

KUNST

3 • 1 9 6 0

SISUKORD

<i>K. Kirme</i> . Meie nahkehistöö 1945—1960	1
<i>E. Pihlak</i> . Dekoratsiooni osast kaasaegses teatris	8
<i>H. Paas</i> . H. Halliste nõukogudeaegsest loomingust	13
<i>I. Solomõkova</i> . Hando Mugasto illustatsioonid Marie Underi luulevalimikule «Ja liha sai sõnaks»	17
<i>T. Kustodijeva</i> . Boris Kustodijev	27
<i>J. Kuznetsov</i> . Hollandi maastiku-maalija — Meindert Hobbema . . .	34
<i>M. Port</i> . Meil ja mujal — arhitekti pilguga	42
«Pilk kunsti kööki»	
<i>O. Kangilaski</i> . Graafiliste tehnikate väljenduslikest võimalustest	53
<u>Nikolai Root</u>	56
Varia	59
Резюме на русском языке	69
Esikaanel: H. Halliste. Istuv naine. Graniit. 1958.	
Tagakaanel: M. Laarman. Muhu maastik. Värviline linoollõige. 1958.	







A. Reindorff. Küllalisaamat. Nahavool. 1959.

MEIE NAHKEHISTÖÖ 1945—1960

Kaalu Kirme

1944. a. detsembris avati Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi nahkehistöö osakond. Samal ajal alustas tööd ka Tallinna Raamatuköite ja Kaunistatud Nahatööde Töökoda — praegune Kunstitoodete Kombinaadi Nahkehistööde Ateljee. Nimetatud osakond ning töökoda kindlustasid nii nahkehistöökunstnike järelkasvu kui ka baasi tegutsivate kunstnike loominguliste mõtete realiseerimiseks. Et nahkehistöö teostamisviisid on küllaltki aeganõudvad ja seotud mitmete tehniliste sisseseadetega, lasevad kunstnikud aja kokkuhoiu mõttes suure osa oma teostest kavandi järgi valmistada — kas osaliselt või täielikult — Nahkehistööde Ateljees. Ka kogu nahkehistöö seeriatoodang tuleb arusaadavalt sealt.

Nii tuleb Nõukogude Eesti nahkehistöö põhilise arenguetapi sünniajaks lugeda 1944. aasta lõppu. Tol momendil koosnes meie

selle ala kunstnike pere 4—5 inimesest. Neile lisandus paar graafikut, kes oma põhitöö kõrval valmistasid kavandeid nahkesemeile.

Viljakam ja fantaasiarikkam oli Adamson-Eric. Tegelnud maalimise kõrval edukalt tarbekunstiga juba enne sõda, andis ta aastail 1945—1948 arvukalt nahkesemete kavandeid. Need on julge lahendusega, kord üleni kaetud rikkaliku ornamendiga või kujundatud mõne jõulise motiiviga, kord väga tugevas ebasümmeetrias (näiteks auaadress Draamateatrile). Enamasti lähtub Adamson-Eric rahvuslikust ornamendist, tõlgitsedes aga meie lillkirja küllaltki omapäraselt: sidudes seda linditaoliste moodustistega, lihtsus-tades julgelt õite kuju ja luues mitmekesiseid kompositsiooniskeeme kui rahvakunsti. Figuudid, kui neid esineb, on tugevasti stiliseeritud. Üldkompositsioon on enam või vä-

hem rõhutatult ebasümmeetriline, millega autor saavutab veidi rahutu ja mõnikord robustsegi, kuid peaaegu alati elava ja isikupärase üldmulje. Nõukogude embleemikat kasutas Adamson-Eric vabalt ja loomulikult. Väga osavalt rakendas ta materjali omapära (esemed valgest nahast!) või värvi- ja tonaalsuse efekte. Sisu ja vormi vahelist ebakõla, mida võis märgata teiste autorite mõningates hilisemates töödes, tema nahkehistöös ei ilmne. Mõningal puhul võis aga tema teostes märgata sisuliste elementide vägivaldset painutamist vormiskeemi ning täielikku sidemete katkemist rahvakunsti elementidega. See põhjustas õigustatud kriitika Adamson-Ericu kohta nii ajakirjanduse veergudel kui ka kunstnikkonnas.

Teiseks väljapaistvaks nahkehistöökunstnikuks — ehkki diametraalselt erinevaks oma loomingu laadilt — oli Eesti NSV teeneline kunstitegelane Adele Reindorff. Oma energiat jagas ta Kunstiinstituudi nahkehistööde kateedri juhataja ametikoha ja loomingu vahel. See põhjustas ka tema suhteliselt väiksema produktiivsuse. A. Reindorffi loomingu põhiline osa langeb sõjajärgsesse aega, millal tema loomingu ideelis-kunstiline tase järjekindlalt tõuseb, jõudes kõrgpunkti 50-ndail aastail. A. Reindorffi loomingu laad on rahulik, klassikalisem, teostes valitseb sümmeetria. Side rahvakunstiga on väga tugev.

Kolmas aktiivsemalt tegutsev kunstnik nahkehistöö alal neljakümnendail aastail oli Valter Jõeste. Tema mõnevõrra mehaanilise hõnguga loomingu on kunstiküpsemad album «ENSV vabastamise kolm momenti» (1946. a.) ja NSVL Riikliku Akadeemilise Väikese Teatri auaadress (1949. a.).

Nahkehistööde kunstnikena — ehk küll mitte väga arvukate ja ulatuslike teostega — esinesid nende aastate näitustel veel Helda Reimo, Johanna Koppel ning mõned Nahkehistööde Ateljee töötajad, viimastest järjekindlamalt V. Raskal.

Oma joonistamisoskust rakendasid temaatiliste kompositsioonide loomiseks nahkehistöös graafikud E. Okas, A. Hoidre ja J. Jensen. Peab tunnistama, et mõnel juhul õnnestus neil küllaltki hästi lõike- või lamevoolit tehnikas anda lihtsaid, hoogsa joonega figure, sellega meie sõjajärgset nahkehistööd tunduvalt rikastades. Kahjuks loobusid

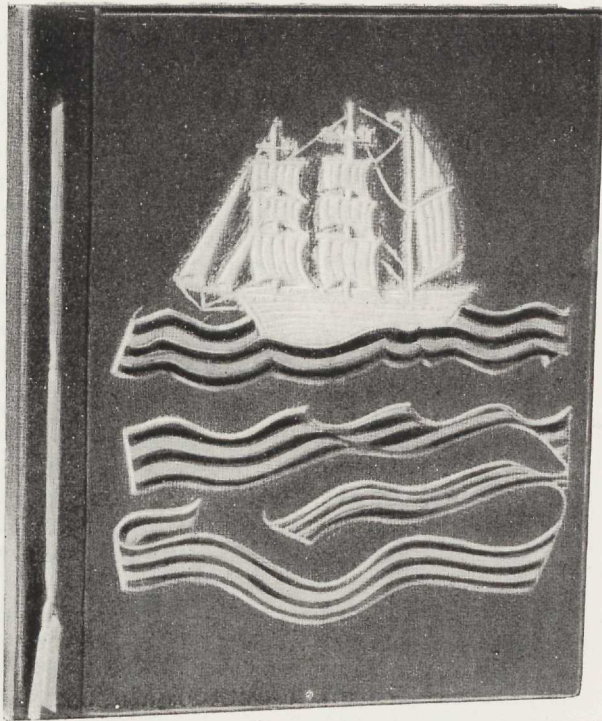
hiljem kõik graafikud peale Paul Luhteina kavandite loomisest. Ainult viimane on andnud kuni tänaseni huvitavaid ornamentaal-seid lahendusi nahkehistöödele.

Üleminekuastmeks sõjajärgses nahkehistöös kujunes tarbekunstinäitus 1949. a. lõpul. Ekspositsiooni üldilme oli siiski veel kaunis kaksipidine. Ühelt poolt esines julget stiliseerimist ja ebasümmeetriat, mis iseloomustas Adamson-Ericu loomingu. Paljudes töödes valitses aga range sümmeetria ja asjalikkus, mis domineeris meie nahkehistöös järgneva viie-kuue aasta jooksul.

1949. a. tarbekunstinäitusel rõõmustas positiivse üllatusena graafik Felix Valdvere esinemine arvukate töödega, millest õnnestunud olid külalisraamat vana Tallinna üldvaatega, taskuraamatud zodiaagimärkidega ning üksikmotiividega Tallinnast. Neid iseloomustas julge dekoratiivsus ja hea mõeldutundega lõiketehnikale kohaldatud stilisatsioon.

Samal näitusel debüteerisid esimesed Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi nahkehistöö eriala lõpetajad: Ella Külv ja Elisabeth Gurjev. E. Gurjev näitas ennast hea maitsega kunstnikuna, kes juba oma diplomitööga («Kuld-auraamat»), kus tuleb demonstreerida nii mitmekülgeid tehnikaid kui ka lahendada tõsiseid sisulisi probleeme, suutis anda küllalt tervikliku kunstiteose. Teistes tema töödes sellel näitusel (A. Puškini luulevalimiku köide ja külalisraamat) ja ka hiljem väljendus ilmekalt kunstniku lüüriline loomingu laad. Ella Külv, kelle diplomitöö (album 1950. a. üldlaulupeo teemal) oli rabedam ja ebaühtlasem, näitas häid eeldusi teiste näitusel eksponeeritud töödega (käekott väädikujulise ornamendiga).

Neil aastail toimus nahkehistöös, nagu meie kunstis üldse, suurema rõhu asetamine ideelisele sisule, joonistamisoskusele, kompositsioonilisele lõpetatusele ning püüe tehniliste võimaluste täieliku ärakasutamise poole. See toimus paralleelselt formalismisugemete väljajuurimisega meie kunstist. Kohati kalduti seejuures aga äärmustesse, mis kitsendas kunstnike individuaalsete käekirjade mitmekesisust ning sumbutas meie nahkehistööde rõõmsat ja värvikat kõla. Kujunesid välja oma ülipüüdlikkuses kitsendavad nõudmised ja keelud: peaaegu absoluutne sümmeetriaõue, stiliseerimiskeeld, kahtluse alla



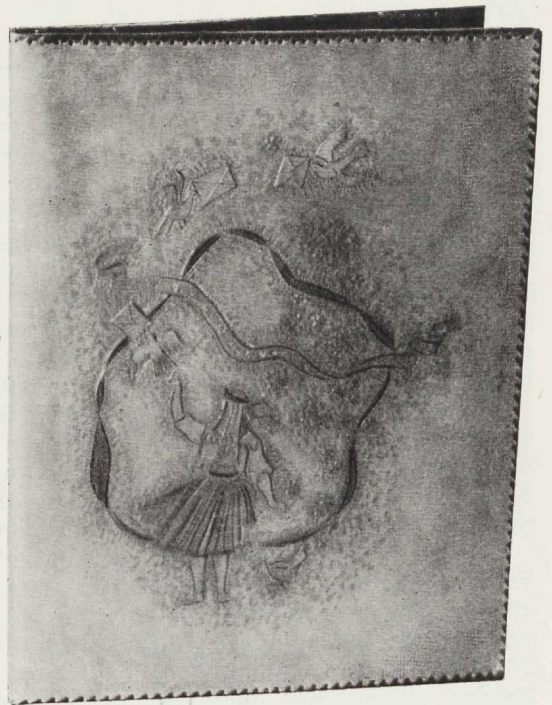
Adamson-Eric. Album. Nahk. 1947.

A. Hoidre. Kirjamapp. Nahk. 1947.

sattus iga muu ornament peale ümara lill-ornamendi ja geomeetrilise vöökirja, soovivat oli raam, kartušš ja muu klassitsistlik motiivistik. Kunstispetsiifika küsimustega vähene tegelemine põhjustas vormi lõhkuva perspektiivi hulljulge kasutamise. N.-ö. «kindluse mõttes» hoiduti ka eredamast värvigammast.

Töötamine selliselt väljakujunenud olukorras oli jõukohane ainult väga küpsetele meistritele ja neile, kelle loominguline karakter juba iseendas kandis kalduvusi klassitsistlikule tasakaalule ja rahule. Sellest tulevalt näibki kõnealusest perioodist kunstiajaloolise valiku sõelale jäävat vähem teoseid kui aastaist enne 1950.

Selle perioodi juhtivaimaks nahkehistöökunstnikuks oli Adele Reindorff. Omades väljakujunenud maitset, vältis ta kompositsioonilist ülekoormatust ja saavutas sel teel oma töödes kohati otse monumentaalse jõu ning voolava plastilisuse. Ka värvide läheduses hoidus ta suurejoonelise lihtsuse piiridesse. Kasutades kas lopsakalt voolitud loo-



dusemotive või kaunitult vormitud rahvuslikku lillornamenti, jõudis ta saavutusteni, mis elasid üle tolle perioodi kitsarinnalisuse ja fantaasiaahtruse. Nimetagem sisutiheda kompositsiooniga albumit kolhoosile «Uus Elu» 1951. a. tarbekunstinäitusele või löike- tehnikas auaadressi 1953. a. kunstinäitusele (viimases võib märgata isegi vihjeid tulevasele lihtsajoonelisemale, elavamale laadile, mis omandas suurema kaalu 1957. aastast alates). Noil aastail hulgaliselt, enamasti kollektiivtööna, valminud mitmesuguste uni- kaalsete kingitusesemete teostamise pearas- kus langes enamasti A. Reindorffi õlgadele. Koos Günther Reindorffiga ja mõnede teiste erialade spetsialistidega kujundas ta kingi- tused-aaadressid NSV Liidu Riikliku Aka- deemilise Suure Teatri 175. a. juubeliks (1951. a.) ja Riia linna 750. a. juubeliks (sa- mal aastal). Eriti viimane oli oma pidu- likkuse ja kompositsiooni viimistletuse poo- lest üks paremaid unikaalesemeid neist aas- taist.

Ülejäänud sellel perioodil tegutsevad nahkehistöökunstnikud andsid vähe isikupä- rast. F. Valdvere esines näitustel harvemini kui varem. Ta tööd olid maitsekad, kuid endistest fantaasiavaesemad ja surutud aja- järgu skeemidesse.

Elgi Reemets, kes neil aastail teiste eri- alade kõrval asus looma ka nahkehistööde kavandeid, takerdus esialgu kaunis rangetes kompositsiooniskeemides ja tema ornamentid lipsasid sageli mingid pooleksootilised linnud ja taimed.

Noored instituudi lõpetajad andsid diplo- mitöös enamasti standardseid, ülepakutud ja värvivaeseid kompositsioone, mille hulgast kõige meisterlikumana silma paistis ehk Leida Väli-Ilmsalu auaadress Kiviõli kaevu- ritele (1951. a.). Ka edaspidi näitas L. Väli end ühe võimekama noorena sellel perioodil (L. Väli, S. Raunam. Laegas põllumajandus- teemal. 1954. a.). Õie Krusten esines neil aastail väga viljaka nahkpisiesemete kujun- dajana, kuid tema loomingu üldilmes hakkas peagi kaasa kõlama endakorduse alatoon.

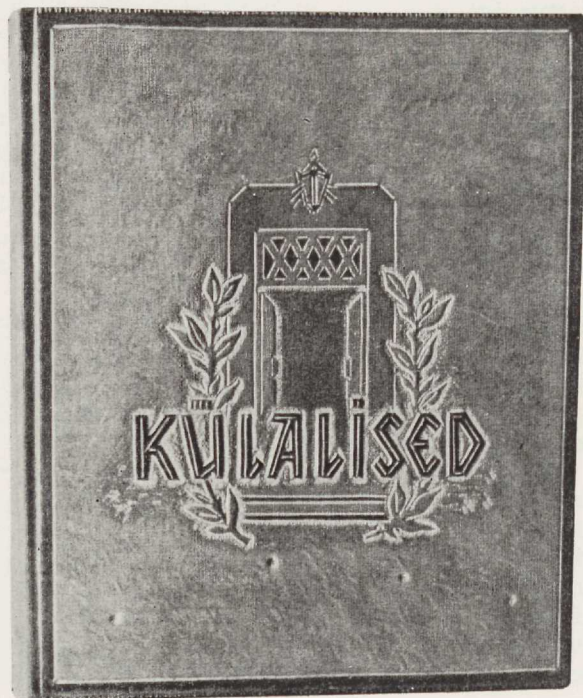
Oma isikupärast joont ei olnud leidnud veel ka Minni Patune, Aino Lehis ja teised, kes viimaseil aastail üht-teist väärtuslikku on lisanud meie nahkehistööde ajalukku. Ka Jõeste ja Reimo vanemast generatsioonist ei lisanud midagi uut eelmainitule. Katsetasid

nahkesemete kavandamisega ka mitmed graafikud, nagu A. Bach, E. Pikk jt., — oli see ju periood, mil püüti tarbekunsti vorme võimalikult lähendada kujutava kunsti vor- midele. Kuid nendegi töö ja tulemused olid juhuslikud. Enam õnnestunud olid mõned P. Luhteina auaadressid (August Jakobso- nile, 1954. a.).

Adamson-Ericu loomingust 50-ndate aas- tate algul tuleb märkida 1952. a. teostatud töid, mis olid küll kompositsioonilt süm- meetrilised ja mitmeski muus osas ajavai- mule allutatud, kuid milles valitses adam- sonlik värvisärtsakus ja külluslikkus dekoori- ris (eriti põllumajandusteemalises albumis). See ornamentid lopsakus jõuab kulminatsi- ooni paar aastat hiljem albumis «Leningrad» (1953. a., koostöös E. Külviga) ning Ukraina ja Venemaa taasühendamise juubeli kingitu- ses — kandles vutlariga (1954. a., kaasauto- rid M. Adamson ja E. Okas).

Partei ja valitsuse otsused arhitektuuri- liste liialduste likvideerimiseks, isikukultuse mõjude likvideerimine, rahvas ja kunstnikes

E. Gurjev. Külalisraamat. Nahk. 1949.



kasvav terve tung lihtsuse, otstarbekuse ja odavuse poole tingis uute esteetiliste ideaalide püstitamise ja valmistas ette murrangu ka nahkehistöös.

Neid uusi värskemaid jooni, millest oli juttu juba mõningate A. Reindorffi ja eriti Adamson-Ericu 1952.—53. a. teoste juures, esines ka teistel autoritel. Mõned kunstnikud läksid dekooris rikkalikkuse teed. On suur vahe üleküllastatuse ja rikkalikkuse vahel. Esimesel juhul puudub aktsent, mõõdutunne, teisel juhul domineerib mingi element, mis annab esemele ülevaatlikkuse. Edasiviiv suund oligi dekoori rikkalikkuse poole, mis rebis lahti raamid, pigistas puruks kartušsid, kaotas ranguse ja jõudis välja tihtipeale korduva, motoorse rütmini, mis ühe ereda, kirju elemendi kompositsioonilise kordamise kaudu saavutab selguse ja monumentaalsuse. Sellist nähet võib jälgida nii Adamson-Ericu selle perioodi teostes kui ka Aino Lehise nahkesemeis. Elgi Reemetsa üleminek uuele teele toimus talle nii lähedase ja tuttava rahvakunsti, eriti puuesemete kaudu. Valides sileda rahuliku tooni, asetas ta sellele kontrastses toonis stiliseeritud rahvuslike puuesemete või teisi kujutusi, jõudes sel moel isikupärase käsitluslaadini.

