisis teelahkmel. L. Svemp kuulub nende meistrite hulka, kes lähtusid kaasaja kunsti parematest saavutustest, muutumata sealjuures epigooniks ning kaotamata sidet tegelikkuse ja rahvusliku kunsti traditsioonidega. Loomulikult oli ka nende otsingutes vigu ja nooruslikku ülemeelikust, kuid aeg näitas, et need kunstnikud tõid uue kvaliteedi läti maalikunsti.

1923. aastal korraldas Leo Svemp oma esimese personaalnäituse, mis kujunes vaidluste ja loominguliste diskussioonide areeniks. Sellest ajast on möödunud palju aastaid. Ning kui 1956. a. lõpul korraldas kunstnik ulatusliku personaalnäituse, siis kujunes see järjekordseks suursündmuseks Läti kultuurielus.

Analüüsides Leo Svempi tööde näitust, kus olid eksponeeritud ainult maastikud ja natüürmordid, võisime veenduda, et suur kunstnik võib eredalt väljendada ühiskonna

esteetilisi ideaale ka neis žanrides, milliseid me alles äsja pidasime ideeliselt «väheütlevaiks». Me veendusime samuti selles, et tegelikkuse tõeline ilu, mida kunstnik peegeldab oma maalides, ei saa olla ideetu. Ja kuigi tema väljendusvahendid on sageli üsnagi keerulised — rahvas mõistab teda ning armastab ta lilli ja maastikke.

Leo Svempi looming on rahvuslik nii sisult kui ka vormilt. Esimesel pilgul me nagu ei leia Svempi loomingus otsest sidet Rosenthali ja Valteri traditsioonidega. Loomulikult ei avaldu see maalimisviisis ja stiilis. L. Svemp on teadlik selles, et range kinnipidamine traditsioonist toob kaasa kunsti seisaku. Ta maastikukäsitluses on mõningal määral tunda sugulust V. Purviti loomingulise meetodiga, viimase aktiivse loodusetajuga ning Purvitile omase üldistatud ning dekoratiivse loodusekäsitlusega. Kuid teatavaile mõjutusile vaatamata ütles Svemp oma kordumatu sõna läti kunstis, mida peame tema puhul kõige tähtsamaks.

Kui jälgida L. Svempi natüürmorte, paistab silma, et ta kujutab neis kõige harilikumaid objekte — sügisesi põllulilli, õunu, taldrikut, vaasi — ja väga piiratud valikus. Motiivide poolest mitmekesisemad on kunstniku maastikud. Ta maalib Riia ümbruse vaateid, Sigulda ja Vidseme motiive. Kõike seda näeb ja kujutab kunstnik lõuendil suurejooneliselt, emotsionaalselt, intensiivses värvigammas ja suure temperamendiga. Tema maalid, milles avaldub kunstniku kogu romantiline tunde-laad, on seetõttu erakordselt pidulikud ning hingestatud.

*

Oma loomingu arenguteel on kunstnik läbinud rea etappe nii tehniliste võtete rakendamise osas kui ka lähenemises naturile.

Oma tegevuse algperioodil kasutas L. Svemp musta värvi, kontuuri, mis muutis ta maalid raskepäraseks. Ta maastikke kui ka natüürmorte iseloomustas teatav dramaatiline pinge, kõrgendatud ekspressiivsus. Kunstnik pööras vähe tähelepanu kompositsiooni terviklikkusele ja väljendas kogu oma tormilist kunstnikutemperamenti koloriidi dünaamikas. Mõnikord meenusid tema maalid värvide tulevärki. Sageli armastas ta maalida päikeseloojangu motiive, kujutades päikese hõõguvat ketast. Selliste impulsiivsete maalilisuse otsingute juures pööras

kunstnik vähe tähelepanu motiivide kompositsioonilisele terviklikkusele ja süžeede lah-
timõtestamisele.

30-ndatel aastatel muutus kunstniku palett puhtamaks, värskemaks ja läbipaistvamaks, maalimislaad dekoratiivsemaks. Sel ajajärgul oli tema maalidel suur edu läti kunsti näitus-
tel Prantsusmaal, Belgias, Rootsis, Inglismaal, Poolas, Soomes jm.

Pärastsõjaaegsel perioodil omandas Leo Svempi looming uue ilme. Ta maalid muutu-
sid tagasihoidlikumateks ja harmoonilisema-
teks. Säilitades maalimismaneeri ja tempera-
mendi värskuse, pööras kunstnik rohkem
tähelepanu teose kompaktsel kompositsiooni-
lise ülesehituse küsimustele (näiteks Sigulda
tšukkel). Ta süveneb Läti looduse omapära

lahtimõtestamise probleemi, kunstiliste
vahenditega otsib maastiku kuju sünteesi.
Kunstniku maastikud muutuvad lüürilisema-
teks, kajastavad selgemalt looduse poeetilist
meeleolu.

Samaaegselt on L. Svemp läti kunstis pare-
maid koloriste, kes maalib tõelise artistliku
hiilgusega.

Kunstniku ja kodanikuna võitleb Leo
Svemp aktiivselt läti nõukogude kunsti õit-
sengu eest. Ta pühendab palju tähelepanu
ühiskondlikule ja pedagoogilisele tööle.
L. Svemp on valitud mitmel korral Läti NSV
Kunstnike Liidu esimehe kohale, ta on NSVL
Kunstnike Liidu juhatuse liige. L. Svemp on
ainuke läti kunstnik, kellele määrati 1957.
aasta vabariiklik preemia maastiketsükli eest.



L. Svemp. Natüürmort, Õli 1954.

ALEKSANDER IVANOVI LOOMINGU TÄHTSUSEST

Boris Bernštein

Sadakond aastat tagasi saabus Peterburisse maali ja Aleksander Ivanov. Kaksikümmend kaheksa aastat oli ta elanud Roomas, üle kahekümne aasta oli ta seal maalinud oma pilti «Kristuse ilmumine rahvale». Vene publik oli kuulnud sellest maalist: vene ajakirjanikud ja kirjanikud, kes olid käinud Roomas, olid seda korduvalt kirjeldanud, isegi N. Gogol pühendas sellele maalile ja tema loojale ulatusliku artikli.

Kui «Kristuse ilmumine» eksponeeriti Peterburis 1858. aastal, puhkesid selle ümber vihased vaidlused. Peterburi Kunstide Akadeemia professorid, kes ei taibanud maali mõtet ega selle tähtsust, tajusid siiski, et pildis peitub mingi ähmane ähvardus, mitte ainult akadeemia põhimõtetele, vaid ka nende endi healole ja vaevaga kättevõidetud kuulsusele. Nad hakkasid kunstniku ründama. Ivanovi kaitsjate hulgas ei olnud samuti ja ei saanudki olla täielikku üksmeelt. Kunstnikku, tema ideid ja kavatsusi toetasid revolutsioonilised demokraadid A. Herzen, N. Tšernõševski, N. Ogarjov. Ivanovi kaitseks astus välja, kuid hoopis teistel kaalutlustel, reaktiooniliste slavofiilide ideoloog A. Homjakov. Diskussioon jätkus isegi pärast Ivanovi surma: kunstnik suri juba 1858. aasta suvel, jõudmata ära oodata tunnustust, suutmata isegi müüa maali, millele ta oli kulutanud oma elu parimad aastad.

A. Ivanovi tõelist tähtsust ei mõistatud. Ainult nooruk I. Kramskoi, tookord veel Peterburi Kunstide Akadeemia üliõpilane, kirjutas oma märkmikku mõnikümmend rida, immutatud pigem aimusest, kui tolle, kaasaegsete silme ees avanenud vene kunsti ajaloo lehekülje ülevuse selgest mõistmisest. Alles hiljem, paljude aastate möödudes, hakkas A. Ivanovi geniaalsele loomingule osaks saama õigem, mitmekülgsem ja sügavam hinnang. Mida enam õpiti tundma Ivanovi teoseid, mida rohkem nendesse süveneti, mida

tähelepanelikumalt neid võrreldi tema eelkäijate, kaasaegsete ja hilisemate põlvkondade kunstiga, seda hiiglaslikumatenas tundusid need ülesanded, mida lahendas tagasihoidlik vene kunstnik oma üksildases Rooma ateljees.

I

Aeg, millal Ivanov tuli kunstiareenile, oli vene kunsti suhtes mitmeti murranguline. Poolsada aastat varem, XVIII sajandi teisel poolel, pääses Venemaal kindlalt valitsema klassitsism. Lossenko ja Ugrjumovi maalid ning terve plejaadi väljapaistvate meistrite skulptuurid olid tulvil üllast kodanikupaa-tost, ülistasid inimvoorusi, kuigi abstraktsel kujul. XIX sajandi algul hakkas klassitsism degenereruma mingiks surnud vormelite dogmaatiliseks koodeksiks, minetas kodanikuideaalid ja muutus dogmaks, millel puudus sügavam sisu. Klassitsismi tsitadell, Kunstide Akadeemia, muutus üha rohkem isevalitsuse organiks, mingiks omamoodi ofitsiaalseks osakonnaks plastiliste kunstide valitsuses. Elust irdunud ja seega viljatu akademismi ületamine oli saanud tungivaks vajaduseks. Sajandi esimese poole paremad kunstilised jõud uuendasid vene kunsti võitluses elutahtelise ja visa akadeemilise traditsiooniga.

Murrang algas nendes žanrides, mis asusid akadeemilise esteetika «ääremail», nagu maastik, portree ja olustikuline maal. Kiprenski lõi portreede galerii, milles ta poeetilise erutatusega avas inimeste rikka ja peenelt nüansseeritud hingemaailma ning kõrge intellektuaalsuse. Temaga üheaegselt ja hiljem leidsid Tropinin, Venetsianov ja lõpuks K. Brüllov teid inimesiksuse mitmekülgseks ja tõeliselt realistlikuks avamiseks portrees.

Silvester Štšedrin, elades Itaalias, oskas esimesena vabastada maastikumaali akadee-

nia abstraktsete reeglite kammitsaist. Samal ajal avastas Venetsianov oma talupoja elu kujutavate maalide maastikulistes taustades keskvene pretensioonitu looduse imeväärse veetluse.

Järk-järgult tekib ja võidab üha tarmukamalt pinda olustikuline žanr. Venetsianov ja tema õpilased olid vene kunstis alusepanijais talupojažanrile. Hiljem tungivad talupoja- ja linnaolustik üha ulatuslikumalt ajalehe- ja vabagraafikasse. Alusmüüri kriitilisele suunale, millele oli määratud mängida ülisuurt osa vene žanrimaalis, rajavad P. Fedotov maalikunstis ja A. Agin raamatuillustratsioonid. Nõnda kulges iganenud traditsioonide lammutamine mitmes suunas ja — elades kord läbi omapärase romantilise etapi või jõudes vahetult realismi — haaras üha avaramalt kujutava kunsti žanre.

Kõige raskemaks kujunes see protsess ajaloolisele žanrile. Peeti ju akadeemilises esteetikas ajaloolist žanri kõige kõrgemaks, kõige tähtsamaks ja võib-olla ainsaks tõelise kunsti nime väärivaks. Selle normid olid detailselt välja töötatud, neid kaitsti eriti tarmukalt. See oli tõeliseks akademismi sanktuaariumiks. Isegi K. Brüllov, vene kunsti «Karl Suur», kes oma maalid «Pompeji viimane päev» tegi katset traditsioonidest loobuda, peatus tegelikult poolel teel.

Ivanov on maalinud mõned portreed, kuid kunagi ei lugenud ta end portretistiks. Tema maastikuetüüdid olid geniaalsed, kuid kunstnik ise nägi nendes vaid laboratoorseid katseid, ettevalmistustööd maalile. Ivanov lõi veetlevate žanriliste akvarellide süüdi, ent ühtlasi taunis ta korduvalt olustikulist žanri, nimetades seda «kunsti liiderlikkuseks». Kui me sooviksime leida kunstiajaloo «puhtaid» ajaloomaalijaid, kes oleksid seda mitte üksnes veendumuselt, vaid ka kutsumuselt, peaksime ühena esimestest mainima Ivanovi nime. Kui ta kolmekümnendate aastate keskel kavandas oma maali «Kristuse ilmumine rahvale», oli tegelikult kavandatud grandioosne reform ajaloolise maali alal.

II

Selleks, et Ivanovi reformi mõtet selgemini mõista, on vaja meenutada, mida kujutas endast tookord ajalooline maal. Omas ju see

termin XIX saj. esimesel poolel erineva tähenduse sellest, mille ta omandas hiljem. Akadeemilises kunstiteoorias nimetati «ajaloolisteks» niisuguseid teoseid, mis oma valdavas enamuses olid ebaajaloolised — peamiselt usulise ja antiikmütoloogilise süžeeaga maale. Tõsi küll, kristlikku mütoloogiat vaadeldi tol ajal kui «püha ajalugu». Võrdlemisi harva olid maalijate objektiks isamaa või üldajaloo sündmused. Kuid isegi siis, kui maalija pöördus möödunud aegade sündmuste poole, taotles ta kõige vähem ajaloolise tõe esiletõomist, clustiku, olukorra, karakterite taasloomist või lõpuks sündmuste mõtte avamist. Temalt ei nõutudki seda. Nõuti vaid teatava reeglite summa täitmist, mis puudutas «koostamist» (kompositsiooni), «ekspressiooni», joonistust, koloreerimist, alasti keha kujutamist jne.

Ajaloolise maali «ebahistorism» oli tingitud põhjustest, mille algeid tuleb otsida juba renessansi kunstis. Renessans tekkis kesk-aegse, usulisest ideoloogiast läbiimmutatud ühiskonna rüpes. Kuigi tolleaegse kunsti paatos oli suunatud keskaegse spiritualismi ja askeesi eitamisele, ei suutnud ta siiski vabandada neist sünnimärkidest, mis tunnistasid tema päritolu. Ärakaranud munk ja pummeldaja Fra Filippo Lippi, ateist Pietro Perugino, kes ei uskunud hinge surematusse ja Leonardo, kes uskus vaid inimõistuse jõusse — kõik nad maalid usulise süžeeaga pilte. Varaja kõrgrenessansi maalides jutustati vabalt ja rõõmsalt olemise mitmekesistest muljetest, formuleeriti filosoofilisi mõtisklusi maailmast ja inimesest. Kunstnike mõtted suundusid maistele sündmustele ja huvidele. Kuid alati olid need kätketud religioossesse süžees-tikkude. Renessansiaja intelligenti humanistlik haridus kinkis kunstile kunagi unustatud antiikmütoloogia süžeed. Ent olukord ei muutunud veel seetõttu. Kunst ei osanud veel kajastada elu v a h e t u l t — elu enda süžeedes.

Juba kuuteistkümnendal sajandil tekivad uued nähtused, millised edaspidi arenevad ja tugevnevad. Kummalgi pool Alpe kujuneb iseseisev olustikuline žanr. Maalikunstis saab kaasaegne elu otsese, mitte enam usulise süžeesse transformeeritud kehastuse. Uheaegselt omandab ka maastik iseseisva tähenduse. Usuline ja mütoloogiline süžees-tik lakkab olemast k õ i k e h a a r a v. Kuid ta säilitab



A. Ivanov. Oks. Õli.
Umbes 1840. a.

ühe tähtsa funktsiooni. Ta jääb üldistavate filosoofiliste meditatiivsete väljendusvormiks maalikunsti. Just tema niisugune tähendus pääseb valitsema XVII sajandi kunsti. Piisab selliste teineteisest äärmiselt erinevate kunstnike nagu Rembrandti ja Poussin'i teoste meenutamist: nii ühel kui ka teisel teenivad usulis-mütoloogilised süžeed suurte kõlbelis-filosoofiliste tõdede kehastamist ja üleskutset kõrgete eetiliste ideaalide poole püüdlemiseks. Iseendast mõista, ei ole reegleid erandita. Juba XVII sajandil peitus mõnikord mütoloogia taga žanr (Velázquezi «Bacchus», «Vulkaani sepikoda», Rembrandti «Püha perekond» Ermitaažis jne.). Võis esineda päris ajaloolisi maale (Velázquezi «Breda alistumine»). XVIII sajandil oli mütoloogia Boucher' erootiliste pildikeste läbipaistvaks katteks ja Giovanni Battista Tiepolo suurepärase dekoratiivsete sümfoniade kanvaaks. Sellele vaatamata teenindas usulis-mütoloogiliste süžeede arsenal peamiselt maaližanri, mida võiks nimetada filosoofiliseks. Unustas ta ju mitte asjatult prantsuse revolutsiooni aastail, mil kodanlus vajab kõrgete kõlbeliste

ja kodanikuideede kunsti, Chardin'i objektiivse realismi ja Greuze'i sentimentaalsed idüllid, vahetades need David'i antikiseerivate lõuendite heroilise pateetika vastu.

Just niisuguses tähenduses olid kirjutatud kõrgklassitsismi esteetilistele käsulaudadele usulised ja mütoloogilised maalid «ajaloomaali» nime all. Just niisugune ajaloomaali mõistmine levis XVIII saj. teisel poolel Venemaal. Ent XIX saj. esimese poole akadeemiline maal minetas oma filosoofilise sisu. Ta oli juba kaotanud kõlbelis-filosoofilise ja kasvavava kõlavuse. Sealjuures ei muutunud ta veel ajaloolise tõe ärkamiseks. Jäi tühi, sisutu vormel. Ta oli formalistlik ja mõttetu. Kuid ta oleles.

Ja ometi nimetas üks mõtleja XIX sajandit «peamiselt ajalooliseks». Paljudel põhjustel ärkab filosoofias, kirjanduses, ühiskondlikus mõttes üha suurem huvi ajaloo vastu, üha enam juurduvad kujutlused sellest, et inimsoo poolt läbitud tee on sisemistest seaduspärasustest tingitud protsess. Ajalugu lakkab olemast sündmuste summa. Ajaloo poole ei pöördata enam ainuüksi suurte vooruste ja kohutavate pahede näidiste otsinguil. Aja-

loolt oodatakse vastuseid ühiskonda erutavaile küsimustele, temalt päritakse selgitusi ja teda ennast püütakse mõista ja seletada. Oli saabunud aeg, millal ajalooline maal pidi õigustama oma ülesande, pidi saama ajalooliseks.

Ivanov oli esimeseks vene kunstnikuks, kes seda mõistis. Tema kavatsuse kohaselt pidi maal «Kristuse ilmumine rahvale» saama võimalikult täielikuks ja täpseks ajaloolise sündmuse reprodutseeringuks. Tänapäeva vaatajal võib muidugi kerkida küsimus: mis on tol legendaarsel Kristuse ilmumisel tegu ajalooa? Tuleb meenutada, et jutt on möödunud sajandi esimesest poolest ja et Ivanov neil aastail, kui ta algas tööd maali kallal, oli sügavalt usklik inimene. Temale oli evangeelium ajaloolise dokumendi maksvusega ja uustestamentlikud sündmused olid temale sama kummutamatuiks faktideks nagu 1812. a. Isamaasõda. Pealegi kavatses Ivanov pärast Kristuse pildi lõpetamist tööle hakata vene ajaloo teemadel. Kahjuks jäi see kavatus tal teostamata.

Niisiis kavatses Ivanov luua täiesti ajaloolist maali. Alustades tööd pildi kallal otsustas ta kõigepealt sooritada matka sündmuste kohale, s. o. Jordani jõeale Palestiinas. Tähelepanдав on see, et siin tekkis esimene kokkupõrge kunstniku-reformisti ja akadeemiliste töekspidamiste võitleva stagnatsiooni vahel. Ivanov pöördus Kunstide Edendamise Seltsi (kelle pensionäriks ta oli) juhtkonna poole palvega läkitada teda Palestiinasse. Seltsi vastus väärrib äratoomist: «Raffael ei käinud idas, kui löi suuri teoseid».* Ajaloolise täpsuse taotlemine tundus mitte rohkem kui mõttetu veidrusena.

Ent Ivanov ei taandunud. Ta uuris temale kättesaadavat kirjandust, milles käsitleti Palestiina loodust ja mälestusmärke. Ta õppis tundma kujutada kavatsetava perioodi olustikku, tavasid ja riietust. Ta tundis huvi — ja see on meile eriti tähtis — Rooma impeeriumi sotsiaalsete vahekordade vastu. Tema märkmikus leiduvate arvukate väljakirjutuste hulgas on põhjalikke teatmeid orjade olukorrast vanas Roomas.

Mitte vähema järjekindlusega otsis kunstnik oma pildi jaoks «kujundilist» materjali.

* А. А. Иванов, его жизнь и переписка. Издал М. Боткин. СПб, 1880, lk. 7.

Oma arvukates maastikuetüüdides (neist tuleb kõnelda veel hiljem) jäädvustas ta itaalia looduse neid löike, mis oma iseloomult olid kõige lähedasemad Palestiina maastikule. Ta sõitis linnast linna, otsides tüpaaži: ta vajab mudeleid, kes oleksid täielikult meenutanud legendaarsete sündmuste tunnustajaid ja nendest osavõtjaid — vanu juute. Ta taotles väsimatult teaduslikku, peaaegu arheoloogilist täpsust, ja ei miski — ei majanduslikud kahjud, ei kolleegide skeptilised märkused ega tema peterburglastest soosijate vastupanu — suutnud teda kõrvale kallutada rajalt, mille ta oli valinud ja millisel ta oli esimeseks teekäijaks.

III

Historismist end kaasa tõmmata laskmine sisaldas aga uut ohtu. Ajalukku sügavalt tunginud maal võis kergesti kaotada oma filosoofilise alge. Seda tendentsi võime peagi märgata nii lääne-euroopa kui ka vene kunstis. XIX sajandi kunst tunneb paljusid maale, kus need või teised sündmused on hoolsalt reprodutseeritud, kuid seejuures on nad nagu illustratsioonid või instseneeringud. Mõte ajaloolisest tõepärasusest juurdus Venemaal kindlalt sajandi teisel poolel. Kuid uue ajaloolise maali esimene teos (nii hindas seda V. Stassov), V. Švartsi «Tsaarinna kevadine jumalateenistusele sõit» polnud rohkem kui olustikuline stseen vene XVII sajandi elust. Ajaloolisest maalist oli kadunud tema kõrge kõlbeline paatos, ta oli lakanud olemast filosoofiline žanr.

Ivanovi geniaalsus seisnes selles, et ta tundis seda ohtu. Ta oleks võinud lausuda koos Anatole France'iga: «Arheoloogilised maali teosed annavad vaid tunnistust meie muuseumide rikkusest . . .» Maal «Kristuse ilmumine» oli mõeldud mitte ainult mingi ajaloolise situatsiooni elustamisena. Ta pidi sellele žanrile tagasi andma tema üldistatava filosoofilis-eetilise sisu.

Kui Ivanov selle üle mõtiskles, siis kerkisid tema vaimusilma ette muidugi klassikalise kunsti (eeskätt renessansi) suurte meistrite kujud, kes oskasid üheaegselt olla nii kunstnikud kui ka mõtlejad. Ent tugevamaks stiimuliks oli talle kodanikukohustuse tunnetamine, teadvus kunstniku kõrge ühiskond-



A. Ivanov. *Kristuse illumine rahvale*. Õli, 1833—1857.

likust kutsumusest ja tema vastutusest kaasaegsete ees. Ta lõi maali-jutluse, pöördus oma kunstivahendite abil kirgliku üleskutsega inimeste poole.

Juba noorusaastail tajus Ivanov teravalt ja valusalt kaasaegse ühiskonna korraldamatust. Ta oli dekabristide ülestõusu ja nendega julma arveteõendamise pealtnägijaks, elas Nikolai I reaktsiooni süngetel aastatel. Ühes oma autobiograafilises katkendis märkis kunstnik: «Sündinud ängistavas monarhias, nägin korduvalt oma kaaslast kiusatavat, nägin isandate täispuhutust ja tähtsail kohtadel olevate inimeste tuuletallamist, kuulsin alati koduste kaebamist oma ülemuse ebaõigluse üle...» Nagu paljud teisedki tema kaasaegsed ei tundnud Ivanov ometi ühiskonna ümberkujundamise reaalseid ja ainuvõimalikke viise. Veel enamgi. Dekabristide ülestõusu lüüasaamine tekitas aadliintelligentsi detsembrilähedastes ringides (milleda kunstnik oli lähedalt seotud) pettumuse võitluse poliitilistes meetodites. Paljud pöördusid tagasi oma olemuselt romantiliste kujutluste juurde, nagu võiks inimeste kõlbeline täiustamine viia kauni ning harmoonilise inimühiskonna loomiseni. Seda romantilist eksimust ei vältinud Ivanovgi. Kujutades Kristuse tulemist maailma, tahtis ta kutsuda üles usulis-kõlbelisele täiustumisele, moraalsele puhastumisele ja seega lähendada «kuldse ajastu» kättejõudmist.

Maalis «Kristuse ilmumine rahvale» ei mängigi Kristus ise domineerivat osa. Tema kuju on pigem tõe, õigluse ja moraalse puhtuse sümbol. Maali keskseks kujuks on Ristija Johannes, prohvet, kellel on jõudu ja õigust inimesi süütava sõnaga kaasa tõmmata. Kunstiajalugu ei tunne jutlustaja kuju, kes oleks tulvil sellist sisemist põlemist, sellist võimsat ja ranget kirglikkust.

Tema kõne apelleerib kõigile inimestele. Et see mõte oleks arusaadav, kujutas Ivanov rahvast nagu omamoodi kehastuste summat. Siin on inimesi erineva sotsiaalse seisundiga — rikas ja ori; erineva vanusega — raukadest kuni noorukiteni; inimesi erinevate karakteritega — seesmiselt tugevaid ja vaimust vaeseid; erineva mõttelaadiga — kergelt süttivaid kõrvuti skeptiku-

* В. Зуммер. Книга Боткина, как материал для биографии Иванова. Сб. «Мистецтвознаство», Дополнения. Харьков, 1928—29, lk. 14.

tega. Kõik nad, välja arvatud kontrastiks toodud variserid ja kirjatargad, panetunud kurjas ja vales, elavad läbi hingelise murrangu, selginemise ja tõe poole pöördumise momenti. Johannese jutlus pole määratud ainult neile, kes kunstniku tahtel on suletud pildi raamidesse — ta on adresseeritud ka maali vaatajaile, et suunata neid kõlbelisele vabanemisele.

Nõnda ühendas Ivanov oma teoses ajaloolisuse kõrge eetilise ideega. Kahjuks ajal, millal ta kavandas oma pildi ja hiljemgi, paljude aastate kestel, kammitseisid kunstnikku romantilised usulis-kõlbelised utopiad. Idee, mis oli saanud «Kristuse ilmumise» loomise aluseks, oli väär. Jõudis kätte aeg, millal tal endal tuli selles veenduda.

IV

Elades Itaalias, oli Ivanov 1848. a. revolutsiooniliste sündmuste vahetuks tunnistajaks. Tema silme ees hargnev ajalooline draama, samuti teistsuguse mõtteviisiga inimestega kohtumine, ja lõpuks, oma aja eesrindliku kirjanduse lugemine sundisid Ivanovi tõsiselt revideerima tõekspidamisi, milledes ta seni siiralt oli uskunud. Haruldase sisemise aususega inimesena ei kartnud ta tunnistada, et ta kaua aastaid oli elanud traagilises eksimuses, et maal, millele ta oli kulutanud oma parima jõu, oli ideelt ekslik. Kunstnik — ta oli siis juba ligemale viiekümnene — leidis endas jõudu ütelda: «Minu töö «suur maal» madaldub üha rohkem mu silmis... Minu maali peamine mõte kaob peaaegu täielikult literatuurse õpetatuse viimaste saavutuste ees...»*

Ivanov pettus kristluses kui ühiskondlike probleemide lahendamise vahendis. Ent ta säilitas usu kunsti kõrgesse ühiskondlikku missiooni. Oma elu viimased aastad pühendas ta uuele kolossaalsele tööle, millist ta küll ei lõpetanud, kuid mis siiski oma tähtsusest ei jää maha «Kristuse ilmumisest». Selles leidsid Ivanovi poolt rakendatud uued filosoofilise ajaloolise maaližanri printsiibid uue kehastuse. See töö kannab tinglikku nimetust «Piibli eskiisid» ja kujutab endast grandioosse monumentaal-seinamaali eskiiside suurt sarja.

* А. А. Иванов, его жизнь и переписка, lk. 287.

«Piibli eskiiside» süžeealise joone moodustavad lood Kristusest, nii nagu nad on antud evangeeliumides. Ent nendes ei kujuta kunstnik uustestamentlikke jutustusi kui reaalsete sündmuste ahelat, vaid kui rahva fantaasialoomingut, kui müüdi loomingu produkti. Selle kavatsuse kontuurid hakkasid kujunema nähtavasti J. Herderi raamatu «Juudi rahvapoeesia vaimust» mõju all. Seinamaalingu skeemi ehitas Ivanov üles lähtudes saksa filosoofi D. Straussi raamatust «Jeesuse elu», mille autor evangeeliumijutustuse võrdlemise teel teiste, mittekristlike mütoloogiate analoogiliste momentidega tõestas vastuvaidlematult evangeeliumis kirjeldatud sündmuste legendilikkust. Tolle teose progressiivne kõlavus oli noil aastail nii tugev, et isegi D. Straussi nimi oli Venemaal tsensuuri poolt keelatud.

Endastmõistetavalt ei illustreerinud Ivanov Straussi. Tema kompositsioonide sari ei meenuta millegagi saksa õpetlase kuiva ja pedantlikku teost (seetõttu ei tule imestada, et «Piibli eskiiside» side Straussi uurimusega tehti kindlaks alles 1914. aastal). Kunstnik uuris läbi tohutu ajaloolise ja arheoloogilise

materjali. Ja siis, oma geeniuse jõul, elustas ta titaanlikud ja lihtsad, kirglikud, heroilised, õrnad ja kannatavad, fantastilised ja maised kujud. Ta lõi nad niisugustena, nagu nad elasid ülevate ja poetiliste jutustuste loojate, muistsete rahvaste unistustes. Ivanov kõneleb inimväärikusest ja jõust keelele, mis on tulvil ülevat, tõeliselt monumentaalset paatost. Kunstnik on tabanud täiuslikult liigutuste, žestide ja joonte väljendusrikkuse saladused. Tema sarja tummad lehed tunduvad helisevatena — seal kõlavad armastuse sõnad, vihkamise karjed, kannatuste oiged ja palved. Muistse ida kunstilooming on ümber sulatatud ja kaasaegsesse kunstilisse kõnemesse sisse põimitud. Väljamõeldis sulab ühte reaalsusega, tundmuste pinget ei ületa kusagil tõe piire, ülev pateetika on lihtne.

«Piibli eskiisid» on tark ja erutatud poeem inimesest, tema hingelisest rikkusest ja kõlbelisest ilust. Nende keerukas ja ammendamatu ideeline ja emotsionaalne sisu, mida pole veel lõplikult mõistetud ja lahti mõtestatud, on oma algupärasuselt kordumatu nähtus maailma ajaloolises maalisis.

A. Ivanov. Gabrieli ilmumine Sakariasele (Piibli eskiis). Õli. Umbes 1850. a.



Akadeemiline esteetika reglementeeris mitte ainult kunsti sisu, vaid ka vormi. Oli välja töötatud antiikkunstist ja kõrgrenesantsi maalist kunstlikult ekstraheeritud võtete normatiivne süsteem. See süsteem nõudis looduse vägivaldset ümberkujundamist idealiseerimise vaimus, elavate muljete transformeerimist tinglikuks skeemiks. Klassitsismi formaalsed käsud, näiteks, nõudsid kompositsiooni friisitaolist frontaalset ülesehitamist, ruumi jaotamist plaanideks, joonkontuuri valitsemist maalilise pleki üle, lokaaltoonide kasutamist, ideaalsete proportsioonide loomist, obligatoorset alasti keha kujutamist (Ivanovi tabava ütluse järgi «kroonu katmatust») jne. Kui kõrgklassitsismi omamoodi ranges esteetilises konstruktsioonis sellel tinglikkuste summal oli oma seesmine õigustus, siis XIX sajandil muutus ta mingiks «mehaaniliseks formalismiks», jäi vaid tihedaks võrguks, mis oli asetatud kunstniku silma ja looduse vahele.

Ivanovi kasvatati klassitsismi formaalsete dogmade sügava austamise vaimus. Ent Itaalias, pidevas kokkupuutes looduse ja vanade meistrite surematute šedöövritega, tänu sügavatele mõtisklustele, veendus geniaalne kunstnik kindlalt akadeemiliste käskude viljatuses ja kahjulikkuses. Tema edaspidine loominguline biograafia on juurdunud formaalsete printsiipide ületamise ajalugu. Ühtlasi on see pildi kallal töötamise realistlike võtete avastamise ja läbitöötamise ajalugu, pidevas ja visa looduse «küsitlemise» ajalugu. Kui meenutada, et Ivanov pidi lahti ütleva kõigest, mida talle oli õpetatud, et ta otsis ja mõtiskles üksi, et tema üritusi ei mõistnud isegi tema lähemad sõbrad, siis ei saa tema mitmeaastast tööd teisiti nimetada kui sangarlikuks. Seda tööd kroonis edu: loodus ja kunst avasid talle oma saladused.

Lühikeses artiklis ei ole võimalik kunstniku teoseid analüüsida. Piirdugem sellega, et mainime A. Ivanovi peamisi kunstilisi avastusi.

Ivanov pidas loomingulise protsessi aluseks tööd etüüdi kallal naturist. Meie päevil on niisugune meetod üldtunnustatud ja tundub igale kunstnikule-realistile aabitsatõena. Kuid Ivanov, juba 120—130 aastat tagasi, esimesena ja ainsana vene kunstni-

kest, ei teinud oma suurel lõuendil ainsatki pintsililööki ilma mudeli ja maastiku hoolsa tundmaõppimiseta etüüdis. Ja selles osutus ta pioneeriks, teerajajaks tulevastele põlvvedele.

Vaadeldes arvukaid «Kristuse ilmumise» etüüde, pole raske avastada nende hulgas kaht gruppi. Ühes nendest avaneb eriline «ivanovlik» pildi tegelaskujude loomise meetod. Harilikult kunstnik otsis mudeli, mis vastas tema kavatsustele. Kõrvuti etüüdiga naturist lõi ta etüüdi antiiksest skulptuurist (samas rakursis), mis oma tüübilt sarnanes otsitava kujuga. Mõlemad etüüde kõrvutades leidis kunstnik lõpliku sünteetilise lahenduse. Võib näida, et Ivanov jälgib klassitsismi trafarette ja orienteerub ikkagi samale antiikkunsti «igavesele ja jäävale» ilule. Tegelikult aga on Ivanovi printsiip klassitsismi printsiibile vastupidine. Akadeemikud surusid looduse antiikeeskujude raamidesse, muutsid elava mulje kuivaks, tehes selle normiks. Loodus surmati antiiksuse marmoraltareil. Ivanovi etüüdides on lugu teisiti. Kunstnik nägi antiikskulptuuris inimkarakterite ja kirgede lõpetatud ja selgeid vorme. Kuid ta vääras nende abstraktsuse, täitis nad elu soojuse ja värinaga, andis neile individuaalsuse kordumatuse. Akademism jäljendas antiigi ühekülgset mõistetud traditsiooni. Ivanov aga omandas selle ja kujundas ta ümber, luues mitmekesiste ja muutlike loodusvormide ning klassika kristalliseerunud vormide jagamatu ühtsuse.

Veelgi tähtsam on teine etüüdide grupp, milles Ivanov lihtsalt uuris mudeleid, maastikku, ja lõpuks, inimest maastikus. Siin oskas kunstnik täielikult vabaneda kõigist ning igasugustest eelarvamustest ning teha looduse oma maalikunsti ainsaks allikaks. Julgelt pühkis ta reeglid kõrvale. Tingliku plaanideks jagunemise asemel võttis Ivanovi etüüdides kuju pidev, lõputu ja terviklik ruum. Akadeemilised kangelased mängisid oma misantseene õhutus keskkonnas. Ivanovi etüüdid on täis läbipaistvat või niiskusest küllastunud, päikesepaistest tiinet õhku.

Ivanov hülgas lokaaltoonid ja sellega koos ka muu värvilahenduse tinglikkuse. Tema etüüdides elustub värv kogu oma rikkuses, voolavuses, vastastikustes mõjustustes, mis on omased nähtavale maailmale. Nii on tema viimastes etüüdides (50-ndail aastail) antud refleksid, valgus ja õhk kogu oma keerukas

terviklikkuses täiuslikult ja tõepäraselt. Seega rakendab Ivanov juba tollal maali väljendusvahendeid kujul, mis iseloomustas impressionistide käsitluslaadi sajandi lõpul.

Ja lõpuks Ivanov, sõna otseses mõttes, õhkis akadeemilise vormi pühapaiga — kompositsiooni. Tõsi, tema varasemad tööd on oma ülesehituselt veel täielikult traditsioonilised. Tõsi on seegi, et maali «Kristuse ilmumine rahvale» kompositsioon kannab endas teatavaid frontaalsuse ja plaanideks jaotamise jälgi. Kuid tuleb meeles pidada, et maal oli kavandatud noore kunstniku poolt 1833.—34. aastal, aga 1839. aastal oli alusmaal suurel lõuendil juba tervikuna valmis. Siitpeale ei saanud Ivanov pildi kompositsioonis enam olulisi muudatusi teha. Tema vaated kunstile evolutsioneerusid, uuendus kogu tema maalialane arsenal. Kuid pildi kompositsioon jäi paratamatult muutmatuks. Üksikute tööde põhjal võib järeldada, et Ivanovi kompositsiooniline mõtlemine ei peatunud oma arengus. Selle esimeseks tõestuseks on tema maastikulised etüüdid. 30—40-ndate aastate künnisel on valminud žanrilised akvarellid, mis väärivad tähelepanu oma värske, vaba ja sundimatu ülesehitusega.

Ent Ivanovi kui komponeerija anne väljendub täielikult «Piibli eskiisides». Siin vabaneb tema fantaasia, mis palju aastaid oli aheldatud «Kristuse ilmumise» külge, ja sünnitab haruldase viljakusega terve seeria pilte.

Kunstnik käsitab julgelt ruumi, mis oma täiusliku kolmedimensioonilisusega muutub tegevuse kohaks ja keskkonnaks. Ruumilised vahekorrad ja mastaabid loovad mõnedes stseenides üleva suursugususe, teistes tugevdavad nad dramaatilist pinget. Liikumine suundub kord pildi sügavusse, kord paikub ta tagant esiplaanile. Ja lõpuks, kui mütooloogiliste kangellate võimsad figuurid on koondatud «vana viisi» maali külgedele, siis omandab see võtte, kõrvutatult teistega, erilise monumentaalsuse. Ammendamatu mitmekesisuse ja paindlikkusega on ära kasutatud ruumiliste ja jooneliste rütmide väljendusjõud. Keerukate divergeeruvate ja kontrasteeruvate motiivide kõrval esineb pidulikke, otsekui mõõdetud kella löögid, rütmilisi kordusi. «Eskiiside lehed on täis intensiivset (Ivanovi oma sõnade kohaselt) kontuuride elu.»

Märgiksime ainult ära, et piibli tsükli eskiisides on täielikult üle saadud akadeemilisest ruumilis-kompositsioonilisest skeemist, siis juba sellega me tunnistasime kunstniku suuri teeneid vene kunstile. Kuid Ivanov läks tunduvalt kaugemale. Kujutades maailma maalikunstis korduvalt käsitletud süžeesid, suutis ta vastu panna suurte või ka traditsiooni poolt pühitsetud eeskujude hüpnootsile. Tema sadadena kujutatud stseenidest sai igaüks uue, originaalse kehastuse. Seejuures oli Ivanov kaugel, nagu maa taevast, ettekavatsetud originaalsuse otsingutest. Ta taotles vaid muistsete legendide inimliku mõtte eredaimat väljendust — muu sooritas tema kunstiline geenius.

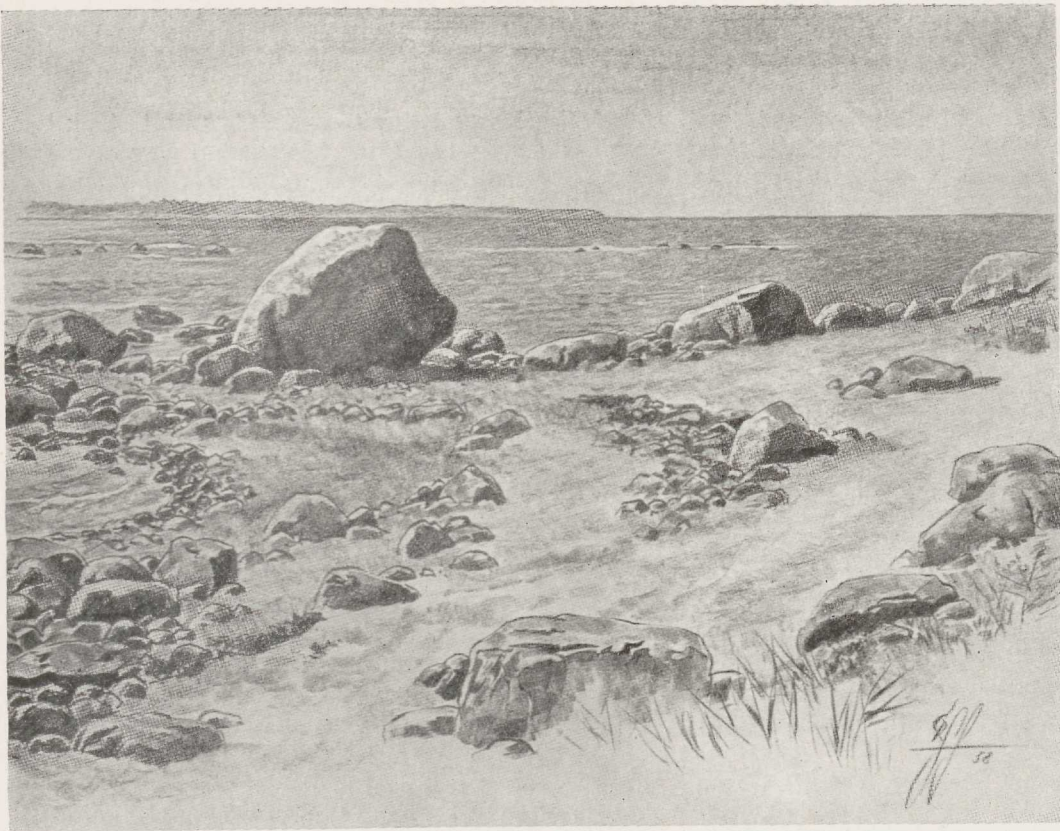
Ivanov esines kui ajaloolise maaližanri suurim reformeerija. Ta küllastas selle historismiga ning andis sellele tagasi kõrge filosoofilis-eetilise sisu. Pöördudes looduse poole vabastas ta maalikunsti akadeemilisest kaanoneist. Ta avas inimeste silmad elu ammendamatu ilu nägemiseks. Tema loomingu tee oli kunstitõe omakasupüüdmatu teenimise näidiseks. Mõnikord ta eksis: viibides «eelarvamuste ja pärimuste» tihnikus, oli ju väga raske esmakordselt leida õigeid lahendusi. Kuid alati eksis ta siiralt. Kunagi Ivanov ei valetanud, kunagi polnud ta ebasiiras, ta oli kristalselt aus nii kunstniku kui inimesena.

Ta uskus kunsti kõrget kodanikumissiooni ja tahtis olla oma kaasaegsetele kasulik. Petunud kristlikus romantismis, ta otsis visalt niisugust kunsti, mis rahuldaks «Venemaa tõelise olukorra» vajadusi. Uute ideede otsingul jõudis ta oma elu lõpul nende inimeste juurde, keda kuulas noil aegadel kogu eesrindlik Venemaa, revolutsiooniliste demokraatide Herzeni ja Tšernõševski juurde.

Veidi enne surma kirjutas Ivanov endast: «Kui mul . . . isegi ei õnnestunud välja jõuda või viidata kõrgele ja uuele teele, pürgimine tema poole näitas, et ta on eespool . . .»*

Kunstnik oli liig tagasihoidlik. Ta rajas tõepoolest uusi teid. Mõningad neist on saanud vene kunstimeistrite hilisemate põlvkondade pärisosaks, kuid mõningatel neist pole tänaseni peale Ivanovi veel keegi käinud.

* А. А. Иванов, его жизнь и переписка, lk. 297.



G. Reindorff, Põhja-Eesti rand. Grafiit, 1958.



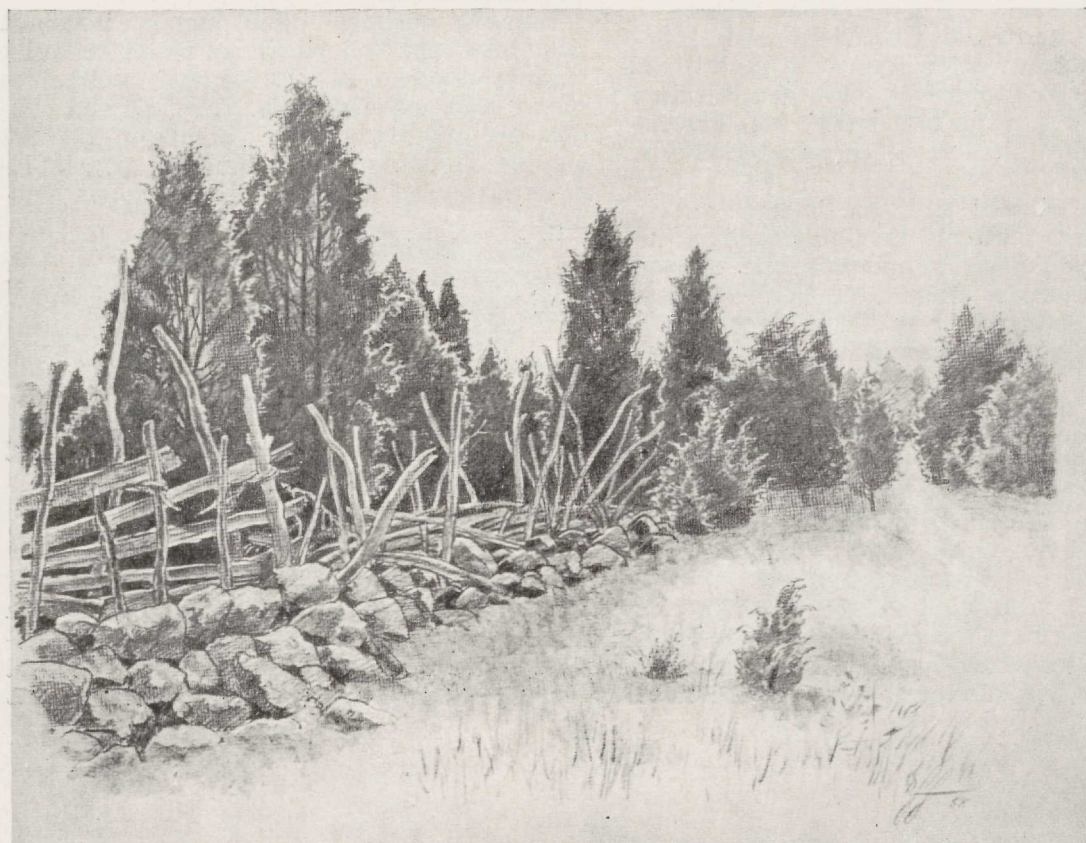
E. Einmann, Noormees Tbilisist. Seepia, 1958.

1958. a. esimesel poolel leidis Nõukogude Eesti kunstielus aset märkimisväärne sündmus. Kaks meie kunstnikku — Günther Reindorff ja Eduard Einmann — valiti NSV Liidu Kunstide Akadeemia üldkogu XI sessioonil akadeemia korrespondeerivaiks liikmeiks. G. Reindorff ja E. Einmann on esimeseks eesti kunstnikeks, kes pälvisid akadeemiku austava nimetuse.



E. Einmann. Uzbeki tütarlaps. Sangviin. 1958.

G. Reindorff. Saaremaa kadakamaastik. Grafiit. 1958.



MÕTISKLUSI DAUMIER'ST JA TÄNAPÄEVAST

Leo Soonpää

Prantsuse tänapäeva tuntud filosoof-revisionist Henri Lefebvre kõneleb oma esteetikaalases teoses kunsti sisust. Sealjuures jaotab ta kunstiteose sisu nelja liiki: bioloogiline, emotsionaalne, praktiline ja ideoloogiline. Neid sisuliike vaadeldes jõuab ta otsusele, et kunstiteose ideoloogiline sisu, mille hulka ta arvab eelkõige ajastu poliitilised vaated, olevat kõige lühema kestvusega — seega mineviku pärandi seisukohalt lähtudes kõige väiksema väärtusega.

Selle seisukohaga on üldiselt nõustunud, vähemalt pole meie nõukogude esteetikud sellele avalikult vastu vaielnud.

Pealiskaudsel pilguheitel kunstiajaloo faktidele näib, nagu oleks tõepoolest nii. Võttem näiteks prantsuse karikatuur möödunud sajandi keskel. Kui sirvida Monnier', Gavarni, Grandville'i, Cham'i ja teiste tolle-aegsete karikaturistide joonistusi poliitilistel teemadel, siis tõepoolest tekib mulje, nagu loeksid mingit vana almanahhi, kus käsitletakse küsimusi, mis ammu on minetanud oma teravuse.

Muidugi ei tohi siit veel teha järeldust, nagu ei oleks loetletud kunstnikel minevikupärandi seisukohalt mingit väärtust. Nende loominguga kaudu õpime tundma vastavat ajastut, selle aja inimest. Need teosed võivad tekitada ja tekitavadki meis kunstilise elamuse — köidavad meid kui mälestused möödunud aegadest, kuid need probleemid ning küsimused, mis erutasid selle ajastu kunstnikke, ei seostu või seostuvad väga nõrgalt küsimuste ja probleemidega, mis haaravad meie tänapäeva, nõukogude inimeste meeli. Lefebvre'i seisukohalt on nende teoste «ideoloogiline» sisu vananenud.

Eeltoodud arutlusest lähtudes võiks ehk teha koguni ulatuslikuma järelduse: karikatuur kui kunstiliik (õigemini žanr) kajastab kitsalt oma aja sündmusi oma aja inimeste

pilgu läbi ja seega ei oma kunstilise pärandina kuigi suurt väärtust.

Niisugust seisukohta ei esine küll üheski kaalukamas kunstiteoreetilises teoses, kuid pole ka niisugust kunstiteoreetilist või kunstiajaloolist teost, kus karikatuurile väärilist tähelepanu oleks osutatud. Kerkib küsimus: kas ei peitu tolle karikatuuri mahavaikimise taga kontseptsioon «ideoloogilise» sisu iganemisest ja paljudel juhtudel «ideoloogilise» sisu ebakunstiliseks pidamisest? Ja kas selles kontseptsioonis ei peitu põhjus, miks paljud ja väga paljud kodanlikud kunstiajaloolased keelduvad Daumier'd «päris suurte» hulka lugemast?

*

On's Daumier «päris suur»? Ja milles seisab tema suurus?

Esimene küsimus tuleb lugeda jaatavalt vastatuks juba sellepärast, et ükski kodanlik kunstiajaloolane ei ole leidnud võimaliku olevat teda maha vaikida, kuigi mitmed nendest on püüdnud tema loominguga põhilist suunda moonutada või suunata peatähelepanu Daumier' kunsti vähemtähtsatele voo-
rustele.

Teisele küsimusele kõikeammendavat vastust anda tahtes tuleks kirjutada terve traktaat. Näib, et Daumier' suuruse põhiline joon on tema sügavas realismis. On vähe kunstnikke, kes oskavad üksikus nii selgelt näha üldist, kes tabavad nähtustes nii eksimatult nende olemuse kui tema. Ja too Daumier' suur oskus lubab tema teoste sisul veel tänapäevalgi aktuaalne olla.

Tollest Daumier' kunsti tänapäevasusest tehkemgi pikemalt juttu.

*

Igal tõeliselt suurel kunstnikul on oma loominguga midagi ütelda tänapäevale. Sellel baseerubki mineviku kunstilise pärandi väärtus. Mineviku kunstniku tänapäevasus



H. Daumier. Me oleme kõik ausad inimesed, kaelustagem! Litograafia. 1834.

seisneb tema ideedes ja mõtetes, mis ei ole meie nõukogude kui ka kogu maailma progressiivsete inimeste tarvis kaotanud oma aktuaalsust. Võitlus inimvabaduse, inimõiguste eest, võitlus sotsiaalse ülekohtu vastu, kõige inetu ja ebaõiglase hukkamõistmine jne. haarab meie inimesi vastupandamatu jõuga. Ja leides neid ideid mineviku kunstniku teostes, nimetame niisugust loomingut tänapäevaseks.

Kuid mitte iga möödunud aegade kunstniku loomingus ei tunneta me neid meile lähedasi ideid ühesuguse selgusega. Sõltuvalt ajast, millal elas kunstnik, sõltuvalt tema loomingulisest meetodist ja teistestki teguritest tunneme ühe kunstniku loomingus meie sotsiaalseid ideaale kergemini ära kui teise kunstniku omas. Sellest lähtudes räägimegi mineviku kunstniku tänapäevasusest.

*

Daumier' kunsti tänapäevasuse aluseks on tema realism. Suure realisti puhul oleme

õigustatud kõnelema tema poolt loodud kunstilise kuju avarusest. Ja seda võime leida ka Daumier' poolt loodud kujudes. Võtke näiteks tema portreekarikatuurid. D'Argout, Dupin, Molé, Thiers jt. kujutavad konkreetseid isikuid Juulimonarhia ja Imperiumi päevilt. Nende individuaalsed erinevused on kunstniku poolt selgejooneliselt välja toodud — kuid ometi on neil kõigil üks ühine joon: välispidise korrektsuse ja «väarikuse» taga loome selgelt nende kahekeelsust, silmakirjatsemist, oportunisti. Ja see teeb neid vägagi sarnaseks tänapäeva imperialistliku leeri Dullesi tüüpi politikaanide-intrigantidega. Nendes omaaegsetes poliitikategelastes on Daumier avanud kodanluse poliitiku üldtüübi.

Samuti on lugu ka tema tuntud Rata-poil'iga. Tegelikult oli ju seegi portreekarikatuur, mille Daumier lõi ühe «10. detsembri ühingu» liikme kohta, kellega ta isiklikult kokku puutus. («10. detsembri ühing»

asutati Louis Bonaparte'i algatusel 1849. aastal. Selle «ametlik» ülesanne oli heategevus, tegelikult oli see Louis Bonaparte'i ihukaitseväeks ja propagandaasutuseks. Ühing koosnes igasugustest avantüristidest ja deklasseerunutest.) Ent too üksikisiku karikatuur muutus kogu ühingu liikmeskonna ja veelgi hiljem Napoleon III võrdkujuks. Nii sügavalt oli Daumier osanud avada tolles üksikus üldise. Kuid veelgi rohkem — meie tänapäeva inimene tunneb Ratapoilis nii hitleriadeptide kui ka eesti vapside jultunud jooni.

Daumier' portreekarikatuurid väljendavad selgelt tema poliitilisi vaateid — järelikult on nende sisu «ideoloogiline», kuid ometi pole nende aktuaalsus tumenenud, nad on vägagi tänapäevased!

*

Daumier'l on joonistus «Jamaikal valitseb kord». Sellel on kujutatud pikalilöödud neeger, kelle turjal troonib võidurõõmutsev John Bull. Kunstnik on teose loonud Jamaika neegrite ülestõusu verise mahasurumise puhul inglaste poolt 1865. aastal. Niisiis on meil siin tegu otsese päevasündmustele reageerimisega. Kuid asendage selles allkirjas Jamaika mõne tänapäeva imperialistide-kolonisaatorite apetiite äratanud maa nimetusega, nagu Korea, Indoneesia, Alžeeria, Oman jt., ja te võite tolle satiirilise joonistuse ära trükkida igas progressiivseid ideid pooldavas ajalehes. Tolle karikatuuri aktuaalsus tuleneb sellest, et Daumier oskas avada nähtuse olemuse. On ju tänapäeva imperialistide «arusaamad» korrast samad!

Või võtkem tema 1867. aastal loodud «Euroopa tasakaal», mis kujutab iga hetk lõhkeda ähvardaval pommil balansseerivat naist. Asendage too primitiivsevõitu suitsev pomm moodsa aatomi- või vesinikupommiga ja teil on üliaktuaalne karikatuur tänapäeva kapitalistliku leeri poliitika kohta.

Samast aastast pärineb «Rahumonumendi kavand», kus on näidatud kahuri najale toetuvat Rahu, kelle paremas käes on mõõk, kuna vasak hoiab püssi. Analoogilisi «relvastatud rahu» teemalisi karikatuure on Daumier'lt mitmeid. Need omavad tänapäevalgi kehtivuse igasuguste «jõupositsiooni-

delt rahu eest võitlejate» tegude ja sõnade lahkumineku illustreerimiseks.

Niisuguste näidete rida Daumier' teostest võiksime pikendada *ad libitum*. Võidakse ehk väita, et tema karikatuuride teema kokkusattuvus meieaegse satiiri teemadega tähendab eelkõige seda, et kapitalism on oma põhiolemuselt muutumatuks jäänud. Kuid ei tohi unustada seda, et Daumier' ajal ei olnud kapitalismi sügavam olemus nii kergelt nähtav nagu tänapäeval ja väga vähesed suutsid tol ajal kodanluse olemust nii õigesti tunnetada, et see veel tänapäevalgi aktuaalsena tundub.

Tollest Daumier' võrratust oskusest tabada üksiknähtuste kujutamise nende sügavam olemust on suurepäraseks tunnistuseks tema 1834. aastal loodud satiiriline joonistus «Me kõik oleme ausad inimesed, kaelustagem!» Selles joonistuses on paljastatud Louis Philippe'i ministrite kabineti röövli-bandelikku iseloomu. Siin on kujutatud frakistatud isandaid, kes üksteist embavad, kuna nende käed on ametis partneri taskute tühjendamise rahakottidest ja teistest väärisesemetest. Too kitsa kliki iseloomustus, nagu me tänapäeval teame, on kehtiv mitte ainult Juulimonarhia ministrite kohta, vaid kogu kodanluse kui klassi kohta.

*

Kui juba niisugused päevakajalisi sündmusi piitsutavad teosed omavad sellist üldistavat jõudu, mis neile veel tänapäevalgi annab aktuaalsuse, siis võib juba arvata, kui võrd tänapäevased on need Daumier' teosed, kus ta teadlikult on läinud välja suuremale üldistusele. Näib, et säärast üldistust on Daumier taotlenud oma litos «Transnonaini tänaval». Sellegi teose loomiseks on tõi andnud konkreetne sündmus, mis Prantsuse ajaloo on tuntud «Transnonaini veresauna» nime all. Selle põhjustas 13. aprillil 1834. aastal juhuslik lask kusagilt majast, mis tabas ühe väeosa kaptenit. Tolle väeosa sõdurid tungisid majja ja tapsid kõik majaanikud.

Kujutades episoodi sellest sündmusest on Daumier loobunud satiirist. Ta näitab lihtsat nurgakest korterist, kus lebavad mõrvatud. See paatost vältiv kujutus laseb just oma lihtsuse tõttu sügavalt tunnetada tolle mõrva

mõttetust ning kutsub vaatlejas esile kirgliku protesti igasuguse vägivalla vastu. Seetõttu tunneme selles litos nii Pärtliöö verelõhna kui ka Ladlow' kaevanduseomanike palgaliste mõrvarite hirmutegusid relvitute tööliste kallal 1914. aastal. Selles lihtsas teoses on igaviku hõngu!

*

Kõigis eeltoodud näidetes on Daumier reageerinud poliitilistele sündmustele — järelikult on nendes teostes ideoloogiline sisu — ja ometi pole nad kaotanud aktuaalsust ka tänapäeval. Ent kas Daumier' ülejäänud looming on ideoloogilise sisuta? Näiteks tema «kodanluse seeriad», tema maalid, nagu «Ülestõus», «Emigrandid», «Pesunaine» jt.? Väljenduvad ju nendeski teostes Daumier' sümpaatiad ja antipaatiad — ja eks ole need tingitud suurel määral tema poliitilistest vaadetest.

Niisuguse, kindlalt kahe jalaga tegelikkuses seisva kunstniku puhul nagu Daumier on võimatu eraldada poliitikat kunstist. Ja nagu üldiselt näib, pole seda võimalik teha ühegi tõeliselt suure kunstniku loomingu puhul. Seega on igas tõeliselt suure kunstniku teoses ka ideoloogiline sisu olemas. Hoopis iseküsimus on see, kuidas üksik kunstnik on seda sisu edasi andnud.

*

Oeldakse: nagu on inimesed, niisugused on ka nende jumalad.

Nähtavasti on Daumier seda silmas pidanud, kui ta lõi oma seeria «Antiikajalugu». Selles kreeka mütoloogia tugevalt parodeeritud kangelaste reas on püütud näha klassika eitamist Daumier' poolt. Võib-olla on siin ehk pisut sedagi. Kuid põhiline selles seerias on siiski kodanluse, eriti väikekodanluse elukäsitluse ja maailmavaate väljajanaermine.

Väikekaupmehed, käsitöölised, majaomanikud, rantjeed jt. oleksid võinud ja võiksid veel tänapäevalgi kreeka kangelaste maailma endile selliselt kujutada. Nende endi tühisus, väiklus, õilsamate sihtide puudumine ei lasknud ja ei lase ka meie ajal neid tõusta kõrgemate ideaalide, tõelise ilu mõistmiseni. Nende käsitluse labastuvad inimsoo suurimadki väärtused.

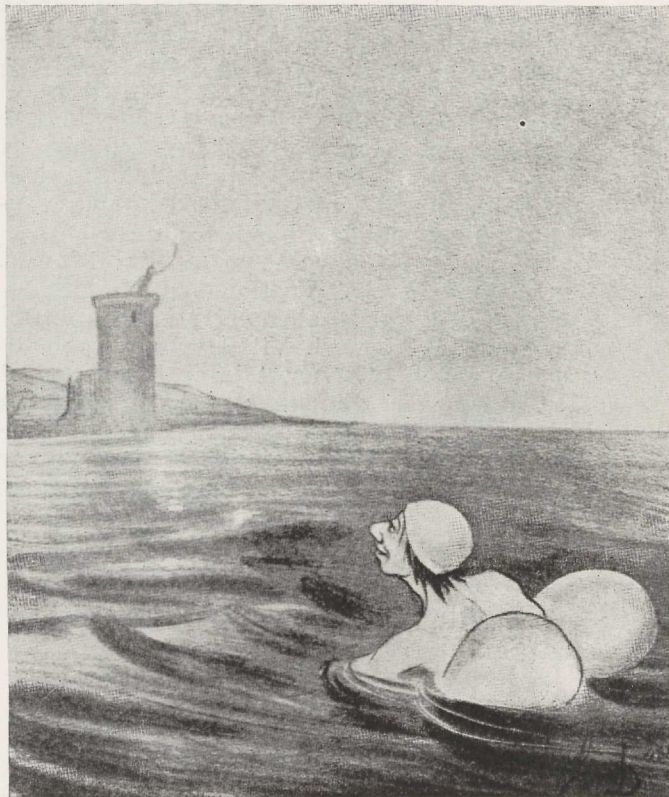
Võtkem üks kaunimaid hellenistliku ajastu armastuslugusid — Hero ja Leander. Igal

ööl ujub Leander üle Hellespontose, et kohata oma kallimat. Ka Daumier' väikekodanlasest Leander ujub, kuid tema armastus Hero vastu pole lasknud tal unustada ettevaatusabinõusid. Ta on hankinud endale paar soliidset ujumispoit — ja nii võib ta laisalt oma kõhnu jäsemeid liigutades läheneda ihaldatud sihile, näol peatse kohtumise eelnauding.