Esimene kõige otsuskindlam samm uute lahenduste poole oli Ella Külvi lauaplokk 1957. aastast. Siin valitses juba julge ebasümmeetria, sisse olid viidud vaba nurga all jooned, kompositsioon põhines ainuüksi tasakaalul, mitte geomeetrial. Uut oli eesti rahvusornamendi tõlgitsemises. Üldmulje oli terviklik, stiilne. 1957. aastat võibki lugeda meie nahkehistöö seni viimase arenguetapi esimeseks aastaks. Seda käesolevat etappi iseloomustavad kunstnike individuaalsuse kasv, nahkehistöö üldilme mitmekesisustumine, suurem värvierksus. Varem sageli esinenud võltsretoorika asemele asub haaravam ja kunstipärasem ideeliste ülesannete lahendamine. Nagu teistelgi tarbekunsti aladel, nii nahkehistööski hakkavad enam levima odavamad tehnikad (lõige vooli asemel), ilma et eseme kunstiväärtus selle all kannataks.

Juba mainitud vanameistrite töid jälgides näeme, et Adamson-Eric on vahepeal jagu saanud teatud kosmopoliitilistest joontest oma loomingus, tihendanud sidet rahvakunstiga, arendanud oma võimeid figuuride käsitlemises. Ka Adele Reindorff, kes aastate

voolus kõige stabiilsemalt on suutnud pidada oma joont, on rikastanud oma paletti uute värvikooskõladega (1960. a. Soome näituse külalisraamat halli ja kirsspunasega), tema kompositsioonid, säilitades klassikalist kindlust ja rangust, on rikastunud uute rütmide ja suundadega (1956. a. külalisraamat, 1957. a. Kreenholmi auaadress, 1960. a. Soome näituselt mapp sinisel põhjal). Paul Luhtein on loonud uudseid kavandeid nahkehistöödele, mis erinevad tema eelmistest töödest julge ebasümmeetria või huvitava graafilise joonistuse ja fooni intensiivse värvusega.

Uuesti aktiveeris ka Helda Reimo looming, kelle viimaste aastate töödes on maitseka koloriidi kõrval märgata edasiminekut ka kompositsioonis ja ornamendis.

Kuid peamine, mis annab viimasele perioodile suure eelise sõjajärgsete aastate ees, on terve plejaadi uute nahkehistöökunstnike ilmumine ja väljakujunemine.

Kõigepealt tuleks peatuda Elgi Reemetsal. Kui tema debüüt nahkehistööala kunstnikuna 1951. a. ei võimaldanud veel aimata kunstniku loomingu laadi ja taset, siis hiljem hakkas ta aasta-aastalt üha enam nihkuma oma ala kunstnike esiritta. Tema põhjalikud teadmised rahvakunstist ja isikupärane lopsakas huumor said uue laadi põhialusteks, ehk küll võis märgata teisi mõjutusi tema vitaalses ja spontaanses loomingus. Reemetsa suure produktiivsuse juures esines juhtumeid, kus mõned teemad ja algmotiivid jõudsid vaatajani vajalikul määral läbiseedituna, kuid enamasti suutis ta viia oma kompositsioonid lõpliku lahenduseni. Tema viimaste aastate loomingu üldilme on külluslik, laadiderohke. Tugevate rahvuslike sugemete ornamendi või naljatlevas toonis lahendatud rahvatüüpide kõrval esineb tal ka enam rahvusvahelise nüansiga motiive, kuid kõigile neile on omane julge ja sundimatu kompositsiooniline lahendus, ere värvikontrast ja ülevoolav lopsakus. Ta on ka viimaste aastate mitmete parimate temaatiliste kompositsioonide autor (auaadresskaaned «Rahu laul»).

Meie nahkehistöö tänase päeva tugevamate kunstnike hulka on tõusnud ka Ella Külvi. Kunstnikule on saanud omaseks veidi nurgeline, külluslik laad. Nagu Reemetski on ta viimaseil aastail edukalt stiliseerinud rahva-



rõivais figure, kuid Külvi figuurides on vähem naljatlevat joont, neis on esikohal värvikas dekoratiivne element. Ka Külvi ornament on veidi rangem, kandilisem, kuid siiski kaugel kuivast, mõistuspärasest joonest.

Kolmas neil aastail jõudsalt arenenud kunstnik on Aino Lehis. Talle on omane veidi õrnem, lüürilisem laad, pehmemad värvi-

kontrastid, kuid mingi eriline sädelevus ja hingestatus. Autor on vabanenud ka mõningaist liiga mänglevatest, veidi sentimentaalselt-naiivsetest joontest, mis üksikuis tema teostes varem esinesid.

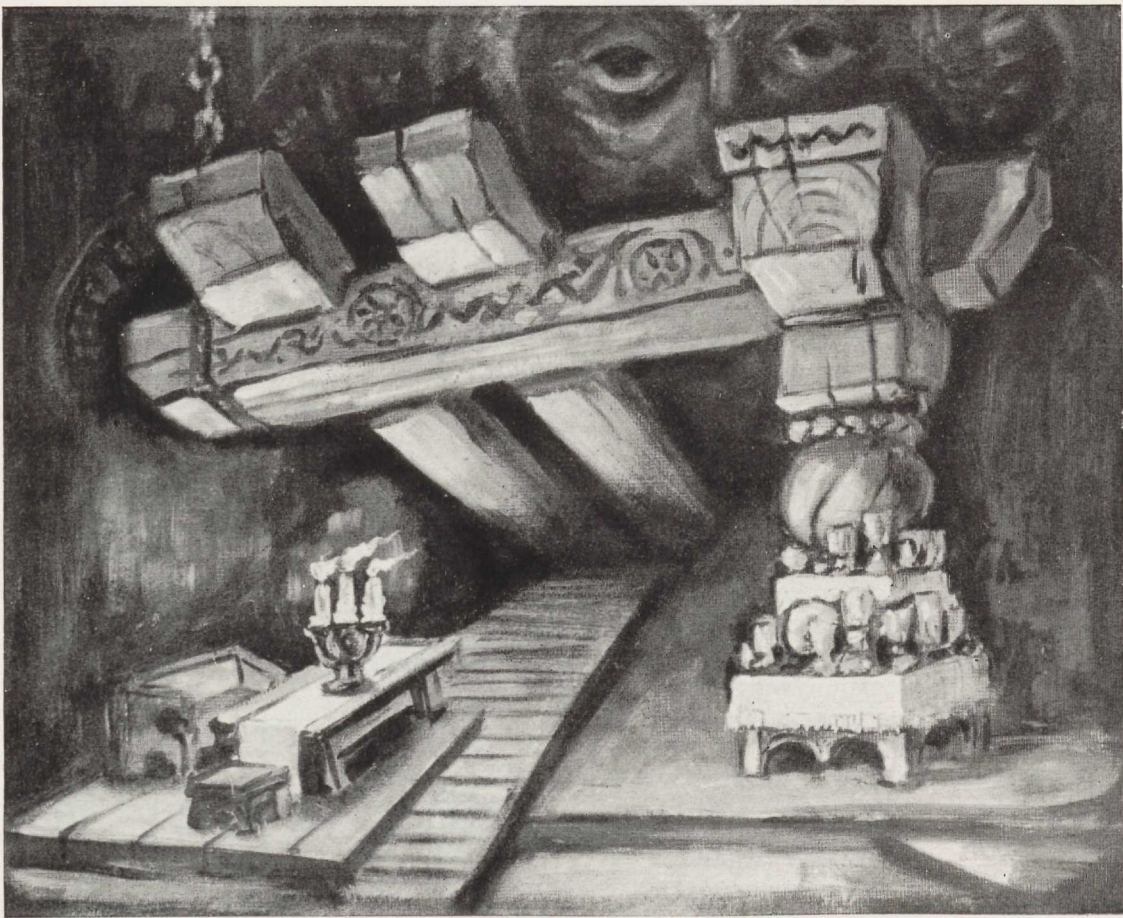
Ka Minni Patune töötab viimaseil aastail viljakalt, eriti auaadresside ja mitmesuguste temaatiliste lahendustega nahkehistööde kujundamise alal. Tundes Nahkehistööde

Ateljee kunstilise juhina hästi kõiki tehnoloogilisi protsesse, kasutab ta osavalt materjalis peituvaid võimalusi. Esineb töid, kus autor on lasknud end liialt kaasa tõmmata literatuursest süžest, selle kõrval mõnevõrra lahendamata jättes teose dekoratiivse ja kunstilise külje. Kuid teiselt poolt on M. Patusel teoseid, milles valitseb täielik sisu ja vormi harmoonia (köited «Eesti kaunis loodus» jt.).

Otseselt spetsialistide kõrval on nahkehistööde kavandeid andnud ka teiste erialade tarbekunstnikud ja mõned neist küllaltki õnnestunud. Sisekujundaja B. Tombergi omapäraste õrnade graafiliste joontega lahendatud kompositsioonid suurendasid a. 1958—1959 meie nahakunsti mitmekesisust, tekstiilikunstnik H. Kulles on andnud silmuskoeliste esemete jaoks nahkvaha kujundusi, mis on meeldiva koloriidi ja graafilise lahendusega. Viimasel ajal on kavandanud rea eredates toonides nahk-pisiesemeid keraamik Aino Alamaa.

Edasiminekut meie nahkehistöökunstis soodustab ka teise nahkehistöö keskuse väljakujunemine Tartus viimaseil aastail. Mitmest noorest võimekast kunstnikust Kunstifondi Tartu osakonna Nahkehistöö Ateljee juures paistab fantaasiaküllasemana välja Maret Kuke. Tartu Naha- ja Jalatsikombinaadi toodangule on lühikese ajaga suutnud kunstilise ilme anda 1958. a. Kunstiinstituudi lõpetanud Endel Valk-Falk.

Kõigele eelöeldule kriipsu alla tõmmates peab ütleva, et meie nahkehistöö on peale mõningaid kõikumisi stabiliseerunud kindlalt sotsialistliku realismi joonele. Seda tõendavad ilmekalt nii 1959. a. vabariiklik tarbekunstinäitus kui ka 1960. a. veebruaris Soomes toimunud Eesti NSV tarbekunsti näitus, kus oli eksponeeritud nii temaatiliselt huvitavaid ja kunstiliselt teostuselt küpseid unikaalsemeid kui ka laiatarbekaubana levitatavat nahkehistöö produktsiooni, mida samuti kaunistab kunstniku küps ja loominguiliselt ere mõte.



E. Renter. Dekoratsioonikavand N. Rimski-Korsakovi ooperile «Tsaari mõrsja». III vaatus.

DEKORATSIOONI OSAST KAASAEGSES TEATRIS

Evi Pihlak

Nagu maalikunstis, graafikas või skulptuuris on iga ajastu loonud oma kunstilise stiili, nii ka lavakujunduses on pidevalt otsitud uusi vorme, mis kõige paremini väljendaksid oma aja esteetilisi tõekspidamisi, selle ideelist ja sotsiaalset mõttelaadi.

Lavakujunduses on muudatuste poolest eriti rikas olnud just käesolev sajand oma tormilise tehnika arenguga, mis pole jätnud puudutamata ka teatrit. Kuid muutunud pole

üksnes lava tehniline külg, vaid ka sisulised ja esteetilised nõuded, mis esitatakse dekoratsioonile. Kui möödunud sajandi keskpaiku leppis vaataja veel passiivse tüüpdekoratsiooniga, kus ühed ja samad metsapoognad või tagasein perspektiivse linnavaatega võisid rahulikult ühest lavastusest teise rännata, siis nüüd esitatakse dekoratsioonile ideeliselt palju sügavamad nõuded. Meie kaasaegsel laval ei saa dekoratsiooni osa kaugeltki piir-

duda ainult tegevuskoha määramisega, vaid selle kõrval lasub tal oluline osa ka teose idee avamisel. Kaasaegne lavakujundus oma olemuselt peab eelkõige olema aktiivne, mis näitlejaga n.-ö. kaasa mängiks ning aitaks ühtlasi selgitada ja esile tuua lavastaja mõtteid ja suhtumist antud teosesse. Peale tegevuskoha määramise peab dekoratsioon andma igale pildile veel mõttelise ja emotsionaalse allteksti.

Neid uusi nõudeid ei saanud rahuldada vanade kujunduslike võtetega. Kuiv ja asjalik perspektiivmaal ei saavutanud laval tõelist emotsionaalset kõlavust, seepärast pidi ta paratamatult ruumi andma maaliliselt vabamale ja elavamale teostuslaadile ning uuele plastilisele dekoratsioonile. Et tuua lavastuses välja sisuliselt kõige olulisemat, algas lavakujunduses võitlus kõige üleliigse vastu, mis asjatult võiks killustada vaataja tähelepanu. Sest mida vähem esemeid laval on, seda tugevamini pääsevad nad mõjule. Nii jõutigi välja tinglikkuse ni, mis annab tegelikkusest vaid kõige iseloomulikuma ja olulisema, kopeerimata teda kõigi kõrvaldetailidega.

Kuid lavalist tinglikkust on käsitletud ja mõistetud väga erinevalt, selle üle on peetud teravaid diskussioone. Veel mõni aeg tagasi püüti tinglikkust vastandada realismile ja anda eluõigus vaid fotolikult illusoorsele dekoratsioonile. Säärane seisukoht loomulikult ei õigustanud end ning ei suutnud meie lavadel kõrvale tõrjuda tinglikkuse printsiipi, mis kuulub juba teatri põhiolemusse. Mõne eriti piltiderohke teose puhul nõuab tinglikku lihtsustamist ka lavakujunduse puhttehniline külg. Näiteks RT «Vanemuise» Shakespeare'i «Veneetsia kaupmehe» viimases lavastuses (1957) oli 19 pilti, mis pole kaugeltki mingiks haruldaseks erandiks, sest tihti tõuseb see arv veelgi. Kui kunstnik püüaks iga pilti välja ehitada absoluutse arheoloogilise tõepärasuse ja täpsusega, võiks etendus kergesti kesta hommi-kuni, tingituna ajakulust, mida nõuaks dekoratsioonide vahetamine. Paratamatult peab kunstnik siin oma tööd lihtsustama, muutes sageli eelmist pilti ainult mõne väikese mööblieseme, arhitektuurse detaili või lavakardina abil, nagu seda tehti ka «Veneetsia kaupmehe» puhul «Vanemuises» (kunstnik M. Säre). Shakespeare'i juures muidugi ei kasutata tinglikku lavakujundust mitte

ainult lähtudes dekoratsioonide vahetuse tehnilisest küljest. Kuna Shakespeare'i teosed on kirjutatud esialgselt lava jaoks, kus kujunduslik külg peaaegu täiesti puudus, siis peegeldub see teatava määrani ka tema draamade üldises ülesehituses ja kirjanduslikus laadis. Ning tinglikkuse printsiibi rakendamist meie teatrites alustataksegi sageli just Shakespeare'i teostest. Kuid samal ajal võib tuua ka terve rea teisi näiteid muusika- ja sõnalavastustest, kus tinglik lavakujundus sulab orgaaniliselt kokku lavateose olemusega. Ja tavaliselt ka vaataja saalis ei protesti, kui tinglikkus laval on põhjendatud ja läbi mõeldud. Et tinglikkust on püütud ekslikult samastada formalismiga, ei ole mitte tinglikkuse printsiibi süü, vaid ainult selle läbimõtlematu ja vale kasutamine. Kui konstruktivistid kunagi andsid mõistmatuid ja moonutatud lavapilte, ei tähenda see ju veel kogu tinglikkuse printsiibi kõlbmatust. Ja tegelikult olenebki kõik sellest, millise eesmärgiga seda kasutatakse. Seal, kus lavaline tinglikkus aitab eredamini ja paremini väljendada teose sisu ja esile tuua selle ideelist raskuspunkti, on ta kindlasti õigustatud. Kuid olles vastuolus lavastuse üldise suunitlusega, võib ta muutuda kahjulikuks ja põhjendamatuks. Tinglikult kujundatud lavastus võib oma kunstilise taseme poolest olla samuti hea või halb, nagu lavastus illusoorust taotlevate dekoratsioonidega. Ja on loomulik, et ühelgi laval ei tohiks olla tinglikkust tinglikkuse nimel. Kuid sama õigustamatu on laval illusoorus illusooruse nimel, olgugi et viimast moodust on meie kaasaegses teatris esinenud mitmel korral ja see pole kaugeltki alati hukkamõistmist leidnud. Sageli pruugib laval näidata vaid liikuvaid pilvi, rohekat kuuvalgust või tormise mere lainetust, mis on «nagu päris» ja kohe võib saalist kuulda aplausi, ka juhul, kui need antud pildis pole omal kohal ning sisuliselt ja meeoleuliselt juhivad vaataja tähelepanu kõrvale. Seega vaataja plaksutab mitte lavapildi kunstilisele tervikule, vaid dekoratsioonile eraldi ja peamiselt vaid sellepärast, et see näib väga loomulikuna. See näitab, et meil kaugeltki iga kord ei mõisteta dekoratsiooni osa lavastuses õigesti. Vene NFSV rahvakunstnik N. Akimov märgib ühes oma artiklis väga tabavalt, et naturalism on draamateatris kõige kergemini saa-

vutatav suund, et naturalistliku etenduse loomiseks, kus kõik on «just nagu elus», pole vaja ei talenti, vaimustust ega loomingu- list fantaasiat. Ja ühes teises ettekandes teeb ta teravmeelse märkuse, et teatrikülastajal tuleks keelata küsimast: kus te olete seda säärasel kujul näinud? Selle asemel oleks lubatud vaid küsimus: kas aitab see teose mõtet selgemini ja paremini esile tuua?