Selles litos ei tule otsida antiigi väljajanaermist, küll aga protesti armastuse labastamise vastu väikekodanluse poolt. Ja nii on see kõigi lehtedega «Antiikajaloo» seeriast. Kõik need Daumier' loodud Achilleused, Menelaoosed, Nartsissosed, Heraklesed, Helenad jt. näitavad väikekodanluse tühisust, endaga rahulolu, stagnatsiooni.

Daumier' arvukate seeriade, nagu «Tublid kodanlased», «Abielu kombed», «Isad», «Pariisi tüübid» jt. eesmärk on muidugi eeskätt prantsuse väikekodanluse pahede ja nõrkuste väljajanaermine. Kuid need situatsioonid, milles kunstnik näitab oma kangelasi, omavad sageli üldnimlikke jooni. Kas me saame kätt südamele pannes väita, et meie nõukogude inimeste juures ei esine samu nõrkusi? Kas ei esine meilgi steene,

H. Daumier. Leander. Litograafia. 1842.



nagu kujutab Daumier oma litos «Ma abiellusin sinuga . . .», kus abielumees on muutnud oma naise koormat kandvaks eeslikuks? Kas ei esine meilgi selliseid enesekriitikata tobusid, nagu näeme litol, mis kujutab selililamavat buržuad, kelle näo kohal hõljub liblikas ja kes ütleb oma kaasale: «Ära hirmuta teda, ta peab mu nina roosiks!»

Muidugi, Robert Macair'e meil ei ole, sest need saavad juurduda ainult kapitalistliku korra tingimustes. Need vähesed selletaolised reliktid aga, milliseid üksikuid esinebki, likvideeritakse varem-hiljem prokuratuuri poolt, kuid Ragoutot'sid leidub meilgi. Nendega tuleb pidada võitlust — ja siin abistab meid Daumier.

*

Daumier on eeskätt satiirik — vähemalt oma graafilistes töödes. Tema satiiri taga on selgelt tuntav, mille nimel ta eitab. Seetõttu leiame tema pahesid piitsutatavates ja vägivalda ning ülekohut hukkamõistvates teostes ka tema positiivseid ideid. Mõningates oma maalides on ta viimaseid püüdnud otseselt välja ütelda. Kuid tundub, et just nendes jaatavates teostes on Daumier ebaselgem ja umbkaudsem kui satiirilistes töödes. Näib, nagu ei oleks ta positiivse olemust nii teravalt tunnetanud kui negatiivse oma.

Tõsi küll, Daumier'gi «näeb tõelisi tulevikuinimesi seal, kus neid tol ajal ainult leida võidigi», nagu kirjutab Engels Balzac'i kohta, kuid mida ta nendes näeb, on napivõitu. Tema maalide puhul, kus ta kujutab pesunaisi, on meile ilma pikemata selge, kellele kuulub kunstniku sümpaatia — me näeme, et see on lihtrahva poolel, kuid kuidagi ei saa lahti tundest, et Daumier'd köidab nendes eelkõige nende füüsiline jõulisus.

Sama paistab silma tema maalil «Mölder, ta poeg ja eesel». Vaatamata pildi nimetusel on siin peategelasteks kolm esiplaanil asetsevat naisfiguuri. Viimased otse pakatavad tervisest, tugevusest ja elujõust. Ilmselt on kunstniku sümpaatia nende lihtrahva hulka kuuluvate naistega. Kuid selline sümpaatiaavaldus ei ole küllaldaselt konkreetne ja ühemõtteline, et meie tänapäeva kujutlusi

rahva olemusest katta. Kindlasti on siin Daumier' käsitus inimese võimsusest lähedasem Michelangelole kui meie tänapäevale.

Midagi analoogilist on ka tema tuntud «Ülestõusus». Siingi on eelkõige hästi väljendatud ülestõusu hoog, dünaamiline moment rahva liikumises, kuid sellega ei saa ju revolutsiooni olemust kuigi sügavalt anda. Selles teoses pole Daumier kaugemale jõudnud Delacroix' «Vabadusest, mis viib rahvast barrikaadidele.»

Kuid mööngem, et kui ka Daumier oma ideaali väljendavates teostes pole nii sügavalt nähtuste olemusse tunginud kui oma satiirilistes teostes, siis ometi nendegi teoste tendents on selgelt loetav ning meie tunneme temas endi mõttesugulast.

*

Käesoleva sajandi algul kirjutas Richard Muther Daumier' kohta: «Daumier on fenomen. Ta on intuiitselt leidnud selle, mida meie veel tänapäeval otsime: moodsa elu käsitlemise suure stiili.» Hiljem nimetab sama autor Daumier'd «Michelangeloks triviaalse kujutamise alal». Viimasest ütlusest paistab välja «esteeditseja» pale, sest nendele tundus ju tegelikkuks triviaalsena.

Michelangeloga on Daumier'd varemgi võrreldud — näiteks Daubigny. Ja kindlasti on selles palju tõtt. Tõtt on ka selles, et Daumier on leidnud tänapäeva elu kujutamiseks «suure stiili». Kõige tähtsamana tundub aga see, et too «suur stiil» on vaba igasugusest teatraalsusest ja kõmisevast paatosest, et see on lihtne, loomulik, ent ometi suur.

Oleme näinud maale, kus lehvivad lipud, säravad mundrid, marsivad rahvahulgad, taevas sirendavad raketid ning pidulikkust ja toredust on kõikjal nagu hiina draakonil, kes on kohutav ja tore, kuid keda keegi ei kardaks! Samuti on läinud ka niisuguste toretsevate teostega — nad on vaatlejad külmaks jätnud.

Kas poleks õigem ka meie aega anda lihtsalt ja loomulikult, nagu tegi seda Daumier, siis paistaks meie aja inimese suurus kõigile selgemalt silma!

MÕNINGAID PROBLEEME SOTSIALISTLIKU REALISMI MEETODIST ARHITEKTUURIS

Mart Port

Nõukogude arhitektid said viimase aasta-kümne kestel arhitektuuris valitsenud väär-suuna eest meie parteilt ja rahvalt täiesti teenitult karmi õppetunni. Selle tagajärjel on toimunud projekteerijate töös viimasel ajal suur murrang sisukama ja mõõdukama arhitektuuri poole, mille esimesi näiteid võime tähele panna juba uutel ehitusplat-sidel.

Kolme aasta jooksul, mis on möödunud NLKP KK ajalooliste otsuste avaldamisest «Liialduste kaotamise kohta projekteerimises ja ehitustegevuses», on muutunud oma ise-loomult ja toonilt ka vaidlused ja mõtteaval-dused arhitektuuriprobleemide üle. Alles hil-juti olid projektide aruteludel tähelepanu tulipunktis sellised küsimused, nagu: kas projektis väljenduv ideoloogiline suund on õige, kas projekti kujunduslik külg on nõu-kogulik, kas kasutatud detailid on küllalt klassikalised või avalduvad lahenduses var-jatud kujul kapitalistliku lääne mõjud jne.

Seevastu praegu kuuleme projektide aru-teludel peamiselt tehnilise iseloomuga kõne-lusi: kui palju maksab elamispinna ruutmee-ter, kuidas kulgevad kanalisatsioonitrassid, kas erinevate tüüpelementide arvu ei saaks vähendada, kas konstruktiivset lahendust ja ehitustööde teostamist ei saaks veelgi liht-sustada jne. Fassaadilahenduste osas see-vastu piirduakse üsna nappide väljenditega, nagu «üldiselt vastuvõetav», «tagasihoidlik», «ei tungi esile» jne.

Tahtmatult hakkad võrdlema resultaatte.

Meenub, kuidas esimestel sõjajärgsetel aastatel ehitatud rahuliku kujunduse ja selle aja kohta küllaltki läbimõeldud plaanilise ning konstruktiivse lahendusega elamud Tal-linnas Paldiski maanteel ja Lomonossovi tä-naval mõisteti täielikult hukka sotsialistliku realismi nimel, kuidas «autoriteedid» meid

suure kannatlikkusega õpetasid hindama Tartu maantee torniga elamukompleksi kui «kõige optimistlikuma, elurõõmsama ja triumfaalsema kujundusega ansambli Tallin-nas, mis arhitektuurivahenditega kõige ilmekamalt väljendab meie epohhi suurust».

Nüüd aga, kus tegelikult oleme peaaegu lakanud avalikult mõtteid avaldamast ideo-loogiliste küsimuste üle arhitektuuris, ei saa siiski keegi eitada objektiivset fakti, et pro-jekteeritavad hooned on muutunud elulähe-dasemaiks — mugavamaiks, kiiremini ehitatavaiks, ökonoomsemaiks ja ka meeldiva-maiks.

Tekib küsimus — kas siis praegu on veel üldse vajalik ja õige üles tõsta küsimust arhitektuuri ideelisest suunast, arhitektuuri ja kunsti vahekorras?

Tundub, et siiski on vaja.

On vaja, sest ehitustegevuse praeguse põ-hhiliselt õige ja viljaka arenemissuuna juures hakkavad praktikas ilmneva mõned äärmus-likud nähtused. Võib-olla alguses, viimaste aastate väär-suuna järsu murdmise perioodil ei tarvitsenud nendele äärmustele tähele-panu osutada. Praegu aga, kus uus ja pro-gressiivne on juba kindlalt juurdunud, tuleb neist rääkida. Mitte selleks, et uuesti kogu ehitustegevust seada olenevusse ainuüksi ja eelkõige nn. «kujunduslikest kaalutlustest». Ilma mingil määral ehituste konstruktiivseile ja funktsionaalseile külgedele otsustavat tä-helepanu vähendamata ei ole meil põhjust unustada ka ideelisi ja esteetilisi probleeme arhitektuuris, ilu, rahvusliku vormi ja kuns-tide sünteesi küsimusi.

Arhitektuur on kogu maailma ajaloo kes-tel olnud suureks, mitmepalgeliseks ja kompli-seeritud kunstiliigiks. Mõningail konjunk-tuurseil kaalutlustel võime täna püüda seda eitada — sellegipoolest ei lakka ta olemast

kunst. Küll aga võime seda eitades kaotada kontrolli ehitustegevuse kui kunsti arenemise üle, see võib hakata ühekülgselt, isevoolu korras, kergema vastupanu suunas toimuma ning jõuda peagi kõrgete industrialiseerimise näitarvude ja näilise kokkuhoiu nimel kogu elanikkonnale uusi suuri peettumusi valmistava teistlaadi äärmuseni.

*

Ei saa ütelda, et arhitektuuri kui kunsti-liigi spetsiifika oleks meil küllaldase tõsidusega teoreetiliselt läbi uuritud ning kõigile üsnagi keerukaile ja vastuolulistele küsimustele antud selged, professionaalselt läbimõeldud vastused.

Kunstiteadlaste ja filosoofide vahelised sageli kõrgelehelised ja abstraktselt elukauged vaidlused kaasaegse arhitektuuri teemal on viinud teooria eraldumisele igapäevasest tööst ja elust. Ei tule siis imestada, kui mõisted «sotsialistlik stiil» jt. on muutunud vaid kõlavaiks paraadseiks sõnakombinatsioonideks, mida ei osata tegeliku loomingulise tööga siduda.

Tegelikuses lahendati mõne aja eest küsimusi üsnagi lihtsalt: kui projekt oli arhitektuurinõukogu arvates õnnestunud, sellega oldi rahul ning lahendus oli küllaldaselt sarnane tsentraalsete projekteerimisorganisatsioonide lahendustele, siis oli tegemist «sotsialistliku realismiga». Kui aga mitte, siis oli eksitud «sotsialistliku realismi» vastu. Sotsialistliku realismi «tunnetajaiks» kujunes seega üsna kitsas väljavalitute ring, kelle koosseis pealegi tihti vaheldus. Veelgi sagedamini muutusid aga nende tõekspidamised ja seisukohad. Projekteerimine sotsialistliku realismi meetodi alusel muutus meetodiks püüda arhitektuurinõukogule meeldida. Meeldimiseks oli aga tarvis «pilvedega perspektiive» ja «klassikaga läbiimmutatud» fassaade.

Nii oli perioodil, kus «sotsialistliku realismi» nimel tehti suuri vigu.

Praegu aga, pärast vigade paljastamist, küsitakse: kas ei peaks ebaõnnestumiste põhjusi otsima mitte meetodis? Võib-olla ei ole sotsialistlik realism kui puhtakujuline kunsti kriteerium üldse ühendatav ehitustegevusega? Ehk on selle meelevaldne, mehaaniline rakendamine arhitektuuris olnudki liialdatud

kaunistamise tendentsi ja arhaismi põhjustajaks, mis raskelt pidurdas kogu meie ehitusala arenemist.

Leidub ka muid arvamusi. Mõned on hakanud teooria viljastavat mõju loomingulise töö praktikale üldse eitama, eriti aga arhitektuuri alal. Nende arvates peaksid kunsti-teoreetikud piirduma ainult minevikunähtuste uurimise, süstematiseerimise ja perioodiseerimisega. Ehitustegevuse kaasaegne praktika aga areneb nende arvates paremini ilma teoreetikute vahelesegamiseta, areneb oma sisemiste arenemisseaduste ja tehnika ning teaduse üldise progressi alusel loomulikus ja õiges suunas.

Seevastu mõnede teiste arvates toimuvat praegu ajutistest kokkuhoiunõuetest tingituna mingi loomuvastane «taganemine kogu arhitektuuririndel». Insenerid ja ehitajad olivat haaranud endi kätte kõik võtmepositsioonid, kusjuures arhitektidele ei jäävat muud loominguvabadust kui tegelda «teisejärguliste ülesannetega», s. o. valmis tüüpprojektide muutmatu sobitamisega etteantud kruntidele.

Nõukogude filosoof A. Burov oma raamatus «Kunsti esteetiline olemus»^{*} eitab koguni ideelise sisu olemasolu arhitektuuris üldse. Võrdluste alusel mudel-kingade valmistamisega, juuksurikunstiga ja tsitaatide põhjal N. Tšernõševski ühest varasema perioodi teosest püüab ta annulleerida arhitektuuri sidet tõelise kunstiga ja sotsialistliku realismi meetodiga.

Ka meie vabariigis leidub üksikuid ehitusala juhtivaid töötajaid, kes NLKP Keskkomitee 4. XI 1955. aasta määrusest ja NLKP XX kongressi otsuste ehitustegevust käsitlevast osast on aru saanud nii, et nad oma otseselt arhitektuuriga seotud sõnavõttudes püüavad üldse hoiduda tarvitamast sõna «arhitektuur». Nähtavasti on nad jõudnud järelduseni, et arhitektuur ei ole praegu «moes», ja meenutavad, kui palju ka neile isiklikult tõi pahandusi veel mõne aasta eest valitsenud «arhitektuurse moe» printsiibitu jälgimine ja pime juurutamine.

Praegu ei tohi enam hoiduda mõtetevahetusest sotsialistliku realismi ja kunsti probleemide üle arhitektuuris. Ilma vaba vaidlu-

* А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства. Москва, 1956, lk. 228—239.

seta ei saa välja kooruda tõde ega suudeta leida selgust. Kui me ise, kartusest eksida ja soovides vältida vaidluste pinget, loobume püüdest lahendada neid probleeme, siis jätame ukse lahti hoopis teist laadi «teoreetiliste seisukohtade» levikule.

Kapitalistlike maade ajakirjades kirjutatakse viimasel ajal nõukogude arhitektuurist meelsamini ja rohkem kui kunagi varem. Kahjurõõmsalt katsutakse tõestada, et nõukogude ehitustegevuses ei ole kunagi avaldunud mingeid oma, s. o. sotsialistliku arhitektuuri jooni, et selles on kõik võlts, valeparaadusest läbi imbunud «kondiitri arhitektuur». Sotsialistlik realism on nende arvates kunstlikult välja mõeldud eluvõõras termin, mis peab maskeerima dogmaatilist, diktaatorlikku ja dekreetlikku lähenemist kunstile ning mis paralüseerib täielikult nõukogude kunstnike ja arhitektide loomingulise initsiatiivi ning individuaalsuse.

Piiritagused autorid, kritiseerides sotsialistlikku realismi, pakuvad meile valitsevate puuduste «parandamiseks» oma, s. t. kodanlikku ideoloogiat. Teiste sõnadega: et meil kunsti ja arhitektuuri suunab partei kaudu rahvas, siis tuleks võtta revideerimisele koos kunsti- ja arhitektuurisuunaga ka partei poliitiline doktriin. Seega ei vaielda tegelikult mitte niivõrd sotsialistliku realismi vastu «ülemaailmse kunsti ja arhitektuuri» huvides, kuivõrd selle poliitilise joone vastu, mida teenivad meie kunst ja arhitektuur. Ja nii muutuvad esteetilised probleemid poliitilisteks, kus on vaja selgepiirilisel eraldada kaht liiki seisukohad: meie huve kaitsvad ja meile vaenulikud seisukohad.

Seda silmas pidades ei saa kuidagi alahinnata nende kunstiteoreetiliste diskussioonide tähtsust, mida on viimasel ajal hakatud läbi viima meie loomingulistes liitudes. Hinnatav on ka see, et neis diskussioonides on asjalik, põhiliselt loogilisele argumentatsioonile toetuv mõtetevahetus asunud varem kahjuks üsnagi sageli esinenud lahmivalt deklaratiivsete avalduste asemele, veenmine asendanud materdamise nähtusi. Ja vähehaaval on hakanud abstraktsed vormelid omandama vastavale kunstiliigile spetsiifilisemaid jooni, üldsõnalisus asenduma professionaalse keelega.

*

Mis on sotsialistlik realism — kas maailmavaade, stiil või meetod?

Nõukogude kunstnike I kongress kinnitas veelkordselt, et sotsialistliku realismi aluseks on teaduslik maailmavaade, mille kõrval meil ei saa esineda mingit teist maailmavaadet.

Stiili võib vaadata kui mingisuguse loomingulise meetodi rakendamise avaldust, resultaat.

Sotsialistlik realism on nõukogude ja igasuguse progressiivse kunsti viljelemisel kasutatav loominguline meetod, mis on vajalik igale nõukogude kunstnikule ja arhitektile. See aitab meil sihipäraselt rakendada oma võimeid nõukogude ühiskonna vajadustele vastava kunsti ja arhitektuuri loomisel.

Loominguline meetod on eluline aga ainult siis, kui see aitab meid konkreetsetes töös nii, et me seda ka tegelikult tunneme. Meetodit on vaja kui vahendit, kui relva, kui võtete ja tööviiside kogumit, mis otseselt abistab loomingulist tööd. Ta ei tohi olla vaid koosolekuil lendu lastav abstraktne fraas.

Meetodi abil peame suutma tänases ülesandes eraldada kõige olulisema, mis võib erinev olla iga uue ülesande puhul. Meetod peab olema meile nagu mingiks objektiivseks kriteeriumiks, mis aitab eksimatult kindlaks määrata just käsiloleva ülesande domi nandi, juhtmõtte.

Meetodit on vaja ka selleks, et määrata, millest ja millega alata, millele toetuda töös. Kogemustest nähtub, et alustades erinevalt positsioonidelt jõuame enamasti ka erinevate tagajärgedeni.

Enne tööle asumist aidaku meetod kindlaks määrata ka antud ülesande lahendamiseks vajalike teadmiste määra ja laadi. Võib-olla on meil teadmisi ebapiisavalt ning me ei suuda probleemi haarata terviklikult, — siis peab meetod meil võimaldama selles selgusele jõuda ja aitama kasutada kunstniku ja arhitekti väljakujunenud omadusi — kiiresti omandada ülesande lahendamiseks vajalik teadmiste tagavara.

Mitte vähem ei ole meetod vajalik ka töö edasiarendamisel, avardamisel. See kergendab ka ülesande lahendamisel kasutatavate tehniliste ja kunstiliste vahendite määramist.

Lõpuks peab meetod meid aitama töö hindamisel ja eksperteerimisel, võimaldama selleks leida õigeid kriteeriume.

Muidugi on sotsialistlikul realismil arhitektide loomingulise meetodina oma kindel spetsiifika, mis oluliselt erineb teiste kunstiliikide omast.

Realism arhitektuuris ei avaldu mitte ainult elu peegeldamises elu enese vormides, vaid eelkõige inimliku olemuse kogu rikkuse (s. o. inimese suhtumine loodusse, teistesse inimestesse, ühiskonda, rahvasse, parteisse jne.) ja ühiskonna materiaalsete ning vaimsete väärtuste kõige täielikumast väljendamises. Ühtlasi peab arhitektuur aitama inimeste elu organiseerida — selles on tema suur sotsiaalne ülesanne. Ta peab organiseerima materiaalse aluse olustikuliste, töö- ja kultuuriprotsesside kulgemiseks ühiskonnas. Seega ei saa loomingulist momenti arhitektuuris kuidagi piirata ainult kujunduslik-kunstilise külje lahendamisega. Loomingulised probleemid on seotud siin eelkõige progressiivse tehnika kasutamise, kõigi ehitustüüpide spetsiifikale vastava ning ökonomseima lahenduse leidmisega, kõige otsustavamate asulavormide loomisega nii linnas kui maal jne. Seetõttu tuleb meil loomingulise meetodi rakendamisel lähtuda ühelt poolt nõukogude inimeste ja ühiskonna igakülgsed vajadused ja teiselt poolt ka teatud perioodi reaalsed võimalused väljaselgitamisest, nende õigest omavahelisest seostamisest. Siin peitub kogu loomingulise protsessi võti ja algus.

Kõigis kunstiliikides on peamine teose ideeline sisu. Arhitektuuris on sisu mõiste aga avaram, kuna sellesse kuulub mitte üksnes mingi ehituse ideeline külg selle tavalises tähenduses, vaid ka ehituse praktiline ülesanne. «Sisu» mõiste haarab siin täielikult arhitektuuri kogu sotsiaalse olemuse ja omab kaks külge: materiaalse ja esteetilise. Sealjuures määravaks arhitektuuris on just materiaalne külg, sest ehitatakse ju eelkõige inimeste materiaalsete vajaduste rahuldamiseks, kuigi samal ajal ehitused väljendavad ka inimeste esteetilisi tõekspidamisi ja ideaale.

Siin tekib huvitav probleem.

Et arhitektuur lahendab eelkõige funktsionaalseid ja materiaalseid — praktilisi ülesandeid (mida ei lahenda näiteks maal või skulptuur), siis on ta väga tihedas ühenduses teaduse ja tehnikaga. Seega sotsialistliku realis-

mi meetodi rakendamine projekteerimistöös peaks nagu piirduma projektide kunstilise küljega. Ei oleks ju hästi mõeldav, et me projekteerime, näiteks, lifti, kanalisatsioonitorustikku või mõnd ehituse konstruktiivset detaili sotsialistliku realismi meetodil. Siin on vaja tunda täpseid arvutusi, teada objektiiivseid teaduslikke andmeid ja valitseda tehnika seaduspärasusi, mis arenevad iseisvalt ja sõltumatult arhitekti loomingulisest meetodist.

Kuid kas eespooltoodu on küllaldane väitmiseks, et sotsialistlik realism ei haara arhitektuuri tervikuna?

Teaduse ja tehnika seaduspärasused esinevad ju (olenematult loomingulisest meetodist) mitte ainult arhitektuuris, vaid ka ükskõik millisel teisel kunstialal. Maalimise eelduseks on muu hulgas ka anatoomia, perspektiiviõpetuse, värvi ja valguse füüsilis-optiliste iseärasuste tundmine. Neid probleeme ei saa kunstnik ignoreerida või lahendada oma meelevalla järgi, vaid need kõik baseeruvad objektiiivseil teaduslikel seaduspärasustel. Kuid rääkides loomingulisest meetodist kunstis me mõtleme selle all siiski teose loomise protsessi tervikuna ega lahuta sellest teaduslikku osa. Loominguline meetod küll ei määra objektiiivseid teaduslik-tehnilisi seaduspärasusi, kuid loomingulisest meetodist ei saa eraldada kõikide nende seaduspärasuste tundmist, kasutamise viise ning iseärasusi.

Arusaadavalt ei ole võimalik arhitektuuri ja maalikunsti vahel näitena toodud analoogiat lugeda sajabportsendiliseks. Arhitektuuris, näiteks, ei saa nõuda, et konstruktsiooni valik toimuks ainult loomingulise meetodi alusel. See oleks lihtsustamine. Kuid kaas-aegse tehnika kasutamist ja ehituse kõigi funktsionaalsete iseärasuste arvestamist välja lülitada loomingulisest meetodist ei ole võimalik. Kõigil neil arhitektuuri erijoontel on sotsialistliku realismiga tihe side, sest arhitektuuris ei asu funktsionaalsed, konstruktiivsed ja esteetilised momendid mitte mehaanilises olenevuses üksteise kõrval, vaid esinevad tihedas dialektilises seoses. Muidugi esineb projekteerimise praktilises käigus etappe, kus üks või teine külg on enam esile tõstetud. Kuid ühelgi niisugusel juhul ei saa autor unustada oma teost kui tervikut, kusjuures see terviku tunnetus tõeliselt arhitektil



E. Roos. Korea tütarlaps. Keraamika. 1957.

A. Kütt. Võrkude korrastamine. Kuivnõel. 1958.



kujuneb välja tavaliselt juba töö algperioodil.

Peaaegu igal arhitektuuriteosel on mingisugune praktiline ülesanne, mille täitmine nõuab teatud kindlat lahendust. Esteetilise iseloomuga kaalutlused võivad tuua sellesse lahendusse aga terve rea uusi momente, umbes nii, nagu luules omandab tavalises lauses sisalduv mõte poeedi meisterlikkuse tõttu hoopis kõrgema kvaliteedi ja ilu.

Ei saa õigeks pidada küllaltki laialt levinud arvamust, nagu oleks arhitektuuris esteetiline kvaliteet kasutamugavuste, ökonoomika ja tehnilise otstarbekuse eduka lahendamise korral otseseks ja iseenesest tekkivaks tagajärjeks.

Arhitektuuri näol on meil tegemist komplitseeritud nähtusega, milles mitmesugused omadused, erijooned ja küljed esinevad ühtses keerukas seoses. Kõigile neile sisu erilistele kvaliteetidele jääb ometi alles ka teatud suhteline iseseisvus, mis ei ole otseselt sõltuv teistest. Nii on Tallinna linnamüür oma tornide ja väravatega juba ammu kaotanud oma esialgsed praktilis-funktsionaalsed ülesanded, kohati on need pealegi aja jooksul tundmatuseni muutunud (Viru värava torni kasutamine fotoateljooks jne.). Seevastu ei ole nende esteetiline külg endisega võrreldes oma tähtsust kaotanud, vaid kontrastina kaasajale on see võib-olla isegi rohkem esile tõusnud ja võitnud.

*

Tuntud on sotsialistliku realismi kokkureetud formuleering: tegelikkuse tõetruu edasiandmine tema revolutsioonilises arenemises koos ülesandega kasvatada töötajaid sotsialismi vaimus. Jagame selle n. ö. alapeatükkideks:

1. tõetruu suhtumine tegelikkusesse;
2. ajalooline konkreetsus, et näidata tegelikkust tema revolutsioonilises arenemises;
3. ideeline sihipärasus töötajate teadlikkuse ümberkasvatamisel sotsialismi vaimus.

Mida võiks arhitektuuris seostada nende mõtetega?

Tõetruudus avaldub eelkõige ehituse vastavuses tema otstarbele ja rahva tegelikele vajadustele. Elamu arhitektuur kõigis üksikasjades peab olema elamulik, kool olema nagu kool, tehas nagu tehas jne. Kuid

arhitektuur peaks väljendama ka ühiskondlike protsesside sotsiaalset karakterit. Seega peaks meil olema mitte ainult elamu, kool või tehas, vaid midagi rohkemat: sotsialistlik elamu, sotsialistlik kool, sotsialistlik tehas nende sõnade kõige paremas mõttes. Kahjuks oleme esialgu sellest jäänud veel vägagi kaugele. Veelgi enam: just tõetruuduse vastu esines suuri eksimusi eriti sõjajärgse perioodi arhitektuuris: elamuid ehitati nagu renessansslosse, nagu kindlusi, nagu administratiivhooneid. Koolid seevastu sarnanesid tihti endistele kubermanguvalitsuste hoonetetele või sõjaväekasarmutele, tehasehooned aga elumajadele või administratiivhoonetele jne.

Tõetruudus peaks avalduma ka meie ühiskonna esteetiliste ideaalide väljendamisest sellistes üldistes mõistetes nagu optimism, elurõõm, demokraatlikkus, rahvalikkus, üldarusaadavus, puhtus, lihtsus, selgus, tasakaalus jne.

Lõpuks avaldub tõetruudus arhitektuuris tehnilis-konstruktivse lahenduse õiges valikus ja selle struktuuri õiges väljendamisest, ehitusmaterjalide õiges, otstarbekas ja sihipärasest kasutamises, ehituse tektoonikas.

Praegu seisame ehitustehnikas tõelise tehnilise revolutsiooni lävel. Teised tehnikaalad on juba niivõrd kaugele ette sammunud (eriti aparaadi- ja masinaehitus konveierisüsteemi ja keemiatööstus uute kergete vastupidavate ja ökonoomsete materjalide kasutuselevõtu osas), et ehitusala nendega võrreldes on suhteliselt üsnagi maha jäänud. Peamine seisab praegu ehituste kaalu vähendamises, arhailise käsitöö-iseloomuga ehitusviisi asendamises kõrgelt-industrialiseerituga, võitluses ebaratsionaalse inimtööjõu ja materjali kulutamise vastu. Arenenud ja kõrge kvalifikatsiooniga ehitaja ei raiska kunagi materjali liigsele reservidele konstruktsioonide massis, vaid kasutab materjale nende tegelike tugevusomaduste lubataval piiril. Oeldakse vahel, et konstruktsiooni kaal on vastupordtsionaalne ehitaja kvalifikatsioonile, tema võimetele.

Loomulikult peaksid meie hooned juba praegu olema ja välja nägema hoopis kergemad ja kaasaegsemad kui nad on tegelikult, nad peaksid veenvalt näitama, millisteks tegudeks on suuteline nõukogude inimene ja tema mõistus.

II üleliidulisel ehitajate nõupidamisel Moskvas 1958. a. aprillis demonstreeriti kokkusõitnuile insener Kozlovi juhtimisel loodud uudet suure võimsusega raudbetoonist seinapaneelide, vahelagede jt. detailide pideva valtsimise agregaati. Seadeldist teenindab vaid 7 inimest ja see suudab anda aastas 60—70 000 m² elamispinna ehitamiseks tarvisminevad üksikosad. Sealjuures väheneb elamute kaal praegusega võrreldes 2,5—3 korda, detailide viimistluse ning täpsuse aste võrdub masinaehitustehastes saavutatud kvaliteedile ja elamispinna ruutmeeter tuleb tunduvalt odavam senisest. Märgitud meetod jätab kõigi oma näitajate poolest kaugele seljataha välismaiste firmade analoogilised saavutused.