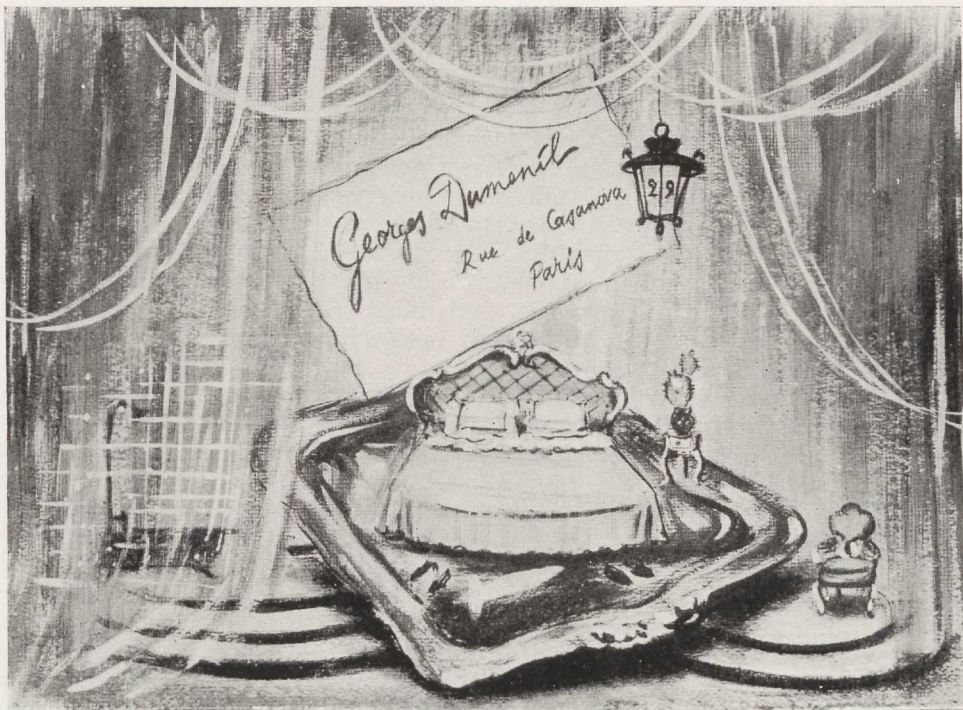
Seni oleme rääkinud tinglikkusest kui teatrikunsti ühest põhiomadusest, mis enda olemasolu igati õigustab, kuid see ei selgita veel küllaldaselt, miks tinglikkuse mõistet sageli seostatakse kaasaegsuse mõistega ja miks kaasaegne lavakujundus areneb just lihtsuse ja tinglikkuse suunas. Põhjused selleks on küllaltki keerukad ja komplitseeritud, ühena peamistest võiks aga tuua kaasaegse dramaturgia iseloomu. Näiteks väga raske oleks kujutada Majakovski, Višnevski, Brechti, Kohouti või mõne teise käesoleva sajandi näitekirjaniku lavateoseid, kujundatuna puhtolustikulises laadis suurte kohmakate ning detailiderohkete dekoratsioonidega. Brechti puhul oleks see täiesti vastuolus tema dramaturgia laadiga, kus me ei näe lavalise intriigi arengut tavalises mõistes ja kus sisuline ja mõtteline kontsentratsioon on viidud peaaegu maksimaalse tugevuseni. Kõik see nõuab ka dekoratsioonis üleliigse kõrvalejätmist, et anda, nagu tekstiski, üksikute situatsioonide seesmine mõte võimalikult väheste väliste vahenditega. Ja vaadates V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris Brechti «Härra Punttilat ja tema sulast Matit», tuleb kindlasti nõustuda, et kunstnik M. L. Küla tinglik lavakujundus antud juhul on igati põhjendatud ja pole lihtsalt omaette uudsuse taotluseks. Võib muidugi ühe või teise pildi teostuse üle vaielda, võib mitte nõustuda heleda plüüšeesriidiga, mille taustal toimuvad vahemängud, võib soovida, et dekoratsioonid oleksid teostatud üldse veidi karmimas ja robustsemas laadis, kuid põhiliselt on teosele lähenemise printsiip igati õigustatud ja põhjendatud. Ühtlasi näitab see lavastus konkreetset, et ka tingliku dekoratsiooni kaudu võib väga tabavalt ja hästi edasi anda koha ja aja omapära. Näiteks tinglikult väikešed, tugevalt stiliseeritud majad loovad elava pildi Soome provintslükust väikealevist. Ja just taoline lihtsustatud lavapilt, kus raskuspunkt on

asetatud vähele, mõjub laval kõige aktiivsemalt ja vastab seega ka kõige rohkem kaasaegse dekoratsiooni ühele põhinõudele.

Samuti nagu Brechti teoseid ei ole võimalik ka Višnevski loomingu- tavaliselt ja olustikuliselt kirjeldavate dekoratsioonide kitsastesse raamidesse. Tema draamade võitlev paatos ja suurejooneline laiahaardelisus, mis sageli korruga näitab kogu ajaloolist epohhi ning mis üksikkangelaste asemel kujutab tervete rahvasside liikumist — kõik see sunnib ka kunstnikku omalt poolt otsima üldistavaid vorme.

Kuid lavapilte tinglikult lahendada võib ka mitte kaasaegsetes lavateostes. Meie aja püüe vormi lihtsuse ja lakoonilisuse poole on üle kantav samuti ajalooliste teoste lavastustele, mis on kirjutatud juba sajandeid tagasi. Kaasaegne dramaturgia paratamatult mõjustab meie suhtumist ka mineviku teoste tõlgendamisel. Läheneme ju igale varem loodud teosele kaasaegse vaataja seisukohalt ja lahkame teda oma tõekspidamiste kohaselt. Ja seepärast ei lavastata ka meie ajal Molière'i kunagi täpselt nii, nagu seda tehti prantsuse XVII sajandi õueteatris, samuti näeb «Lendav Hollandlane» meie laval välja teisiti, kui kunagi oma esiklavastuses 1843. a. Nii ei saa me ka dekoratsioonis korrata vana, sest see ei vastaks meie arusaamadele ja nõuetele nii sisu kui vormi osas. Samuti oleks vale arvata, et tinglik dekoratsioon ei võimalda küllaldaselt määral edasi anda ajastu omapära. Kui võrrelda kaht RAT «Estonia» lavastust — N. Rimski-Korsakovi ooperit «Tsaari mõrsja» (kunstnik E. Renter) ja A. Adami balletti «Giselle» (kunstnik F. Matt), näeme, et kummalgi juhul on lavakujunduses lähtunud erinevast printsiibist. Esimeses lavastuses on kogu dekoratsioon lahendatud tinglikult, kus ainult üksikute esemete ja detailide kaudu vihjatakse tegevuspaigale, kuid teisel juhul taotleb lavakujundus illusoorust. «Tsaari mõrsjas» tajume suure selgusega feodalistliku Venemaa rõhuvalt rasket atmosfääri, milles traagiliselt hukkusid paljude inimeste humaansed tunded ja mõtted. Mis puutub ajastu väljatoomisse, siis «Tsaari mõrsjas» on seda kindlasti palju rohkem ja selgemini tunda kui «Giselle'is». Muidugi pole need lavateosed oma žanri spetsiifika poolest täiesti kohased võrdluseks, kuid mõningaid paralleele ting-

E. Renter. Dekoratsiooni-
kavand R. Heubergeri ope-
retile «Operiball». III vaa-
tus.



liku ja illusoorse dekoratsiooni osas on siin siiski võimalik tõmmata. Ühtlasi peab lisama, et kunstnik Renter on valinud palju raskema ja komplitseerituma tee. Et anda lavapilt üksikute, ajastule iseloomulike fragmentide kaudu, millel oleks üldistav tähendus, on vaja tunda epohhi väga põhjalikult, osata seda analüüsida ja sealt välja tuua kõige olulisemat ja antud lavastusele kõige sobivat. Opereerimine arvukate arheoloogiliste ja etnograafiliste detailidega nõuab kunstnikult palju vähem loominguulist fantaasiat ja algatusvõimet. Siin võib läbi lasta märksa rohkem juhuslikku, sest paljude detailide kogusumma loob ikkagi mingisuguse kujutluse ajaloolisest stiilist.

Kuid muidugi pole epohhi kujutamine lavastuses mingiks omaette eesmärgiks. Ja nii ka «Tsaari mõrsja» dekoratsioonide tugev külg ei peitu kaugeltki mitte ainult epohhi veenvas kujutamises või välises tinglikkuses, kõige olulisem on see, et nad omalt poolt aitavad suure sisulise ja mõttelise selgusega esile tuua lavastuse üldideed ja vastavad meie mõistele dekoratsiooni osast kaasaegses lavastuses.

Ometi ei tähenda see, et ükskõik millise lavateose puhul dekoratsioonid peaksid alati olema tinglikult lihtsustatud, et olla kaas-

aegsed. Raske oleks muidugi kujutada laval Turgenevi, Tšehhovi või Vilde teoseid lahendatuna sarnaselt Brechti draamadele. Kuid samuti ei ole meile vastuvõetav lavakujunduse stiil, mis valitseb nende teoste kirjutamise ajal. Sel juhul me ainult kopeeriksime.

Illusoorse ja tinglikkuse küsimusele kaasaegses lavakujunduses lisandub sageli ka probleem maalitud ja plastilise dekoratsiooni vahekorra kohta. On teatrikunstnikke, kes on püüdnud väita, et meie kaasaegses lavakujunduses peab valitsevaks vormiks olema ainult ruumiliselt plastiline dekoratsioon, kuid teiselt poolt peetakse vajalikuks jätkata ja rohkem elustada just maalitud dekoratsiooni parimaid traditsioone. Kui maalitud dekoratsioon on laval püsinud sajandeid, siis plastiline dekoratsioon on meie sajandi sünnitus ja ka see on üheks põhjuseks, miks teda peetakse kaasaegsele lavakujundusele lähedasemaks ja iseloomulikumaks. Võrreldes möödunud sajandi lõpuga on maalitud dekoratsiooni osatähtsus meie lavakujunduses tunduvalt vähenenud, kuid ometi pole ta täiesti välja tõrjutud. Sest juba mõningad žanrid, nagu näiteks ballett, eelistavad esma-joones maalitud dekoratsioonide kasutamist. Kuid ka siin peaksid toimuma muudatused

vastavalt meie aja üldisele maali stiili muutumisele, sest maalitud dekoratsioon meie lavadel on paljudel juhtudel väga verevaene ja kui, milles sageli rohkem domineerib joonistuslik kui maaliline element. Ja ometi tahaks näha, et meie ajal teatrikunstnikud maaliks teisiti, kui tehti seda möödunud sajandil Peterburi keiserlikes teatrites.

Viimased huvitavamad lavakujundused RAT «Estonias» on peamiselt üles ehitatud just ruumilisele lahendusele ja plastilistele dekoratsioonidele. Näiteks Mozarti ooperis «Figaro pulm» pöördlavale huvitavalt ehitatud astmestik lubab tunduvalt muuta kogu ooperi lavastuse liikuvamaks ja painduvamaks. Omapärast lavaruumi liigendamist kaldpinna abil näeme ka R. Heubergeri ooperis «Ooperiball» (kunstnik E. Renter). Üldiselt plastiline dekoratsioon näib orgaaniliselt kokku sulavat näitlejate liikumisega ja võimaldab mitmekesisemalt grupeerida mitmesuguseid misanstseene kui maalitud dekoratsioon.

Huvi ruumilise dekoratsiooni probleemide vastu ei ole iseloomulik mitte üksnes meie teatrile, vaid kogu kaasaegsele lavakujundusele. Ikka rohkem on hakanud viimasel ajal teatrilases kirjanduses ilmuma mõtteavaldusi seniste valitsevate dekoratsioonivormide ja üldse kogu lavaruumi ning mängupinna ümberorganiseerimise kohta. Ja just ruumi-

probleemid on need, mis säärastes mõtteavaldustes on tulipunktis.

Väga palju rikastab kaasaegse teatrikunstniku väljendusvahendite arsenalit projektsioon ja üldse kogu valgustusaparatuur, mis võimaldab laval kiiresti läbi viia mitmesuguseid muudatusi ja on ühtlasi ka ökonoomne. Kuid muidugi ei pruugi kõik need kujundusvõtted üksteist välja lülitada ja esineda täiesti omaette. Ja nii ka tegelikult maalitud dekoratsioon on sageli ühendatud plastilisega ja projektsioon moodustab tihti vaid väikese löigi mõnest lavapildist.

Seega näeme, et kaasaegne lavakujundus, võrreldes näiteks möödunud sajandiga, on oma võimaluste ja tehniliste võtete poolest küllaltki rikas ja mitmekülgne. Kuid ükskõik milliseid uusi tehnilisi vahendeid lavakunstnik ka ei kasutaks, siiski ei määra see veel tema loomingu kaasaegsust. Ei tohi unustada, et kaasaegsus lavakunstis ei haara ainult vormiprobleeme, vaid see tähendab eelkõige kunstniku loomingulist suhtumist lavateosesse. Ja kui kunstnik on leidnud oma lähtekoha, mis on orgaaniliselt kooskõlas antud lavastuse üldiste eesmärkidega, siis on kindlasti kõige kaasaegsemad need vahendid, mis kõige paremini aitavad tal oma ideid väljendada. Ja võib-olla üheks tähtsamaks kaasaegsuse nõudeks ongi terviklikkus ja omavaheline õige tasakaal kõigi lavastuselementide vahel.

H. HALLISTE NÕUKOGUDEAEGSEST LOOMINGUST

Heini Paas

See oli 1923. a. kevadel, kui Tõrva Reaalgümnaasiumi noor joonistamisõpetaja Herman Halliste proovis esmakordselt oma võimeid teda juba lapsepõlves veedelnud kunsti — skulptuuri alal, raiudes kivist oma isa portree. See oli katsetus, millele peatselt järgnesid süstemaatilised õpingud kunstikoolis «Pallas». Esimesed kuud 1923. a. sügisel töötas ta üldklassis, sooviga jätkata Laikmaa ateljees (1919—1922) alustatud õpinguid maali alal. Kuid juba sama aasta lõpul loobus ta maalikunstist ning hakkas õppima skulptuuri.

«Pallases» õppis Halliste A. Starkopfi juhendamisel skulptuuri kuni 1926. aasta lõpuni. Paralleelselt õppimisega töötas ta abilisena A. Starkopfi ja lühemat aega V. Melliku juures. Kuigi kahekordne pinge oli füüsiliselt kurnav, korvas selle teadmine võrdlemisi lühikese ajaga omandatud oskustest tehniliste võtete alal.

Tehniliste oskuste kõrval õppis Halliste oma õpetajatelt ka õiget kunstilist lähene-mist loomingule. Viljastav oli J. Koorti eeskuj, kelle juures ta töötas aastail 1928—29. Nagu iga tõeline kunstnik, lähtub Halliste oma loomingus eelkõige sisulisest küljest, püüdes saavutada sisu ja vormi ühtsust. Nii portree- kui ka figuuriplastikas pöörab ta erilist tähelepanu kujutatava karakteri tabamisele ja rõhutab selle olulisi jooni.

Eesti õpetajatelt-meistritelt sai Halliste põhilised teadmised skulptuuri alal, kuid kunstniku enda sõnade järgi on nendele palju väärtuslikku lisanud ka tutvumine teiste maade paremate kunstisaavutustega. Nii viibis ta 1934. a. kunstnike ekskursiooniga Nõukogude Liidus, 1937. a. Itaalias, Prantsusmaal, Saksamaal ja mujal, 1939. a. Inglismaal. 1937. aasta matkalt jäid talle eriti meelde prantsuse uuema aja kunstnike, nagu Rodin'i, Bourdelle'i, Maillol'i, Despiau' jt. tööd. Õhutust on ta saanud ka ühelt soome paremalt skulptorilt V. Aaltonenilt, kelle

teostega ta tutvus oma korduvatel Soome reisidel. Eriti paelus Hallistet Aaltoneni meisterlik graniidi käsitlemise oskus.

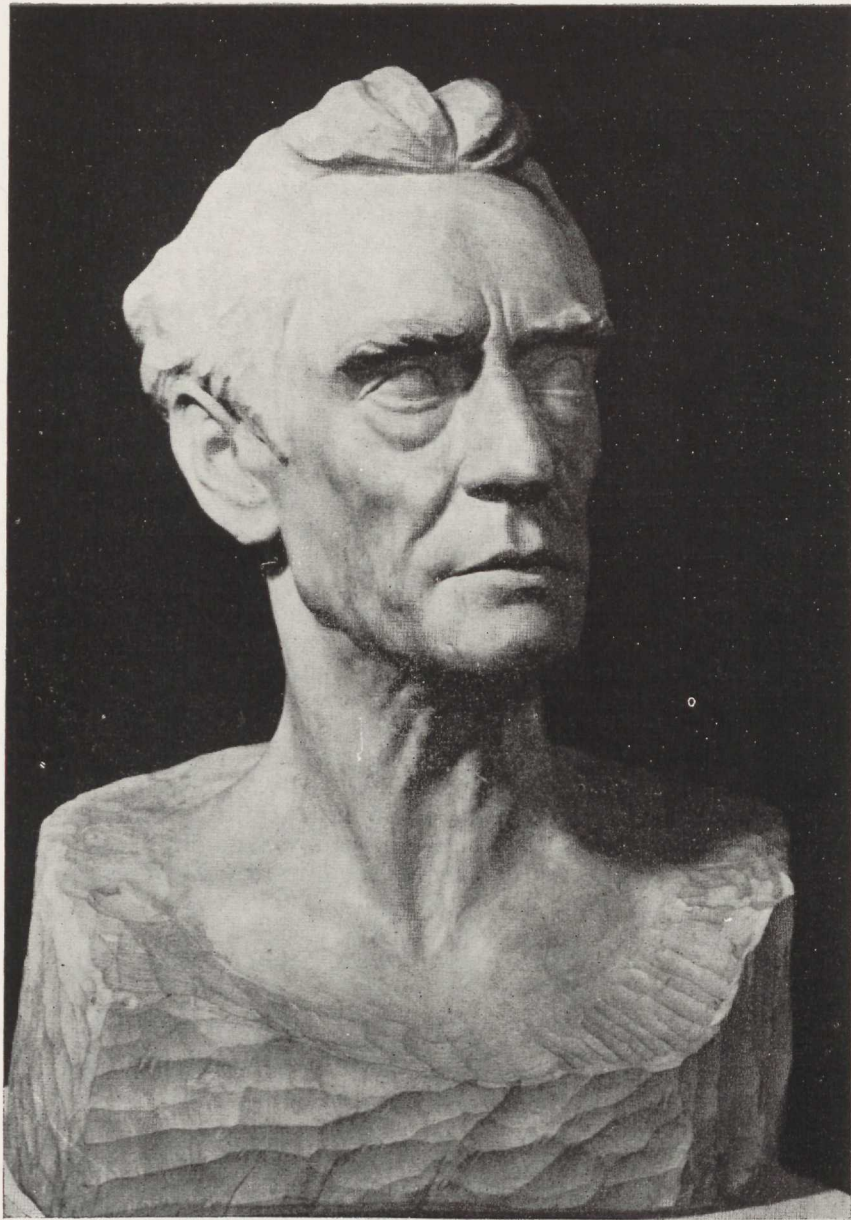
Nõukogude perioodil on kunstnikul võimalus pidevalt jälgida nõukogude vennasvabariikide ja rahvademokraatiamaade saavutusi skulptuuri alal.

Püsiva töö ja loominguliste otsingute tulemusena on Hallistest kujunenud kunstnik, kes kasutab oskuslikult mitmesuguseid erinevaid materjale — graniiti, puud, pronksi, marmorit, liivakivi, vastavalt oma ideeliskunstilistele eesmärkidele. Juba savis modelleerimise perioodil arvestab ta materjali spetsiifikat, mida konkreetse töö puhul kavatseb kasutada. Lõplikul kujul lahendab skulptor loomingulised probleemid alles teost raiudes. Olgu tähendatud, et Halliste teostab oma tööd materjalis eranditult ise.

Kõnelustest kunstnikuga selgub, et ta laseb teatud ideel kaua küpseda ja jälgib modelli pikema aja kestel. Nii näiteks kohtas Halliste 1957. aastal Haapsalus talle ammugi tuttavat R. Haavamäge. Leidnud viimase ilmes ja karakteris selle, mida ta aastaid oli otsinud, alustas ta otsekohe modelleerimisega.

Kunstniku püüdeks on isikliku kontakti ja kõrvaltvaatajana saadud tähelepanekute kaudu põhjalikult tungida kujutatava olemusse. Nii on ta toiminud näiteks Kr. Raua, C. Kreegi ja A. Lemba portreede puhul. Kirjanike, kunstnike, heliloojate ja teiste portreeterimisel püüab ta mõista ka nende loomingut ja tööd, et paremini esile tuua nende individuaalseid jooni. Kirjanik R. Sirge portreeterimisele asudes tutvus Halliste romaaniga «Maa ja rahvas», kus teda köitis kirjaniku oskus tõepäraselt kujutada elulisi tüüpe. C. Kreegi heliloomingust jättis talle erilise mulje laul «Maga, Matsikene».

Halliste loomingulist arengut jälgides paistab silma kunstniku pidev kasv. Plastilise vormi oskuslik valdamine, milleni ta on



H. Halliste. Skulptor R. Haavamäe portree. Pappel. 1957.

karakteriga isiku, kes ei alistu eluraskustele. Teoses nagu peegelduks portreeritava elutee, mõttelaad ja läbielamused. Pinge on saavutatud juba kompositsioonilise ülesehitusega. Uhke peahoiakuga edasi antud esinduslikkust ja jõulise pöördega väljendatud energiat rõhutab omakorda büsti väljakasvamise alusest. R. Haavamäe portree on teostatud pappis, mille hele, loomulik puutoon võimaldab elavat valguse-varju mängu. See toob välja muskolid näol ja kaelal ning tõstab esile energilisi põsenukke, laupa ja julgelt vaatavaid silmi. Kunstnik tunnetab hästi puu iseärasusi. Mitmekesisust ja elavust toob teosesse erinev pinnakäsitlus näo ja juuste osas. Nägu on töödeldud siledalt, kuid juustel on säilitatud peitli löikejäljed.

Halliste varasemasse loomingujärku kuuluva «A. Tšertkoffi peaga» (1927) võrreldes tähistab R. Haavamäe portree kunstniku loomingu uut kvaliteeti. Kujutades Tšertkoffi tugevalt väljakujunenud, kuid lõtvade näojoontega nägu, milles väljendub passiivsust ja üks-

jõudnud järjekindla, aastatepikkuse natuuri uurimisega, annab Hallistele võimaluse nõukogude perioodil, eriti viimastel aastatel loodud teostes mõelda lihtsalt ja üldistatult. Paljudele nõukogude perioodil valminud Halliste portreedele on ühine neist tulvav sisemine energia ja vaimne aktiivsus. Esmajoones tuleks siin mainida «Skulptor R. Haavamäe portreed» (1957). Kunstnik on selles jäädvustanud suure tahtejõu ja tugeva

kõiksust ümbritseva vastu, iseloomustab kunstnik teda ühekülgsest.

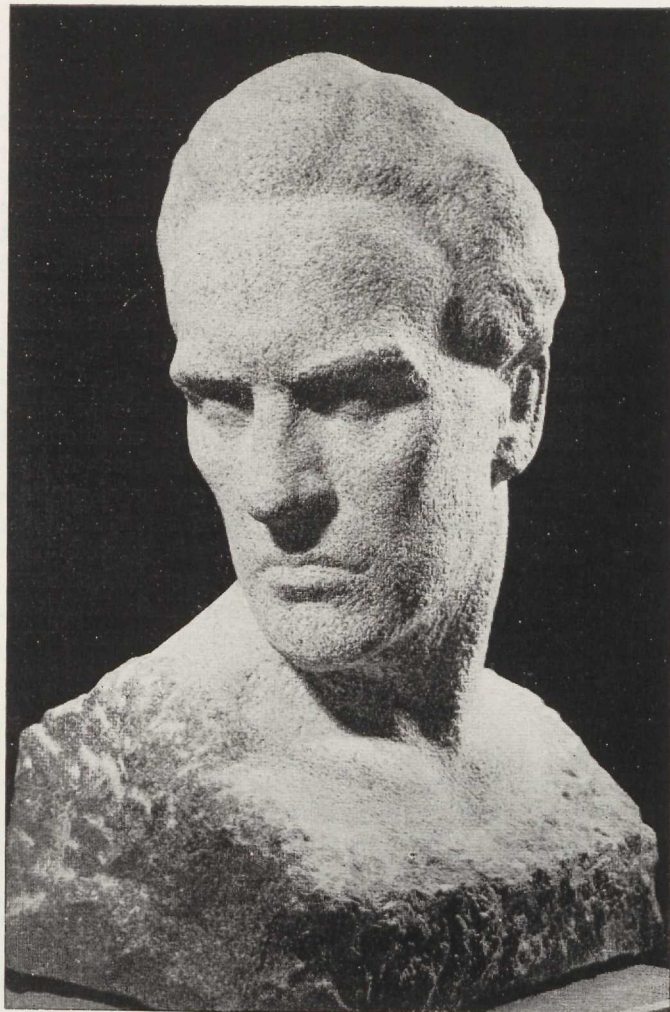
Sisemist keskendatust ja ilmekust on kirjanik R. Sirge portrees (1958). See on energiline, rahutu natuur, kuid sealjuures endasüvenenud ja raskemini mõistetav. Vastavalt kujutatava karakterile on rahulik peahoiak omapäraselt ühendatud silueti rahutu rütmiga, mis erineb R. Haavamäe portree kontuurjoone voolavusest. Rahutuse muljet

suurendab kasutatud materjal — jalakas oma selgelt piiritletud tiheda toimega.

Halliste on kogu oma loomingulise arengu kestel kasutanud materjalina puud, tavaliselt kodumaa puuliike (vaher, saar, jalakas, tamm). 1959. aastal valminud figuur «Noorus» on raiutud aga indoneesia puust, mis nagu teisedki lõunamaa puuliigid on vastupidavam ja püsivam kui põhjamaa puu ning on meie skulptoritele kättesaadavaks muutunud alles viimastel aastatel. Erinevalt varasema perioodi teostest, mis enamikus on toonitatud, eelistab Halliste 50-ndatel aastatel, ja seda ka «Nooruse» puhul, puu loomulikku värvust. Loomulik värvus säilitab puule omase nüansirikkuse, mille tõttu materjali omapära tuleb paremini esile. Indoneesia puu intensiivselt soe toon lisab kujule kõlavust ja selle vaevaltmärgatav toime ei kahjusta teose kompaktselt üldmõju.

Halliste ise ütleb, et kujus «Noorus» on ta tahtnud kehastada tänapäeva sportlikult karastatud teotahetelist inimest. Erinevalt paljudest tuntud käsitlustest ei näita kunstnik noore naise keha õrnust ja värskust, vaid annab edasi nooruse moraalseid omadusi, selles peituvat jõudu ja tagasihoidud energiat. Seda rõhutab üldistava, tugeva vormitundega modelleeritud keha ja kindlailmeline nägu. Kunstilise tervikkuse huvides vajaks aga viimane üldisemat käsitlust.

Kunstnikule iseloomulik püüe saavutada sisulist sügavust kompaktselt, lihtsa vormi ja üldistava pinnakäsitluse kaudu tuleb eriti selgelt esile graniidis teostatud töödes. Graniiti on Halliste viimastel aastatel hakanud eelistama teistele materjalidele. Tema arvates vastab see kõige rohkem põhjamaalase iseloomule, on püsivam, kompaktsem ning selle toon ja kristall annab kujule elavust. Ta kasutab peeneteralist, mitmesuguste nüanssidega halli graniiti, kord seda poleerides, kord jämedamas töötlusel. Graniiti on kunstnik tulemusrikkalt rakendanud eriti figuuriplastikas. Seda näeme juba tema varasemates teostes («Õhtu», 1938; «Hämarik», 1938), kuid parimaks saavutuseks on siiski 1958. aastal valminud, elavalt ja vormirikalt modelleeritud naisfiguur «Istuv naine». Kompositsiooni, vormi ja joonte allutamise kunstilisele ideele on skulptor loonud meeleoluka, harmoonilise kuju. Poleeritud naisekeha on peenetundeliselt vastandatud krobe-



H. Halliste. Ago. Graniit. 1959. (Mod. 1930.)

lisele kiviplokile, millele nõjatub figuur, nägu peidetud kättesse. Kare kivi rõhutab naisekeha õrnust ja painduvust, tõstab esile joone sujuvust. Ühtlasi loob krobeline ja poleeritud pinna kõrvutamine huvitava värvikombinatsiooni ja valguse-varju mängu.

Väljendusriikas on ka väikesemõõtmeline figuur «Üksinda» (1959). Selles on leidnud kehastust kunstniku noorpõlve unistus luua hauamonument emale. Kuigi «Üksinda» on mõeldud kavandina hauamonumendile, omab ta ka antud kujul iseseisva teose tähendust. See on graniidis ainult üldjoontes trakteeritud kuju, mille kogu kehas avaldub sügav kurbus. «Üksinda» on nagu järg Halliste varasemal teotsemisperiodil valminud lei-

nameeleolu väljendavatele hauasammastele (P. Jaigi hauasammas, 1931, E. Aule perekonna hauasammas, 1938 jt.).

Edukalt teostab kunstnik graniidis ka rea portreid. Kohaseks materjaliks on graniit helilooja C. Kreegi portreele (1959), mille suuremat üldistust nõudev vorm harmoneerub hästi sisuga. Üldistus on siin aga ühendatud modelleeringu pehmusega ja näole elavust andva valguse-varjuga. C. Kreegi portrees leiab väljendust heliloojale ja tema loomingule omane rahvapärusus, mehisus ja peen huumor, ühtlasi annab see edasi teravikliku, tahteküllase, kuid samal ajal tagasihoidliku ja endassesüvenenud natuuri. Seda rõhutab lihtne vorm, rahulik nägu, veidi muhelev suu. Omapäraselt on teostatud silmad. Kunstnikul tuli lahendada prillide küsimus. Kuna prillid aga näo üldilmes ei domineerinud, jättis ta need ära ja püüdis vastavat muljet saavutada silmaaluste varjude rõhutamise, silmade lihtsa trakteeringu ja esileulatuvate kulmude abil.

Suure üldistuse, ilme ning meeoleolu teravikkusega paistab silma «Ago pea» (1959), millega Halliste on tahtnud anda mitte üksikisiku kujutust, vaid teatud tüüpi. Kunstnik on teda korduvalt modelleerinud, kuid alati erineva lahendusega ja iga kord erinevaid materjale kasutades. Kõnesolev «Ago pea» on raiutud graniiti sama kipskuju järgi, mis on valatud 1930. a. raudbetooni. Kompositsioonilt on mõlemad portreed sarnased, ühised on ka näojooned. Samal ajal on neis palju erinevat. Ligi 30-aastase ajavahemiku jooksul on nii modell kui ka kunstnik ise sisemiselt kasvanud. Kui 1930. a. pärinev «Ago» annab edasi mõttesse süvenenud noormehe välist ilmet, siis 1959. a. loodud «Ago peas» näeme selgepiirilisel väljakujunenud rikka sisemaailmaga isiksust. Seda trakteerib Halliste suurtes joontes, suurtes pindades, kindla, üldistava, ülearuheid detaile vältiva vormi abil. Varasematele teostele omase maalilise pinnakäsitlemise asemel esineb kontuurjoone rõhutamine. Teose positiivseks küljeks on suure vormi taotlus ja tugev skulpturaalsus.

Peale C. Kreegi portree ja «Ago pea» on graniiti raiutud veel «Kunstnik A. Janseni portree» (1955), «Helilooja E. Aava portree» (1957) ja «Tütre portree» (1957). A. Janseni

portrees on skulptor rõhutanud kunstnikus peituvat sisemist jõudu ja vaimset rikkust. Tagasihoidlikuma kunstilise elamuse annab E. Aava portree.

Laste vanuselisest ja iseloomu eripärasustest lähtudes kujutab Halliste oma väikesi modelle. «Tütre portrees» (marmor, 1957; modelleeritud 1945) rõhutab ta lauba kumeruse, pehme lapsesuu ja ümmarguste põskede abil väikese olendi õrnust ja mahedust, andes talle ühtlasi targa ja tõsise ilme. Põhjendatult on kunstnik kasutanud tütre portrees valget carrara marmorit, mis mõjub oma puhtuse ja kargusega ning võimaldab saavutada läbipaistvana näiva kontuurjoone, mis võtab varjudelt teravuse ja toob lapsele iseloomulikud jooned selgelt esile.

Kasvuaegne tütarlaps, kes on kaotanud väikesele lapsel omase ümaruse, kuid kelle nägu on siiski veel lihtsavormiline, on kunstnik raiunud graniiti. «Tütre portree» (graniit, 1957) on napolisõnalise ja peenetundelise teostusega. Tähelepanu on koondatud näole seda piirava rätiku abil ja selles on juba märgata kujunevat karakterit ning teadlikku tähelepanu uudse ja tundmatu suhtes.

Analoogiliselt varasematele aastatele viljeleb Halliste ka praegu portreeplastikat ja loob üksikfigure, peamiselt naisfigure, ning jäädvustab põhiliselt kultuuri- ja kunstitegelasi, eriti heliloojaid. Nõukogude perioodil valminud tööd näitavad uue sisulise ja vormilise kvaliteedi tekkimist kunstniku loomingus. Nendes kajastub selgesti kunstniku arengusuund ja omapära, väljendub uus elutunnetus. Skulptori viimastest portreedest õhkub vaimset pinget, elujaatavust ja huumasust. Halliste teoste puhul on suur osatähtsus materjalil, sest materjalis teostatud töödes ilmneb kunstniku omapära kõige selgemalt. Materjali käsitlemise oskus, selle rakendamine sisu avamiseks ning laitmatu tehniline teostus — see on Halliste loomingu üheks tugevaks küljeks.

Sellest kõigest tingituna tuleb lugeda Halliste nõukogude perioodil, eriti viimastel aastatel teostatud skulptuure tema kunstiküpsimateks saavutusteks. Ühtlasi on see tagatiseks, et meister, kes alles on jõudnud 60-ndatesse aastatesse, jätkab ja süvendab oma loomingu kõrgperioodi.

HANDO MUGASTO ILLUSTRATSIOONID MARIE UNDERI LUULEVALIMIKULE «JA LIHA SAI SÕNAKS»

Irina Solomõkova

Eesti nõukoguliku raamatuillustratsiooni praegust olukorda võiks lühidalt iseloomustada järgmiselt: see on ärevate otsingute aeg. Püütakse leida uusi väljendusvahendeid sisu isikupäraseks edasiandmiseks, kaasaegse elutunnetuse väljendamiseks, otsitakse uusi võimalusi ja teid lehekülje ning kogu raamatu kunstiliseks kujundamiseks. Tundub, et neis otsingutes sageli kaldutakse äärmustesse, ei tunta küllalt hästi oma raamatuillustratsiooni traditsioone ega tugineta neile, et edasi minna sealt, kus juba suur töö on ära tehtud.

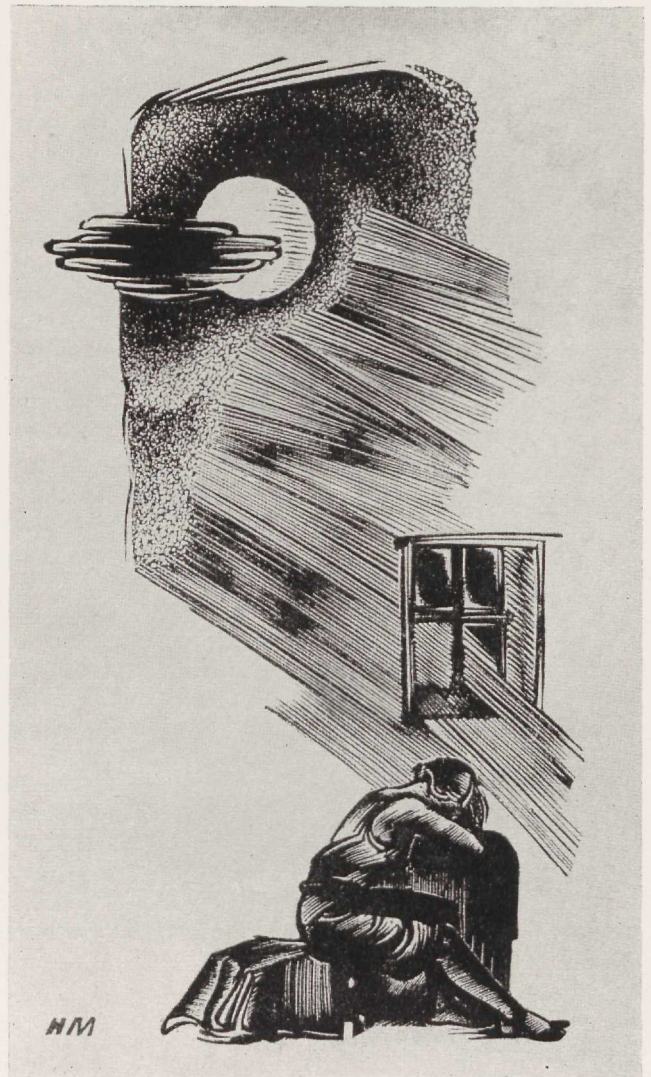
Üheks selliseks meistriks, kelle tähelepanuväärne töö eesti raamatuillustratsiooni arendamisel on seni vähe populariseerimist leidnud, on H a n d o M u g a s t o .

Heleda tähena lõi ta särama eesti kunstiaevas 1930-ndate aastate keskel — ütles oma uue sõna vabagraafikas, puulõikelises illustratsioonis ning raamatu kunstilises kujundamises, ning kustus järsku ja ootamatult pärast paariaastast intensiivset põlemist.

Mugastot ei saa käsitleda lahus tolleaegsest eesti kunstielust, «Pallase» kunstikoolist ja samanimelisest kunstiühingust. Koos kunstnike Andrus Johani, Kaarel Liimandi ja Ernst Jõesaarega astus ta 1933. a. ellu üle kunstikool «Pallase» läve. Juba siis oli selge, et eesti kunsti oli tulnud jõuline täiendus, kelle loomingut iseloomustas rahvalähedus ja realism. Ei tule unustada ka seda, et 30-ndate aastate keskel toimusid eesti kultuurielus äärmiselt vastuolulised ja komplitseeritud protsessid, mida mõjustasid mitmesugused ühiskondlik-poliitilised faktorid: ühelt poolt Pätsu fašistliku diktatuuri kehtestamine fašismivastase võitluse sildi all 1934. a., poliitiliste parteide laialisaatmine ja nn. «vaikiv olek», teiselt poolt ametlike kodanlike ringkondade majanduslik ning poliitiline orienteerumine fašistlikule Saksa- maale, üldine relvastumise võidujooks kogu

maailmas, Itaalia fašistide kallaletung Abessiiniale ja kodusõda Hispaanias. Samal ajal aga fašismivastaste meeleolude tugevnemine rahva hulgas, Nõukogude Liidu — võimsa rahukantsi ja areneva kultuurriigi mõju

H. Mugasto. Vahetiitel tsüklile «Valveaegu». Puu- gravüür. 1935—1936.



kasv. Kõik need asjaolud mõjustasid suuremal või väiksemal määral ka loovkunstnikke, jättes jälgi nende loomingusse.