Iga päevaga suureneb meie maal nende ehitusplatside arv, kus on juba täielikult üle mindud kaasaegse eesrindliku tehnika igakülgsel kasutamisele, kus masinatöö suures osas asendab senise käsitöö.

Teiseks — ajalooline konkreetsus. Siin kerkivad esile püüdnud kasutamise ja novaatoreluse küsimused. Alles hiljuti kirjutati ainuüksi sellest, et arhitektuuris on vaja **o s k u s l i k u l t** kasutada mineviku kultuuripärandit, tsiteeriti selle tõestamiseks Marxi, Engelsit, Leninit. Ja selles vaimus ka ehitati, kuigi mitte **o s k u s l i k u l t**.

Peab märkima, et meil tsiteeritakse marksismi-leninismi klassikuid tihti äärmiselt ühekülgselt. Nii ka küsimuses minevikupärandi kasutamisest Leninit tsiteerides «unustati» täielikult, mida ta kõneles novaatoritest, tuntud sõnad sellest, et skeptilises suhtumises uuesse avaldub kapitalismi klassivõitlus sotsialismi vastu. Niisuguse poliitilise hinnangu andis Lenin intelligentlikule skeptitsismile uue suhtes.

Kolmandaks — ideeline sihipärasus. Omaaegse NSV Liidu Arhitektuuri Akadeemia vahetalitusel liideti arhitektuuris sõnale «ideeline» sõna «kunstiline» ja hakati kõnelema arhitektuuri «ideelis-kunstilisest» küljest. Võib-olla oli selle objektiivselt kahjuliku termini väljamõtlemine ja juurutamine üks põhjusi, miks «ideelis-kunstilise» mõiste tõelisest arhitektuurist eraldus ja hakkas iseisvat elu elama, kujunedes kattevarjuks kõigile liialdustele ja kaunistamise tendentsidele. Teistest kunstiliikidest mehaaniliselt ja ilma professionaalse tõlgenduseta üle võe-

tud mõiste võimaldas ju mingi ehituse «ideelise» külje lahendamisel piirduda ainuüksi «kunstiliste», s. o. väliste vahenditega. Piltlikult öeldes: «ideelisus» arhitektuuris olnes sageli vaid krohvikihhi paksusest, kusjuures just selle külje lahendamisele kontsentreeriti projekteerijate ja ehitajate kogu loominguenergia ja tähelepanu.

Meie arhitektuuri ideelisus seisab aga hoopis muus: eelkõige selles, et teenida võrdselt kogu rahvast — ning võimalikult täiuslikumalt ja kiiremini.

Arhitektuur on alati väljendanud oma ajastu ideid ja sellisena mõjutanud rahvahulki. Engels kirjutas pärast ühe gooti katedraali vaatlemist: «Siin võib vaid sügavalt tunnetada, milleks on võimeline sajand, kui ta annab kogu oma jõu ühele suurele ideele». Tuntud on ka Engelsi teine väljend sellest, et kreeka arhitektuur peegeldab eneses helget, röömsat tunnetust, mauri — nukrust, gooti — usulist ekstaasi.

Loomulikult peab meie arhitektuur väljendama meie epohhi suuri ideid — kommunistlike ideid, ning mitte halvemini kui tegid seda oma ajastu ideede väljendamisel suured mineviku arhitektuuriidid. Sealjuures ei väljendu ideelisus muidugi mitte ainult faasade kujundamises, vaid arhitektuuriloomingu kogu sisus ja olemuses — nii funktsionaalseis, konstruktiivseis kui ka esteetilistes külgedes, andes ühtlasi edasi meie suure kodumaa rahvaste erinevusi rahvusliku arhitektuuri avaldustes.

Ideelisus avaldub igas ehituses — elumajas, nõukogude valitsusasutustes, tööliisklubides või ükskõik millises teises arhitektuuri teoses. Meil on vaja osata seda vaid tunnetada, esile tõsta ja arendada õiges suunas. Kui me seda ei tee või ei ole võimelised teema, siis ei loo me midagi uut, vaid kordame ja jäljendame seda arhitektuuri, mis on juba olemas meie kõrval teistsuguse ühiskondliku korraga maades.

Illustreerime eeltoodut ühe näitega.

Rahvusvahelise Arhitektide Uniooni V kongressil Moskvas 1958. a. juulis kõneles arhitekt Ernan Lorrain muu hulgas suurest elamispinna puudujäägist Ladina-Ameerika maades, milliseid ta kongressil esindas. Statistika põhjal selgub, et iga aasta oleks vaja juurde ehitada 1 240 000 korterit, tegelikult suudetakse ehitada aga ainult 240 000 korte-

rit. Selle tagajärjel elamukriis ei vähene, vaid süveneb pidevalt. Valitsustel ei olevat majanduslikke võimalusi osavõtuks elamuehitusest. Erakapital aga ei ole elamuehitusest huvitatud, kuna kapitalipaigutused teistel aladel kindlustavad suuremaid kasumeid.

Kõneleja tõstis esile positiivse nähtusena mõnedes riikides juba rakendatud abinõusid elamuehitamise intensiivistamiseks, millised kapitalismi tingimustes pidavat osutama ainuõigeiks, et juurde tõmmata erakapitali elamuehitusse. Need on:

1. majavaldajate tulude vabastamine riiklikest maksudest;

2. üüride suurusi normeervivate seaduste kaotamine;

3. majavalduste vabastamine pärandimaksudest.

Võrdluseks tuletame meelde ülesandeid elamuehituse alal Nõukogude Liidus. 10—12 aastaga kaotatakse põhiliselt riiklike vahendite arvel kogu elanikkonna osas korteripuu-dus, kusjuures üürid on rangelt normeeritud ja need ei ületa 3—5% palgast.

Ei vaja vist pikemat kommenteerimist, mille nimel ja kelle huvides toimub elamuehitus klassiühiskonnas ja meil. Tuleb vaid tähelepanu juhtida asjaolule, et kapitalistliku konkurentsi tingimustes erakapitali poolt ehitatud uued elamud orienteeruvad peaaegu eranditult keskmisest jõukamatele elanikekihtidele. Kõrgemate üüride saamiseks ei olda seetõttu ka kokkuhoidlikud kõrgekvaliteediliste luksusseadmete ja väärtuslike materjalide kasutamisel, mille tõttu ehitused jätavad väga hea mulje. Üürid uutes elamutes moodustavad seejuures tavaliselt 30—60% palgast.

Selle kõrval elavad ka nendes riikides, mis sõdades ei ole kannatanud, küllalt suured hulgad madalapalgalisi ja töötuid armetutes hädaelamutes, onnides ja ebasanitaarsetes pimedates vanades üürikasarmutes, kõnele-mata koloniaalmaadest, kus miljonid inimesed ei oma üldse mingisugust peavarju ning elavad teedel, tänavatel ja kõnniteedel.

Nõukogude Liidus ehitatakse enam-vähem võrdse elamiskvaliteediga elamuid kõigile töötajatele. Ja kui meie korterid praegu veel mugavusnõuete rahuldamise osas jäävad maha kapitalistlikes riikides ehitatavatest parematest näidistest, siis on see tingitud töö-

sisest kokkuhoiuvajadusest, selleks et ole-masolevate reaalsete võimaluste piires võimalikult kiiremini ja suuremal arvul ehitada kortereid kõigile vajajaile.

Kommunistlikus ideelisuses avaldub nimelt see sügav vahe, mis eraldab meie arhitektuuri kapitalistlikust arhitektuurist. Ehituse vastavus tema otstarbele, kõrge kaasaegse tehnilise taseme taotlemine, ökonoomika printsiipide silmaspidamine, konstruktsioonide kaalu vähendamine, novaatorlus jne. — kõiki neid jooni leiame ka kapitalistlike maade arhitektuuris. Veelgi enam: nad on praegu nendel aladel meist mõnel juhul veel märgatavalt ees. Kuid ideeline sihipärasus koos suurte objektiivsete majanduslike ja organisatsiooniliste eelistega, mida sisaldab eneses sotsialistlik kord (kus puudub eramand ja kogu ehitus- ja projekteerimis-tegevus on otseselt allutatud riigile), annab kõik võimalused ka teaduslik-tehnilistel aladel enamarenenud kapitalistlike maade ehitustegevuse tasemele kiireks järelejäõud-miseks ja sellest möödumiseks. Muidugi seda ainult juhtumil, kui me täiel määral õpime kasutama oma tohutuid eeliseid, mida me praegu, eriti massilise ehituse alal, ei oska veel kaugeltki maksimaalselt kasutada. Kuid need eelised annavad meile võimaluse avalikult kõnelda tehtud vigadest, võrrelda meie tänase päeva taset välismaisega, teha järeldusi ja õppida, mida vaja, kartmata seejuures kaotada väärikust.

*

Siinkohal ei saa mööda minna mõnedest nihilistliku suhtumise avaldustest nõukogude arhitektuuris. Viimase perioodi vigade pal-jastamine on viinud ka mõned kodumaised «teoreetikud» paanikasse, ja nad ruttavad üle parda heitma kogu 40. aasta jooksul rajatud nõukogude arhitektuuri, peale küm-nekonna objekti (Dneproges, Lenini mauso-leum, paar metroojaama, mõned paviljonid 1939. a. Moskva põllumajandusnäitusel jm.).

Kuid vaadeldes tähelepanelikult nõu-kogude arhitektuuri poolt läbikäidud teed, näeme, et see arhitektuur peegeldab ja annab edasi meie ühiskonna arenemist, et selles avalduvad selgete ideeliste positsioonide ilmsed jooned. Me näeme, et kogu seda



L. Mikko, Kapp ja laud. Öli. 1958.

arhitektuuri on tehtud teatud meetodiga, vahel õnnestunult, vahel ebaõnnestunult, kuid alati mingi selge ideelise suunitlusega, vastandina kapitalistliku arhitektuuri stiihilisele arengule. Me hakkame eraldama jooni, mis on uued, seniolematud, loodud uue meetodiga — sotsialistliku realismi meetodiga. Muidugi on esinenud vigu, üsnagi suuri, kuid nendest õpiti ja neid välditakse edaspidi. Igas etapis on aga võimalik tähelepanelikul vaatlemisel leida ka seda tükikest edasiviivat, mis aitab kaasa tõelise nõukogude arhitektuuri loomisele.

Sotsialistliku realismi tärkavaid jooni võime tähele panna juba kahekümnendail aastail ehitatud uutes elamukvartalites Moskvas, Bakuus, Leningradis jm., kus need väljenduvad uue arhitektuuri teatavas «romantilisuses», protestina endise kapitalistliku, kodanliku ehitusviisi vastu. See periood andis meile iseseisvate mõtete julgust, värskust, vabanemist stampidest, järeleaimamisest, suuremat vabadust materjalide kasutamisel.

Järgmist etappi tunti seni «nõukogude konstruktivismi» nime all. Selleaegseis arhitektuuriteoseis on tunda esimeste viisaastakute tormilise tehnilise arenemise võimsat paatost, mastaapide ja tempode pöördelist tõusu, toimunud revolutsiooni jõulist hingust. Tõsi küll — üldlahenduste grandioosuse juures on tunda, et vahel ei ole jätkunud vajalikke defitsiitseid materjale ja aega kõigi detailide põhjalikuks lahendamiseks. Ometi on aga tänaseni jäänud tähelepanuväärivaiaks mitmed tööstusehituste kompleksid suurepäraselt kavandatud plaanilahenduste ja selleaegse tehnilis-konstruktiiivse mõtte julge edasiarendamise poolest. Arhitektuuri uus sisu avaldub siin maailma ajaloos senitundmatuis uutes ehitusliikides, nende liitumises uutesse kompleksidesse — sotsialistlikesse linnadesse ja uutesse kvartalitesse. Töölisklubid, kultuuripaleed, pioneeride paleed, nõukogude hooned, sanatooriumid ja puhkekodud töötajatele — need on täiesti uued hoonetüübid, mille loomise kutsusid esile uued sotsiaalsed protsessid.

Edasi järgnes klassikalise pärandi loominguilise kasutamise periood. Suurenenud ideelisi ülesandeid, mis tõusid sellal esiplaanile, ei õnnestunud lahendada ainult funktsioone ja konstruktsioone rõhutava arhitektuuriga.

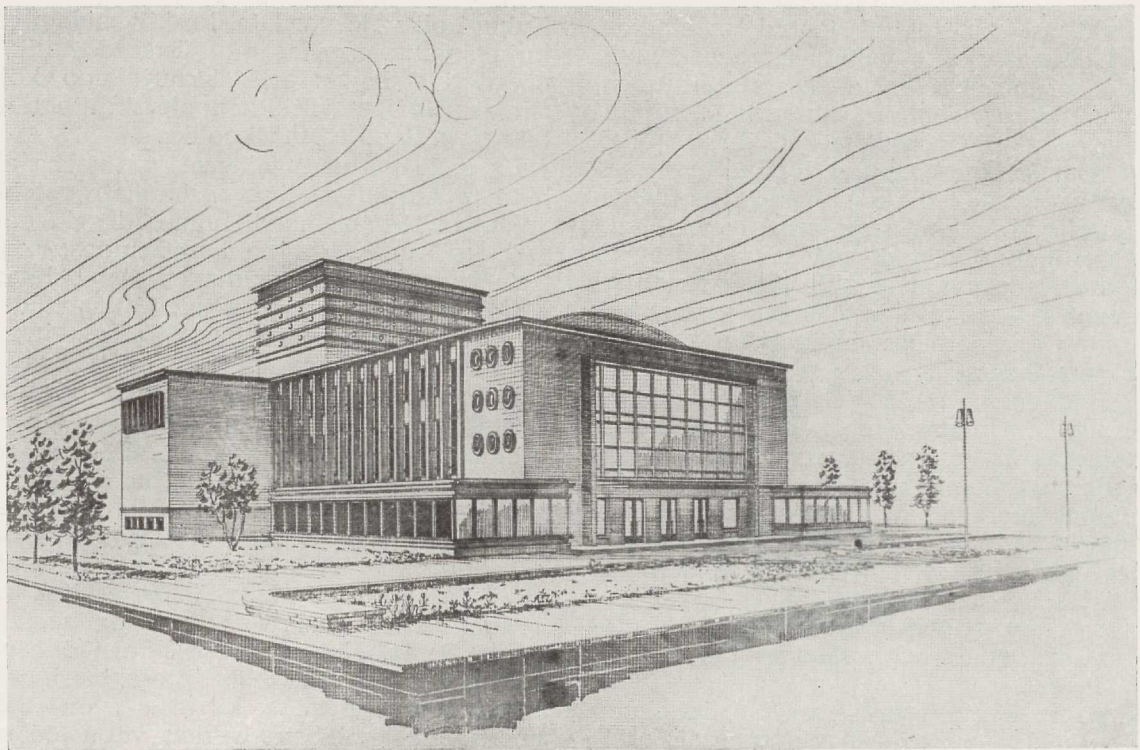
Kuhugi oli vaja vaadata, kuskilt midagi eeskujuks võtta, õppida, ja oli üsna loomulik, et pöörduti otsinguis arhitektuuriajaloo kõige silmapaistvamate stiilide poole. Arhitektidele oli see periood teatud kooliks.

Ka selle perioodi tähtsust ei maksa alahinnata. Ehitati maailma parim metroo, tekkisid uued tööstuslinnad, inimesed said endisest soodsamad elutingimused uutes, senisest kaasaegsemis majades ja hakkasid elama paremini planeeritud, haljastatud ja heakorrastatud kvartalites. Tekkis juurde palju häid ühiskondlikke hooneid, kus oli mitmekesisemalt ja huvitavamalt võimalik arendada ühiskondlikku elu.

Lõpuks sõjajärgne periood. Kõikjal raskete ohvrite hinnaga saavutatud võidu tunnetus. Triumfi oli vaja arhitektuuris väljendada, kuid kõik mõeldavad arhitektuuris väljendusvahendid olid juba varem kasutusele võetud. Ja nii algas tõelise arhitektuuri asemel dekoreerimine, fassaaditsemine, liialdused. Samal ajal suurenes ehitustööde ulatus, millega kaasnes projekteerimistö ümberorganiseerimine kitsama spetsialiseerumise suunas. Plaane hakkas välja töötama üks, fassaade teine arhitekt. Konstruktsioonid ja otsene ehitusjärelvalve jäid arhitektide vaateväljast endisega võrreldes kaugemale, mis veelgi süvendas arhitektuuri eemaldumist tegeliku elu vajadustest.

Kuid ka sel perioodil ei olnud kõik negatiivne. Suure tähtsuse omandas linnaehituse probleemide suhteliselt edukas lahendamine. Enamik sõjas kannatanud linnu said rekonstrueerimise ja väljaehitamise generaalplaanid, mis loovad kindla aluse nende edasiseks kavakindlaks väljaehitamiseks.

Põhiliselt ei oleks olnud selles ju midagi halba, kui sõjajärgses arhitektuuris mõnel määral oleks väljendunud ka võidu, triumfi idee. Kuid see ei oleks tohtinud muutuda peamiseks. Peamine ülesanne sotsialistliku realismi meetodi põhjal (lähtudes tõetruuduse, ajaloolise konkreetsuse kui ka ideelisuse nõuete täitmisest) oli sel perioodil kahtlemata midagi hoopis muud. Vaja oli kiiresti üles ehitada purustatud tehased, linnad ja asulad, taastada esimeses järjekorras elamispind, kaotada sõjajärgne viletsus ja luua sotsialismile väärilise elamiskultuuri tekkimiseks vajalikud tingimused massilise elamuehituse baasil. Seevastu unikaalsete, äärmis-



I. Laasi. Pärnu teater-kultuurimaja. Perspektiivvaade.

selt ebaökonomsete, suurt tööjõu- ja materjalikulu nõudvate, pillava planeeringu ja ülekujutatud fassaadiga raskepäraste ja kohmakate administratiivhoonete püstitamist ei saa muidugi mingil määral ühendada sotsialistliku realismi meetodiga arhitektuuris, eriti aga veel raskeil ja rahvamajanduselt erakordseid pingutusi nõudvail esimestel sõjajärgsetel aastatel. Pigem tuleb seda võtta kui isikukultuse perioodiga kaasnenud elu lakeerimise tendentsi arhitektuuris, kus magistraaltänavate fassaadide toretseva väljaehitamisega püüti tekitada ülevoolava külluse ja jõukuse muljet ja nii tähelepanu kõrvale juhtida suurtelt lahendamata ülesannetelt massilise ehituse alal. Kuidas saab sotsialistlikust realismist kõnelda ehituste juures, kus tõetruudus on asendatud silmakirjatsemisega, ajalooline konkreetsus — mitmesaja-aastasest arhitektuurist mehaaniliselt ülevõetud vormidega, ideeline sihipärasus aga tsariõukonna, mõisnikkonna ja kaupmeeste

ühiskonna esteetiliste ideaalide ja iluõiste populariseerimisega?

Nõukogude kunstnike kongressil kõneldi, «et tihti esitati meil halbu teoseid mõnede poolt kui realistlikke, liiatigi veel sotsialistliku realismi teoseid, mis muutis keerulisemaks ja raskendas võitlust esteetilis-formalistlike elementide vastu.»

Seda on väga oluline arvestada, sest sotsialistliku realismi meetodit saab kaitsta ikkagi ainult nende teoste najal, kus see ka tõepoolest avaldub. Seevastu sotsialistliku realismi kaitsmine niisuguste teoste puhul, milledes seda tegelikult üldse ei esine, on ainult sotsialistliku realismi ja sotsialistliku kunsti diskrediteerimine. Ja kestvad targutused «sotsialistlikust realismist» liialduste perioodi arhitektuuris on teinud meie loominguilise meetodi nimele väga suurt kahju.

*

(järgneb)

J. Püttsepp. Vanaema. Süsi. 1957.



J. Püttsepp. Kihnu maastik. Õli. 1958.



KAHEST KUNSTINÄITUSE LIIGIST

Kes on sirvinud mõnd kunstinäituse kataloogi — selleks avaneb tihti küll võimalus alles näituse viimastel päevadel või pärast näituse lõppu — see leiab esimestelt lehekülgedelt ka žürii liikmete nimestiku.

Mida kujutab endast kunstinäituse žürii?

See on kunstnikest, kunstiteadlastest ja teistest asjatundjatest moodustatud komisjon, kelle ülesandeks on valiku tegemine näitusele esitatud töödest. Sest reeglina on kunstnike poolt kokkutoodud teoste hulk märksa suurem kui suudavad mahutada näituse ruumid, samuti on nende kunstiline tase ebaühtlane.

Žürii teeb oma valiku mitmel kaalutlusel. Kõigepealt iga üksiku teose kunstilist väärtust silmas pidades. Nõrgad ja diletantlikud tööd praagitakse välja. Selletõttu tekib nähtus, et tugevam kunstnik on näitusel esindatud rohkema arvu töödega kui «jt. kategooriasse» kuuluv. See ei tähenda aga, et lugu oleks alati nõnda. Sest mõnigi hea kunstnik on kas väheproduktiivne või teeb juba ise nii range valiku, et žüriil jääb üle ainult kahetseda, et kunstnik pole esitanud rohkem töid. Niihästi nõrkade kui ka heade tööde puhul tekib žüriis harva lahk-

arvamusi. Vaidlusi tekitavad aga teosed, milledes on voorused ja puudused enamvähem tasakaalus. Nende hindamisel tulevad ilmsiks žüriiliikmete isiklikud maitseid ja tõekspidamised ning mõnegi teose saatuse otsustamiseks tuleb ette võtta hääletamine.

Teise olulise tegurina arvestab žürii ruumi. Mida vähem eksponeerimispinda ja mida rohkem töid, seda nõudlikum peab olema žürii.

Kolmandaks peab žürii silmas näituse kogumuljet. Seetõttu juhtub vahel, et žürii laseb näitusele teatava «hinnaalandusega» niisuguse teose, mis on keskmisest tasemest mõnevõrra nõrgem, kuid siiski rikastab näituse üldpilti. Ja teiselt poolt võib näituselt välja jääda omaette küllaltki hea töö, kui see näituse üldisel taustal võib tekitada mingi ebakõla, olgu siis temaatiliselt või käsitluslaadilt.

Kunstinäituste põhivormiks on ja jääb kahtlemata ka tulevikus ülalkirjeldatud moodus, kus tööde valiku teeb žürii.

Teise liigi moodustavad žüriivabad näitused, millega meie vabariigis tehti algust 1958. a. kevadel. Žüriivabal näitusel on ainult üks limiteerija — ruum. Igale kunstnikule antakse tööde eksponeerimiseks kas võrdne pind või võimalus välja

panna võrdne arv töid. Selletõttu on ühesuguses olukorras niihästi tugevad kui ka tagasihoidlikumate võimetega kunstnikud ja ühelgi autoril pole põhjust väita, et žürii oleks talle ülekohut teinud. Kui nüüd vabade käte puhul vaatajaskond ja kriitika tema töödest siiski vaikides mööda lähevad, siis peaks see kunstnikule olema märgiks, et viga ei pruugi sugugi peituda žüriis, vaid temas eneses.

Žüriivaba esinemine sunnib kunstnikku suhtuma oma loominguks kriitilisemalt. Eespoolmärgitud kunstinäituse liigi puhul on olnud küllalt juhtusid, kus autor esitab ülevaatenäituse žüriile kümme, parkümmend või rohkem tööd, kaalutlusega — «las žürii valib». Hiljem on sama kunstnik solvunud, kui neist ainult paar-kolm näitusele pääsevad, kuigi juba ette on teada, et puhtruumiliselt on võimatu eksponeerida nii palju ühe kunstniku töid. Niisugune teguviis ainult koor-mab žürii tööd ja on tunnistuseks kunstniku pealiskaudsest suhtumisest oma loomingusse.

Tõeline kunstnik otsib, katsetab ja ühes sellega ka areneb niikaua, kui ta tööriista käes jõuab hoida. Žüriivabal näitusel on kunstnikul soodne võimalus tutvustada küpsete tööde kõrval ka oma otsinguid ja nende

tulemusi avalikkusele. Sageli avalduvad uue alged eriti selgelt just vähenõudlikumates, isegi poolikutes töödes, milliseid kunstnik ei tihka esitada aasta ülevaatenäitusele, mis on teatavas mõttes ikkagi representatiivne, kõige paremate saavutuste näitaja. Seepärast on side laiema avalikkusega jooksva töö ja eksperimenteerimise käigus tihti isegi vajalik. Sel teel on kunstnikul võimalus võrrelda oma katsetusi kaaslaste omaga, kuulda kriitika ja publiku arvamust, mis pole võimalik ateljee kitsaste seinte vahel. See õpetab kunstnikku paremini kontrollima ja

hindama oma loomingulisi sihte, mõtteid ja meetodeid ning neis selgusele jõudma. Kriitika võib õhutada ja julgustada kunstnikku, kes on saavutanud või saavutamas midagi uut ja positiivset, kuid ei ole ise selles veel kindel. Samuti on kriitikal võimalus aegsasti juhtida tähelepanu ebatervetele tendentsidele, kui neid peaks ilmnema mõne kunstniku arengusuunas. Ka pakub publikule huvi niisugune vahetu tutvumine kunstniku tööga ja aja jooksul õpib ta hindama neid keerdkäike, mis kunstnik oma kujunemises peab läbi tegema.

Ülalesitatu põhjal võib väita, et žüriivabal näitusel, kui see kujuneb traditsiooniks, võib olla suur kasvav mõju niihästi kunstnikule kui ka publikule. Kuna meie kunstnikepere on kasvanud üsna arvukaks, siis ei oleks sugugi palju, kui iga-aastase ülevaatenäituse kõrval saaks eluõiguse niisamuti iga-aastane žüriivaba näitus. Eksponaate jätkub mõlemale ja jääb ülegi. Soovida tuleks, et žüriivaba näitust edaspidi kasutataks julgelt mitte ainult vormiliste, vaid ka sisuliste ja temaatiliste otsingute demonstreerimiseks.

O. Kangilaski

EESTI NSV KUNSTNIKE LIIDUS

KONKURSID

ENSV Kunstnike Liidu ja selle juures töötava noorte seksiooni algatusel viidi ÜLKNÜ 40. aastapäeva tähistamiseks läbi noorsoo- ja sporditeemaliste kompositsioonikavandite võistlus. Esitati 39 kavandit: 13 maali, 16 skulptuuri, 9 tarbekunsti ja 1 graafika alalt.

Žürii tegi võistlusest kokkuvõtte 23. mail 1958. a. Maali alal esitatud tööde hulgast auhinnati teise preemiaga noore autori G. Solomatini kavandit «Karjas». Kolmandaid preemiaid anti välja kaks — V. Välile kavandi «P. Keres annab simultaani» ning N. Kormašovile esitatud kavandi eest.

Skulptuuri alal tunnistati teise preemia vääriliseks kaks A. Mölderile kavandit: «Odaheltja» ja «Täienus saabub». Kolmandaid preemiaid anti välja kaks — L. Laasile kavandi eest «Noor akrobaat» ja A. Omelinile võistlustöö «Uutel kohtadel» eest. Ergutuspreemiad määrati

S. Mölderile, J. Eskelile ja A. Mölderile esitatud kavandite eest.

Tarbekunsti alal omandasid teise preemia E. Piipuu (kavandi eest «Palling») ning I. Ploompuu ja S. Holm (ühistööna esitatud kavandi eest). Ka kolmanda preemiaga auhinnatud kavandi «Staadionil» autoriks osutus E. Piipuu. Ergutuspreemiad määrati kahele I. Rosenfeldi kavandile, neist teine teostatud koostöös H. Hiibusega.

Paremad kavandid lähevad teostamisele tellimustööde korras.

*

Mahtra sõja 100 aasta juubeli puhul korraldas ENSV Kunstnike Liit talurahva elu-olu ja ülestõusu teemaliste kompositsioonikavandite võistluse. 49-st laekunud tööst kuulus enamik skulptuuri (26 kavandit) ja maali (13 kavandit) valdkonda. Graafilistest lehtedest esitati 7 ning tarbekunsti osas 3 kavandit.

Võistluse žürii otsusega 18. juunist 1958. aastal tunnistati maali alal esimese preemia vääriliseks L. Mikko Mahtra-teemaline kavand «1858. a. juuni». Teise preemia saajaks osutus E. Okas võistlustööga «Mahtra meestele appi». Samale autorile omistati ka üks ergutuspreemia, teine määrati N. Kormašovile.

Skulptuuri alal esitatud võistlustööde eest määrati ergutuspreemiad kolme reljeefi (teemal «Mahtrasse») autoritele (A. Eskel, J. Paberit ja G. Markelov), E. Okasele kompositsioonikavandi «Isa, poeg ja poja-poeg» ning S. Mölderile figuurikavandi «Reheline» eest.

Esitatud graafiliste lehtede hulgas autasustati esimese preemiaga A. Hoidret kompositsioonikavandi «Mahtra II» eest.

Tarbekunstis osutus teise preemia vääriliseks A. Tippe ja I. Ploompuu keraamiliste figuuridega tammepuidust karbi «Mahtra sõda» kavand.

Ž Ü R I I V A B A K U N S T I N Ä I T U S E A R U T E L U

Tallinna Kunstihoones oli 7.—30. juunini 1958. a. avatud Eesti NSV Kunstnike Liidu liikmete esimene žüriivaba kunstinäitus. Eksponeeritud oli üle 300 teose maali, skulptuuri, graafika ja tarbekunsti alalt.

30. juunil toimus näituse arutelu, kus põhiettekandega esines kunsti-teadlane L. Gens.

Käsitledes meie tänapäeva kunsti arengut, viis kõneleja selle lähedasse seosesse Nõukogudemaa edusammudega loova töö alal, tööstuses ning rahvamajanduses. Tänu kaas-aegse tehnika kasutamisele on arhitektuuris jõutud paljude sobivate, tänapäeva ühiskonna nõuetele vastavate ajakohaste lahendusteni. See omakorda on avaldanud mõju tarbekunstile ning seab uusi ülesandeid kujutava kunsti ette. Siin rõhutas ettekandja peamiselt dekoratiiv- ja monumentaalmaali ning dekoratiiv-reljeefi arendamise vajadust mood-sas sisekujunduses.

Kõneleja arvates elab meie kunst praegu üle uut tõusuperioodi. Uue otsingud toimuvad nii sisu kui vormi osas. Siinjuures rõhutas sõnavõtja, et eriti viimase osas võib tekkida oht kodanlike maade kunsti eeskujude mehaaniliseks matkimiseks, arvestamata sealjuures erinevusi kapitalistlike maade ja nõukogude ühiskonna elulaadi vahel. Sõnavõtt veenas järjekordselt, et uue otsinguil on positiivsed tulemused ainult siis, kui arvestatakse

meie kohalikke tingimusi, vastava ala spetsialistide ettevalmistuse taset ning tuginetakse meie rikkaliku rahvakunsti ja rahvusliku professionaalse kunsti pärandile.

Kõneldes näituse baasil meie kunstnike otsinguist, leidis L. Gens, et need on teataval määral kitsaks jäänud, piirdudes sageli intiimsete elamuste ja vahetute muljete edasiandmisega meisterlikus vormis (L. Mikko, A. Kongo), millest väga kaugelt edasi minna ei ole aga võimalik.