Mugasto suursaavutuseks raamatukunsti alal on eepose «Kalevipoeg» juubeliväljaande (1935) illustreerimine ja kujundamine, samuti J. Sütiste luulevalimike «Südasuvi» (1934), «Päikese ootel» (1935), «Sadamad ja saared» (1936) ning M. Underi «Ja liha sai sõnaks»* illustreerimine ja kunstiline kujundamine.**

Asunud 1935.—1936. aastal Marie Underi luulevalimiku «Ja liha sai sõnaks» illustreerimisele, oli Mugasto juba väljakujunenud

H. Mugasto. Vahetiitel tsüklile «Rõõmulaule». Puu-graviür. 1935—1936.



meister. Ta oli selleks ajaks üle saanud tugevast kiindumusest kubismi ja ekspressionismi ning jõudnud realistliku kunsti kindlatele positsioonidele. Tal olid suured kogemused raamatu kujundamisel ja illustreerimisel. Üksnes a. 1933—1937 oli ta puugravüüridega illustreerinud ca 20 raamatut ja valmistanud kaanekujundused ligi sajale teosele. Tema populaarsusest rahva hulgas kõneleb kujukalt fakt, et 1934. a. korraldatud raamatukaante võistlusel tunnistati lugejate poolt (hääletamisest võttis osa 195 isikut) kõige kaunimaks kolm raamatut, mille kaanejoonistuse autoriks oli H. Mugasto.***

Võib kindlalt väita, et Mugasto parimad raamatukujundused ja puolõike-illustratsioonid viisid eesti raamatuillustratsiooni uuele, kõrgemale tasemele. Mugasto arendas välja oma isikupärase stiili, mida iseloomustab peenus ja mehine realism. Suhtudes oma loomingusse range enesekriitikaga, oli ta nõudlik ka teiste vastu. Raamatu illustreerimisel olid tal välja kujunenud kindlad seisukohad, mida iseloomustas sügav vastutustunne nii raamatu autori kui ka lugeja ees.

Jutustades oma muljetest II rahvusvahelisel puugravüüride näitusel**** ajakirja «Tänapäev» veergudel, väljendab Mugasto väga tähtsaid ja väärtuslikke mõtteid puugravüüri olukorrast üldse ja raamatuillustratsiooni olukorrast eriti. Olles veendunud realist, sisuka kunsti pooldaja, märgib ta rahuldustundega, et tolle aja ksülograafias toimub tagasipöördumine «traditsionalismile ja realismile». Seda kinnitas Varssavis organiseeritud rahvusvaheline puugravüüride näitus, kus peaaegu täielikult puudusid kubistlikud, ekspressionistlikud ja abstraktsed-konstruktivistlikud teosed.

On teada, et suurt osa «tagasipöördumises realismile» etendas nõukogude puolõikekunst. Mitte juhuslikult ei maini Mugasto oma artiklis, et I rahvusvahelisel gravüüride

* Enne Mugastot oli M. Underi teoseid illustreerinud Nikolai Triik («Hääl varjust», 1927), Eduard Viiralt («Rõõm ühest ilusast päevast», 1928) jt.

** M. Under. Ja liha sai sõnaks. Valimik kümnest kogust. Tartu, Eesti Kirjastuse Kooperatiiv, 1936. [M. Under]

*** «Postimees» 1934, 1. VI.

**** II rahvusvahelisel puugravüüride näitusel Varssavis 1936. a. sai Hando Mugasto audiplomi ja rahalise preemia.



H. Mugasto. Päisvinjett luuletusele «Õnne ootel». Puugravüür. 1935—1936.



H. Mugasto. Päisvinjett luuletusele «Ema laul». Puugravüür. 1935—1936.

näitusel Varssavis 1933. a. pakkus just nõukogude graafika suuri üllatusi kapitalistliku maailma kunstnikele.

Mugasto toob esile rea tunnuseid, mis tähistasid pöördumist realismi poole: rahvapärase süzeede kujutamine, püüe reaalsuse poole, puhta ja selge lõiketehnika kasutamine.

Mugasto kirjutab, et «ebareaalne vormide deformeerimine on täiesti kadunud, valitses selgekujuline ja asjalik käsituslaad».*

Võib-olla, et Mugasto mõnevõrra idealiseeris olukorda, kuid ülalmainitud kahel asjaolul oli suur tähtsus puugravüüri edasisele arenemisele.

Mugasto mõtted on selged ja kindlad. Ta asub teadlikult ja veendunult realistliku, sisuka kunsti positsioonidel. Realismis näeb ta võimalusi rahvusliku kunsti kindlaks arenguks ning tunneb rõõmu selle üle, et tugevnevad «realismi ja traditsionalismi» tendentsid ka kogu maailma 1930-ndate aastate teise poole kunstis. Realismi tugevnemine sel perioodil leidis tõesti aset ning oli esmajoones seotud kõige laiemate rahvamasside, sealhul-

* H. Mugasto, Muljeid II rahvusvahelisest puugravüüri näitusest Varssavis. «Tänapäev» 1937, nr. 3.

** Samas.

*** Samas.

gas ka eesti rahva antifaašistliku ja sõjavastase liikumisega.

Mugasto teatab samas artiklis, et tähtis koht rahvusvahelisel puugravüüride näitusel Varssavis kuulus raamatuillustratsioonile, mida «kõige enam ja kõige tagajärjekamalt on harrastatud Nõukogude Venes».* Ta tuletab lugejaile meelde gravüüri suurt eelist — tema massilise leviku võimalusi. Selgesti väljendab Mugasto siin oma seisukohti raamatuillustratsiooni kohta: «Praeguse illustratsiooni mõiste järgi ei pea illustratsioon ainult tõlgendama ja täiendama teksti, vaid peab andma sellest uue plastilise visiooni. Hea illustratsioon peab välja kasvama sügavast elamusest, mis saadud tekstist, ainult siis sulab ta kokku sõnaga, ühtlasi laiendab raamatu mõjupiire uute väärtustega.»*** Kõige olulisem on Mugasto arvamus selle kohta, et illustraator on iseseisev kunstnik, kes aktiivselt, loovalt suhtub raamatu illustreerimisse, kuid sealjuures peab vajalikuks lähtuda raamatu sisust.

Nagu sellest nähtub, pole lihtne illustratiivsus, teksti sõna-sõnaline jälgimine Mugastole vastuvõetav. Võidakse öelda, et Mugasto sõnu võib mõista kui illustraatori õigust omamoodi, subjektiivselt tõlgendada teksti, ilma sisu avamata, väljendades ainult raamatu lugemisel tekkinud mõtteid ja assot-



H. Mugasto. Lõppviin-jett luuletusele «Laul ei millestki». Puugravüür. 1935—1936.

siatsioone. Mugasto mõtete selline tõlgendamine oleks väär, sest asjatult ei rõhuta ta, et illustratsioon peab kokku sulama sõnaga — see on aga võimalik ainult raamatu teksti sügava sisseelamise ja selle kunstilise kehas-tamise kaudu.

Mugasto enda kunstipraktika (alates 1935. aastast) ei jäta mingisuguseid kahtlusi, et ta just nii mõistis illustratsiooni eesmärki. Oma loominguga näitab ta, et kunstnik ei saa jätta lisamata midagi ka oma vaimsest, loom-ingulisest minast; tõelises illustratsioonis on alati dialektiliselt seotud see, mida kunstnik on võtnud raamatust ja see, mida ta on andnud iseendast.

Kunstnikul on oma kindel maailmatunnetus, oma vaatekoht, oma aspekt, ja vastavalt sellele valib ta raamatust kujundeid illust-reerimiseks, ta rõhutab, teravdab väljavalit-ud kujundite või piltide üht, või teist külge, ning lõpuks võib ta neile anda isikupärase, emotsionaalse värvingu; kuid ta täidab oma ülesande ainult siis, kui ta peab kõige täht-samaks raamatu sisu tõetruud edasiandmist, kui ta muutub raamatus loodud kujundite kaasautoriks, abistades lugejat nende süga-vamal tunnetamisel.

Tark ja peenetundeline kunstnik võib üld-joontes õigesti ja isegi sügavalt mõista kir-jandusteose sisu ka sel juhul, kui see pole kunstnikule lähedane oma ideede, temaatika ega kujudega, kuid mille üksikud küljed ja momendid erutavad kunstniku fantaasiat, kisuvad teda kaasa, kuigi teised jätavad teda külmaks ning ta tunnetab neid ainult mõis-tusega. Kuid kunstiliselt palju väärtusliku-mad, sisukamad, emotsionaalsemad on illust-ratsioonid siis, kui raamatu teema, ideed ja kujud kogu oma laadi ning kunstilise mee-todiga on kunstnikule lähedased. Siis on või-malik tõeline sisseelamine teksti, järelikult ka tõeline kooslooming. Kunstnik on sisemi-selt ette valmistatud selleks kohtumiseks.

Suures osas oli see nii, kui Mugasto töötas J. Sütiste «Südasuve» ja «Päikese ootel»

illustratsioonide loomisel* ja kaugeltki nii ei olnud see siis, kui ta asus illustreerima Underit. On selge, et ka siin püüdis Mugasto truuks jääda oma loomingulisele kreedole.**

Illustratsiooni teema, süžee valik on peen-etundelisele kunstnikule alati väga raske. Kuid Underi raamatus pörkas Mugasto kind-lasti kokku eriliste raskustega, mis tulenesid raamatu sisust.

Esiteks: Underi looming tervikuna ei olnud nähtavasti Mugastole seesmiselt eriti süda-melähedane, mis muidugi ei tähenda, et puu-dusid tähtsad kokkupuutepunktid. Nad olid kindlasti olemas, vastupidisel juhul Mugasto ei oleks saanud oma tööd lõpule viia.

Teiseks: illustreeritav raamat sisaldas kõige erinevamaid luuletusi, loodud ajava-hemikul M. Underi noorpõlvest kuni vii-maste aastateni (s. t. kuni a. 1936). Raama-tus vahelduvad dekadentlikud, sümbolistli-kud motiivid ja kujundid realistlike, eluliste piltidega. Noorpõlve hedonistlik ja eluröö-mus, äärmiselt individualistlik ellusuhtu-mine asendub küpses eas äreva ja rahutu tunnetusega kaasaegse elu disharmoonias-t, karmusest, tragismist: kõikevallutava armas-tuse, naudingu, põletava kire ja õnneunel-mate teemasse, mis areneb lõpmatutes variantides, põimuvad kurbuse, surma, loo-bumise motiivid, tunnete optimism asendub südame ja mõistuse pessimismiga. Väga vähesed luuletused sisaldasid vahetuid vas-tukajasi, repliike teatud kindlatele ajaloo-listele sündmustele, ajastu sotsiaalsetele probleemidele.

Underi luule stiil, toon, kogu laad oli väga spetsiifiline. Valitsev oli pidurdamatu lüüriline stiihia, poetiline eneseväljendus, tunnetepuhang, terve kaskaad tundeid, läbi-elamusi, emotsioone, subjektiivseid assotsiat-sioone. Underile on iseloomulik naiselikult

* Vt. artiklit «Hando Mugasto Juhan Sütiste teoste illustreerijana». ENSV TA toimetised. VIII köide. Ühiskonnateaduste seeria. 1959, nr. 4.

** Nagu jutustas H. Mugasto abikaasa T. Mugasto, püüdis H. Mugasto sügavalt sisse elada Marie Underi luule omapärasse. See polnud lihtne. Palju öid istus kunstnik üleval, süvenedes ikka ja uuesti Underi komplitseeritud luulemaailma. Seda momenti rõhutas ka Aira Kaal, kirjutades: «Näiteks Marie Underi «Ja liha sai sõnaks» illustreerimisel ta valvas raamatuga ööde kaupa, et paremini tungida selle sisse». (A. Kaal, Hando Mugasto inimesena. «Tänapäev» 1937, nr. 12, lk. 367—368.)

rõhutatud emotsionaalsus, mis küünib ekstaasini, eriti armastusluules.

Erinevalt Sütiste luulest, mida iseloomustab plastiliselt tajutavate poeetiliste kujundite ja piltide rohkus, mida on kerge edasi anda kujutava kunsti keeles, on Underi luuletused täis rahutuid, värelevaid, kõikuvaid, lõpetamata kujundeid ja assotsiatsioone, sageli on Underi kujundid tunnete, mitte aga tegelikkuse sümbolised väljendused ja kirjeldused.

Kui Sütiste keel on suursuguselt lihtne, selge, poeetiline — seda iseloomustavad täpsed, ilmekad, reljeefsed sõnakujundid, siis Underi luulekeel on komplitseeritum, rafineeritum, küllastatud sümbolistlike väljenditega. Kuigi nad on originaalsed ja väljendusrikkad, raskendavad nad üleminekut sõnast kujutavale kunstile.

Ei tule imestada, et paljud motiivid ja kujundid, metafoorid ja võrdlused, mis omavad suurt tähtsust Underi teoses, jäid Mugasto poolt kunstiliselt interpreteerimata.

Mugasto maailmatunnetus oli terve, rationalistlik, elurõõmus, mõnikord esinevad pessimismi meeled olid täiesti mõistetaavad. Talle olid võõrad dekadentlikud motiivid, sisemine lõhestatus, mis ei leidnud ka mingisugust kajastust tema illustratsioonides.*

Tuleb öelda, et armastuse ja hedonistlike naudingute teema, sellisena nagu ta esineb Underi loomingus, ei leidnud Mugastolt adekvaatset kajastust. Kuna sellel teemal on kogumikus «Ja liha sai sõnaks» määrav tähendus, siis ei saanud kunstnik sellest mööda minna. Ja ei ole juhuslik, et mitmes kohas Mugasto ei loo originaalseid uusi kujundeid, vaid annab päisliste, päis- ja lõppvinjette, tasudes lõivu traditsioonilisele allegooriale.

Võib arvata, et Mugastot köitis Underi raamatus tema loomingu siirus, elurõõm, inimlikkus ja demokraatlik iseloom. Kõige enam aga meeldis talle lürism, eriline emotsionaalsus Underi luuletustes, tunnete poeesia, kuigi see talle kui kunstnikule tegi võibolla kõige suuremaid raskusi illustreerimisel.

* Võrdluseks võime märkida, et kui Nikolai Triik illustreeris sõejuonistustega M. Underi luuletuskogu «Hääl varjust» (1927), tõi ta just selle külje hästi esile, sest need meeled ja tunnetused olid talle kui kunstnikule sel perioodil lähedased.

H. Mugasto. Lõppvinjett luuletusele «Surnud tund». Puugravüür. 1935—1936.



Lähedased olid talle ka looduspildid ja inimese erinevaist meeledoludest kantud motiivid. Ja lõpuks — talle oli lähedane ja omane linna-, aguli- ja väikese inimese teema, samuti ka sõjavastased motiivid.

On loomulik, et Underi teose sisu kehasdamiseks vajas Mugasto mõnevõrra teistsuguseid kujunduslikke vorme ja vahendeid kui J. Sütiste teoste illustreerimiseks. «Ja liha sai sõnaks» illustratsioonidel ja kujundusel on oma stiil. Seda iseloomustab põhiliselt sama suhtumine, mis on omane nii J. Sütiste teoste kui ka «Kalevipoja» illustreerimisele, kuid samal ajal on see üldiseeloomustav moment läbi teinud mõningaid muudatusi, kui tarvitada muusika-alast terminoloogiat — siis on see üks variatsioonidest. Neid iseärasusi märkame me gravüüride analüüsimisel.

Mugasto teeb igale temaatilisele tsüklile vahetiitli, tsükli esiluuletuse jaoks päisvinjeti, samuti väikesed lõppvinjetid enamiku luuletuste jaoks — kokku ligi 100 puulõiget. Märkime ära veel raamatu frontispissi, tiitellehe ja kaane ümbrispaberi kaunistusmotiive. Seega juba kunstilise kujundamise printsiip ise määras ette ära väikeste vinjettide ja osalt ka suurte tekstiillustratsioonide teema ja sisu.

Frontispiss on tegelikult suur, kahevärviline illustratsioon, traditsiooniliste luulet sümboliseerivate allegooriliste motiividega (amorid, lilled). Väga originaalselt ja peenelt on teostatud ülemise osa vinjetitaoline raam. Üldiselt on vinjetiline dekoratiivsus omane enamikule valimiku illustratsioonidele, päislistudele, vinjettidele ning on kogu kujunduse stiili üheks omapäraseks jooneks.

Kuues suures illustratsioonis (tsüklilite «Aastaaegadest», «Avaldusi», «Armulaule», «Salajasi tõdesid», «Elu südamest» ja «Ballade») tuleb see joon eriti selgelt esile. Siin on vähe vahetat seost mõne konkreetse luu-

letuse või luulekujundiga. Need on omapäraseid koondkujundid üksikutest motiividest ja assotsiatsioonidest, mida on esile kutsunud Underi luule. Kunstnik on loonud omapärase montaaži realistlike luulepiltide elementidest, üksikutest kujudest ja allegoorilistest momentidest dekoratiivses kompositsioonis. Vaatajat vaimustab gravüüride üksikosade tasakaalustatus, tonaalne lahen-dus, rütm, joonte täpsus ja elegantsus. Siin on kõik harmooniliselt läbi mõeldud ja tasa-kaalustatud. Rõõmustades silma, ütlevad need gravüürid siiski vähe südamele. Neis on vähe sisukust, pole tunda sügavat sisse-elamist teksti, kui rääkida kunstniku enda sõnadega. Suuremal määral nad kaunistavad raamatut kui avavad meile teose sisu. Võib-olla, et suurelt osalt on see tingitud sellest, et Mugasto ei saanud oma olemuse tõttu süveneda teksti nii, et see oleks temas esile kutsunud adekvaatset kaasaelamist, äratanud temas loova fantaasia kõige sügavamaid lähteid.

Peatume esmalt gravüüridel, mis on kõige õnnestunud Underi luule sisu ja tema tundemaailma lahtimõtestamise ja kunstipärasuse seisukohalt. Rõhutame, et need gravüürid ei ole raamatus erandiks, et nad ei lange välja raamatu üldkujunduslikust stiilist, et neis on sünteesi, sisukust ja dekora-tiivsust.

Suureformaadilistest illustratsioonidest paistavad eriti silma kaks. Üks neist on illust-ratsioon tsüklile «Valveaegu». Kunstnikku on siin inspireerinud luuletused «Öö» ja «Videvikud 3».

«Kosena kuu uhkab õue ja aia:
Pöösaste üle käib värahtushooge...»
(«Öö»)*

«Aknast sala sisse nirisema hakkab
Kuu- ja tähtsina nagu vett —
Mil see tontlik kangastus kord lakkab?
Mul on hirm ja, ah, ma igatsen üht kätt!»
(«Videvikud 3»)**

Mugasto püüab siin kehastada vahetut luulepilti ja meeleolu, anda üldistatud kunstilist kuju, mis juhataks lugeja kogu tsükli «Valveaegu» lüürilisse maailma.

* M. Under, lk. 175.

** Samas, lk. 174.

Nii ei järgne ta luuletusele «Videvikud» sõna-sõnalt, ei anna edasi luuletuse kangelanna igatsust kellegi järele, vastupidi, oma gravüüris loob ta mina-tegelase elava, reaalse kunstilise kuju, kaotamata siinjuures midagi olulist. See on veenev pilt-kujund noore naise öisest murevaevast, kuuvalge öö erutavast võlust, gravüüris on tunda Underi luuletusele omast erilist meeleolu. Siin pole midagi ülearust, liigset, kõik on kontsent-

H. Mugasto. Vahetiitel tsüklile «Vaev». Puugravüür. 1935—1936.



reeritud üheks pildiks. Pilve tagant tuleb nähtavale kuu, mis nagu hõljub õhuruumis (iseenesest on väga huvitav tehniline võte, mille abil kunstnik annab edasi õhuruumi ja taevast). Kosena uhkab läbi akna kuuvalgus. Pannud pea kätele, istub noor naine kerges riietuses; väga paljuütlev on suurt sisemist pinget reetev seljajoon, ilmekad on käed. Naisest nagu hoovab kontsentreeritud kirge, erutust, ootust. Kõik see on edasi antud vihjamisi, kuid need vihjed kutsuvad esile ilmekaid, rikkalikke assotsiatsioone. Gravüür on väga mõttetihke, kuigi ta ei ole süzeeline selle sõna tavalises mõttes. Kõige olulisem on selle juures sügav psühholoogia ja emotsionaalse pinge esiletoomine. Siin näeme midagi uut Mugasto kunstis, näeme tema pöördumist intiimtunnete valdkonda. Uudne on ka gravüüri tehniline külg: oma rikkalike tonaalsete vahekordadega ja vaba kompositsiooniga sulab ta ühte raamatu leheküljega.

Veelgi üllatavamaks meeoleolu-gravüüri näiteks on illustratsioon tsüklile «Vaev». Võidakse öelda, et see gravüür on väga üldistatav, dekoratiivne, ilma kindla süzeeta. Väliselt see ongi nii. Kuid antud illustratsioon sisaldab endas erilist, sõnadega raskesti väljendatavat, kuid vaataja poolt selgesti tajutavat sügavat sisu. Mida siis kunstnik kujutab sellel?

Sünge äikesepilv, murtud, raagus puu lakooniline siluett (raagus puu on Mugasto lemmikmotiiv) lagedal väljal sisendavad erutava, rahutu, nagu mingit õnnetust ennustava tunde — just sama tunde, mis iseloomustab M. Underi järgnevaid luuletusi («Vaev», «Ahastaja»). Selles gravüüris on aimatav kunstniku rahutu meeoleolu ja lürism, mis on üle kandunud ka paindlikule, tundlikule ja täpsele peitlile. Kogu kujund oli juba (rohkem kui mõni teine) enne gravüüri sündi kristalliseerunud kunstniku teadvuses, ja ainult seetõttu kujunes ta nii väljendusrikkaks ja mõjuvaks paberil.

Suure meisterlikkusega on lõigatud illustratsioon tsüklile «Vaeste patuste tänaval».

«Need tohletand majad kui ussitand seened —
Neil porine vööp.»*

* M. Under, lk. 257.

** Samas, lk. 222.



H. Mugasto. Lõppvinjett luuletusele «Õnne ootel». Puugravüür. 1935—1936.

Arvatavasti on selle motiiv võetud luuletusest «Agulis».

Me ei peatu sellel gravüüril lähemalt, sest see on üks paljudest Mugasto illustratsioonide variantidest nn. aguli-teemale, mis väärib eraldi käsitlemist. Väliselt on tal palju ühist O. Lutsu «Tagahoovis» kaanepildiga. Märgime ära, et süzeelis-kirjeldav element on siin märksa tugevam kui teistes gravüürides.

Peatume veel eraldi illustratsioonil, mis on sissejuhatuses tsüklile «Masked ajad».

Selle tsükli luuletustes leinab Under sõjahvleid. Autorile on vastuvõtmatu sõda, sellega kaasnevad koledused ja viletsus, invaliidid ja surm. Siin leiame ka väärarvamusi austusest nende vastu, kes hukkusid kodanluse poolel kodusõjas. Juba Mugasto illustratsioonides Erni Hiire «Pöörangule» tuli selgesti esile militarismivastane joon. Seal ongi Mugasto üle võtnud karguga sõjainvaliidi kuju ning lõhkeva mürsu kujutuse, mis on lõppvinjetiks luuletusele «Sõjapime». Sõjainvaliidi kuju on seotud luuletusega «Laatsarused».

«Teeveered täis on vaeseid laatsarusi,
Neid veristanud elu raisakull:
Neid purend sõja sajasuune susi.»**

Mugasto, samuti nagu luuletuste autorgi, ootab seda aega, mil ei oleks enam sõdasid. Võib arvata, et just unistus rahuteatest on kätketud illustratsiooni luuletuste tsüklile «Masked ajad». Meenutame, et sel ajal, kui kunstnik lõikas neid illustratsioone, suitsesid veel ahervaremed Abessiinias, käis sõda Hispaanias.

Märgime veel ära mõningaid huvitavaid, emotsionaalselt mõjuvaid gravüüre samast raamatust. Luuletuse «Mu kevad» päisvinjetis köidab vaatajat selle seesmine dünaamika, lained, tuulele vastu lendavad haned, tuulest painutatud puulatu: kõik see loob mulje varakevadisest ilmast, värskest tuulest.

Melanhooliat on tunda lõppvinjetis luuletusele «Kevadine jalutus» — kaugusesse suunduvas maantes, mida palistab puude rivi.

Lõppvinjetid luuletustele «Laul eimil-lestki» ja «Surnud tund» jätkavad oma väljendusrikkuselt ja sisukuselt J. Sütiste teoste illustratsioonide joont. Esimeses on kujutatud suurepäraselt kunstilises vormis lihtsat tänavalaternat, milles leegitseb tuluke: kunstnikku on inspireerinud luuletuse järgmised read:

«Laternapuuris
Leek-linnuke vangis
Varjudes suuris
Rändaja rangis, ...»*

Samalaadsed on ka päisvinjetid luuletustele «Hämar linn I» ja «Maardurand I». On täiesti loomulik, et Mugasto pillas paljudele lehekülgedele, vastavalt Underi luuletustele, kaunitult teostatud miniatüürseid lilli — nad kommenteerivad poeetiliselt raamatu intiimsel-lüürilisel iseloomu.

Kui vaadelda käsitletava raamatu kui kunstiteose kujundamist, siis võib öelda, et kõigist Mugasto poolt kujundatud ja illustreeritud raamatutest osutub see kõige kaunimaks, esteetiliselt kõige väljendusrikkamaks. Mugasto taotles seda teadlikult. Ta otsis raamatu illustreerimisel kõige ilmekamaid, kõige sünteetilisemaid lahendusi. Siit tuleneb tema tähelepanelik suhtumine gravüüri dekoratiivsesse külge. Kuid paljudel juhtudel kunstniku soov — taotleda graafiliste kaunistuste välist ilu — sattus vastuollu tema enda esteetiliste printsiipidega. Nagu on juba juttu olnud, püüdis ta kujunduslik-plastiliselt edasi anda raamatu sisu, avada seda, väljendada oma läbielamusi seoses raamatuga. Tema ilustamispuue sattus siin teatud vastuollu raamatu illustreerimise realistlike printsiipidega.

Mugasto püüetes kauni poole, vormi ja jooneilu, gravüüri esteetilise mõju taotlustes

ei olnud midagi realismi printsiipidega vastuolus olevat. Vastupidi, Mugasto tuli ilusa, kauni sisu ja vormi juurde alles siis, kui ta oli läbi teinud pika tee realismi ümbritseva maailma tööpärase kajastamise kaudu, olles üle saanud sihilikust natuuri deformeerimisest. Ja on seaduspärane, et just realism andis talle täieliku võimaluse tunnetada ja kunstiliselt väljendada kaunist elus.

Ideelise, realistliku kunsti jaoks on kõige olulisem ilu ja tõde elus, tõde on kunsti eesmärk ja au. Olles tunnetanud seda ja väljendades seda ilu kaudu, tegevdab kunstnik tegelikkuse kujude ja piltide emotsionaalset mõju.

Oma 1934.—1935. a. töödes (illustratsioonid J. Sütiste teostele) avas Mugasto uue lehekülje eesti kunstis just ülalmainitud aspektis. Kuid 1936.—1937-ndate aastate töödes tuleb sageli esile ilustamise moment, väline dekoratiivsus ja gravüüri ilu taotlus, mis tõi kahju kunstilisele tööle ja sisukusele. See pole juhuslik nähtus, vaid kindel tendents, teatud järeleandmine «puhta ilu» nõuetele. Paratamatult tugevneb vaatlev ellusuhtumine, kaob sotsiaalne moment. Seda on näha mitte ainult M. Underi raamatu kujunduses, eriti aga Fr. Tuglase «Kuldse rõnga» ja «Väikesel Illimari» illustratsioonides. Neis ilmneb selgelt iseseisev dekoratiivsusetaotlus, püüde vormide, joonte, plekkide ilu poole, mustvalge vahelkordade ilu poole jne.

Underi raamatus «Ja liha sai sõnaks» on palju imekauneid, lakoonilisi ja väljendusrikkaid väikesi gravüüre, kuid osa neist on puhtalt vinjetid, neil puudub sisu, emotsionaalne aktsent või nad on ainult formaalselt tekstiga seotud. Sellised on näiteks päisvinjett luuletusele «Hümn hommikule». Illustratsioon tsüklile «Rõõmulaule» on luuletusega rohkem kooskõlas nii oma sisult ja meeoleolt. Sisule vastav on silmapaistvalt ilus päisvinjett luuletusele «Õnne ootel». Nõrgalt on tekstiga seotud kaunis vinjett luuletusele «Ema laul» ning ainult lõppvinjett, tormist sasitud puu, sisaldab siin luuletusele omaseid motiive.

Huvi puhtalt kujundusliku külje vastu viis kunstniku üksikjuhtumitel magusalt-idülliliste lahendusteni. Selline on näiteks illustratsioon tsüklile «Ballade», millises on

* M. Under, lk. 73.

arvatavasti kajastunud luuletuse «Taevaminek» motiivid. Tuleb siiski öelda, et selle raamatu illustreerimisel kaldus Mugasto enam kui üks kord kõrvale oma peenest maitsest, mõõdutundest, oma kunsti mehise iseloomust.

Käsitledes neid puudusi, kõrvalekaldumisi sisukast, realistlikust kunstist, analüüsid kunstilisi nõrkusi, lähtume me põhimõtteliselt kaasaegsetest ideelis-esteetilisest kriteeriumidest, samuti aga tolle aja realistliku raamatuillustratsiooni kogemustest. Väga selgelt paistavad need puudused silma siis, kui kõrvutame selle raamatu gravüüriseeria nõrku töid tema tugevate, järjekindlalt realistlike töödega, käsitledes kunstniku loomingut tema enda esteetilisest kreedost lähtudes.

Eespool mainitud esteetilistes nähtustes võib ära tunda kodanlike esteeditsevate kriitikute tugevat survet. Nii näiteks kirjutasid kodanlikud kunstikriitikud Mugasto loomingust väga sageli, kuid läksid peaaegu alati mööda tema tööde sisulisest küljest, rõhutas just stiili, vormi, tehnilist külge, hinnates kunstniku arengut ainult sellest seisukohast lähtudes.

Olgu selle kohta toodud konkreetne näide. Artiklis «Eesti puugravüüri 100-aasta juubel» käsitletakse Mugasto loomingut ainult raamatu kaunistamise seisukohast ning rõhutatakse, et temast saab juhtiv jõud just raamatukaunistamise alal.* Tegelikult aga, tänu oma põhiliselt õigetele seisukohtadele, on Mugasto kõigepealt sisuka raamatuillustratsiooni meister, samaaegselt suurepärase kujundaja. Kuigi esteeditsevad kriitikud tahtsid teda suunata valele teele, esile tõstes ainuüksi tema loomingu formaalset, esteetilisest külge ja eksitades teda õigelt teelt, ei õnnestunud neil siiski seda teha.

Vaatamata kõrvalekaldumistele, puudujääkidele, järgiandmistele estetismile, mis on mõistetavad kodanliku ühiskonna tingimustes, jäi Mugasto põhiliselt veendunud realistiks. Tema viimased tööd räägivad tema järkjärgulisest ja sihikindlast arengust, tema ande õitsengust.

See, mis ta on andnud oma loomingu paremiku näol a. 1933—1937, omab püsivat

* Eesti puugravüüri 100-aasta juubel. «Uus-Eesti» 1935, 20. sept.

kunstiväärtust ja sisaldab palju kasulikku ka tänapäeva graafikutele, kes peaksid tähelepanelikult ja kriitiliselt uurima tema pärandit.

*

Lõpuks olgu mainitud paar sõna 1958. a. ilmunud Underi «Valitud luuletuste» illustratsioonide kohta. Koostajad ja kujundajad on pidanud vajalikuks reprodutseerida Hando Mugasto puugravüüre 1936. a. väljaandest. Seda mõtet ei saa laita, vastupidi — on täiesti loogiline kasutada õnnestunud illustratsioone uusväljaandes. Vaatame lähemalt, kuidas seda on tehtud. Eelpool oli juttu sellest, et parimate vinjettide ja illustratsioonide jaoks oli Mugasto inspiratsiooni ammutanud otseselt tekstist. Paljude temaatiliste tsükli jaoks valmistatud illustratsioonid kasvasid välja selle tsükli luuletustest, parimad päis- ja lõppvinjetid olid luuletuste meeolude ja motiivide väljendajaks. Uusväljaande kunstiline kujundaja (Paul Reeveer) ja kunstiline toimetaja (Hendrik Vitsur) on püüdnud neid asjaolusid mõnevõrra silmas pidada ning paigutada illustatsioonid vastavate luuletuste lähedusse. Nii on see tsükliga «Eelõitseng», sonettidega «Hääl varjust», «Rõõm ühest ilusast päevast», kus illustatsioonid on valitud enam-vähem seoses vastavate luuletustega. Halvem on aga lugu illustatsioonidega tsükli «Sinine puri» (lk. 51) luuletusele «Õnnevarjutus» (lk. 47). Võõrastavana mõjub tsükli «Valveaegu» (1936. a. väljaanne) määratud illustatsiooni paigutamine tsükli «Mureliku suuga» ette (lk. 231). Samuti ei ole millegagi seletatav tsükli «Elu südamest» määratud silmapaistvalt kauni illustatsiooni paigutamine tsükli «Sädemed tuhas» (lk. 243) ette. Nähtavasti ei pidanud kujundajad vajalikuks rangelt silmas pidada illustatsiooni ja teksti vastastikust, tihedat seost, vastasel juhul ei oleks Mugasto poolt «Ballaadidele» määratud illustatsioon sattunud tsükli ette «Sinine puri».

Väga palju jätab soovida gravüüride tehniline külg, kuna 1958. a. väljaande puhul tuli kasutada originaalmaterjali puudumise tõttu eelnevate väljaannete reproduktsioone. On ju teada, et iga väiksemgi viirutus, joon ja joonekene, mis on kunstniku poolt läbi

mõeldud, omab gravüüris suurt tähtsust. Kui aga peen toonviirutus sulab raamatu leheküljel kokku mustaks plekiks, siis kahjustab see gravüüri kunstiväärtust ning sageli täiesti moonutab kunstniku kavatsust. Nii on see aga kahjuks juhtunud illustratsioonidega lk. 27 («Sonetid»), lk. 147 («Õnnevarjutus») ja eriti lk. 243 («Sädemed tuhas»), kus madal trükitehniline tase otseselt rikub gravüüri. Enamiku vinjette on kunstiline toimetaja jätnud kasutamata, isegi sel puhul, kui vin-

jett on otseselt inspireeritud luuletusest, omab teatud sotsiaalset värvingut (näit. karguga sõjainvaliidi kuju luuletusele «Laatsarused», lk. 223, 1936. a. väljaanne). Selle asemele on paigutatud väheütlev oksamotiiv.

Kokkuvõttes veel kord: vanu, väärtuslikke illustratsioone v o i b ja t u l e b ä r a kasutada uusväljaannetes, kuid seda tuleb teha targalt, pieteeditundega suhtudes kunstniku loomingusse.



BORIS KUSTODIJEV

Tatjana Kustodijeva

Talv. Härmatanud puud. Sinine lumi särab päikeses. Külma rohekasroosa taeva all tiirutavad linnuparved. Taamal paistab kiriku lumine kuppel. Jättes maha sügavaid reejalaste jälgi, kihutavad troikad, juhitudna uljastest ajuritest sinistes joppides ja punastes mütsides. See on vastlanädal, vene talvepüha oma palaganide, troikade, liulaskmistega. Teil polegi vaja vaadata maali allkirja, et teada saada — selle autor on Boris Kustodijev, üks vene kunsti tähelepanuväärsemaid meistreid XX sajandi alguses. Te tunnete ära tema lõuendid nende elurõõmu, ereda värvigamma, kordumatute kujude, sügava rahvuslikkuse järgi. Mitte asjata ei kirjutatud üks tema näituse külalastajaid Vene Muuseumis külalisraamatusse Leningradis lühikese, kuid väljendusrikka lause: «Siin on vene vaim, mis lõhnab Venemaa järgi.»

Boris Kustodijevi elu oli omamoodi kangelastegu, sest 1916. aastast alates kuni oma surmani 1927. aastal oli kunstnik aheldatud tugitooli külge ega saanud halvatud jalgade tõttu iseseisvalt liikuda. Kuid raske haigus ei suutnud teda sundida loobuma armastatud kunstist, vastupidi — kunstis leidis ta jõudu elamiseks, töötades oma elu viimse tunnini, ja ka tema viimased teosed kõlavad ikka mažooriselt ning kirkalt.

Boris Kustodijev sündis 1878. aastal Astrahanis kooliõpetaja perekonnas. Kunstniku isa suri, kui poisike oli alles poolteise aastane, ja kogu hoolitsus perekonna eest langes ema — Jekaterina Prõhhorovna õlgadele. Lapsepõlv oli raske. Kuna pension oli ainult 15—18 rubla kuus, tuli emal lisa teenida klaverimängu, õmblemise ja tikkimisega. Kustodijev meenutas hiljem, et talle anti vahel viis kopikat, ja siis algas kohe piin, sest tal tuli valida kompvekkide, vesivärvide või raamatute vahel.

* Ajakiri «Solntse Rossii» 1911, nr. 15. (v. lk.)

Lapsed on alati vastuvõtlikud, ja Astrahan oma maaliliste turgude ning kärarikka kirereva rahvahulgaga jättis tulevase kunstniku hinge ereda ning unustamatu jälje.

1896. aastal sõitis Kustodijev Peterburi ja astus Kunstide Akadeemiasse. Tema õpetajaks oli I. J. Repin, kes hiljem oma õpilast iseloomustades ütles: «Ma panen Kustodijevile suuri lootusi. Ta on andekas, kunsti tõeliselt armastav nooruk, mõtlik, tõsine, tähelepanelikult loodust uuriv. Tema ande iseloomustavateks joonteks on iseseisvus ja sügav rahvuslikkus. Need on talle tugeva ja kindla edu tagatiseks.»* Repini hinnang ei avaldunud ainult sõnades: ta kutsus Kustodijevi koos oma teise õpilase I. S. Kulikoviga ühiselt töötama suure tellitud töö «Riiginõukogu pidulik istung» juures.

Juba akadeemias õppides maaliskustodijev rea suurepäraseid portreid, nende hulgas kuldmedaliga autasustatud portree kunstnik Ivan Bilibinist. Bilibinit kujutatakse istuvana sundimatus poosis, toolitoele naalduvana, jalg põlvel. Kogu interjäär on antud väga üldistatult, ainult maalilise taustana (ülal hõbejas, all pruunikas), millel teravalt ja rangelt joonistub figuuri must siluett. Musta ülikonda elustavad punane nelk nõõp-augus, valge manisk ja kuld-kett. Portree on maalitud laias vabas maneeris. Siin on tajutav see joon, mis hiljem muutub iseloomulikuks Kustodijevi portreedele — oskus jututada inimese iseloomust, tema kordumatust isiksusest.

Akadeemia lõputööna valmis Kustodijevil maal. Seejärel sai ta kaheaastase komanderingu välismaale (viibis Hispaanias ja Prantsusmaal).