Sõnavõtja rõhutas, et maali kunstilise vormi osas pole saavutused veel ammendavad. Mitte iga kord ei aita kunstiteose vorm sisu lahti mõtestada, nagu see esineb näiteks O. Terri, L. Muuga paremates teostes. Paremaks pidas ta olukorda graafikas, kus selle kunstiliigi tehnika etendab sisu avamisel suuremat osa. Rõhkem pretensioone oli ettekandjal skulptuuri osas, kus ühena vähestest positiivsetest näidetest võis esile tuua E. Kirsi Englase portreed. Sm. Gens pidas olukorra üheks põhjuseks meie skulptorite mahajäämust materjalide käsitlemise osas, hoolimata headest traditsioonidest (J. Koort, V. Mellik).

Temaatiliste maalide võrdlemisi väikese valiku hulgas peatus sõnavõtja A. Viidalepa loomingul, tuues esile kunstniku püüet kindla eesmärgi poole, millest annavad tunnistust tema viimastel näitustel esitatud tööd. Üldiselt on pinnapealsete

temaatiliste teoste üliküllus eelneval arenguetapil teatud määral kunstnike eemale viinud suurematest ülesannetest. Ometi on tähtsaid ühiskondlikke probleeme, millest mõõda minna ei või. Kõneleja rõhutas, et kaas-aegne temaatiline kompositsioon ei saa jääda perekondliku jutustuse raamidesse, vaid peab mine-ma suurema üldistuse ja sümbolse lahenduse suunas. Üheks õnnestunud näiteks sellel alal pidas ta graafilist lehte «Kivine maa» I. Torni diplomitööst.

Peatudes lõpuks noorte kunstnike järelekasvu küsimustel, pidas sm. Gens vajalikuks senise praktika muutmist õppetöös, suunaselgemat ja koordineeritumat tegevust ning terve loomingulise õhkkonna loomist ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis

Noore kaadri ettevalmistamise puudusi kritiseerisid oma sõnavõttudes veel kunstnikud A. Reindorff, O. Kangilaski, E. Reemets. Kunsti laiema propageerimise vajadusest rahva hulgas rääkis J. Raudsepp, kunstimeistrite monumentides jäädvustamise küsimuse tõstis üles P. Aavik. Mitmed kunstnikud (J. Raudsepp, O. Kangilaski, E. Roos, K. Nagel, P. Aavik) oma sõnavõttudes pidasid kõigiti kordaläinuks esimest nõukogudeaegset žüriivaba kunstinäitust ja avaldasid soovi, et neid korraldataks ka järgnevatel aastatel. Arutelust tegi kokkuvõtte ENSV Kunstnike Liidu esimees A. Alas.

E E S T I N S V K U N S T N I K E L I I D U Ü L D K O O S O L E K

9. detsembril 1958. a. toimus Tallinnas Eesti NSV Kunstnike Liidu üldkoosolek, millest võtsid osa ligi 150 Liidu liiget ja liikmekandidaati Tallinnast ja Tartust. Koosolekust võtsid osa EKP Keskkomitee, Tal-

linna Linnakomitee, Tallinna Linna Keskrajooni Komitee ja ENSV Kultuuriministeriumi esindajad. Koosoleku päevakorras oli juhatuse aruanne Liidu töötulemustest, alates ENSV Kunstnike Liidu IX kongres-

sist (mai, 1957), revisjonikomisjoni aruanne hiljutitoimunud revideerimisest ENSV Kunstifondi süsteemis, Kunstifondi kunstinõukogu valimine ja sõnavõtt.

Liidu juhatuse esimees A. Alas

märkis oma ettekandes suurt loomingu- lise aktiivsuse tõusu vaadeldaval perioodil. Eriti portree- ja maastikumaal, estampgraafika, raamatuillustratsioon ja tarbekunst on leidnud üldise tunnustuse. Edusame on ka figuraalse kompositsiooni alal, kuid siiski on temaatiline maal mahajäänud olukorras, võrreldes näiteks Läti NSV maalijate teostega. Ka kunstikriitika ei pea veel samu tänapäeva kunsti arenguga ja nõuetega.

Aruandeperioodil on läbi viidud ulatuslikke näitusi kujutava ja tarbekunsti alalt (vabariiklikud ülevaatenäitused, osavõtt üleliidulistest näitustest, noorte kunstnike ülevaatenäitused, nelja kunstniku personaalnäitused ja meie praktikas uudsete üritustena žüriivaba kunstinäitus ja akvarellinäitus). Edukaks kujunes ka osavõtt Balti vabariikide (Eesti, Läti, Leedu) skulptuurinäitusest ja -konverentsist Riias 1958. a. septembris, kus märgiti preemiate ja diplomitega ära rea eesti skulptorite saavutused. Paljud eesti kunstnike tööd on esitatud nõukogude kunsti näitustel välisriikides, samuti ka rändnäituste koosseisus vennasvabariikides.

Liidu juhataste poolt on organiseeritud võistlusi temaatilise maali kavandite saamiseks, samuti on moodustatud organiseeriv komitee Noorte Kunstnike Koondise loomiseks. Liidu liikmete arv on tõusnud 246-ni.

Liidu vastutav sekretär J. Vares käsitles oma ettekandes kunstipropaganda küsimusi, sellega seoses kunstinäituste organiseerimist kui ka kunsti osatähtsust rahva esteetilise maitse arendamisel. Aasta-aastalt suureneb rahva huvi kujutava ja tarbekunsti vastu, kunstinäituste külastajate arv tõuseb pidevalt, kuid samal ajal suureneb ka nõudlikkus esitatava suhtes. Tähtis osa kunsti populariseerimisel on ENSV Kunstifondi juures töötaval kirjastusel «Eesti NSV Kunst».



E. Piipuu. Pisiplastikat. Keraamika. 1958.

Eesti NSV Kunstnike Liidu Tartu osakonna juhataste esimees K. Nagel rõhutas senisest veelgi tihedama koostöö vajadust mõlema linna kunstnike vahel. Ka Tartu kunstielu on muutunud viimaste aastate jooksul hoogsamaks, millest annavad tunnistust kahel aastal järjest läbi viidud kohalike kunstnike tööde näitused. Lähema aasta jooksul loodetakse valmis saada ka Tartu Kunstnike Maja, kus peale eluruumide ja ateljeede on planeeritud ka avarad näitusruumid ja kauplusmüügisalong kunstiteoste realiseerimiseks.

Revisjonikomisjoni esimees P. Aavik esitas aruande revideerimise tulemustest ENSV Kunstifondi süsteemis Tallinnas ja Tartus Riikliku Kontrollkomisjoni ja ENSV Kunstnike Liidu revisjonikomisjoni poolt.

Ka teised sõnavõtjad tõstsid üles mitmesuguseid loomingu- lise ja organisatsioonilisi probleeme. Graafikasektsiooni büroo esimees I. Torn tegi huvitavaid ettepanekuid graafilise estabi levitamiseks ja populariseerimiseks. Ebarahuldavast olukorrast samas küsimuses oma eriala piirides kõneles ka tarbekunsti-

sektsiooni büroo esimees H. Kull. Paljud sõnavõtjad tundsid muret noore kunstikaadri mõnes osas puuduliku ettevalmistamise pärast Kunstiinstituudis. Näiteks maalisektsiooni büroo esimees A. Viidalepp rõhutas temaatilise kompositsiooni puudujäägi ühe olulise põhjusena asjaolu, et Kunstiinstituudis ei osutata sellele lõigule küllaldast tähelepanu õppeaja kestel. Ka ENSV Kunstnike Liidu partei-algorganisatsiooni sekretär I. Rosenfeldt jt. tegid etteheiteid Kunstiinstituudi aadressil noorte ettevalmistamise küsimuses.

NSVL Kunstnike Liidu juhataste sekretär E. Einmann juhtis tähelepanu sm. Hruštšovi artiklile «Kunst olgu tihedalt seotud rahva eluga» ja tema ettekande teesidele rahvahariduse ümberkorraldamise küsimustes, mis on olulisteks tähisteks kunstnike eelseisvate ülesannete planeerimisel. Mitmesugused kunstielu puutuvad küsimused leidsid käsitlemist EKP KK Teaduse ja Kultuuriosakonna juhataja E. Inti, B. Bernšteini, J. Jensen, J. Paberiti, I. Hannuse jt. sõnavõttudes.

Valimiste tulemusena kujunes ENSV Kunstifondi kunstinõukogu

uus koosseis järgmiselt: A. Bach-Liimand, L. Ennosaar, V. Karrus, A. Pilar, R. Sagrits, M. Saks, B. Tomberg, kandidaatideks kunstinõukogusse jäid E. Külv ja L. Tolli.

Üldkoosolek lõppes resolutsiooni vastuvõtmisega, mis näeb ette hulgaliselt abinõusid kunstiloomingu edaspidiseks arendamiseks partei poolt äramärgitud suundadel. Veelgi tihedamaks tuleb muuta side rahvaga, korraldades sel otstarbel senisest rohkem kohtumisi töötajatega, organiseerides loomingu koman-

deeringuid vabariigi mitmesugustesse rajoonidesse. Erilist tähelepanu tuleb pöörata rahva esteetilise maitse arendamisele ning joonistamise, kunstiajaloo ja esteetika õpetamise küsimustele üldhariduslikes koolides seoses uue koolireformi rakendamisega. Omaette rõhk tuleb asetada ka edaspidi kunsti populariseerimise küsimustele ajakirjanduse, raadio, televisiooni, rändnäituste jt. ajakohaste propagandavahendite kaudu. Järjekindlamalt tuleb töö-

tada leninliku monumentaalpropaganda idee rakendamisel. Rohkem hoolt pühendada noore kunstikaadri kasvatamisele, nende töö ja elutingimuste korraldamisele. Terve rida resolutsiooni punkte on pühendatud Liidu siseelu korraldamisele — nagu abi osutamine ulatuslike ürituste ettevalmistamisel (kunstinäitused jm.), sektiioonide abistamine kunstiteooria ja esteetika küsimustes orienteerumisel marksistlikel alustel jms.

NÄITUSED

1958. a. märtsis-aprillis oli Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis avatud eesti vanema põlvkonna ühe väljapaistvama skulptori Volde-
mar Melliku (1887—1949) personaalnäitus.

Näitus, kuhu oli koondatud enamik meistri säilinud teostest, andis ülevaate V. Melliku loomingu arenguteest õpilaspäevadest Peterburi Kunstide Akadeemias kuni viimaste aastateni. Originaalteoste täienduseks oli eksponeeritud valik fotosid Melliku monumentidest ja hävinenud või kadumaläinud teostest.

*

1958. aasta aprillis organiseeriti Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis Eduard Viiralti teoste näitus, millega tähistati kunstniku 60-ndat sünniaastapäeva. Tähtpäev polnud siiski näituse korraldamise peajendiks, vaid selle dikteeris meie kunstipärandi uurimise ja populariseerimise vajadus.

Pikaajalise töö tulemusena õnnestus koondada üle tuhande joonistuse ja graafilise lehe, milledest oli eksponeeritud ligi kaheksasada. See oli suurim E. Viiralti tööde näitus, kus esitati töid tema loomingu kõi-

gist etappidest. Kahju ainult, et graafilised lehed, mis valmisid pärast II maailmasõda, olid originaalmaterjalide puudusel esitatud üksikute reproduktsioonidena.

Näitusel domineeris vabagraafika. Selle kõrval paistis silma raamatuillustatsioon, mille loomisele oli kunstnikku inspireerinud kord maailmakirjanduse klassika (G. Boccaccio «Decameron», F. Mauriac'i «Supplément au traité de la Concupiscence de Bossuet», A. Puškini «La Gabrielide»), kord kaasaegne eesti kirjandus, muinasjutud.

Näitust täiendasid üksikud skulptuurid, mis kõnelesid kunstniku mitmekesisusest, heast kujurivaistust ja vormitundest.

E. Viiralti loomingu mõtte, tema tööprotsessi jälgimiseks oli eksponeeritud rikkalikult etüüde, eskiise, proovitrükke graafilistest tehnikatest.

Näitus tervikuna avas kunstniku püüdlused, loominguilise palge, tõstis esile saavutatuga mitte kunagi rahulduva E. Viiralti otsingud nii sisu kui vormi valdkonnas. Vaatleja võis veenduda konkreetse materjali alusel, et kunstnik püüab saavutada vormilt, eelkõige joonelt, järjest suuremat sisukust, väljendusrikkust.

Kuid mitte ainult seda — vaatleja, kes vähegi süvenes eksponeeritud materjalidesse, pidi jõudma veendumusele, et E. Viiralt pole kaugeltki, nagu mõned väidavad, ainult virtuoos graafiliste tehnikate alal. Vorm, tehnika valdamine, oli kunstnikule sisu sügavama avamise vahendiks. Erinevate meeleolude, tundegamma edasiandmisel, erinevale ajastule lähenemisel valis Viiralt tehnikaist just selle, mis kõige paremini väljendas teose sisu, mõtet.

Näitus aitas tõestada, et kunstniku loomingu, vaatamata vastuolude keerukusele tema arenguprotsessis, kasvas välja kaasajast. Kunstniku pilku köitis kõik, mis oli huvitav, erutav, kõnelema sundiv, mis rõõmustas või tegi haiget, ja selle andis ta edasi sügavalt kunstilises vormis, emotsionaalselt, fantaasiarikkalt. Kõikjalt õppides ei kaotanud Viiralt kunagi oma nägu, vastupidi, ta loomingu omandas järjest omapärasema joone, olles rikas ja sügav sisult, ammendamatu väljendusviisidelt, kunstiliselt vormilt.

*

Üheaegselt Balti vabariikide teatrikunstnike ja lavastusala töötajate

konverentsiga Tartus ja Tallinnas toimus Tallinna Merelaevastiku Ohvitseride majas 1958. a. aprillis nõukogude teatridekoratsiooni kavandite näitus, Mainitud näitus oli koostatud ja esialgselt eksponeeritud Moskvas, kus ta moodustas ühe osa Oktoobri-revolutsiooni 40. aastapäevale pühendatud üleliidulisest kunstinäitusest.

Esitatud kavandid andsid ülevaate nõukogude teatrikunstnike peamiselt viimaste aastate loomingust. Vanemate meistrite, nagu Viljamsi, Dmitrijevi ja Fedorovski töödest olid eksponeeritud vaid üksikud eskiisid.

Enamik kunstnikke oli oma kavandites lähtunud maalitud dekoratsioonide kasutamisest laval, eriti domineerisid need muusikalavastuste osas. Maaliliselt väga vabas ja lopsakas laadis olid teostatud näiteks S. Janovitši eskiisid Rimski-Korsakovi ooperile «Sadko». Sajandivahetuse väljapaistvate maalijate-teatrikunstnike traditsioonide jätkamist võis märgata A. Pantelejevi värvirikastes eskiisides Rimski-Korsakovi ooperile «Lumivalguke». Emotsionaalselt värsketena mõjusid V. Tšiško julges ja jõulises laadis maalitud kavandid N. Pagodini näidendile «Kremli kellad» jt. Sügavalt läbimõeldud ja küllaltki uudset lähenemist lavateosele võis märgata B. Volkovi eskiiside puhul Prokofjevi ooperile «Sõda ja rahu».

Kõrvuti traditsioonide kasutamisega ilmnis mitmetes eskiisides püüe rakendada lavakujunduses uusi vorme ja võimalusi. Nii oli näiteks kunstnik J. Pimenov leidnud küllaltki värske ja isikupärase lahenduse Leoncavallo ooperile «Pajatsid». Omapäraselt maalitud pannoo teatri kireva eesriide ja selle taga paistva halli uduse linnapildiga oli ommoodi sisuliseks võtmeks kogu lavastusele.

Väga omapärase lavalise vormi, millest õhkus monumentaalset suu-

rust ja kangelaslikku paatost, oli osanud leida V. Rõndin Hrennikovi ooperile «Ema», kirjutatud M. Gorki samanimelise romaani ainetel. Gigantsete lippudega ääristatud lava moodustas sümboolse tausta rahva revolutsioonilisele võitlusele. Oma kavatsuste elluviimiseks oli kunstnik kasutanud peamiselt plastilis-konstruktivseid dekoratsioone, aga ka projektsiooni. Projektsiooni olid tarvitusele võtnud ka mitmed teised kunstnikud ning peamiselt just kaasaegsete lavateoste kujundamisel.

V. Rõndin oli püüdnud leida uusi vorme ka klassikaliste lavateoste kujundamisel. Nii näiteks oli kunstnik «Hamleti» lavastuse puhul kasutanud omapäraselt motiivi suurte raudväravatega, mis oma dekoratiivse raskepärasusega moodustasid huvitava tausta kogu lavastusele, aidates rõhutada kuningakoja sünget toredust.

Katsetusi lihtsuse ja lakoonilisuse suunas oli märgata ka mitmete teiste kunstnike loomingus.

Kahjuks puudusid näitusel täiesti eesti kunstnike tööd.

Näitusel esitatud dekoratsioonikavandid andsid kokkuvõtliku ülevaate nõukogude kaasaegse lavakujunduse põhisuundadest ja otsingutest.

*

Tartu Riiklikus Kunstimuuseumis 1. maist — 31. juulini 1958. a. avatud Tartu kunstnike teoste ülevaatenäitusel esinesid 78 kunstniku kokku üle 350 teosega maali, graafika, skulptuuri ja tarbekunsti alalt. Pärast pikka vaheaega esinesid sellel näitusel jälle vanemad maalikunstnikud E. Aiki, A. Kongo, L. Rull, A. Urbel, E. Volmere, kujur A. Leius, noortest kunstnikest aga tutvustasid end esmakordselt A. Kalberg, K. Kärner, V. Pogodin, graafik E. Raudsepp ja tarbekunstnik M. Kuke. Näituse põhjal võib väita, et Tartus on ku-

junenud kiiresti kasvav, elujõuline ja töökas kunstnike kollektiiv, kelle loomingulisele pälvile kunstihuviliste tõsiselt tähelepanu.

Näituse külastajaid rõõmustas paljude maalikunstnike loomingus ilmnev sisu- ja vormiprobleemide mitmekülgsus ning julged otsingud nende lahendamisel, mis andis näitusele värske ja elamuskuulase üldmulje. Rõõmustas mitmete noorte kunstnike isikupärase maalilise käsitluslaadi senisest selgem väljakujunemine ning nende teoste küllaltki küps tase. Psühholoogilise ja karakterportree alal olid märgatavaid edusamme teinud noored portretistid E. Allsalu, I. Malin, E. ja K. Polli ning A. Rammo, kuna otsinguid portreelise kuju monumentaalsena käsitluse suunas näitasid L. Makarova ja L. Vallimäe-Mark. Vanemaist väljakujunenud isikupärase käekirjaga portretistidest esinesid huvitavate töödega L. Kits-Mägi, G. Raud, J. Saal ja R. Sepp. Mitu kunstnikku on tagajärjekalt töötanud ka žanrimaali alal. Näitusel eksponeeritud töödest pälvivad tähelepanu ja andsid tulevikuks veelgi paremaid lootusi E. Allsalu «Ajalehte lugemas», L. Kits-Mäe «Enne esinemist», I. Malini «Maalrid», K. Polli «Veski ootetoas», E. Polli kavand «Õhtul», R. Sepa «Maletajad», L. Vallimäe-Margi «Ema ja laps». Kuid sisutihe figuraalne kompositsioon peaks Tartu kunstnike tööplaanides leidma senisest palju kesksema kohta. Rikkalikult esitatud maastiku ja natüürmordi alal paistsid silma väga erineva maalilise käsitluslaadiga, hea taseme ja emotsionaalsete töödega A. Anni, I. Anton-Agu, E. Kits, A. Kesner, A. Kongo, E. Kutsar, K. Kärner, L. Makarova, K. Nagel, V. Pirk, H. Pudersell, J. Pütsepp, J. Uiga, A. Vardi, L. Vallimäe-Mark jt.

Tagasihoidlikult esindatud graafika valdkonnas võis märkida H. Hirve maastikke sügavtrükkis, G. Raua,

E. Raudsepa ja L. Saartsi meeldivaid monotüüpiaid, A. Anni, N. Espe, J. Püttsepa, J. Saali ja R. Timotheuse mitmes žanris joonistusi, L. Rulli värvikaid dekoratsioonikavandeid ja L. Leola, A. Simsoni, I. Uuese ja A. Urbeli akvarelle. Estampgraafika arengut Tartus pidurdab tõsiselt korraliku sisustusega eksperimentaalateljee puudumine.

Skulptorite tõhusast tööst kõnelesid näitusele esitatud rohked püsivais materjalides teostatud figuraalsed kompositsioonid ja portreed. Eeskätt tuleb mainida prof. Starkopfi isikupärase üldistava vormikäsitlusega stiilseid kompositsioone graniidis («Kivilill», «Juudit») ja marmoris («Naine vaasiga», «Uinuv naine») ning väikesi kavandeid tinas. Tähelepanu köitsid R. Timotheuse vormikindlad portreed ja elav, humoorikas statuett «Poisike palliga». Uudsenäin mõjus L. Israeli katse kasutada «E. Roode portree» materjalina glasuuriga maalitud keraamikat. Vormikäsitluses uusi otsinguid näitasid ka E. Taniloo monumendikavand ja portreed. Peamiselt portreeskulptuuridega esinesid veel O. Ehelaid, A. Leius, J. Paberit, A. Rimm ja M. Tiilen, kellest viimane esitas ka reljeefkompositsiooni Mahtra sõja aimestikul.

Tarbekunstis köitsid tähelepanu arhitekt V. Tamme kavandatud moodne mööblikomplekt, A. Laigo, E. Kalmi ja I. Nurmoja maitsekad dekoratiivkangad, mööbliriided ja vaibad, M. Räägu, E. Ole ja V. Varjuni omapärane keraamika ning M. Kuke, E. Kivisilla, Inge Malini ja S. Pehme nahkehistööd. Tarbekunstnike loomingus tahaks aga näha senisest palju mitmekülgsemat toodete nomenklatuuri ja julgemaid ute kaasaegsete ehisvormide otsinguid.

Näituse arutelu toimus 3. juunil rohkearvuliste kunstnike ja kunstihuviliste osavõtul. Põhiettekandega esines kunstiteadlane V. Raam, kes andis näitusele tervikuna positiivse hinnangu ning analüüsis lähemalt

üksikute autorite tööde puudusi ja vourusi. Kuna enamikul kunstnikest on juba välja kujunenud tugevalt isikupärane kunstiline käekiri, siis tuleks ettekandja arvates asuda julgemini lahendama ulatuslikumaid kaasaega käsitlevaid teemasid, näidata maastikuski selgemini meie ajastu iseloomulikkuda palet. Arutelul esinesid sõnavõttudega kunstiteadlased prof. V. Vaga ja V. Tiik, kunstnikud L. Mikko, J. Raudsepp, N. Espe, E. Kutsar, ENSV Kunstnike Liidu esimees A. Alas, Tartu osakonna esimees K. Nagel, Kultuuriministeeriumi esindaja K. Kirme jt., kes käsitlesid nii näitust kui ka mitmeid meie kunstielu laiemalt puudutavaid probleeme.

*

1958. aasta suvel külastasid eesti kunstnikud ja kunstihuvilised Riias avatud soome kunsti näitust, kus oli eksponeeritud 376 tööd 98-ilt autorilt. Näitus andis huvitava ülevaate soome kunstimeistrite viimase 80 aasta loomingust.

Maalialaste väljapanekute hulgas oli kindel koht vanameistrite A. Edelfelti, A. Gallen-Kallela, E. Järnefelti, H. Schjerfbecki teostel. Sajandivahetusel oma loomingulist teed alustanud kunstnikest olid esindatud M. Enckell, J. Rissanen, G. Engberg, A. Cawén, T. Sallinen, H. Simberg jt. Kaasaegse soome kunsti saavutustest andsid kujuka pildi E. Granfelti, V. Marttineni, M. Laasio, K. Salmi, V. Vionoja maalid.

Soome skulptuuri kõrgest tasemest andsid tunnistust näitusele esitatud lihtsa monumentaalses laadis loodud teosed. Nimeka soome skulptori V. Aaltoneni arvukate tuntud tööde kõrval paelusid tähelepanu S. Tohka, E. Renvalli, B. Renvalli, C. Wilhelmsi, H. Varja, A. Tukiainen jt. ilmekad teosed. Puuskulptuuris oli huvipakkuv H. Autere ja A. Kaasineni rahvalik humoorikas pisiplastika.

Graafiliste lehtedega olid esindatud kunstnikud A. Gallen-Kallela, H. Schjerfbeck, V. Askola, A. Kanerva, M. Oinonen, T. Pakkala, A. Aho ja paljud teised.

*

Viimasel ajal on meie pealinnas järjest sagedamini eksponeeritud külalishäituse välismaa ja vennasvabariikide kunstist. Mõõdunud suvel oli Tallinna Riiklikus Kunstimuseumis avatud gruusia kujutava kunsti häitus, mis komplekteeriti Moskvas Gruusia kunsti ja kirjanduse dekaadil esitatud materjalidest. Häituse ülesandeks oli tutvustada gruusia kunsti alates XIX sajandist kuni tänapäevani. Esitatud oli üle 400 töö — maal, graafika, skulptuur ja plakat.

Seda eredat, omapärase rahvusliku koloriidiga kunsti iseloomustas sügav humaansus, poeetilisus ning armastus inimese kui ka looduse ilu vastu. Vaatajat võlusid paljud gruusia vanemale kunstile omased tagasihoidlikud, lokaalse, tumeda koloriidiga lõuendid, samuti hilisemad nii vanu traditsioone jätkavad kui ka eredale koloriidile rajatud maalid. Samaaegselt kui maal äratas tähelepanu sisu emotsionaalsuse, koloriidi maitsekuse ja peenusega, jäi siin vajaka temaatika avarusest, elu mitmekülgsest kujutamisest. Sama oli maksev ka graafika ja skulptuuri kohta.

Skulptuur paistis silma sisemise jõu, lihtsa, üldistatud, lakoonilise vormiga, graafika tehnilise mitmekesisuse, eriti aga omapärase illustratsiooni poolest.

Näitus tervikuna rikastas meie vaatajat, tõstis probleeme ja süvendas sõprussidemeid vennasvabariikide vahel.

*

Eesti NSV kultuurilised sidemed välisriikidega on viimaste aastate jooksul tihenunud. Üheks rõõmusta-

vaks tunnistuseks sellest oli juuli- ja augustikuus Tallinna Kunstihoones eksponeeritud Ungari revolutsioonilise kunsti näitus, mis koostati Ungari Rahvavabariigis Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäevaks. Üle 400-numbriline kunstiteoste hulk andis põhjaliku ülevaate ungari XIX ja XX sajandi kunsti revolutsioonilisest vaimust, avarast temaatikast, püüdest teenida ungari rahvast võitluses oma sõltumatuse eest.

Näitusel olid esindatud ungari väljapaistvad kunstnikud M. Munkaczy (1844—1900), A. Fenyesi (1867—1945), J. Thorma (1870—1937) jt. temaatiliste kompositsioonide, portreede ja maastikega. Kõigi nende kunstnike töodes on selget väljendust leidnud siiras huvi oma maa saatuse vastu ja aktiivne toetus oma rahva võitlusele parema elu eest.

Neid traditsioone on jätkanud imperialismi tingimustes hilisemad kunstnike põlvkonnad. Siin paistsid silma L. Mednyansky kunstiküpsed sõjavastased tööd, J. Kosta teosed talupojaelu teemadel.

Töötava inimese kuju leiab veenava kehatuse G. Derkovitši ja J. Deši-Huberi omapärasel lakoonilises ja jõulises vormikäsitluses teostatud töodes, mis väljendavad ungari tööliste elu ja võitlust kodanliku režimi vastu.

Uue Ungari kunstnikud on auga jätkanud ja edasi arendanud oma eelkäijate paremaid traditsioone, täites oma kunsti uue sisuga. Ehtsast tööpaatosest on kantud E. Domanovsky maal «Enne sulatust». Tõsisist osavõttu oma rahva tuleviku ehitamisest kajastavad S. Eki, B. Uitz'i, J. Kadari ja teiste graafilised tööd.

Ungari kunstnikud on oma kindla sõna ütelnud ka 1956. a. kontrrevolutsioonilise mässu puhul. Z. Valy, J. Kadari, B. Uitz'i jt. tööd mõistavad teravalt hukka rahvavaenulike jõudude tegevuse ja paljastavad

nende roimarlikku palet sõjapäevil.

Suurepäraseid töid on loonud ungari skulptorid. Eriti eluline ja väljendusriikas oli ungari meistrite pisiplastika. A. Farkas, L. Meszaros, M. Borsos jt. on jäädvustanud ungari talupoegade ja tööliste kujusid. Ungari skulptorid kasutavad eranditult püsivaid materjale, rakendades nende omapära oskuslikult kujude väljenduslikkuse süvendamiseks.

Ungari revolutsioonilise kunsti näitus aitas laiendada meie teadmisi hõimurahva kultuurist ja süvendada sõprussidemeid rahvaste vahel.

*

2. augustil 1958. a. avati ENSV Kultuuriministeeriumi ja ENSV Kunstnike Liidu organiseerimisel Tallinna Riiklikus Kunstmuuseumis ÜLKNÜ 40-ndale aastapäevale pühendatud noorsoo- ja sporditeemaliste tööde näitus. Eksponeeritud oli umbes 150 tööd maali, graafika ja skulptuuri alt.

Näitus jutustas meie noorte mitmekülgset elust ja tegevusest. Kunstnik V. Väli kujutas oma lõuendil noori kihnulasi («Õhtu Kihnu saarel», «Kihnu neiu»). Sporditeemat oli käsitlenud noor kunstnik I. Malin («Liuväljal»). Mitme maalikompositsiooniga esines näitusel N. Kormašov («Kalasadam», «Kihnu polka»). R. Treumann esitas juba tuntud kompositsioonide «Popitegijad» ja «Rahvatantsijad» kõrval vehkleja A. Puistama portree. Tähelepanu äratasid O. Terri portreealased väljapanekud («Kaksikportree», «Tütarlapse portree» jt.) ning L. Muuga karakteritihedad «Autoportree» ja «J. Eskeli portree». Pehmet lüürilist meeleolu õhkus L. Kokamäe tööd.

Graafikute loomingut esindasid E. Einmanni portreed noortest, R. Kaljo sporditeemalised lehed «Maletajad», «Poksijad» jt. A. Bachi varemvalminud tööde kõrval oli eksponeeritud tema uusi teoseid noortest tööeesrindlastest ja akvatintas teos-



I. Martsa. Leib. Tina.

tatud «Akt». Kõrvuti nendega oli näitusel välja pandud noorema põlve kunstnike A. Keerendi, V. Tolli, A. Küti, O. Soansi jt. töid.

Skulptuurialaste väljapanekute hulgas oli näitusel kõige enam portreeplastikat. Žanriliistest skulptuuridest võiks märkida E. Bergmanni «Slomisti» ja A. Eskeli «Väikest jalgpallurit».

*

6. augustil 1958. a. möödus 15 aastat andeka Tartu graafiku E. I. A. Mäti (1904—1943) surmast.

Selle tähistamiseks korraldas Tartu Riiklik Kunstmuuseum kunstniku teoste näituse, mis ühtlasi oli esimeseks E. Mätiku personaalnäituseks. Eksponeeritud oli tema väikesearvilise loomingu paremik — umbes 150 graafilist lehte ja paar õlimaali, mis vahetult peale E. Mätiku varast surma deponeeriti Tartu Riiklikku Kunstmuuseumi.

Ella Mätik sündis Vrudas (Leninigradi oblastis) rentniku tütreana. Lõpetanud 1926. a. Läänemaa Ühisgümnaasiumi Haapsalus, astus ta veel samal sügisel «Pallase» kunstikooli Tartus, kus pikemate vaheaegade järel õppis A. Vabbe, H. Mugasto jt. juhendamisel. Lõpetanud «Pallase» 1939. a., töötas ta lühemat aega pedagoogina ning elu viimasel kolmel aastal vabakunstnikuna. Karm, pingutusterohke elu ja saksa okupatsiooni raskused murdsid kunstniku tema küpse loomingulise tee alguses.

Ella Mätik on töötanud peaaegu kõikides graafilistes tehnikates, kuid oma parima on ta andnud elu viimase viie aasta jooksul loodud puu-graviürides, akvatintades ja litograafiates. Neis kujutab ta suure kaasaelamisega lihtsate inimeste töö- ja murerohket elu, vana Tartu vaateid, agulit tagahoovidega. Siinkohal väärivad esiletõstmist graafilised lehed, nagu «Agulis» (1940) ja «Tartu äärelinna vaade» (1942), teostatud meisterlikus värvilise puulõike tehnikas, puulõiked «Turupühkijad» (1941) ja «Vana Tartu motiiv» (1939). Ka portree alal on E. Mätiku saavutused väljapaistvad. Märgiksime siin litotehnikas teostatud «Autoportreed» (1937) ja A. Miikmaa portreed (1937).

*

18. septembrist kuni 2. oktoobrini möödunud aastal oli Tallinnas Kunstihoones avatud Soome raamatunäitus. Näitusel eksponeeriti ligi 1000 raamatut Soome

viimaste aastate raamatutoodangust, alates ilukirjandusest ja lõpetades rakendusliku kirjandusega. Meie vabariigi raamatuhuvilised said seega küllaltki põhjaliku ülevaate põhjanaabrite raamatukujundusest ja kirjastustegevusest. Üldist tunnustust leidis Soome raamatu kõrgekvaliteediline polügraafiline teostus, samuti teadusliku, populaarteadusliku, ajaloolise, kunstilase ja rakendusliku kirjanduse hea kujundus. Ilukirjanduse, noorsoo- ja lastekirjanduse kujunduses leidis paljude õnnestumiste kõrval aga ka mõndagi meie maitsele mittevastavat (liigne kirevus, välise dekoori sobimatus raamatu sisuga jne.). Sisulisest küljest tuleb tunnustavalt märkida Soome kirjastuste suurt tööd kõige mitmekesisemate nimetuste väljaandmisel, samuti arvukaid sariväljaandeid ilu- ja noorsookirjanduses.

Näitus tekitas Tallinna töötajate hulgas suurt huvi ja leidis ülielavat küllastamist.

*

1958. a. oktoobrist kuni detsembrini toimus Moskvas Maneežis üleliiduline ÜLKNÜ 40. aastapäevale pühendatud noorsooteemaline näitus.

Näitusel esines üle 1600 kunstniku ligikaudu 3000 teosega. Kõrvuti andekate noorte kunstnikega, nagu N. Ozol, E. Iltner, A. Toropin (Läti NSV), G. Gelovani (Gruusia NSV), P. Ossovski (Moskva), T. Salahov (Aserbaidžani NSV) esinesid näitusel oma töödega ka akadeemikud B. Joganson, V. Serov, M. Sarjan, A. Gerassimov, P. Sokolov-Skalja, E. Einmann, D. Šmarinov jt.

Peab tunnustama, et noored kunstnikud esinesid edukamalt kui varem toimunud üleliidulistel näitusel. Maali alal eriti silmapaistvaid tulemusi näitasid lätlased. Graafika ja tarbekunsti alal tuleb tunnustada eestlaste ja leedulaste head esinemist. Kuna üleliidulise noorsoonäituse ettevalmistustööde ajal toimus

Riias Balti liiduvabariikide skulptuurinäitus, siis ei saanud need noorsoonäitusel eksponeerida oma paremaid töid, mistõttu skulptuuri tase nende vabariikide osas oli tunduvalt madalam kui eelmistel näitusel. Kõigele vaatamata ei esinenud eesti, läti ja leedu skulptorid näitusel sugugi mitte halvasti.

Näitusel olid eksponeeritud iga liiduvabariigi tööd eraldi, kusjuures Balti liiduvabariikide kunstnike omad hõivasid üle poole parempoolsest saalist.

Eesti NSV-st esinesid näitusel üle 70 kunstniku kokku 150 teosega, neist 31 maali, 16 skulptuuri, 41 graafika ja umbes 70 tarbekunsti alalt. Ei saa öelda, et need väljapanekud moodustasid meie noorte kunstnike saavutustest paremiku. See oli osalt organiseerimise süü, ühtlasi näib, et teoste valikul oli asjata rangelt kinni peetud põhimõttest «ei ühtki maastikku ega natüürmorti». Ka tarbekunsti alal ei «juletud» millegipärast selle ala paremaid saavutusi Moskvasse saata, millest tuligi, et esimesime üsna tagasihoidliku arvu töödega. Sellest hoolimata said meie tarbekunstiesemed külastajate sooja poolehoidu ja imetluse osaliseks.

Meie eksponaate jälgiti suure huviga. Kiitvaid hinnanguid võis kuulda A. Viidalepa «Vähil», E. Allsalu «Venna portree», L. Muuga «J. Eskeli portree», E. Okase «Kaluri tütre» ja V. Lember-Bogatkina «Jaanitule» kohta. Graafikas äratasid tähelepanu E. Einmanni joonistused, A. Bachi, A. Küti, T. Kullese ja teiste graafilised lehed.

Meie skulptuuri nimetati kamerskulptuuriks ja avaldati kahetust, et näitusel puudusid E. Kirsi, A. Starkopfi ja E. Roosi tööd.

Küllaldane huvi eesti kunstnike teoste vastu näitusel ajendagu meid mõtlema sellele, et edaspidi esineda Moskvas veelgi kunstiküpsemate teostega. Ühtlasi tuleks soovitada meie kunstnikel silmas pidades ka



E. Mätik. Väikesed töölised. Puulõige. 1940.

seada, et üleliidulistel näitustel pääsevad enam mõjule suureformaadilised, julgelt ning lopsakalt maalitud teosed ning monumentaalsemad skulptuurid.

•

1958. a. novembris korraldati Leningradis esimene üleliiduline estampgraafika näitus ja seoses sellega konverents. Eestist oli saadetud näitusele 90 tööd 20-ilt autorilt, mis kajastasid paremiku meie viimaste aastate sellealases loomingus. Näitus andis kujuka ülevaate estampgraafika arengusuundadest ja saavutustest

NSV Liidu eri keskustes ja rajoonides. Kui näiteks Moskvas, Leningradis ja Ukrainas viljeldakse arvukalt värvilist estampi, siis Balti liiduvabariigid püsivad peamiselt must-valge väljenduslaadi juures. Tuleb märkida, et näituse üldisel taustal jättis meie vabariigi estamp hea mulje ja teenis kiitvaid hinnanguid ka konverentsi sõnavõttudes.

Konverentsil kõneldi palju estambi päevaprobleemidest ja -muredest ning tehti arvukaid ettepanekuid eeskätt estambi levitamise ja populariseerimise parandamiseks. Püstitati loosung: «Estamp igasse

kodusse!» Leiti, et üleliidulisi estampgraafika näitusi tuleks korraldada vähemalt kord kolme aasta jooksul; et on vajalik luua üleliiduline estambifond, millest saaks komplekteerida mitmesuguseid rändnäitusi. Nõuti estambile suuremat tähelepanu ja materiaalseid võimalusi maali ja skulptuuri kõrval, samuti vääriskamat kohta kunstimuseumides. Rohkesti esitati pretensioone kvaliteetsete materjalidega ja instrumentidega varustamise osas.

Näitusel ja konverentsil oli suur tähtsus estampgraafika erikaalu tõstmiseks meie kujutavas kunstis.

AINO PEDAKA - ALAMAA

Kes kunstiinimestest ei tunneks teda? Või õigemini, kellele ei tooks juba Aino Pedaka-Alamaa nime nimetamine silme ette tema loominguga, eeskätt tema rahvuslikud, värvi- rõõmsad serviisid.

Millal Aino isa Venemaale paremat põlve otsima läks, see pole täpselt teada, kuid nagu näitavad passiandmed, sündis tulevane tarbekunstnik 2. augustil 1908. aastal Peterburis.

Kodumaaigatsus tõi perekonna 1920. a. tagasi Eestisse ja Aino lõpetas algkooli juba Tallinnas. Loomupärane anne viis ta 1924. a. tolleaegsesse Riigi Kunsttööstuskooli, kus ta ungarlase prof. Jako juhendamisel asus õppima keraamikat. Andeka ja mitmekülse õpilasena ei lepi ta ainult keraamikaga, mille õpetamisel pöörati peatähelepanu vormiprobleemidele. Juba varsti näeme teda maalimas tuntud pedagoogide-kunstnike prof. August Janseni ja Roman Nymani juhendamisel. Portselani saladustesse pühendas teda suurte kogemustega Klaara Zeidler. Hästi on Aino Pedaka-Alamaal oma kunstiõpingute algaastatest meeles Andrus Johani, Kaarel Liimand ning meie lavainimestest, kes tollal kunsti «studeerisid», Kaarel Karm ja Ants Eskola.

Leida tööd oma erialal kodanlikus Eestis oli raske, eriti noortel. Nii viis saatus ka Aino Pedaka-Alamaa kokku hoopis lavainimestega. Algul abistas ta isetegevuslikku näiteselti dekoratsioonide valmistamisega, hiljem lõi kaasa ka näitlejana. Heatahtliku huumoriga mäletab ta veel praegugi peaosa «Okasroosikeses». Siit aga leidis Aino Pedaka-Alamaa Ruts Bauman ja temast sai pikiks aastaks «Töölis-teatri» näitlejatar. Tõsi, hiljem asus ta teatris siiski rohkem kostüüme

joonistama. Nii kestis töötamine kahel alal — nii näitlejana laval kui loovkunstnikuna — kuni nõukogude korra taaskehtestamiseni 1940. aastal. Näeme tollal Aino Pedaka-Alamaa loomingut ka kunstinäitustel, eksponeerituna nii seintel kui vitriinides.

Nii esines ta 1937. aastal Eesti Akadeemilise Kunstnike Koondise III kunstinäitusel mitmes žanris maalidega kui ka tarbekunstiesemetega. Seinataldrik, mis on reprodutseeritud ka sama näituse kataloogis, lubab väita, et kuigi noor autor ei ole läinud oma käsitluslaadis just äärmuseni, on ta siiski mõnevõrra mõjustatud tolleaegse ladviku maitsest. RaKü (Rakenduskunstnike ühing) V üldnäitusest võttis Aino Pedaka-Alamaa samuti osa portselanmaalidega. Juba siis hakkas tema töödes arenema isikupärane käekiri, mis leidis ka avalikkuses äramärkimist.

Pidevalt esines noor kunstnik nii Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse kevad- ja sügisnäitustel kui ka RaKü väljapanekutel. Kui tema maalialases loomingus on ehk mõnevõrra tunda läänest tulnud «ismide» mõjusid, siis tarbekunstialases loomingus hakkab üha rohkem kajastuma elulähedus ning rahvahulki haaravate teemade käsitlus. Nimetame veel tema osavõttu 1939. a. organiseeritud Naiskunstnike näitusest, kus ta esines võrdse eduga nii kujutava kui ka tarbekunsti alal.

Koos nõukogude korruga tulid ka meie kunsti uued suunad ja arusaamad. Valitsevaks meetodiks sai sotsialistlik realism, mis tugines rahvusliku kunsti baasile. Aino Pedaka-Alamaa kui tunnustatud keraamik-portselanimaalija kutsuti õppejõuks endise Riigi Kunsttööstuskooli baasil reorganiseeritud Jaan Koorti nime-

lisse Riigi Rakenduskunstikooli.

Hitlerliku Saksamaa reeturlik kallaletung Nõukogude Liidule, mille koosseisu kuulus ka Eesti, katkestas normaalse elu kõikjal. Aino Pedaka-Alamaa siirdus Tartusse ja asus end täiendama «Pallases» prof. Ado Vabbe maaliateljees, töötades samal ajal loovkunstnikuna.

Kui 1944. a. taaskehtestati Eestis nõukogude kord, kutsuti mitmekülsete võimetega Aino Pedaka-Alamaa Tallinnas organiseeritud Noorsooteatri kostüümitsehhi juhatajaks, kus ta töötas paar aastat. Edasi näeme teda jälle portselanmaali õppejõuna Tallinna Riiklikus Tarbekunsti Instituudis keraamika kateedris. 1951. aastast alates töötab Aino Pedaka-Alamaa Kunstitoodete Kombinaadi portselanmaali ateljees kunstnik-teostajana. Selle perioodi loomingust on tarbekunstnikul arvukas pärand, kuid mõnigi kord ei lubanud pingeline töö ateljees autorit oma ideedesse süveneda. Rida seinataldrikuid, serviise ja lastekomplekte jäävad meie tarbekunsti kullafondi. Mitmeid neist säilitatakse Tallinna ja Tartu Riiklikes Kunstimuseumides. A. Pedaka-Alamaa on osa võtnud peaaegu kõigist tarbekunstinäitustest nõukogude aastail, tema loomingule on alati osaks saanud tunnustav kriitika ning avalikkuse heakskiit. 1956. a. lõpul Moskvast toimunud Eesti NSV kunsti ja kirjanduse dekaadi raames toimunud tarbekunstinäitusel esines väljapaistvalt ka A. Pedaka-Alamaa oma teeserviisidega.

Tänu sellele, et osale meie andekamaile ja aktiivsemaile kunstnikele loodi võimalus tegelda palgaliste kunstnikena vaid loomingulise tööga, on nende hulgas ka A. Pedaka-Alamaa kogu oma tähelepanu ja võimed pühendanud portselanmaali

ning keraamika viljelemisele ja edasiarendamisele. Tema loomingulise töö plaanis ongi rida pisiplastikas keraamilisi figuure. Mainime siin ENSV Kultuuriministeeriumi tellimusele valminud seeriat «Väikesed isetegevuslased». Kaheksast lapsefiguurist koosnev huvitavalt komponeeritud ja isikupäraselt modelleeritud seeria kujutab noori esinejaid. Pooleli on autoril praegu julges käsituslaadis teostatud, osaliselt glasuuritid kolm tütarlapse figuuri — eestlanna, hiinlanna ja mulatt. Tarbekunstisektsioonis toimunud arutelul kiideti üksmeelselt heaks tema dekoratiivse seinataldriku «Saarepruut» kavand, kus A. Pedaka-Alamaale omase isikupäraga on lahendatud meie saarlaste vana tava, ratsa kirikusse sõitva pruudi ehtimine. Kui rääkida A. Pedaka-Alamaa tulevikuplaanidest, siis kavatseb ta õige pea uuesti kätte võtta õlivärvipintslid ja tasapisi, paralleelselt tarbekunstiga, uuesti proovida tahvelmaali.

Aino Pedaka-Alamaal on kõik eeldused ja võimalused, et seista veel pikki aastaid meie tarbekunstnike esiridades.

V. Jõeste



A. Alamaa. Väikesed isetegevuslased.
Kõrgkoomus, 1958.

JUHAN PÜTTSEPP

Poole oma senielatud eluaastatest on Juhan Püttsepp kasutanud loovaks tööks maalikunstnikuna, selle kõrval veelgi rohkem aastaid on kulunud kunstipedagoogilisele tegevusele. Kui 4. augustil 1958. a. tähistati Tartus tema juubelisünnipäeva rohkearvuliste kolleegide ja sõprade — kunstnike, kaasõpetajate ja endiste õpilaste — osavõtul, avaldati koos paljude õnnitlustega soove, et kunstnik võiks veel kaua edasi tegutseda sama noorusliku õhinaga nagu läinud aastail.

Hariduse omandamine ja kunstnikukutse valimine ei olnud Juhan Püttsepal kerge. Sündinud 4. augustil 1898. a. Tartu lähedal Tähtvere vallas renditalupidajate perekonnas, omandas ta suurte raskustega alghariduse ning hiljem keskhariduse. Samaaegselt õpingutega pidi ta töötama mitmesugustel juhuslikel töödel. 1919. aastal, pärast sõjaväeteenistusest vabanemist, avanes J. Püttsepal võimalus astuda kunstikooli «Pallas». Kuid ka siin tuli varsti õpingud katkestada, et hankida eluülapidamisvahendeid joonistusõpetajana Põltsamaal, suvevaheaegadel ka turbarabas ja põllutöödel. Alles

1925. aastal, kui ta sai juba kindlama teenistuse joonistusõpetajana Tartus, jätkas ta uuesti õpinguid «Pallases» ning lõpetas kunstikooli täieliku kursuse maali alal 1929. a.

Jälgides J. Püttsepa loomingulist pärandit enne 1940. aastat, võib öelda, et see on küllaltki mitmekesine. Ta viljeles mitmefiguurilist žanrilist kompositsiooni, portreed ja maastikku.

1929. a. alates üksikute töödega veel varemgi, on J. Püttsepp pidevalt esinenud kunstinäitustel, tema nime mainitakse kunsti-ülevaateartiklites, tema teoseid reprodutseeritakse kunstiajakirjade ja teiste väljaannete veergudel. Paralleelselt loomingulise tegevusega töötas ta pidevalt pedagoogina mitmes õppeasutuses. Nii kestis see kuni 1940. aastani.

Aasta pärast puhkenud Suur Isamaasõda ja peatselt järgnev Eesti territooriumi okupeerimine fašistlike jõukude poolt paiskab J. Püttsepa taas raskustesse. Vallandatuna Tartu Õpetajate Seminari joonistamise õpetaja kohalt on ta sunnitud uuesti siirduma maale juhuslikke töid otsima. Siit lahkub ta alles 1944. a.,

kui võidukas Punaarmee vabastab meie kodumaa.

Uuesti avatud Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis määratakse J. Püttsepp joonistuskateedri õppejõuks, hiljem kateedri juhatajaks ning maalifakulteedi dekaaniks. 1947. a. omistatakse talle dotsendi teaduslik kraad. Pärast Tartu ja Tallinna kunstiinstituutide ühendamist on Püttsepp mõned aastad õppejõuks Tallinnas. Siit lahkub ta 1957. a., asudes uuesti Tartu, kus töötab joonistusõpetajana ülikooli juures.

Pedagoogitöö kõrval tegeleb J. Püttsepp ka sõjajärgsel perioodil vabaloominguga. Need on tema rõõmsaimelised, dekoratiivse kallakuga maastikumaalid, mis märgivad kunstniku otsinguid oma isikupärase väljendusviiside leidmisel. Maastikkude kõrval on ta loonud ka mõningaid kompositsioone, töötanud portree alal jne.

60. a. vanusepiiri ületamisel mõtleme tänuga kunstnikule tema väsimatu ja pikaajalise hoole eest noorte kasvatamisel kunstitööde otsingul, samuti tema raugematu energia eest loovkunstnikuna tegutsemisel.

V. Tigane

ENN ROOS

Tehes mõttes ringkäigu eesti nõukogude skulptuurivaramus, jääb pilk pikemaks ajaks peatuma töödel, mille etiketidelt võib lugeda Enn Roosi nime. On isegi raske öelda, millises skulptuurižanris teostatud tööd kunstniku mitmekülgse loominguks paeluvad meid kõige enam, sest E. Roosil on kunstiküpsed saavutusi plastikakunsti kõikides žanrides — nii portrees, figuraalkompositsioonis, monumentaalskulptuuris kui ka pisiplastikas. Kui tema monumentidest haarab meid oma sisemise paatose ja lakoonilise lihtsusega lei- nava sõduri figuur Tallinna Vabas-

tajate monumendile, portreedes saavutatud karakteritihedus, siis pisiplastikas imetleme meistri tundliku modelleerimisoskust ning silueti harmoonilist mõjuvust.

Millal sai meie kunstipublikule tuttavaks äsja 50-nda aasta künnisele jõudnud Eesti NSV teenelise kunstitegelase Enn Roosi nimi?

Kui E. Roos 1939. a. lõpetas kõrgema kunstikooli «Pallas», olid tal seljataga õpinguaastad A. Laikmaa ja skulptor J. Koorti ateljeedes ning viis aastat pingelist tööd suurte kogemustega pedagoogi, skulptor prof. A. Starkopfi juhendamisel.

Nende aastate kestel oli Roos omandanud modelleerimiskunsti saladused ja kujunenud isikupärase käekirjaga kunstnikuks. Muidugi polnud tollal veel tegemist isikupäraga, mis tänapäeval iseloomustab E. Roosi kui skulptorit. Need olid Roosi terrakottas teostatud intiimsed figuurid ja pead, mis olid tollal armastatumaiks kunstiteosteks tartlaste kodudes ning mis tegid kunstniku nime tuttavaks ülikoolilinnas. Tänapäeval, mil tunneme E. Roosi kui üht suurema diapasooniga skulptorit, võime neid teoseid vaadata kui kunstiüliõpilase esimesi

katsetusi kunstivallas. Tollal noor skulptor ei seadnud ega osanudki vist seada endale ulatuslikumaid loomingulisi ülesandeid.

Paari järgneva aasta jooksul toimus murrang E. Roosi loomingulistes töekspidamistes. Juba 1942. aastal valmis skulptoril esimene ulatuslikum teos «Eesti partisanid», milles on raske ära tunda endist terrakottas figuurikeste autorit. Järgnevad jõuline, dünaamiline, kodanikupaatosest kantud «Granaadiheitja», rahva mehisust ja visadust kajastav «Isa ja poeg — rahvatasujad» jt. Nende teoste najal võib öelda, et vahepeal toimunud murrangulised ajaloolised sündmused ning rasked sõjapäevad, mil E. Roos viibis stipendiaadina Moskvas, olid muutnud kitsaste loominguliste eesmärkidega nooruki tõsiseks, sügavalt eluprobleemidesse süvenenud kunstnikuks-patrioodiks. Ta pühendas kogu oma kunstnikuande rahva ühisesse võitlusse, innustas oma loominguga võitlejaid rindel ning töötajaid tagalas.

Karastunud raskeil sõja-aastail jätkas E. Roos võitlust uue kunsti eest ka peale Eesti vabastamist. Ja nüüd mitte ainult loomingulisel alal, vaid ka pedagoogina, algul Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis, 1947. aastast alates Tallinnas. Tema pedagoogiline vaist, oma eriala suurepärase tundmine ning tähelepanelik suhtumine üliõpilastesse on teinud E. Roosi üheks armastatuimaks õppejõuks noorte hulgas ning on leidnud tunnustamist NSVL Kõrgema Hariduse Ministeeriumi poolt talle professori teadusliku kraadi omistamise näol.

E. Roosi loomingulistest võitudest sõjajärgseil aastail omavad kindlasti suuremat kaalu leinava sõduri figuur Tallinna Vabastajate monumentile (A. Alase projekt), V. Kingissepa monument Tallinnas ning V. I. Lenini monument Jõhvis (grupi skulptorite ühistöö). Uut loomingulist saavutust võib oodata praegu

teoksilolevast kommunistlike noorte monumendist Tallinna, mille kavand tuli vastavateemalisel kavandite võistlusel esikohale.

Eesti skulptuuri arengus omavad kindlat kohta ka tema poolt teostatud žanrilised kompositsioonid «Noorus», «Laulvad lapsed» jt. Ja seda just põhjusel, et ennesõjaaegses kunstis oli inimese igapäevast elu kajastav žanriline skulptuur üldiselt väheviljeldav.

E. Roosi otsiv vaim pole leppinud ainult monumentide ning ulatuslikumate kompositsioonidega. Iga-aastastel vabariiklikel näitustel üllatab ta kunstisõpru uute teostega portree- ja viimaseil aastail jälle ka pisiplastika alalt. Need on enamikus intiimsemat laadi teosed, mis kunstnikul on valminud nagu suuremate ülesannete vaheaegadel. Kuid ka neile žanridele läheneb skulptor suure tõsiduse ja loomingulise innuga. E. Roosi portreeplastika annab tunnistust skulptori võimest süveneda portreereitava sise maailma ja näitab tema sügavat lugupidamist nõukogude inimese vastu. Tema keraamikas teostatud maitsekad pisiskulptuurid — figuurid ja loomaplastika — kõnelevad skulptori meisterlikust ainekäsitlusest ka väikevormis. Viimastes žanrides teostatud tööd jäävad kõlama oma tundesügavusega ning selle saavutamiseks kasutatud tundliku vormikäsitlusega.

E. Roos on skulptor, kellele natura on alati olnud loomingu allikaks. Kuid kunagi ei muutub ta n. ö. natuuri orjaks, vaid iga uue ülesande puhul lisab ta sellele omapoolse kunstnikusõna, annab igale teosele vastava kunstilise üldistuse. Tema käes muutub skulptuurne vorm painduvaks ja kuu- lekaks: talle on jõukohane nii ran- ge monumentaalsus kui ka tagasihoidlik intiimsus. Nende omaduste tõttu võime loota E. Roosilt uusi loomingulisi võite skulptuuripöllum.

M. Kartna



E. Roos, Naisfiguur. Keraamika, 1958.



E. Roos, Karu poegadega. Keraamika, 1958.

КУНСТ, 1

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства 1959 год

ЗАМЕТКИ О МОЛОДОМ ПОКОЛЕНИИ ХУДОЖНИКОВ

Я. Варес

Ответственный секретарь Союза Художников Эстонской ССР

Известная творческая пассивность части молодых художников, недавно окончивших высшее учебное заведение, не может не вызвать чувства озабоченности. Система подготовки художественных кадров не раз служила предметом дискуссий, однако практически здесь сделано очень мало. Проведенное в 1950 году объединение двух художественных институтов, имевшихся в республике, диктовалось насущной необходимостью, но вряд ли правильно и нужно было ликвидировать ряд специальностей и чрезмерно ограничивать контингенты приема в институт. В связи с реформой высшей школы следует широко обсудить и четко уяснить перспективы воспитания молодежи в Тартуском Художественном училище и Государственном Художественном институте ЭССР, с тем чтобы эти учебные заведения готовили действительно творчески активные кадры.

Создание художественного училища в Тарту восполнило недостающее звено в системе подготовки художников в республике. Однако значительная часть поступающих в вуз все еще приходит с подготовительных курсов при институте. Причем курсы эти едва могут охватить треть желающих. Повидимому, настало время задуматься над вопросом создания художественного училища и в столице республики.

Одаренная и увлекающаяся искусством молодежь имеется повсюду, и необходимо принять меры, чтобы приобретение художественной грамоты стало возможным в каждом районе. Для этого нужно укрепить художественную самостоятельность и, что особенно важно, решительно изменить положение с преподаванием рисования в общеобразовательной школе, ибо здесь дело с этим обстоит крайне неудовлетворительно.

Возвращаясь к проблеме творческой молодежи, надо сказать, что «дипломированные» художники далеко не всегда формируются в настоящих художников. Верно то, что высшая школа должна давать основы реалистического мастерства, которые являются фундаментом для самостоятельной творческой работы. Однако не следует думать, что школа не обязана развивать творческую индивидуальность, приучать к самостоятельному художественному мышлению. Наряду с приобретением профессионального мастерства, учащимся необходимо вырабатывать в себе активное отношение к жизни и умение глубоко проникать в ее сущность, что имеет первостепенное значение для формирования творческой индивидуальности. Наконец, большую роль играет эрудиция художника, знание и понимание им музыки, литературы, других областей культуры, которые связаны с проблемами изобразительного искусства гораздо теснее, чем иногда думают.

В учебном процессе совершенно недостаточное внимание уделяется такому основополагающему предмету, как композиция. Часто бывает, что студент занимается композицией сам и даже вне учебного процесса; вместо получения цельного и основательного представления об основах композиции ему приходится довольствоваться отдельными консультациями.

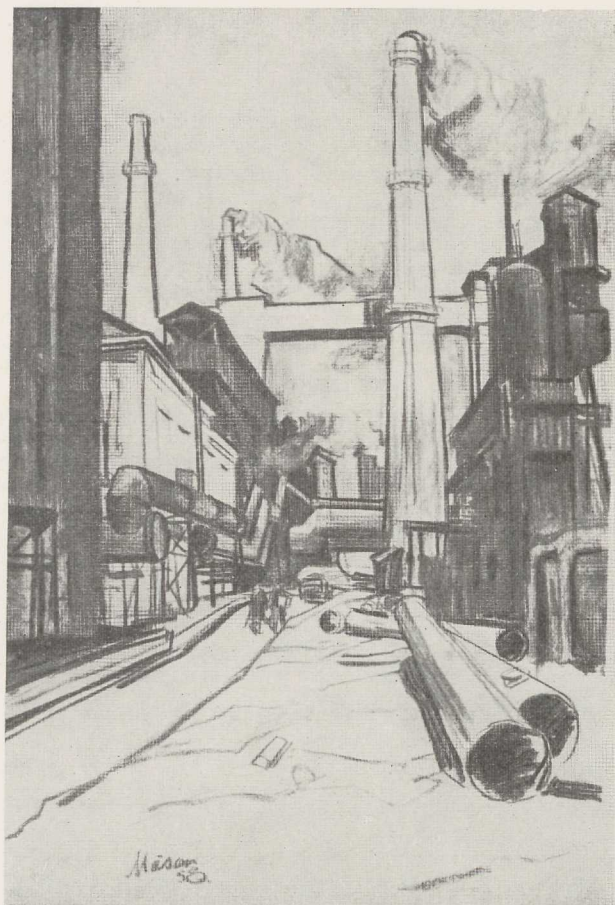
В результате такого положения у многих студентов и даже начинающих художников складывается ошибочное представление, будто композиция есть просто некая система организации форм на холсте или бумаге, — они либо не знают, либо не понимают, что композиция есть прежде всего единство образного содержания и построения формы. Следует отметить, что композиция — большое место не

только молодежи, но и многих художников старшего поколения. Она требует постоянного труда и большой взыскательности. За послевоенные годы высшая школа дала немало сильных мастеров композиции, однако без длительной упорной работы, исканий вряд ли выросли бы такие мастера, как И. Линнат, А. Вийдалепп, Э. Кирс, О. Мянни, А. Кютт, Л. Кокамяги, Л. Мууга, Э. Аллсалу.

Наиболее полное представление о творчестве молодежи дают молодежные выставки. Одна из последних выявила ряд молодых художников, сумевших освободиться от «фотореализма» и дурной репортажности. Здесь следует назвать портреты и композицию «В кафе. 1941» Л. Мууги, последние работы А. Кютта, О. Соанса, В. Толли, Л. Толли, Ю. Эскель, Э. Аллсалу. Однако многие молодые художники еще не нашли себя, — они еще не умеют дать самостоятельного художественного истолкования жизни.

Слабым звеном в изобразительном искусстве в нашей республике остается многофигурная тематическая картина. Даже на тематической выставке, посвященной 40-летию ВЛКСМ, этот жанр не занял подобающего ему места. Здесь также слово за творческой молодежью. Будем надеяться, что на предстоящей (в конце 1959 года) прибалтийской выставке тематической живописи художественная молодежь Эстонии выступит более достойно.

Недавно молодые художники создали свою организацию в рамках Союза художников — молодежную секцию. Перед новой секцией стоят большие и разнообразные задачи — в области выставочной деятельности, идейно-эстетического воспитания, профессиональной учебы; она должна заниматься вопросами живого творческого обмена и сотрудничества, вопросами связи с жизнью школ и предприятий, связи с молодежью других творческих союзов. Пожелаем молодым художникам большей творческой активности, напористости, целеустремленности в их дальнейшей работе.