Prantsusmaal valmis tal 1904. aastal maal «Hommiik». Oigupoolest on ka see portree. Siin on kujutatud kunstniku naist Julia Jevstafjevna poja Kirilliga. Noor ema vanitab last, aknast voolab päikesevalgust, kaminal seisavad lilled, laps peksab paksu

käekesega vastu vett. Virtuosooslikult on maalitud naise valge pluus. Riidele langevad kerged sirel-lillad varjud, läbi käiste helgib ihu. Lapse kõrv helendab päikesekiires nagu roosa konnakarp, energilised pintslilöögid annavad veepinnale vastupeegelduse ja virvenduse mulje. Maal jutustab noorusest, õnnest, soojadest kuldsetest päikesekiirtest.

Sajandi algul töötas Kustodijev palju portree alal, selle kõrval aga maalis ta ka laatu ja pidustusi kujutavaid žanristseene.

1905. aasta, esimese Vene revolutsiooni aasta, jättis jälgi ka Kustodijevi loomingusse. Reas toleaegetes satiirilistes ajakirjades ilmus temalt teravaid karikatuure Pobedonostsevi, Zubatovi, Witte ja teiste reaktiivsete tegelaste kohta. Samasse aega kuuluvad ka tööd raamatuillustratsiooni alal (Gogoli «Sinel», «Töld», Lermontovi «Laul kaupmees Kalašnikovist»).

Aeg lendab kiiresti. Kustodijevi pere kasvab — sünnib tütar Irina. Mõlemat last näeme 1909. aastal valminud portreel «Lapsed maskikostüümides» (pastell), kus lapsed on rõivastatud markiisiks ja markiiks. Paljud Kustodijevi portreed on teostatud pastellis, viimases maalib ta niisama kergelt ja vabalt kui õlis, taotlede esemete erinevat faktuuri.

1912.—1917. a. andis Kustodijev kõige iseloomustavamad teosed oma loomingus. Need jutustavad rahvapidudest, vene provintsi-kaupmeeste elust. Neis maalides leiame rahvalikkust, tema oskust üldistada, luua tüüpilisi kujusid, jutustada kõigest leebe huumoriga.

«Kaupmehenaine» 1915. aastast. Noor naine toredas lillas kleidis, üle käsivarre heidetud kireva rätikuga, jalutab sujuvalt ja aeglaselt mööda linna. Lihavad sõrmed hoiavad kombekalt pitstaskurätikut, rinnal kahiseb pingul siid. Kogu kujust õhkub oma väärrikuse tunnetamist, laiskust ja mõttelagedat rahu. Taamal paistavad Volga sinine pind, majakatused, kirikutipud, kirevad sildid, sügiseste puude kuldsed kroonid.

Kui Kustodijevi juurde kogunesid sõbrad, rääkisid nad tihti, et üks või teine linn tema maalidel on Kinešma või Kostroma. Kustodijev naeris rahulolevalt, kuid vastas, et linn maalil on väljamõeldud, et see on loodud paljude linnade muljetest, aga kui see sarnaneb Kostromaga, tähendab, ta on tõetruu.

Nii sammus meister üldistuse ja sünteesi teed. Võib kaua imetleda seda, kuidas on maalitud kaupmehenaise kleit. Kerge allmaaling koos katva värvikihiga loob raske kahiseva siidi materiaalsuse mulje. Huvitav on see, et missugust aastaaga kunstnik oma maalide jaoks ka ei vali, tema loodus on alati pidulik ja pühapäevane; kui on suvi, siis on ilm päikesepaisteline, täis rohu ja lillede lõhna, kui talv, siis särab maailm lumes ja härmatisepitsis, kui sügis — nagu käesoleval maalil — siis on see sula lehtedekuld ja jahe sinine taevast. Kustodijev ütles, et sügist kujutades armastas ta endamisi korrata Puškini sõnu: «Ma armastan looduse toredat närtsimist, purpurisse ja kulda ehitud metsi», sest nendes sõnades sisaldub sügise kogu värvirikas ilu.

Samal 1915. aastal on maalitud «Kaunitar». Ta on äsja ärganud ja heitnud teki oma valgelt hästitoidetud kehalt; ilusate, kuid tühjade siniste silmade pillk on laisas rauguses suunatud vaatajale. See pole kõrgema seltskonna rafineeritud ilu ideaal, see kehas tab rahva kujutlust naise ilust, olles seega tüüpiline kuju. Kergelt ironiseerides näitab Kustodijev seda interjööri, milles elab tema kaunitar. Kaupmehemaja maitsetud tapeedid, kus sinisel taustal on laiaili pillatud punased roosid ja valged lillevanikud, kohmakas kirst, kirevad nipsasjad peegli ees. Suurepäraselt on maalitud voodivaip (natuurist, nagu tõendab ettevalmistav joonistus), kerge, luigesulgedega vateeritud roosa siidtekk. Üldse valitseb maalil soe roosa värv: keha ise, tekk, roosa tikitud padi.

Kustodijev armastas väga teoseid nii välja töötada, et vaataja sealt leiaks üha uusi detaile, mis jutustaksid kujutatavast. Muide, sedasama joont — esemeid armastusega ja üksikasjaliselt kirjeldada — hindas Kustodijev suuresti nn. väikeste hollandlaste maalides.

Kunstniku loomingu õitseage langes ühte tema haigusega, mille sümptoomide ilmnes juba 1911. aastal. Kustodijevile tehti kaks operatsiooni, kuid need ei andnud positiivseid tulemusi, ja 1916. aastal kaotas ta liikumisvõime. Valud olid eriti tugevad hommikuti, kuid Kustodijev talus neid mehiselt, püüdes valu ignoreerida, ja töötas, töötas, töötas.

1916. aastal maalis ta «Moskva trahteri»:

B. Kustodijev. Kaupmehenaine.
Õli. 1915.



laua ümber on kogunenud tähtsad, habemikud voorimehed, nad joovad teed ja kuulavad grammofoni, mida trahteripidaja neile väntab. Ja jälle on selles žanristseenis hulk oivalisi detaile — vaadake, kui kergelt, otsekui tantsides, liigub kelner, kandes väljasirutatud käel kandikut. Teised kandikud — mustad punaste roosidega — ripuvad seinale; riulile aga on paigutatud roosad, ümarustel helkivad teekannud. Letil on kurkide ja vähkidega täidetud liuad, taldrikud vorsti ja singiga.

Paljud jooned on maalil teadlikult stiliseeritud vene ikoonide alusel: voorimeeste näod meenutavad süngeid ja karme pühakuid ning üldine värvikooskõla — punane sinisega — oli armastatud ka vene ikoonimaalijate poolt. Kustodijev armastas üldse väga rahvakunsti: vene rahvuslikke puugravüüre, tikandeid, pitse, mänguasju. Muide, selliseid mänguasju oli tal terve kollektsioon: puust husaar, tema südamedaam, amm, teri nokkiv kana jt.

1917. aasta, revolutsiooni aasta. Kustodijev tervitab revolutsiooni ja reageerib sellele ühena esimestest kunstnike hulgas. Kuigi ta ei saa liikuda, ei tunne ta end isoleerituna uuest vabast maailmast ja jälgib ahnelt kõike toimuvat. Ta jälgib oma töötoa aknast demonstratsiooni, ja selle tulemusena valmib maal «27. veebruar 1917. aasta», mis on maalitud otse natuurist.

Oma kujutluse toimunust jäädvustab kunstnik maalil «Bolševik» (1920). Karmi ja tahtekindla näoga tööline kannab lehvivat punast lippu. Ta on tohutu suur, tema pea ulatub taevasse, ta astub üle majade, üle nende, kes püüavad tema kindlat, tugevat sammu peatada. Talle järgneb rahvahulk. Praegu tundub maali lahendamine sümbolistlikus allegoorilises plaanis mõnevõrra naiivsena. Kuid iga asja tuleb vaadata selle aja seisukohalt, milles ta on sündinud, ja see maal, mis räägib kunstniku sügavast usust revolutsioonisse, oli üks esimesi, mis puudutas uut, aktuaalset, eesrindlikku teemat.

1921. aastal sai Kustodijev tellimuse maalide loomiseks 1920. aastal toimunud Kominterni II kongressi auks. Kunstnikul valmisid «Õine pidustus Neeval» ja «Pidustus Uritski väljakul Kominterni II kongressi avamise päeval». Neis maalides kõlab jälle kunstni-

kule lähedane pidustuse teema, kuid seekord hoopis uudsel. Eriti õnnestunud on maal «Pidustus Uritski väljakul», milles kunstnik on oskuslikult edasi andnud üldise väljakul valitseva rõõmsa õhkkonna, iseloomustades selle juures nagu alati kergelt ja ilmekalt üksikuid tegelasi. Me näeme nende hulgas pidupäevaselt rõivastatud madrust ja teda armunult vaatavat tütarlast. Niisugust paari nägi Neeva kaldal jalutades kunstniku poeg, kes koju tulles rääkis sellest isale. Kustodijevile meeldis see jutustus ja ta maalil väikese akvarelli «Madrus ja preili», hiljem aga kordas ja varieeris seda teemat korduvalt ning lülitas selle ülalnimetatud maali.

Samadel aastatel said rida kunstnikke — Brodski, Dobužinski, Vereiski ja nende hulgas ka Kustodijev — ülesande joonistada Leninit esinemise ajal Tauria palees. Kustodijev ei saanud oma haiguse tõttu koosolekule sõita, mida ta väga kahetses. Ta päris huviga teistelt kunstnikelt, mida Lenin rääkis, kuidas ta välja nägi ja mis tal seljas oli. Ta soovitas Brodskil maalida Lenini suur portree ja vaatles tähelepanelikult tema visandeid.

Lenini kuju erutas Kustodijevi sügavalt. «See on terve epohh,» rääkis ta, «meie kõik oleme sellest osavõtjad.» Lenini surma-aastal valmisid tal neli graafilist portreed Leninist ja mitme lasteraamatu illustratsioonid — «Lenin ja noored leninlased», «Lasatele Leninist», «Üks päev Leniniga».

Kuid uute teemade kallal töötades ei unustanud Kustodijev ka vanu — vene provintsi pidustusi, vene kaupmeeskonda — mis ikka jälle elustusid tema lõuenditel.

1918. aastast pärineb «Kaupmehenaine teed joomas». Rõdul laua taga, mis on kaetud igasuguste maiustuste ja puuviljadega, joob teed noor õitsev naine. Teda on kujutatud tüüpilise Vene linna taustal. See on revolutsioonieelne provints oma tüütava üksluisusega, kus tuntakse mõnu peamiselt ainult rikkalikust söömisest ja tühjadest juttudest. Armastusega kujutab kunstnik kõiki laual olevaid esemeid: helkivat samovari, hiina tee karbikest, punase tikandiga käterätikut — need kõik on maalitud natuurist. Ta imetleb neid lihtsaid asju, sest need on valmistatud inimese osavad käed, need on osa sellest maailmast, milles inimene elab. Kuid kaunitar ise on mõttesse vajunud, hoides



B. Kustodijev. Moskva trahter. Öli. 1916.

alustassi laiali sirutatud sõrmedel, ei pööra ta tähelepanu millelegi, mis on laual, ega ka hellitusi nuruvale kassile.

Kustodijev maalis meelsasti loomi, keda ta väga armastas.

Kunstniku maja oli alati täis elu ja liikumist. Seal käisid tema enda ja ta laste sõbrad. Eriti meeldis Kustodijevile viibida noorte hulgas, võtta osa nende kõnelustest, vaidlustest, naljadest. Küllastajate hulgas olid Vereiski, Petrov-Vodkin. Ka Aleksander Blok, keda Kustodijev hindas kui poeti ja kui inimest. Ta kuulas mõnuga, kui Blok luges oma luuletusi, imetles tema kaunist nägu, tema ilusaid ilmekaid käsi. Ta voolis Bloki büsti, mis pole säilinud. Pärast Bloki surma anti büst valada, kuid pronksbüst jäigi tegemata ja plastiliinist originaal hävis.

Suurt rõõmu valmistasid haigele kunstnikule Fjodor Ivanovitš Šaljapini külaskäigud. Kustodijev jumaldas muusikat, laulu, laulis ka ise üsna hästi ja hakkas Šaljapinile tihti kaasa laulma. Nende tutvus sai alguse 1919. aastal, kui Šaljapin tegi Kustodijevile ettepaneku teha eskiise Serovi ooperile «Vaenulik jõud». Ise oli ta lavastuse režissöör ja ühtlasi laulis Jerjomka partiid. Kustodijevi huvitas see töö ja ka Šaljapinit ennast ning ta unistas viimast maalida suure vastlanädalastseeni taustal. Samaaegselt kartis ta, et ei suuda edasi anda selle näo väljendusrikkust ning arvas, et Šaljapin suure töökoormuse tõttu keeldub poseerimast. «Vaenuliku jõu» esietendus läks hülgavalt. Aplodeeriti lauljatele ja ka dekoratsioonidele, eriti vastlanädalastseeni omale. Kustodijevi tutvus Šal-

japiniga ei katkenud ka pärast selle töö lõp-
pemist, ja 1921. aastal hakkas kunstnik maa-
lima laulja portreed. Näitusele esitati sellest
autorikoopia väiksemates mõõtmetes. Portree
originaali viis Šaljapin välismaale kaasa ja
see rippus tema Pariisi korteris.

Vene kuulsale lauljale Šaljapinile sobib
suurepäraselt vene talve, vene pidustuste
taust. Ta seisab, kasukahõlmad lahti (tema-
taoline vägilane ei karda pakast!) ja vaatleb
toimuvat. Pidustajate hulgas on ka Šaljapini
tütär, kelle kuju Kustodijev tõi sisse Šalja-
pini palvel. Selles teoses on õnnestunult
liitunud Kustodijevi andekuse kaks
ala — tema kui suurepärase portretisti ja
kui eluröõmsate žanristseenide meistri
talent.

Kuid sellega pole tema talent veel ammen-
datud. Ta töötas ka skulptorina, illustraato-
rina ja teatrikunstnikuna. Ta tegi dekoratsi-
oonide eskiise Ostrovski näidenditele «Hun-
did ja lambad», «Äike», «Lumivalgeke»,
«Omad inimesed, tuleme toime», «Enne pol-
nud krossigi, ja äkki kolm kopikat». Ja
muidugi mitte ainult Ostrovski teostele.

1926. aastal esietendus Leningradi Suures
Draamateatris J. Zamjatini näidend «Kirp»,
mille dekoratsioonid ja kostüümid olid val-
minud Kustodijevi eskiiside järgi. Kunstnik
ise rääkis oma kavatsusest järgmiselt:

«Kõik toimub otsekui palaganis, mida on
kujutatud puugravüüril: kõik on ere, kirev,
sitsilik, «tuulalik» ja «piiterlik», ka «Tuula»
ja «Inglismaa» ise. Siit tuleneb «eriti tore»
tsaariloss, «lelulik» Tuula, võõras veider
Inglismaa, mis üpris sarnaneb Inglismaaga,
nagu seda kujutatakse rahvapidustustel
palaganides. Näidendi lõbus ja tugev keel
nõudis ka vastavaid värve: taustaks punane
riie, sinine valgete täppidega sits (see on ka
lumi), punaste lilledega rätikud, millel liigub
kirev naiste, inglise talumeeste, lõõtspilli-
mängijate, neidude, kindralite rodu, lisaks
lollivõitu tsaar. Ja tsaar, inglased ning kind-
ralid on naljakad sellepärast, et nad toimi-
vad ja räägivad hoopis teisiti, kui nende sei-
sus nõuab. Selles vastuolus peitubki olukorra
huumor, ja sedasama huumorit ma tahtsin
anda ka «Kirbu» dekoratsioonides ja kostüü-
mides».*

Lavastus oli lõbus, ere, ebatavaline.
Kustodijev oli kõik viimse detailini läbi mõel-
nud, alates eskiisidest ja lõpetades buta-

fooriaga. Huumor, mis kunstnikust kunagi ei
lahkunud, läbib kõiki eskiise, kõiki kostüüme.
Näiteks on Inglismaa, nagu Tuula lihtini-
mene seda ette kujutas, täis veidraid ja kee-
rulisi esemeid, mis kõik on kombineeritud
igapäevastest, nähtud asjadest. Inglise aga
— see meenutab vene kaupmeest, kuid tema
kostüümile on lisatud uskumatu torukübar
ning tohutud linnid, millega on mähitud
paksud sääred.

Kustodijevil oli suurepärase visuaalne
mälu, ta mäletas väga hästi kaupmehenaisi,
kes elasid tema kodu lähedal Astrahanis, ja
kuidas üks või teine neist riides käis. Ta rää-
kis tihti, et kõik, mis ta on maalinud, on
maailitud nooruses kogutud muljete järgi, ja
et kui neid poleks, siis ei saaks ta liikumis-
võimetuna üldse töötada.

«Mul on kerge», rääkis Kustodijev, «sest
mul tarvitseb ainult tahta, ja ma võin oma
pealt tellida maali, mis seisab mul alati silme
ees.»

Kogutud muljed võimaldasid haigel
kunstnikul luua akvarellide sarja «Vene
tüübid» (1920. a.). See on terve galerii kaju-
sid, kes on läinud minevikku, meile ajalooks
muutunud. Kunstnik jutustab nendest üksik-
asjaliselt, kerge muigega, mis aga kunagi ei
muutu satiiriks. Ta ei idealiseeri ega kaunista
midagi. Meie eest möödub siin terve ajastu:
heasüdamlik naeratus ümmargusel näol,
pakub oma teeneid voorimees; kahisevas sii-
dis liigub pikkamööda väarikas kaupmehe-
emand; kavalate silmadega tatarlane kaubit-
seb pimestavate vaipadega; kirev karussell
tiirleb ja ereda hobuse seljas tiirlevad kaasa
naerved noormees ja neiu; tõttab kelner, kes
mustkunstnikuna kannab ühes käes suupis-
tetega kandikut ja teises kolme teekannu;
kaunitar, õrna naha ja kuldsete juustega
vene Veenus peseb ennast saunas. Ühed ja
samad tegelased läbivad sageli mitut teost
(rääkisime sellest juba seoses «Madruse ja
preiliga»). Sama lugu on ka vene Veenusega.
Sel teemal pole loodud üksnes akvarell sar-
jast «Vene tüübid», vaid ka suur õlimaal
(1926. a.).

Kustodijev alustas tööd pliiatsieskiisidega,
ja olles leidnud vajaliku poosi, joonistas
natuurist. See oli raske aeg, materjali töö

* Riikliku Vene Muuseumi teaduslik arhiiv. Fond
26 üks., os. 6.

jaoks oli vähe, polnud vajalikes mõõtmetes puhast lõuendit ja tuli maalida vanale teesele (gruupiortree, mis on maalitud mõisas «Terjom»). Kui algas maalimine lõuendile, ei kasutanud Kustodijev enam natuuri (välja arvatud seebivaht, mida poeg selleks juhuks pesukaussi lõi).