T. Mäsak, Kohtla-Järve. Süsi. 1958. Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi I k.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ СКУЛЬПТОРОВ ПРИБАЛТИКИ В РИГЕ

Л. Генс

В сентябре 1958 года в Риге состоялась выставка произведений скульпторов Прибалтики и конференция, посвященная проблемам монументальной и декоративной скульптуры.

Выставка явилась значительным событием в художественной жизни прибалтийских республик, она показала плодотворность смелых творческих исканий, которыми отмечены лучшие работы выставки.

В произведениях литовских скульпторов радует глубокое знание жизни, умение раскрыть образ советского труженика во всей полноте его духовной и

физической красоты, отсутствие внешней иллюстративности, лакировки жизни. Простота и ясность пластического решения присуща «Минутке отдыха» Б. Вишняускаса, «Колхозному конюху» Ю. Кедайниса, «Председателю колхоза» Г. Иокубониса.

В произведениях скульпторов Латвии заметно стремление к широким обобщениям, к созданию образов большой идейной емкости. Латышские скульпторы смело обращаются к аллегорическим и символическим решениям. Это характерно для «Скованного» Т. Залькална, для группы «Памяти латышских

стрелков» А. Вейбаха, для триптиха «Слава павшим героям» М. Заура.

Глубокое понимание специфики отдельных видов скульптуры, тех художественных возможностей, которые заложены в каждом из них, свойственно скульпторам Эстонии. Мастерские произведения мелкой пластики представила Э. Пийпуу, выразительные декоративные скульптуры — А. Штаркопф.

Положительная черта выставки — то, что большинство работ выполнено в таком материале, как гранит, мрамор, бронза. Это позволило экспонировать ряд работ на открытом воздухе.

Наряду с достижениями в работе скульпторов Прибалтики имеются отдельные недостатки. В работах мелкой пластики латышских художников заметно влияние мещанских вкусов и салонности. Многим скульптурам эстонского отдела присуща камерность, узость творческих поисков.

Научная конференция заслушала содержательный доклад московского искусствоведа В. Толстого по вопросам монументальной и декоративной скульптуры. В ходе оживленных прений были выявлены крупные недостатки в деле осуществления ленинского плана монументальной пропаганды.

Плохо организовано сотрудничество архитекторов и скульпторов. Было показано, насколько плодотворно такое сотрудничество, когда архитекторы и скульпторы работают совместно над памятником уже с первого эскиза (конкурс на лучший проект памятника жертвам восстания 1 декабря 1924 года).

Резкой критике была подвергнута так называемая «массовка» — цементная скульптура низкого художественного качества, уродующая наши общественные здания, сады и парки. Было выдвинуто настоятельное требование о снятии антихудожественной скульптуры и замене ее полноценными произведениями декоративной скульптуры.

Конференция приняла развернутую резолюцию. Предусматривается отмечать ежегодно 14 апреля День художника, провести ряд организационных мероприятий, направленных на улучшение дела монументальной пропаганды. Резолюция предусматривает также меры по улучшению материальных условий художников-монументалистов, обеспечению их мастерскими, инструментом и материалами.

Конференция способствовала сплочению художников Прибалтики, совместному решению назревших творческих проблем.



R. Timotheus. Siiri. Puu. 1956.

О ГРАФИКЕ ЭВАЛЬДА ОКАСА

Л. Вийроя

В многогранном творчестве заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР Эвальда Окаса станковая графика и книжная иллюстрация занимают большое и самостоятельное место. Здесь проявляется своеобразный талант художника как рисовальщика и мастера композиции, здесь пленительная свежесть и жизненность, достигнутые быстротой исполнения.

Первую большую главу в творчестве Окаса открывают произведения, созданные им в годы Великой Отечественной войны. Среди них прежде всего привлекают внимание фронтовые рисунки, сделанные непосредственно с натуры. В те дни Окас увековечивает самые разнообразнейшие события, странички из жизни, разнообразнейшие настроения. Нередко оптимизм его соединяется с теплым юмором, вызывая у зрителя легкую улыбку; при этом, однако, не скрывается трудности и серьезности момента («В пекарне должна быть чистота», «Скоро поспеет каша»).

В этих рисунках, исполненных разбавленной тушью и карандашом, зафиксировано метким штрихом или пятном светотени лишь самое необходимое, выражено самое существенное в силуэте, позе, жесте.

К лучшим из фронтовых рисунков относятся перенесенные в 1948 году на литографский камень «Фронтальная дорога» и «На Нарвском фронте». В этих произведениях особенно сильно проявляется умение художника создавать мощную, монументальную композицию.

Упомянутые работы представляют собой содержательную, отличающуюся широтой обобщения, хотя и не всеобъемлющую, героико-поэтическую хронику войны. Работа в качестве фронтового художника была одновременно для Окаса и хорошей школой. Условия фронтовой жизни обостряли зоркость художника, развивали в нем умение схватывать быстро, с лету и фиксировать все, даже малейшие оттенки чувств и настроений, — это придавало свежесть рисунку и устраняло в самом зародыше возможность появления серости и бледности.

Новой яркой главой в творчестве художника, свидетельствующей о дальнейших успехах его в профессиональном мастерстве, являются исполненные главным образом углем, карандашом и акварелью «путевые впечатления» от поездки в Среднюю Азию и Армению. И здесь взор художника останавливается в первую очередь на человеке, показанном то фигурой, оживляющей пейзаж, то главным героем в производственном процессе. Особенно эмоциональны акварели указанного периода. Зрителя пленяют красота горной природы и игра красок «Туркестанских гор», живописные дали «Киргизского пейзажа», полная воздуха и солнца «Улица старого Ташкента», свежая, живая красочность и ритм «Чайханы» и «Сцены вейки зерна».

Оригинальны, лиричны и поэтичны сделанные из окна вагона, легким прикосновением к бумаге,



*E. Okas. Hollandlanna. Kuivnõel,
akvatinta. 1958.*

наброски, передающие бескрайние панорамы местности. Не менее чаруют зрителя и относящиеся к той же поездке, исполненные в тяжелых линиях и чернотельных контрастах, эпические работы, подчеркивающие мощь и первозданность гор. Полены своеобразной красоты уверенно смоделированные рисунки углем и мелом («Армянский мальчик с козами») и глубоко индивидуализированный — «Мать Хандут». Хотя Окас не считает себя пейзажистом, сами его работы не позволяют согласиться с этим.

Новым этапом в творчестве Окаса-графика являются его работы последних лет, отчетливо говорящие о росте профессионального мастерства художника. Композиция стала еще монументальнее, способ выражения лаконичнее, главный акцент переместился на выразительность силуэта и контура.

Интересна эстамповая графика художника последних лет. Особенно удачными здесь можно считать исполненные в технике акватинты и мягкого лака поэтические странички «Пикк-Ялг» (1957) и «Зимний лес» (1957), где великолепно проявляется умение художника использовать возможности графической техники для получения соответствующего состояния и настроения природы.

Своеобразным сильным решением отличается литографа «Война в Махтра» (1958). В ней, как и в большинстве произведений 50-х годов, художник со

все большей последовательностью меняет свой прежний лирический уклон на эпический.

Интересный раздел в творчестве Окаса составляют иллюстрации, среди которых лучшими по эмоциональности, лаконичности, трактовке образов являются листы, созданные на сюжеты пьесы Ю. Сютисте «Лембит».

В целом графическое творчество художника оригинально, сильно, оно дает множество впечатлений, ставит новые проблемы. Произведения Окаса говорят о постоянных его исканиях. Но не отражается ли нередко в этих исканиях не столько сознательное движение к точно определенной цели, сколько беспокойная натура художника, его скрытое недовольство собой, его необузданная фантазия? С одной стороны, искания эти являются для него движущей вперед силой, с другой — они не всегда позволяют ему углубляться в свои эксперименты, проникать в их суть.

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ КРИСТЬЯНА РАУДА

Р. Кангро-Поол

Творчество выдающегося эстонского художника Кристьяна Рауда неразрывно связано с традицией крестьянского прикладного искусства. Богатейшее наследие эстонского фольклора определило не только содержание произведений художника, но и своеобразную угловатую мощь и суровую простоту его творческого почерка.

Эта влюбленность в народное творчество во многом объясняется деятельностью Рауда по организации сбора и изучения богатого народного искусства.

В 1904 году, после длительного пребывания в Петербурге, Рауд обосновался в Тарту. Условия для творческой деятельности в Эстонии в то время были исключительно трудными. Национальная интеллигенция — основной «потребитель» произведений искусства — была крайне малочисленна, знакомство народа с искусством в общем ограничивалось мещанской олеографией или репродукцией.

Необходимо было принять решительные меры для привлечения народа к художественной деятельности, создать благоприятную почву для развития искусства. Рауд правильно понимал, что повышение эстетической культуры неразрывно связано с развитием прикладного искусства, художественной самостоятельности.

По инициативе К. Рауда в 1905 году были организованы женские курсы рукоделия, которыми руководила финская специалистка Илона Ялава. Положительной чертой деятельности таких курсов было воз-

рождение традиций народного творчества. Проникновение этих традиций в художественное ремесло, шло медленно, но со временем, благодаря настойчивой борьбе К. Рауда и его единомышленников, организация курсов и соответствующих журналов принесла свои плоды, способствовала значительному повышению уровня художественного ремесла.

Особенно большое значение имела организация в 1909 году Эстонского народного музея (ныне — Этнографический музей Академии наук ЭССР). Вначале предполагалось создать научный центр по сбору памятников фольклора, но благодаря настойчивым требованиям К. Рауда было решено начать сбор предметов народного крестьянского искусства. Это диктовалось необходимостью спасти замечательные памятники народного искусства от гибели, которая им угрожала вследствие натиска фабричных изделий.

Музей работал на первых порах только при поддержке общественности и испытывал большие материальные трудности. Благодаря энергии Рауда и энтузиазму сборщиков, среди которых преобладали сельские учителя и студенты, музей за первые пять лет своей деятельности (1909—1913) собрал более 14 000 предметов народного творчества.

Рауд был не только организатором сбора предметов народного искусства — он много сделал, чтобы предметы эти не лежали втуне, чтобы музей стал достоянием народа. В 1911 году в Тарту состоялась выставка народного искусства, во время которой

в числе других выступил с докладом и Рауд. В своих докладах и статьях Рауд подчеркивал неразрывную связь народного искусства с жизнью народа, показывал, как окружающая народного мастера действительность становилась источником художественных образов, красочного строя, орнамента предметов крестьянского прикладного искусства.

В данной статье творчество Рауда не рассматривается. Делается только попытка объяснить причины неожиданного переезда Рауда в Таллин в 1913 году и отказа от участия в работе Народного музея. Как явствует из писем Рауда, это объясняется прежде всего стремлением целиком отдаться творческой деятельности, которой мешала его работа в Тарту. Отъезд Рауда из Тарту был также связан с националистическими настроениями в кругах тартуской интеллигенции, узостью ее общественных взглядов.

Но и в Таллине условия для творчества были мало благоприятны. Необходимость зарабатывать на жизнь, работа учителем рисования, трудности военных лет, равнодушие правящих кругов к искусству — все это не позволяло полностью посвятить себя творчеству. Положение улучшилось только после 1926 года, когда Рауд получил стипендию от Культурного капитала.

Таким образом, только в зрелые годы начинается подлинный творческий расцвет художника. Именно теперь Рауд сумел использовать полностью свои глубокие знания народного искусства, претворить их в своем творчестве и создать свой, своеобразный «раудовский стиль».



Kr. Raud. Sõlg. Eskiis.

О ТВОРЧЕСТВЕ ОТТО КРУСТЕНА

Р. Туйтус

Творчество одного из талантливейших эстонских карикатуристов Отто Крустена представляет, несомненно, значительную ценность в нашем прогрессивном художественном наследии.

Работы Крустена свидетельствуют о его глубоко своеобразном даровании; в них виден художник, который воспринимает и запечатлевает образы реального мира с монументальной простотой. Подчеркивая характерные, типические черты изображаемого объекта, Крустен отбрасывает или сглаживает все детали, которые, на его взгляд, снижают выразительность рисунка. Физическая анатомия оригинала превращается, если так можно сказать, в анатомию характера. Принцип преувеличения, без которого немислима карикатура, применяется в строгом соответствии с внутренней логикой объекта. Благодаря

тому, что Крустен учитывает эту закономерность, его образы, даже отмеченные крайним преувеличением, производят впечатление большой достоверности. В создании индивидуализированных типов Крустену принадлежало и принадлежит почетное место среди эстонских карикатуристов.

Ставя перед собой какую-либо художественную задачу, Крустен умеет для разрешения каждой данной проблемы найти наиболее соответствующую ей юмористическую форму, причем преобладает все же спокойная и серьезная повествовательная манера. И если он в работах, выполненных в обычной описательной манере, не становится скучным, то объясняется это глубоким раскрытием причин и сущности явления.

Карикатуры Крустена заставляют работать вооб-

ражение зрителя, побуждают его думать. Его карикатуры и отдельные рисунки, фиксируя определенный момент, в то же время отображают прошлое и содержат намек на перспективы будущего. В них кроется исчерпывающий анализ пороков современного ему общества.

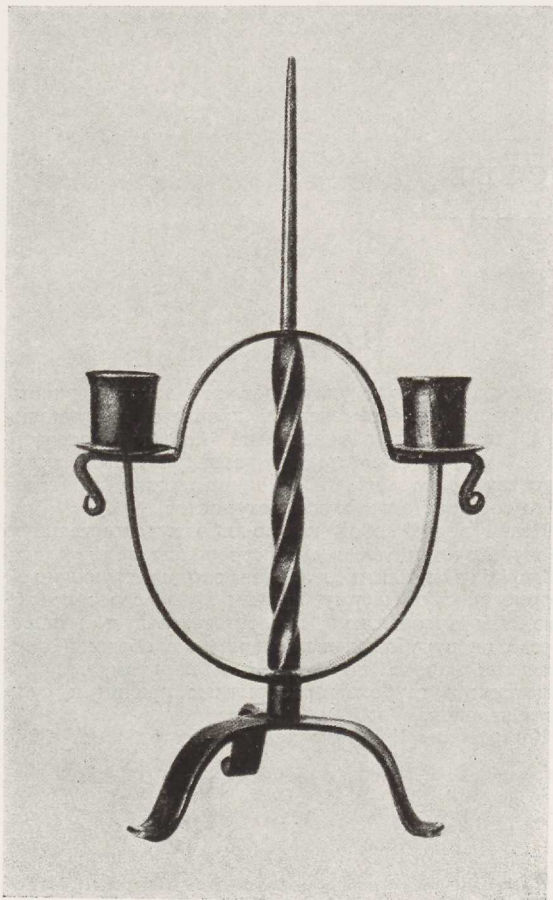
Разумеется, такая положительная оценка творчества Крустена с точки зрения советского читателя была бы невозможна, если бы Крустен при выборе тем не исходил из стремления к прогрессивным идеалам человечества. Позиция, с которой Крустен подходил к оценке социальных явлений, показывает, что его можно считать — пользуясь литературоведским критерием — представителем направления критического реализма. Классовый характер буржуазного государства и общества, со всеми его про-

тиворечиями и пороками, обнаруживается в работах Крустена в ярком свете неприкрашенной правды. Конечно, такая оценка не может относиться ко всем без исключения его работам, нельзя упускать из виду то обстоятельство, что в условиях буржуазного государства было неизбежно при выборе тематики платить известную дань взглядам издателя — владельца газеты или журнала. Тем более приходится удивляться, какой уничтожающей критике часто подвергал Крустен самую сущность буржуазного государства.

В заключение хочется с горечью отметить, что наши ведущие критики, исследуя прогрессивное художественное наследие прошлого, полностью предадут забвению карикатуру — самый боевой и близкий народу жанр искусства.

ХУДОЖНИК - ПРИКЛАДНИК ОТТО ТАММЕРАЙД

Т. Тульте



Отто Таммерайд — мастер художественной обработки металла — родился в Таллине в 1904 году. Здесь же он окончил художественно-промышленное училище. В 1926 году молодой художник совершенствовался в Германии. Начиная с 1935 года Таммерайд — руководитель мастерской обработки металла в художественно-промышленном училище. Умер Таммерайд в 1942 году в тылу Советского Союза.

Творчество Таммерайда отличается ярким национальным своеобразием. Будучи блестящим знатоком и ценителем народного искусства, художник собрал большую коллекцию изделий из металла, выполненных народными мастерами (более 1300 предметов). Народное искусство стало источником творческих замыслов художника. Его декоративные тарелки, шкатулки, украшения тесно связаны с народной традицией.

Таммерайд предпочитал техникуковки, добиваясь повышенной декоративности; редко применял гравировку. В орнаменте использовал образцы народного искусства, прибегая к симметричным приемам декорирования.

Высоким художественным качеством обладали выполненные Таммерайдом кованые декоративные подсвечники и осветительная арматура. Ряд предметов Таммерайд сделал по эскизам художника Адамсона-Эрика.

О. Tammeraid, K  nulaialg.

ЛЕНИНСКИЙ ПЛАН МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

Л. Соонья

14 апреля 1918 года был опубликован декрет Советского правительства «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции». Этим документом было положено начало осуществлению «ленинского плана монументальной пропаганды».

Идея и план мероприятий в основном были даны В. И. Лениным. Более подробная разработка плана была осуществлена А. В. Луначарским. План предусматривал снятие монументов царского времени, лишенных исторической и художественной ценности. На стенах зданий, оградах и т. д. было запроектировано установить мемориальные доски из металла или камня, которые увековечивали бы изречения, излагающие основы социалистического мировоззрения. Наряду с мемориальными досками предусматривалась установка монументов выдающимся деятелям революционного движения. Открытие досок и монументов было решено проводить в торжественной обстановке — на массовом митинге.

Этот план лег в основу декрета. Была организована комиссия, в состав которой вошли деятели искусства. В ее компетенцию входило снятие малохудожественных монументов. Однако установка новых памятников тормозилась некоторыми работниками Народного Комиссариата просвещения. Проведение в жизнь декрета шло медленно. Оно ускорило после того, как 30 июля 1918 года Совет Народных Комиссаров утвердил список лиц, память которых предусматривалось увековечить.

Более успешно протекало осуществление плана монументальной пропаганды в Петрограде. 22 сентября 1918 года был открыт памятник Радищеву (работы скульптора Шервуда). Среди других памятников, установленных в Ленинграде, следует упомянуть памятник Герцену (Шервуда), Добролюбову (Залькална), Марксу (Матвеева). Были и формалистические описи, вроде памятника Софье Перовской — автор Гризелли.

Одним из первых монументов в Москве был Обелиск Свободы — по проекту архитектора Осипова и скульптора Н. Андреева. В Москве количество формалистических памятников было больше, чем в Петрограде.

План монументальной пропаганды занимает важное место в истории советского искусства. Он способствовал развитию советской монументальной скульптуры. В нем ясно раскрыто требование народности, выдвинутое Коммунистической партией перед искусством. Скульпторы, участвовавшие в осуществлении плана, тесно соприкасались с народом, видели его отношение к их творчеству, что способствовало более уверенному овладению реалистическим методом.



Л. Sherwood. A. I. Herzeni monument, 1919.



L. Svemp. *Roosiä, Õli*, 1954—55.

ВЫДАЮЩИЙ ЛАТЫШСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ

М. Иванов

Советская латышская живопись в последние годы достигла значительных успехов, и эти успехи во многом обусловлены творческой деятельностью признанных мастеров старшего поколения. Янис Лиетин, Лео Свемп, Гедерт Элиас, Конрад Убан, Карлис Миесниек, Янис Гильберг, Отто Скулме в своем творчестве стремятся к серьезности содержания, остроте и лаконичной форме, им свойственен интерес к колористическим проблемам, произведения их отличаются яркая творческая индивидуальность.

Лео Свемп занимает среди живописцев старшего

поколения выдающееся место, возможно, такое же, какое в свое время занимали Янис Розенталя или Вильгельм Пурвит.

Лео Свемп родился 19 июля 1897 г. Он получил юридическое образование. Одновременно с юриспруденцией занимался живописью в студии Ильи Машкова в Москве. Начиная с 1920 г., когда произведения молодого художника были впервые выставлены в Риге, искусство Свемпа не перестает быть в центре внимания художественной общественности.

В сложное для латышского искусства время Свемп выступил как мастер, который стремился быть на уровне лучших достижений современного искусства Запада, однако он избегал элигонства и не терял связи с действительностью и национальной традицией.

Сейчас, когда персональная выставка 1956 года позволила с достаточной полнотой увидеть творческий путь художника, стало ясно значение, которое имеет искусство Свемпа для латышской живописи. Выставка заставила задуматься о некоторых проблемах, касающихся латышской живописи в целом.

Пример Лео Свемпа убеждает в том, что большой художник может прекрасно выразить идеал общества в таких жанрах, как пейзаж и натюрморт, — жанрах, которые порой склонны рассматривать как «идейно неполноценные».

Лео Свемп говорит иногда довольно сложным языком, но язык его понятен, мысли и чувства, им выражаемые, всегда доступны зрителю.

Искусство Свемпа не связано стилем с традициями Я. Розенталя или Я. Вальтера, но тем не менее оно проникнуто национальным своеобразием. По своей тенденции к активному восприятию природы, стремлению к обобщению и декоративному ее претворению Свемп ближе всего стоит к творческому методу В. Пурвита. Вместе с тем он сказал свое неповторимое слово в латышском искусстве.

Свемп посвящает свои натюрморты и даже пейзажи простым мотивам, но показывает их с большим эмоциональным подъемом и темпераментом; его работам присуща праздничная одухотворенность.

Творчество Свемпа можно разделить на несколько периодов. В первые годы картины художника, тревожные по настроению, были несколько тяжеловесны из-за широкого использования черного цвета и контуров. Его привлекала в первую очередь бурная динамика колорита.

В 30-е годы его палитра очищается, а живопись становится более декоративной. Послевоенный период характеризуется большей сдержанностью и гармонией при сохранении свежести и темпераментности живописи, большим вниманием к проблемам композиции, стремлением к синтетическому воссозданию образов природы Латвии. Без сомнения, Лео Свемп — один из лучших колористов латышской живописи.

Наряду с интенсивной творческой работой Свемп много сил отдает общественной деятельности. Он первый из латышских художников был удостоен в 1957 г. за цикл пейзажей республиканской премии.

Искусство Лео Свемпа — большой, своеобразный и ценный вклад в латышскую живопись.

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА

Б. Бернштейн

Время, когда работал Александр Иванов, было для русского искусства во многом переломным. Классицизм, утвердившийся во второй половине XVIII в., переживал кризис. Он все более утрачивал живое и прогрессивное содержание и вырождался в кодекс застывших формул. Цитадель классицизма — Академия художеств — постепенно превращалась в некий официальный департамент по управлению пластическими искусствами.

Преодоление классицизма началось с тех жанров, которые находились «на периферии» академической эстетики. На протяжении первой половины XIX в. реализм либо непосредственно, либо проходя своеобразный романтический этап, завоевывает портретную, пейзажную и бытовую живопись. Наиболее трудной была реформа исторического жанра, наивысшего в академической иерархии жанров, его принципы охранялись наиболее ревностно.

Творчество А. Иванова многогранно. Однако, в сущности, он был историческим живописцем — и по убеждению и по призванию. Когда в середине 30-х годов он задумал картину «Явление Христа народу», была предпринята грандиозная реформа исторического жанра.

Во времена Иванова к «историческим» относили картины на сюжеты античной и христианской мифологии, а также на собственно исторические сюжеты. Однако и произведения последнего рода не была свойственна действительная историческая верность.

Истоки неисторизма тогдашней исторической живописи следует искать еще в искусстве Возрождения. В силу ряда условий многообразные жизненные впечатления, философские размышления о человеке, заключенные в ренессансных картинах, неизбежно облекались в наряд религиозной сюжетности. Уже в XVI в. формируется самостоятельный бытовой, а затем и пейзажный жанры, в которых жизнь получает прямое, не трансформированное в религиозном сюжете отражение. Религиозно-мифологическая сюжетика перестает быть всеохватывающей, но за ней сохраняется одна важная функция: она остается формой высказывания в живописи нравственно-философских раздумий. Такова была ее функция (за некоторыми исключениями, разумеется) в искусстве XVII и XVIII веков. Именно такое назначение религиозной, мифологической или исторической картины было записано под именем «исторической живописи» на эстетических скрижалях высокого классицизма. Академическая живопись в первой половине XIX в. уже утрачивала нравственно-философское и воспитательное звучание. Вместе с тем она не становилась воскрешением правды истории. Оставалась пустая формула без содержания.

Иванов был первым русским художником, который осознал необходимость возможно более полного и точного воссоздания исторического события (следует учитывать, что для него, тогда человека верующего, приход Христа казался непреложным историческим фактом). Он изучил в меру предоставленных ему возможностей природу той местности, где произошло легендарное событие, составлявшее предмет его картины. Он изучал быт, нравы, одежду того периода, который собирался изобразить. Он интересовался социальными отношениями в Римской империи. Он неутомимо искал национальный типаж. Иванов решил сделать свою картину вполне исторической, и ничто не могло остановить его на этом пути.

Увлечение историзмом таило в себе, однако, другую опасность. Живопись, углубляясь в археологические и документальные детали, легко могла утратить философское начало. В европейском и русском искусстве эта опасность не замедлила сказаться. Исторические картины стали нередко превращаться в иллюстрации или инсценировки.

Иванов почувствовал эту угрозу: картина «Явление Христа» была задумана не только как воскрешение некоей исторической ситуации — она должна была вернуть жанру его обобщающее философско-этическое содержание. Движимый чувством высокого общественного призвания художника, глубоко неудовлетворенный устройством современного ему общества, он создавал картину-проповедь, он обращался к людям со страстным призывом. Правда, Иванов не знал реальных путей переустройства общества и, подобно некоторым своим современникам, сохранял романтическую веру в то, что нравственное совершенствование людей способно приблизить время гармонических социальных отношений. Поэтому он звал к религиозно-нравственному освобождению.

К сожалению, идея, положенная в основу «Явления Христа», была ложной. Пришло время, когда художник убедился в этом. Он был очевидцем революции 1848 года в Италии и под впечатлением событий, встреч с людьми другого образа мыслей (например, с Герценом) решительно и честно пересмотрел все свои понятия.

Иванов разочаровался в христианстве, как средство разрешения общественных проблем, но сохранил убеждение в общественном назначении искусства. Он задумывает огромный труд, где принципы философского исторического жанра получают новое, иное воплощение.

Цикл эскизов для грандиозной росписи, получивший название «Библейские эскизы», был задуман под воздействием книг И. Гердера «О духе еврейской народной поэзии» и в особенности — Д. Штрауса «Жизнь Иисуса». Снова обращаясь к евангельским и

ветхозаветным сюжетам, Иванов представляет их на этот раз не как цепь реальных событий, а как плод народной фантазии, как продукт мифотворчества. Он изучил огромный исторический и археологический материал. А затем, силой своего гения, вызвал к жизни образы титанические и простые, страстные, героические, нежные и страдающие, фантастические и земные. Он воссоздал их такими, какими они грезились древним народам — творцам величественных и поэтических сказаний. Немые листы его серии кажутся звучащими — там раздаются слова любви, крики ненависти, стоны страдания. «Библейские эскизы» — это мудрая и взволнованная поэма о человеке, о его душевном богатстве и нравственной красоте.

Работа над «Явлением Христа» была связана не только с реформой исторического жанра, но и с реформой самой живописи. Академическая эстетика регламентировала и содержание искусства и его форму. Была разработана нормативная система приемов, искусственно извлеченная из античного искусства и живописи Высокого Возрождения.

А. Иванов — в непрерывном общении с природой и шедеврами старых мастеров — пришел постепенно к убеждению в бесплодности академических формальных заповедей. Его последующая творческая биография — это история открытия и разработки реалистических принципов работы над картиной, пытливого и упорного «допрашивания» природы.

Иванов положил в основу своего процесса создания картины этюд с натуры. Сейчас подобный метод кажется азбучным, но в свое время Иванов был первым и единственным русским художником, который ничего не предпринимал на большом холсте без тщательного изучения моделей и пейзажа в этюде.

В некоторых этюдах Иванов, найдя нужный тип,

«совмещал» его со сходным образом, взятым из античной скульптуры. В противоположность академизму, однако, художник, видевший в скульптуре древних законченные и ясные формулы человеческого характера и страстей, наполнял их теплом и трепетом жизни, создавая нерасторжимое единство многообразных, изменчивых природных форм и кристаллизованных форм классики.

В другой группе этюдов, где он непосредственно штудировал модели, пейзаж, человека в пейзаже, источником живописи Иванова, кажется, стала одна лишь природа. Вместо условного членения на планы в этюдах Иванова воссоздано непрерывное и целостное пространство. Иванов покончил с локальной раскраской, и цвет в его этюдах живет во всем своем богатстве, разнообразии и взаимозависимости. Этюды Иванова наполнены светом и воздухом. Наконец, художник буквально взорвал святину академической формы — композицию. Новое, свободное понимание композиции обнаруживается уже в этюдах и жанровых акварелях, исполненных на рубеже 30-х и 40-х годов. Полностью дар Иванова — мастера композиции — развернулся в «Библейских эскизах», где фантазия его с чудесной щедростью рождает целый поток картин. В них не только преодолена академическая пространственно-композиционная схема, но и даны принципиально новые и оригинальные пластические решения сюжетов, многократно использованных в мировой живописи.

Незадолго до смерти Иванов написал о себе: «Если бы... мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему показало, что он существует впереди...» Художник был чрезмерно скромным. Он действительно пробил новые пути. Некоторые из них послужили для следующих поколений мастеров русского искусства, другие — не исхожены и по сей день,

ДОМЬЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Л. Соонпя

Французский ревизионист А. Лефевр в своих эстетических трудах пытался доказать, что идеологическое содержание искусства, которое он рассматривает как политические взгляды эпохи, быстро теряет свою актуальность. Знакомьсь с политическими карикатурами Монье, Гаварни, Гранвиля и других современников Домье, действительно можно увидеть, что большинство из них не сохранило актуальности. Исходя из этого некоторые буржуазные искусствоведы сделали легковесный вывод, что карикатура как жанр неполноценна. Отсюда также идет недооценка Домье большинством буржуазных историй искусства.

Великий ли художник Домье? В чем его величие? На первый вопрос следует ответить утвердительно хотя бы потому, что ни один буржуазный искусствовед не осмелился полностью о нем умолчать. В ответ на второй вопрос скажем: величие Домье в его глубоком реализме. Он сумел раскрыть сокровенную сущность явлений, а потому его творчество актуально и сегодня. Идеи Домье близки советским людям, вот почему он для нас особенно современен.

Художественные образы, созданные Домье, исключительно многогранны. В его политических карикатурах (Д'Аргу, Дюпон, Тьер) высмеивается дву-



H. Daumier. Langetage eesriie, komöödia on lõppenud! Litograafia, 1834.

личие и лицемерие политиканов типа Даллеса. Политический деятель в карикатурах Домье — собирательный образ буржуазного политика. Его Ратапуаль очень напоминает вапсов — эстонских фашистов. Как видно, идеологическое содержание искусства Домье не устарело.

Разве карикатура «На Ямайке порядок» не напоминает деяния нынешних империалистов-колонизаторов или разве «Европейское равновесие» не разоблачает современных аденауеров? Как явствует из этих примеров (а их число можно было продолжить), Домье единственный художник своего времени, сумевший с такой потрясающей глубиной показать сущность капитализма.

В некоторых произведениях, например в «Улице Транснорен», природа насилия раскрыта с такой силой, что мы видим в этом рисунке и события Варфоломеевской ночи, и современные расправы с рабочими.

Приведенные выше утверждения Лефевра неправильны и потому, что и другие произведения Домье, как, например, его замечательные серии буржуазных нравов, не лишены идеологического содержания, политики. В произведениях каждого действительно великого художника имеется идеологическое содержание. Так, в серии «Античная история» раскрывается весьма даже актуальное идеологическое содержание. Такие серии, как «Добрые буржуа», «Супружеские нравы», «Отцы», бичуя мещанство времен Домье, в какой-то мере бичуют и сохранившиеся пережитки в быту наших людей.

Произведения Домье, посвященные положительным героям, менее четко определены, чем его сатирические образы, но и в них мы видим близкое нам отношение к простому человеку из народа. Наконец, Домье умел видеть существенное и в форме. Здесь он тоже может служить благородным примером для подражания.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ

М. Порт

Если в недавнем прошлом в архитектуре упор делался преимущественно на идеологические моменты, то в последнее время главное внимание уделяется экономическим и техническим сторонам. В результате происшедшего перелома здания стали проще, строже, удобнее. В этой связи возникает вопрос: следует ли вообще еще говорить об идейно-эстетических особенностях архитектуры? Об архитектуре как искусстве говорить следует, ибо нельзя забывать о красоте, национальном своеобразии, о синтезе искусств. На протяжении всей своей истории архитектура была искусством сложным и многогранным, и никто не может это игнорировать.

*

Вопрос об архитектуре как искусстве запутан абстрактными рассуждениями. В практике архитектурой социалистического реализма называли часто такие произведения, которые отвечали лишь субъективным вкусам. Сейчас необходим серьезный обмен мнениями по вопросам теории архитектуры.

Социалистический реализм — не мировоззрение, хотя он неразрывно связан с мировоззрением. Социалистический реализм — не стиль, хотя он может способствовать созданию стиля. Социалистический реализм — творческий метод советского искусства.

Метод необходим советским архитекторам. Он не должен быть абстрактной фразой, он должен быть оружием. Метод помогает найти главное в сегодняшних конкретных условиях, он служит критерием, позволяющим определить руководящую нить сегодняшних задач.

Социалистический реализм как метод архитектурного творчества имеет свои специфические особенности.

Реализм в архитектуре не есть отражение жизни в формах самой жизни, а есть выражение всего богатства человеческой сущности, наиболее полное выражение материальных и духовных ценностей общества. Одновременно архитектура помогает организации человеческой жизни: она образует материальную основу трудовых, бытовых, культурных, общественных процессов. Художественные задачи в архитектуре неразрывно связаны с технико-экономическими и планировочными. Потребности социалисти-

ческого общества — источник и основа творчества советских архитекторов.

В архитектуре понятие содержания шире, чем в других видах искусства, в него включается и идейные и практические задачи, оно охватывает всю социальную сущность сооружения — при определяющей роли материальных факторов.

Неверно было бы думать, что социалистический реализм относится лишь к эстетической стороне содержания. Метод использует технические средства для создания необходимого целого. Функциональные, технические и эстетические средства выступают в диалектическом единстве.

*

Социалистический реализм предусматривает правдивое, исторически конкретное отражение действительности в ее революционном развитии. Социалистический реализм вместе с тем имеет целью идейное воспитание трудящихся в духе социализма.

Правдивость архитектуры — это соответствие здания назначению и потребностям народа. Правдивость — это и народность, демократичность, оптимизм, простота, чистота и т. д. Наконец — это тектоника, функциональность, правильное использование строительных материалов.

Вопрос об исторической конкретности в архитектуре это прежде всего вопрос о соотношении традиций и новаторства.

Идейность архитектуры прежде всего в том, чтобы наиболее полно и быстро обслуживать потребности всего народа. Архитектура призвана выразить великие коммунистические идеи. Идейность заключается не в украшении, а во всем функциональном и художественном строе сооружения. Идейность отличает социалистическую архитектуру от архитектуры капиталистических стран.

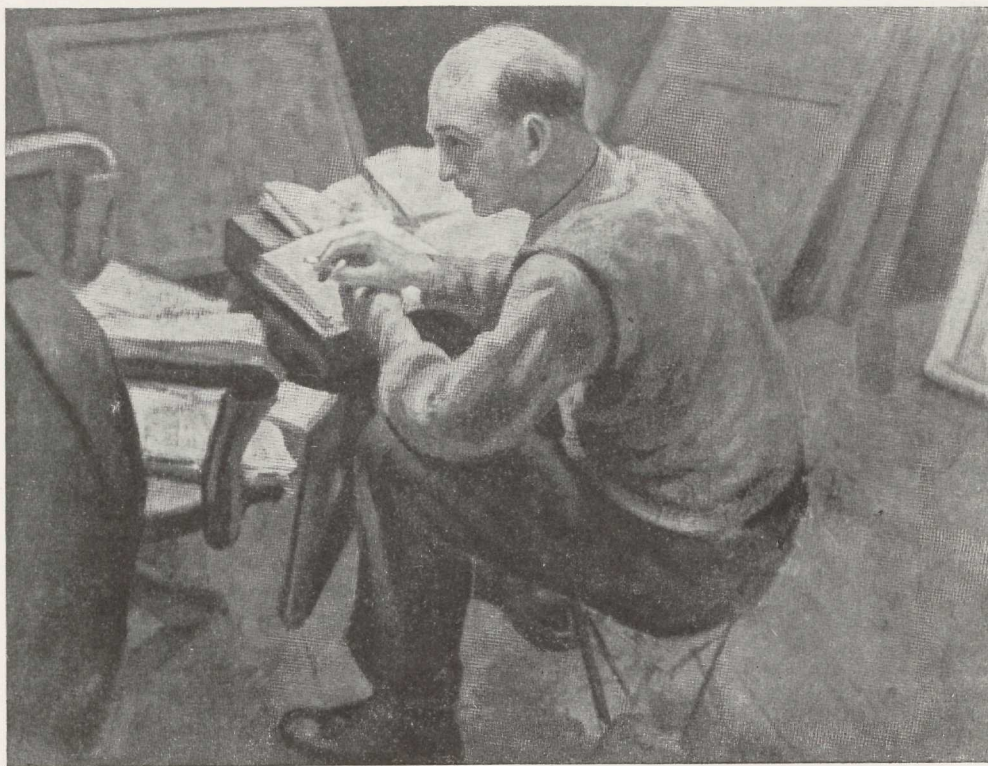
Всю советскую архитектуру, несмотря на некоторые ошибки, пронизывает единая развивающаяся идейная целенаправленность. В каждом этапе ее истории была своя необходимость.

Развившиеся в послевоенный период уродливые явления фасаадничества и ложной триумфальности были по сути дела отступлением от принципов правдивости и идейности.

L. Kokamägi. Tütarlapse portree. Õli. 1958.



I. Malin. Mehe portree. Õli. 1957.



О ДВУХ ВИДАХ ВЫСТАВОК

Отбор произведений, представляемых на выставку, обычно производит жюри. Жюри учитывает не только художественные качества произведения, но и размер экспозиционной площади. При отборе оно руководствуется также художественным единством экспозиции. В этих условиях обычно шире представлено творчество ведущих, наиболее талантливых художников.

Второй вид выставок — это выставки без жюри. Впервые такая выставка была организована в республике весной 1958 года. Здесь свободу выбора экспонатов художником ограничивает только экспозиционная площадь, одинаковая для всех. Таким образом, и сильные и менее даровитые художники поставлены в одинаковые условия. Это заставляет художников строже относиться к отбору работ; не могут иметь место и жалобы на пристрастность жюри. Единственным судьей является зритель. Выставка без жюри дает большой простор для экспонирования поисков и экспериментов, наглядно показывает зрителю творческие искания художника.

Все это дает право утверждать, что выставка без жюри должна существовать наряду с выставками с жюри.

О. Кангиласки

В СОЮЗЕ ХУДОЖНИКОВ ЭСТОНСКОЙ ССР

КОНКУРСЫ

В ознаменование сорокалетия ВЛКСМ Союз художников Эстонской ССР совместно с молодежной секцией провел конкурс на лучший эскиз на молодежную и спортивную тему. На конкурс по-

ступило 39 работ. Жюри на своем заседании 23 мая 1958 года присудило по живописи вторую премию Г. Соломатину, две третьи — В. Вяли и Н. Кормашову. По скульптуре вторая премия была присуждена А. Мельдеру, две третьи — Л. Лаас и А. Омелину. По прикладному искусству вторые премии были присуждены Э. Пийпуу и И. Пломпуу с С. Хольм за совместно выполненный эскиз.

*

В связи со столетием крестьянского восстания в Махтра Союзом художников Эстонской ССР был объявлен конкурс. Было представлено 49 работ. 18 июня 1958 г. жюри объявило результаты конкурса. Первая премия по живописи была присуждена Л. Микко за эскиз «Июнь 1858 года»; вторую премию получил Э. Окас. По скульптуре было выдано три поощрительных премии. В области графики первой премии был удостоен А. Хойдре за эскиз композиции «Махтра. II». По разделу прикладного искусства вторая премия была выдана А. Типпе и И. Пломпуу за декоративную шкатулку с керамическими фигурами.

ОБСУЖДЕНИЕ ВЫСТАВКИ БЕЗ ЖЮРИ

В Доме Искусств в Таллине с 7 по 30 июня была открыта первая выставка без жюри, на которой экспонировалось более 300 произведений.

30 июня состоялось обсуждение выставки. Докладчик Л. Генс отметил успехи эстонских художников, их смелые и разнообразные творческие искания. Вместе с тем докладчик предостерег от опасности не критического освоения опыта художников капиталистических

стран, указал на необходимость более глубоко изучать богатое наследие национального искусства, как народного, так и профессионального.

Далее докладчик остановился на отдельных произведениях. На примере творчества А. Вийдалеппа было показано значение углубленной работы над темой, ее последующего развития в разных сюжетных вариантах. Докладчик призвал к работе над темами современности — к работе, требующей дерзаний и упорства.

Выступившие в прениях А. Рейндорф, О. Кангиласки, Э. Рэметс обратили внимание на недостатки в подготовке молодых художников. О необходимости расширить эстетическую пропаганду среди народа говорил Ю. Раудсепп. Было поддержано предложение о периодической организации выставок без жюри. В заключение выступил председатель Союза художников ЭССР А. Алас.

ОБЩЕЕ СОБРАНИЕ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ ЭССР

9 декабря 1958 г. состоялось общее собрание Союза художников Эстонской ССР, на котором присутствовало около 150 членов Союза и кандидатов. В собрании приняли участие также представители ЦК КП Эстонии, Таллинского горкома партии, Министерства культуры республики. Был заслушан отчет правления и ревизионной комиссии.

В своем выступлении председатель Союза А. Алас отметил несомненные успехи художников республики, он остановился, в частности, на достижениях в области портретной и пейзажной живописи, эстампа, книжной иллюстрации и прикладного искусства. Создан ряд хороших тематических

полотен, хотя в целом отставание тематической живописи все еще не преодолено. За отчетный период было проведено несколько выставок, среди которых наиболее значительная — объединенная выставка скульпторов Прибалтики в Риге. Художники Эстонии были также представлены на различных выставках в братских республиках и за рубежом.

Секретарь правления Я. Варес подробно остановился на вопросах художественного воспитания и пропаганды искусства. О работе Тартуского отделения Союза рассказал К. Нагель. Отчет о работе ревизионной комиссии сделал П. Аавик. Председатели секций Союза дали обзор деятельности секций. В своем выступлении председатель секции живописи А. Вийдалепп указал на причины отставания тематической живописи. Это прежде всего слабость профессиональной подготовки многих художников, недостатки в деле подготовки молодых кадров живописцев в Художественном институте Эстонской ССР. С критическими замечаниями в адрес института выступила также секретарь партийной организации Союза И. Розенфельд.

В прениях главное внимание было уделено вопросам пропаганды искусства и художественного воспитания трудящихся, прежде всего школьной молодежи.

С речами на собрании выступили заведующий отделом науки и искусства ЦК КП Эстонии Э. Инти и секретарь правления Союза художников СССР Э. Эйман.

Были проведены выборы Художественного совета, Художественного фонда Эстонской ССР.

Была принята развернутая резолюция, в которой нашли отражение основные вопросы, обсуждавшиеся на собрании.

ВЫСТАВКИ

В марте-апреле 1958 года в залах Таллинского Художественного музея была организована выставка, посвященная памяти Вольдемара Меллика (1887—1949), одного из крупнейших мастеров эстонской скульптуры. На выставке были показаны рабо-

ты, характеризующие разные этапы творчества скульптора.

*

В апреле 1958 года Таллинский Художественный музей организовал выставку произведений выдающегося эстонского графика Эдуарда Вийралья (1898—1954) в связи с шестидесятилетием со дня рождения художника. Длительная подготовительная работа дала возможность показать свыше 1000 рисунков, гравюр и скульптур Вийралья. Экспонировавшиеся многочисленные наброски, этюды, эскизы, пробные оттиски гравюр позволили познакомиться с творческой лабораторией замечательного художника, его поисками художественного совершенства. Выставка показала, что, несмотря на сложность и противоречивость искусства Вийралья, в основе его творчества лежали целенаправленные поиски жизненной правды, определявшие творческую эволюцию художника.

*

В апреле 1958 года в Доме офицеров флота состоялась выставка работ театральных художников, которая совпала с проводившейся в те дни в Таллине конференцией по театрально-декорационному искусству Прибалтики. Были представлены в основном эскизы, экспонировавшиеся ранее в Москве, на выставке, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Преобладали эскизы живописных декораций, широко применяемых при оформлении музыкальных спектаклей. В ряде эскизов были даны более современные и оригинальные решения. Новаторскими поисками отличались работы Ю. Пименова, В. Рындина. Театрально-декорационное искусство Эстонии, к сожалению, не было представлено на выставке.

*

В помещении Тартуского Художественного музея с 1 мая по 31 июля 1958 г. была открыта выставка работ тартуских художников, в которой участвовало 78 человек, показавших 350 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.



Z. Vally. Leht seerist «23. oktoober — 4. november 1956».

Linoollõige.

Выставка порадовала разнообразием творческих исканий, более ярко определившейся творческой индивидуальностью ряда молодых художников. Портретная живопись была представлена работами Э. Аллсау, И. Малина, Элен и Калью Полли и др. Среди тематических картин выделялись «За чтением газеты» Э. Аллсау, «Перед выходом на сцену» Л. Китс-Мяги, «Маляр» И. Малина. И все же тематическая картина еще не заняла должного места в творчестве тартуских художников. Ярко и разнообразно были представлены пейзаж и натюрморт.

Более скромное впечатление оставил раздел графики. Развитие графики в Тарту, прежде всего эстампа, задерживается отсутствием графической экспериментальной мастерской.

Скульптура была представлена разнообразными, выполненными в материале работами. Рядом композиций в граните и мраморе было показано самобытное искусство А. Старкофа. Новые работы выставили Р. Тимотеус, А. Израэль, Э. Танилоо и другие скульпторы.

В разделе прикладного искусства привлекли внимание зрителей образцы мебели, сделанные В. Таммом, декоративные ткани, изделия из кожи, оригинальная керамика, выполненные М. Рязк, Э. Оле и В. Варьюн.

На обсуждении основной доклад сделал искусствовед В. Раам, давший положительную оценку выставке. Выступившие в прениях зрители и художники подняли различные творческие вопросы.

*

Летом 1958 года эстонские художники посетили выставку финского искусства в Риге, на которой было показано творчество финских художников за последние 80 лет. Наряду с выдающимися художниками старшего поколения А. Эдельфельтом, А. Галлен-Каллела, замечательным скульптором В. Аалтоном было широко представлено творчество художественной молодежи.

*

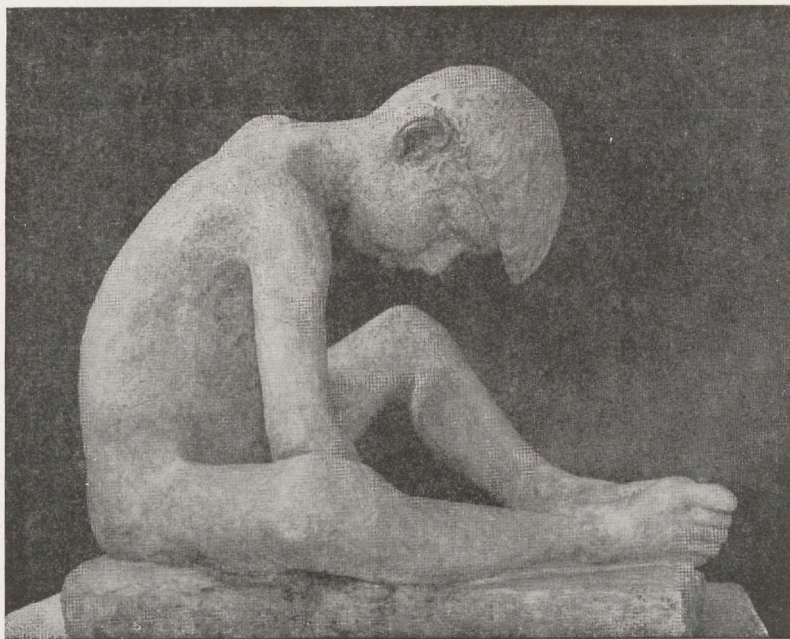
Летом 1958 года в Таллине была показана обзорная выставка грузинского искусства, составленная из произведений, экспонировавшихся в Москве во время декады грузинского искусства и литературы. Более 400 работ раскрыли яркое

национальное своеобразие творчества художников братской республики, богатые художественные традиции и разнообразие творческих поисков современных мастеров. Выставка была тепло встречена таллинским зрителем.

*

Состоявшаяся в июле-августе 1958 года в Доме Искусств выставка венгерского революционного искусства явилась новым свидетельством крепнущих культурных связей с зарубежными странами. Более 400 произведений венгерских художников XIX и XX вв. познакомили эстонского зрителя с революционными традициями венгерского искусства. Наряду с картинами классиков венгерской живописи М. Мункачи, А. Феньеша и других были показаны произведения современных художников, посвященные строительству социализма в народной Венгрии, борьбе против реакции. Особенно высокую оценку у эстонских зрителей получила венгерская скульптура.

*



L. Laas, Rannal, Kips. 1958.

2 августа 1958 года в помещении Таллинского Художественного музея была открыта выставка произведений художников Эстонии на молодежную и спортивную тему. Было представлено около 150 произведений живописи, графики и скульптуры. Наряду с работами, ранее уже экспонировавшимися, были показаны и новые картины, скульптуры и эстампы.

*

В августе 1958 года исполнилось 15 лет со дня смерти талантливого графика Эллы Мяттик (1904—1943). На персональной выставке в Тартуском музее, приуроченной к этой дате, было экспонировано около 150 графических работ и ряд картин маслом.

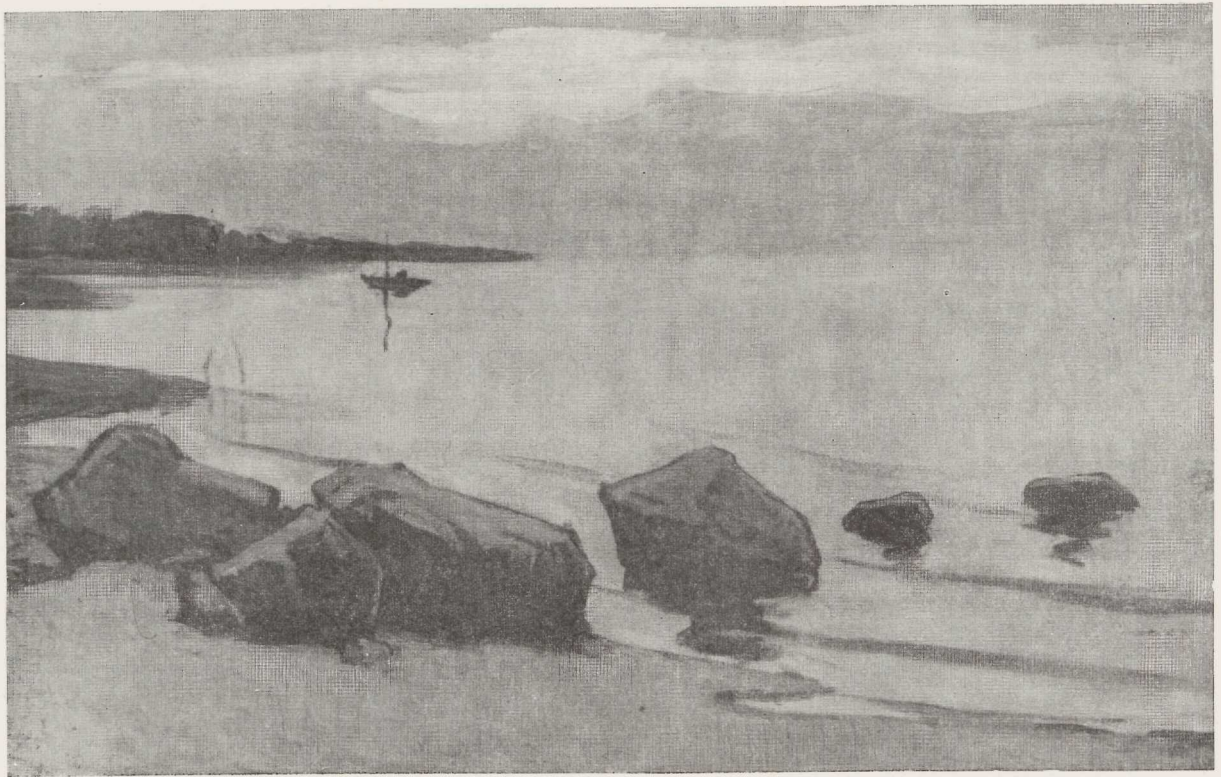
Элла Мяттик училась с перерывами с 1926 по 1939 год в художественной школе «Паллас». Материальные трудности, фашистская оккупация подорвали здоровье художницы, она умерла в расцвете творческих сил. В своих гравюрах, выполненных в самых различных графических техниках, художница с большой силой отразила тяжелую жизнь простых людей городских окраин.

*

С 18 сентября по 2 октября в Доме Искусств проходила выставка финской книги, на которой было представлено более 1000 экземпляров художественной, научной, технической и детской литературы. Высокое полиграфическое исполнение и красивое оформление многих книг обеспечило выставке заслуженный успех.

*

В октябре-декабре 1958 г. в Москве в помещении Манежа проходила выставка, посвященная сорокалетию ВЛКСМ. Участвовало более 1600 художников, выставивших около 3000 произведений. Творческая молодежь выступила более успешно, чем в предыдущие годы. Всеобщее признание получили картины латышских живописцев. Эстонские и литовские художники показали хорошие графические работы и произведения декоративно-прикладного искусства. Скульптура Прибалтики была представлена слабее, ибо лучшие работы экспонирова-



L. Muuga. Mererand, Õli, 1958.

лись в это время в Риге. Эстонский отдел на выставке состоял из 150 работ более 70 художников. К сожалению, отбор в республике произведений на выставку был проведен недостаточно продуманно. Опыт подсказывает, что на всесоюзные выставки эстонские художники должны направлять более крупные по размеру произведения повышенной декоративности.

*

На первой всесоюзной выставке эстампа в Ленинграде эстонская графика была представлена 90 произведениями 20 авторов. Выставка показала разнообразие творческих исканий в советской графике. На конференции эстампы эстонских художников получили высокую оценку. Среди многочисленных организационных вопросов, затронутых на конфе-

ренции, основное внимание было уделено задаче популяризации графики среди трудящихся.

АЙНО ПЕДАКА-АЛАМАА

Широкой известностью пользуются работы художницы-керамиста Айно Педака-Аламаа. Айно Педака родилась в 1908 году в Петербурге. В 1920 году она переехала в Эстонию. В 1924 году поступила в Таллинское художественно-промышленное училище, где специализировалась по керамике у венгерского профессора Яко. Ее занятиями по живописи руководили А. Янсен и Р. Ниман. Роспись по фарфору Айно Педака изучала у К. Цейдлер.

Материальные трудности в условиях буржуазной Эстонии заставили художницу совмещать твор-

ческую деятельность с работой в театре, где она была и декоратором и актрисой. Педака-Аламаа участвовала в выставках объединения художников-прикладников, демонстрируя роспись по фарфору. В этих работах сказывается влияние западного модернизма.

После восстановления советской власти в Эстонии Аламаа целиком посвящает себя любимому искусству — росписи по фарфору. Широкую популярность завоевали декоративные тарелки и расписные чайные сервизы художницы. Аламаа смело вводит в роспись сюжеты из народного фольклора, темы современности. В послевоенные годы произведения художницы экспонировались на всех республиканских выставках прикладного искусства и на декаде эстонского искусства и литературы в Москве.

В. Йыэсте

ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЕ ЮХАНА ПЮТТСЕППА

4 августа 1958 г. общественность отмечала 60-летие художника и педагога Ю. Пюттсеппа. Юность художника прошла в острой материальной нужде. Совмещая учебу с работой Пюттсепп окончил в 1929 году художественную школу «Паллас». Наиболее ценная часть творчества художника — его живописные пейзажи. Пюттсепп выполнил также ряд жанровых композиций.

Большую часть жизни Ю. Пюттсепп посвятил педагогической деятельности. Многие годы он работал учителем рисования в тартуских школах; начиная с 1944 года преподавал рисунок в художественном институте в Тарту, а затем короткое время — в Таллине. Сейчас Ю. Пюттсепп ведет рисунок при Тартуском Государственном университете. В 1947 году ему было присвоено звание доцента.

В. Тигане

ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЕ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ ЭСТОНСКОЙ ССР Э. РООСА

Э. Роос художник исключительно широкого творческого диапазона. Монументальная скульптура, жанровая композиция, портрет, мелкая пластика — во всех этих разнообразных видах скульптуры художник добился больших творческих успехов. Если памятник павшим воинам в Таллине захватывает своей величественной простотой, то мелкая пластика поражает тонкостью и богатством лепки.

Энн Роос окончил в 1939 году художественную школу «Паллас» по мастерской А. Старкопфа. В 1942 году Э. Роос создал «Эстонских партизан», «Гранатометчика», «Народных мстителей» — скульптуры, явившиеся вкладом худож-

ника в борьбу советского народа против фашизма. Военные годы Роос провел в Москве, будучи стипендиатом правительства Эстонской ССР.

В послевоенные годы Э. Роос начинает преподавать в художественном институте. Лучшей оценкой его педагогической деятельности было присуждение ему звания профессора.

За послевоенный период Роос выполнил ряд произведений монументальной скульптуры; памятник павшим воинам в Таллине (совместно с А. Аласом, памятники В. Кингисеппу в Таллине и Ленину в Йыхви (в качестве соавтора), а также несколько жанровых скульптур («Молодость», «Поющие дети»).

В последнее время художник отдает много сил мелкой пластике, а также упорно работает над портретом. Активность творческих поисков скульптора позволяет ждать от него новых ярких произведений.

М. Картна

Õiend

Almanahhis «Kunst» I, 1958. a. lk. 21 toodud reproduktsiooni allkiri peab olema «E. Viiralt. Kaameli pea. Puugravüür. 1939.»

КУНСТ, 1 («ИСКУССТВО»). АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 1959

На эстонском и русском языках

Оформление И. Торна

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

*

Toimetuse kolleegium: A. Alas, B. Bernštein, H. Kuma, O. Männi, V. Raam, R. Sarap (vastutav toimetaja), L. Soonpää, V. Tiik, I. Torn.

Koostaja V. Reinholm. Toimetajad M. Kartna ja V. Postnova. Kunstiline toimetaja A. Koemets. Tehniline toimetaja K. Kuusik. Korrektor V. Ansip.

Ladumisele antud 2. III 1959. Trükkimisele antud 12. V 1959. Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 12,5+2 kleebist. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 10,56. Arvutuspoognaid 10,88. Trükiarv 5000. MB-05074. Tellimise nr. 2194.

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

Hind rbl. 9.50.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

Э. Лехис — Ручей	Фронтиспис
Э. Пылдроос — Портрет искусствоведа Л. Соонпя	3
Н. Субботин — Уборка картофеля	5
А. Старкопф — Каменный цветок	6
Э. Кирс — Портрет шахтера	9
Э. Пийпуу — Девушка с гусями	9
Ю. Эскель — Пийа	9
Л. Лаас — Песенница	11
А. Пихельга — Вечер	12
А. Варди — Натюрморт с цветами и яблоками	12
Х. Пудерсель — Зимний пейзаж	13
А. Вийдалепп — Путница	13
Э. Окас — На Нарвском фронте	15
Э. Окас — Чайхана	17
Э. Окас — Война в Махтра	18
К. Рауд — Игрок на национальном инструменте	21
К. Рауд — Р. Сахк. Эклибрис	23
К. Рауд — Клятва	25
К. Рауд — Дорога	25
О. Крустен — В деревне	28
О. Крустен — Брак	28
О. Крустен — Классовые взаимоотношения	29
О. Крустен — Борьба с безработицей посред- ством улучшения породы	29
О. Крустен — Перепроизводство ученых	30
О. Крустен — Алкоголь вреден для пище- варения	30
О. Крустен — Бал в пользу бедных	31
О. Таммерайд — Образцы изделий из металла	32
Э. Китс — Валгеметса	34
Л. Мууга — Портрет И. Аренсона	34
Н. Андреев — Памятник Н. П. Огареву	37
Л. Свемп — Река Кайбала	38
Л. Свемп — Натюрморт	40
А. Иванов — Ветка	43
А. Иванов — Явление Христа народу	45
А. Иванов — Гавриил поражает Захария немотой (Библейский эскиз)	47
Г. Рейндорф — Побережье северной Эстонии	50
Э. Эйнманн — Юноша из Тбилиси	50
Э. Эйнманн — Узбекская девушка	51
Г. Рейндорф — Можжевелник на острове Сааремаа	51
О. Домье — Все мы честные люди, обнимемся	53
О. Домье — Леандр	55
Э. Роос — Корейская девушка	61
А. Кютт — Починка сетей	61
Л. Микко — Шкаф и стол	64/65
И. Лаази — Здание — театра в Пярну. Эскиз	66
Ю. Пюттсепп — Бабушка	67
Ю. Пюттсепп — Пейзаж Кихну	67
Э. Пийпуу — Мелкая пластика	71
И. Мартша — Хлеб	75
Э. Мяттик — Маленькие рабочие	77
А. Аламаа — Самодеятельность в детском саду	79
Э. Роос — Женская фигура	81
Э. Роос — Медведица с медвежатами	81
Т. Мясак — Кохтла-Ярве	83
Р. Тимогеус — Сийри	84
Э. Окас — Голландка	85
К. Рауд — Эскиз броши	87
О. Таммерайд — Подсвечник	88
Л. Шервуд — Памятник А. И. Герцену	89
Л. Свемп — Розы	90
О. Домье — Опустите занавес, фарс сыгран	93
Л. Кокамяги — Портрет девушки	95
И. Малин — Мужской портрет	95
З. Вали — Лист из серии «23 октября — 4 ноября 1956 г.»	97
Л. Лаас — На берегу	98
Л. Мууга — Морской берег	99

На первой странице обложки:
Э. Пийпуу — Декоративная фигура.
На последней странице обложки:
М. Лаарман — Цветы.