Veel kord tõi Kustodijev lõuendile noore naise kogu tema toreda laisa keha ilus. Vene Veenus kerkib seebivahust kaselõhnalises aurus. Tema keha on hoopis erinev näiteks «Kaunitari» omast, mitte nii roosa, pigem hõbedane, jahedate varjudega rinnal, maalifaktuur on sile kui email. Hiljem maalib Kustodijev juurde akna, kust paistab linn oma kärarikka ja lõbusa eluga. Ta rääkis ise, et armastab maalidele anda sügavust ja sellele sügavusele väikesi mõõtmeid. «Niisugust võtet tuleb õppida Fedotovilt», ütles ta. Ta õppis pidevalt vene ja lääne meistritelt. Viimastest armastas ta Velázquezit, keda ta palju kopeeris, Tiziani, Tintoretot, Veroneset. Moodsasse formalistlikku kunsti suhtus ta pilkavalt. Sellega seoses on huvitav meenutada järgmist fakti. 1912.—1914. a. läks mõningais Peterburi ringkondades moodi futurism, korraldati futuristlikke näitusi. Kustodijev ning Dobužinski otsustasid teha abstraktseid maale, et need varjunime all näitusele saata. Maalid pidid valmima kolme tunniga. Kunstnike naised pidid aega silmas pidama, võistlus algas kell 12 ja selle lõpp oli ette nähtud kell 3. Mõlemad kunstnikud said selle ajaga valmis. Dobužinski maalib avatud akna. Aknalaul seisis lill ja lebas

kollane kurbade silmadega pea. Akna taga olid müür ja korstnad. Kõik olid maalitud väikeste ruutudena. Kustodijev kujutas viluste majadega tänavat ja seda mööda sammuvat naist. Esiplaanil oli põlev latern. Kõik oli maalitud ringikeste ja ruudukestena, kuid eredate värvidega ja ilusasti. Majad olid ultramariinsinised, naise rätik mustjaslilla, laterna valgus kollane. Maal kandis nimetust «Jalutuskäik», autori nimi all oli Pugovkin. Maalid esitati näitusele ja neil oli menu, kuid kolme päeva pärast võeti nad seinalt maha, sest keegi oli teada saanud nende tõelised autorid. Kustodijevi juurde tulid solvunud formalistlikud kunstnikud ja heitsid talle ette «inetut nalja», tema aga ainult naeris. Ta kinnitas, et peamine on maalimis- ja joonistamisoskus, et seda valitsedes võib teha kõike, ja et natuur, elu, on tõelise meistri peamised õpetajad.

Ta armastas kirglikult elu, rõõmustades, et ta kõigest raskustest hoolimata, raskest haigusest hoolimata endiselt armastab ilu, endiselt rõõmustab elu üle. Nekrassovi «Kaupmeest» illustreerides rääkis ta, et ta vastumeelselt joonistas vanamehe surma stseeni, kuigi sai aru, et selles on eriline karmus ja ilu. Kuid kas võib ükskõik millist surma võrrelda eluga! Ja nüüd, kus kunstniku surmast on möödunud üle 30 aasta, oleme talle niisama tänulikud, kui on tänulikud meie järeltulijad selle rõõmu eest, mida meile annavad tema maalid, sügava optimismi eest, mis õhkub tema suurrepärestest teostest.

HOLLANDI MAASTIKUMAALIJA — MEINDERT HOBBEEMA (1638—1709)

Jurii Kuznetsov

Hollandi väljapaistev maastikumaali ja Meindert Hobbema elas ja töötas ajastul, mil tema kodumaa paljudel elualadel pärast tormilist majanduslikku, poliitilist ja kultuurilist tõusu hakkas ilmne languse tendents; rahvusliku kunsti saatus aga oli epigoonide ja renegaatide käes. Neis tingimustes tähendas suure mineviku saavutuste tasemele jäämine täielikku kangelastegu. Kuid Hobbema ei jäänud üksnes ustavaks hollandi kooli realistlikele printsiipidele, vaid rikastas seda uute kogemustega ja lisas oma poolt uusi saavutusi. Tänu temale säilitas realistlik suund hollandi maastikumaalis ja ennekõike Jacob van Ruysdaeli kool, kelle õpilane oli Hobbema, kuni XVII sajandi lõpuni ja XVIII sajandi alguseni kogu oma jõu ja värskuse, samuti oma juhtiva koha hollandi maastikumaali evolutsioonis.

Kahe ja poole sajandi jooksul, mis on möödunud Hobbema surmast, on tema kunstiline pärand korduvalt hindamist ja ümberhindamist leidnud. Suure kunstniku loomingu- ja arengulises pärandis otsib iga ajastu endale vastavaid jooni, lähtudes olemasolevast kunstipraktikast ja valitsevast esteetikateooriast. Nii oli see ka Hobbema loominguga, ainult selle vahega, et tema loominguga taasavastamine uuemal ajal oli tihedasti seotud lääneeuroopa maastikumaali arenguga XVIII—XX sajandini.

Boucher' ajal, kui maastik oli muutunud ainult pastoraalsete stseenide taustaks, polnud Hobbemal poolehoidu. Kuid on võimalik, et tema teoste suured dekoratiivsed väärtused võisid paeluda XVIII sajandi asjatundjate ja maalikunstnike tähelepanu. XIX sajandi algul tahtsid inglise romantilised maastikumaalijad näha Hobbemas juba oma eelkäijat. Nad avasid esimestena inglise publiku silmad tema teoste nägemiseks. Inglise kollektsioonid on tänaseni jäänud tema meistriteoste parimateks kogudeks. Ka

Prantsusmaal saab realistliku maastikumaali tekkimisega uuesti alguse Hobbema imetlemine. Hobbemat kui realisti, keda Prantsuse ühiskond tunnustas, hakati objektiivsemalt hindama. XIX sajandi lõpul tõstsid impressionismi austajad kilbile ainult ühe vormialase külje tema loomingus — nõidusliku valguse ja helendava koloriidi; kuid täiesti paikapidamatuks tuleb lugeda Hobbema võrdlemist Utrilloga XX sajandi alguses, kuigi tõepoolest XVII sajandi maastikumaalijaist Hobbema kunst oli kaasajale kõige lähem.

Milles siis peitub Hobbema teoste kustumatu võlu saladus? Milline oli tema loomingu- ja arenguline tee?

Meindert Hobbema sündis 1638. aastal Amsterdams. Lapsepõlve veetis tulevane kunstnik vaeslastekodus, aastail 1655—1657 oli ta teenriks ja õpilaseks Jacob van Ruysdaeli stuudios. Sügav sõprus sidus teda oma õpetajaga ka järgnevatel aastatel. Kui ta 1668. aastal abiellus Amsterdami linnapea köögitudrukuga, oli Ruysdael abielu sõlmimise tunnistajaks. Järgmisel aastal sai Hobbema aktsiisiametniku koha. Kuid teenistus ega ka tema suurepärase kunst ei toonud talle jõukust — nii tema ise kui ka ta naine maeti kui kehvivate klassi kuulujad.

1658. aastast on dateeritud kunstniku esimene tuntud teos. See on «Jõemaastik» Detroiti muuseumis. Kunstnik oli tookord kahekümne aastane, ta oli just äsja lahkunud Ruysdaeli stuudiost. Madalad kaldad ja kõrge taevast, rahuliku vee kohale kummarduvad sasisitud puud ja üksik kirikutorn silmapiiril — niisugune on selle maastiku motiiv. See on erakordselt lihtne ja Haarlemi koolkonna meistrite juures hästi tuntud — selle klassikalisi näiteid maalis juba sajandi esimesel poolel Salomon van Ruysdael, Hobbema õpetaja onu. Järgnevate aastate töödes on tugevasti tunda Jacob Ruysdaeli mõju. Paistab,



M. Hobbema. Middelharnisi saareallee. Õli. 1689. London, Rahvuslik Galerii.

nagu tahaks Hobbema kindlamini omandada õpetaja maneeeri, enne kui ta alustab iseseisvaid otsinguid. Tema selle perioodi maalide koloriit on realistlikult tagasihoidlik — puude tume rohelus, pruunikashall maa ja sinine, valgete pilvedega taevas. Ainult pintslilööök on laiem kui Ruysdaelil ja siin seal eraldab teda õpetajast pastosooselt peale kantud valgushelkide efekt.

Pärast 1660. aastat algavad omaenda stiili otsingud, õigemini — omaenda teema ja sellele vastavate isikupäraste väljendusvahendite otsingud. Vaatluste ja uurimuste objektiks jääb sama Hollandi loodus kui Ruysdaelilgi. Mõlemad meistrid maalivad tihti isegi üht ja sama motiivi. Kuid vastupidiselt õpetajale näeb Hobbema loodust lopsakas suvises õitsemises, vihmast pestuna ja päikesest hellitatuna. Ainult nii avaneb kunstniku arvates looduse tõeline ilu. Selles osas on Hobbema teemade ring piiratum. Ta ei

armasta talve, ei kujuta merd, teda ei võlu koskede dramaatiline ilu, mida neil aastail nii innukalt maalivad Ruysdael ja Allart van Everdingen. Ta väldib tiheda metsa süngust, kuid teda ei võlu ka läbipaistvad kaugused, mis kaovad lõpmatusse. Selles looduse nurgakeses, mida armastab Hobbema, on kõik pilguga haaratav, konkreetne ja selge, selle võib mõne minutiga läbi käia, kuid seda võib tundide kaupa imetleda.

Üheks esimeseks teoseks, milles täielikult väljendub kunstniku ülev, optimistlik ellusuhtumine, on Louvre'i muuseumis asuv maal «Talu», mis kannab aastaarvu 1662. Hobbema kujutab talumaja väikesel päikesepaistelisel väljakul. Puude kroonid heidavad läbipaistvaid varje. Vasakul, tee ääres, ja paremal, väikese jaheda kaevu ääres, on inimeste kujud. Nad ei etenda maali kompositsioonis kuigi suurt osa, mis on iseloomulik ükskõik millise hollandi peisažisti maasti-

kule, kuid Hobbema maastikule annavad nad üllatavalt asustatud ilme. Kõik looduse rõõmud on inimese jaoks teataval määral inimeste kätetöö — näib kunstnik sellega ütlevat.

Järgmisel, 1663. aastal, tuleb meistri pintslilt esimene šedöövr, milles tema kunstikreodo leiab juba selget väljendamisviisi. See on «Hollandi tamm» Beiti kogus Londonis. Kaks rida kõrgeid lopsaka krooniga puid ääristavad muldril kulgevad teed. Vasakul, lausikus, on noored, istutatud puud ja viljakad mahlased luhad. Taimede rikkalik roheline kõrgis võimalikes varjundites — tumerohelisest kuni heleda kollakasroheline, punased kivikatused ja kõrge, valgete rümpilvedega sinitaevane loovad mažoorse värvigamma. Maali päikeseline, värske ja elurõõmus toon ning öitsva suve lopsakad vormid rõhutavad selle nurgakese viljakust ning ilu, mille inimene oma kätega on eraldanud viljatutest liivaluidetest ja karmist merest. Rahulikult söövad tee veeres hästitoidetud lehmad ja lambad, segamatu on inimeste rahu, kes on kindlad oma võimuse looduse üle.*

1660-ndad aastad tähistasid Hobbema loomingu tegevuse öitsengut. Just neil aastail ilmus ka meistri kuulsuse toonud vesiveskete motiiv. Selle žanri esimeste õnnestunud teoste hulka kuuluvad Amsterdami, Haagi ja Louvre'i muuseumis asuvad maalid. Kõige paremaks nende hulgas aga peetakse õigusega toredat maastikku, mis asub Buckinghami palees Londonis ja kuulub aastasse 1668. Keskpäeva ere valgus — Hobbema armastatuim valgus — annab maastikule emotsionaalse jõu, ühtne hõbedane valgus-õhu keskkond ühendab tervikuks maa, vee ja õhu, kogu nähtava maailma värvide mitmekesisuse ja tema vormide rikkuse. Selle žanri teostes kujuneb lõplikult välja Hobbema oma stiil.

Hobbema oli palju tänu võlgu Ruysdaelile isegi oma ampluaas — vesiveskete kujutamises, sest nende prototüübiks oli talle Ruysdaeli «Maastik vesiveskitega» (1661). Kuid just nimelt naturist maalivale Ruysdaelile, nagu õpetaja ennast näitab selles teoses. Ruysdaeli kui ohjeldamatut fantaasiat omava pieteediga ja Ruysdaeli kui sügavat filosoofilist, sünteetilist looduse kuju loova mõtlejaga Hobbema ei püüdnudki võistelda.

Tema omapärane anne avanes kõige täielikumalt konkreetse maastiku sfääris, milles kunstnik nagu püüaks luua teatava paikonna portreed, kuid emotsionaalset ja sügavalt lüürilist portreed. Kunstnik kehastab ju oma teostes kodumaa, Hollandi palet, mille inimene on vallutanud, isegi loonud! See ilu, mis kunstniku arvates lagedal Hollandi maastikul kunagi puudus, on sinna juba loodud Hobbema esiisade tööga. Hobbemal kui kunstnikul tuli see ainult avada.

Nende märkuste valgusel tunduvad ülekohtusena kunstniku aadressil korduvalt tehtud etteheited, et tema kompositsioonidel puuduvat fantaasia, kuid teiselt poolt tema loodus olevat liiga ilus, puud liiga sihvakad jne. Jah, Ruysdaeli kompositsioonides ilmneva fantaasia kõrval tunduvad tema õpilase kompositsioonid tõepoolest tagasihoidlikena. Hobbema ei vaja oma õpetaja fantaasiat. Kunstnik mõistis kompositsiooni all ennekõike vaatekohta täiesti konkreetsele maastikumotiivile. Tundub, et ta sellepärast just maaliski sageli üht ja sama maastikku mitmest üksteisele väga lähedast vaatepunktist, et kõige selgemini avada loodust kui inimese tegevusvälja. Loodus, mida Hobbema armastab ja kujutab, areneb mitte üksnes omaenda loomulike seaduste järgi, vaid ka kultiveerituna inimese poolt. Kas kunstnik siis ei tohi niisugusel juhul näha puud mõnevõrra sihvakamatena kui nad on tegelikult, et oma mõtet piltlikumalt esile tuua!

Hobbema geenius avaldub kõige tugevamini tema kuulsaimas teoses «Middelharnisi saareallee», mille ta maalib 1689. aastal (London, Rahvuslik Galerii). V. Mardin, üks suuremaid hollandi kunsti uurijaid, kirjutas täie õigusega selle maali kohta, et see on «suurim teos, mis ületab kõik, mis XVII sajandil maastikumaali alal on loodud pärast Rembrandti surma». Hobbema enda loomingu etendab see teos niisamasugust osa kui Ruysdaeli loomingu tema kuulus «Juudi surnuaed». Mõlemal juhul on meie ees meistriteos, milles kunstnik on ennast kõige

* Stafaaži on selles maalil teostanud animalist ja žanrimaalija Adrian van de Velde, kelle teeneid Hobbema eriti vastustusrikastel juhtudel kasutas. Ta kasutas ka teiste kunstnike abi, kuid enamasti on meister ise teostanud kujud oma maastikel.



M. Hobbema. Maastik vesiveskiga. Õli. Pariis, Louvre.

täielikumalt näidanud. Sellepärast on õpilase ja õpetaja tööde võrdlemine väga vajalik, et näidata Hobbema panust hollandi maastikumaa li alal. See kõrvutamise demonstreerib ka ilmekalt mõlema meistri loomingulise meetodi omapära.

Mõlema teose aluseks on muljed reaalsest tegelikkusest, veelgi rohkem — konkreetse maastikumotiivi hoolikas uurimine. Hobbemal on selleks Middelharnisi ümbrus, Ruysdaelil — portugali-juudi surnuaed Vana kiriku juures Amsteli ääres. Kuid selle uurimise tulemusena sündinud teosed on printsiipsiaalselt erinevad. Eelnenud visandid, mis Ruysdael on teinud natuurist, erinevad vähe kalmistu praegusest olukorrast ja vastavad nähtavasti täpselt selle tolleaegsele ilmele. Maalile aga ilmusid kiiresti voolav jõgi, poolpehkinud puud ja isegi Vana kirik muutus varemteks. Konkreetsest motiivist pole säilinud midagi peale üksikute detailide. Kunstnik on oma poeetilise fantaasia jõul loonud uue kompositsiooni, selle, mida ta vajas oma kavatsuse realiseerimiseks — Ruysdael näitab aja purustavat jõudu, elu kiiret kulgu ja kadumist.

Hobbema jääb oma maalil otse topograafilise täpsusega ustavaks konkreetsele maastikule. Kunstniku valitud motiiv sisaldab kõik vajaliku, et väljendada tema loomingu põhiideed — tõeliselt kauni loob looduses inimene. Middelharnisi maastik oli tundmatuse ni muutunud. Kunstnik maalil oma teose 1689. aastal, kuid veerand sajandit enne seda oli siin vilets rabamaa. Inimene kaevas korralikult kraavid ja rajas puistee. Arhiividokumentide andmeil toimus see 1644. aastal. Alles pärast 1666. aastat istutati puud kiriku ümber. Veel hiljem tekkis salu, mida näeb vasakul keskmisel plaanil. Tööd selle maaala kultiveerimisel kestsid veel maalil loomise aastal. Paremal esiplaanil kujutas Hobbema aednikku, kes kärbib aias noori puud. Kas mitte see inimese loov tegevus ei tinginud mitte üksnes motiivi valiku, vaid ka maalil kompositsiooni?

Sellele inimese rajatud korrall looduses vastab tõesti kõige paremini sümmeetriline kompositsioon. Otse vaataja poole kulgeb tee, rangelt vertikaalselt kerkivad sihvakad puutüved, mis uhkelt kannavad oma kroone. Ristuvad horisontaal- ja vertikaaljooned loovad kindla skeemi — kompositsiooni

luustiku. Kuid kunstnik rikastab seda skeemi teiste, sümmeetrilise elavamate motiividega. Kraavide sinistele lintidele, mis silmapiiril kokku jooksevad ja sinist taevast peegeldavad, vastavad kaks rohelist, puukroonide poolt moodustatud linti, mis läbivad taeva sina ja toetuvad samasse kokkupuutepunkti. Kõige tumedamat kohta maalil — varju vasakpoolses alumises nurgas — tasakaalustab diagonaalil maalil kõige heledam laik — valge pilv parempoolses ülemises nurgas. Maastiku detailide assümmeetrilise mitmekesisustab veelgi teose ranget kompositsiooni. Jäädes reaalse tegelikkuse pinnale loob Hobbema ainult vaatekoha valikuga ühe kõige hiilgavamatest XVII sajandi maastikukompositsioonidest.

Niisama hiilgavad on selles teoses ka Hobbema kui maalilja saavutused. Kogu maastikku läbiv värelev hõbedane valgus annab erakordse tõetruudusega edasi mereäärse linna pidevalt liikuvat õhustikku. Kord kergelt libisevad, kord sügavad, langevad varjud, mis vahelduvad ereda või rahuliku valguse triipude ning laikudega, lülitavad isegi maapinna sellesse valguse-õhu keskkonna mängu. Pruuni ja roheline lausmaa kullakas valgus, millesse sugeneb hoonete helepunaseid toone, ja külma taeva kontrast iseloomustavad maalil heledat ja värsket koloriiti.

«Middelharnisi saareallee» on meistri parim teos, milles tema omapärane talent avaneb kõige täielikumalt ja sügavamalt.

Paistis, et pärast Ruysdaeli surma vaevalt leidub Hollandis meistrit, kes ütleks maastikumaa li oma, värske sõna, niivõrd suured olid Ruysdaeli tegevuse tulemused, mis viisid lõpule hollandi maastikumaa li peaaegu sada aastat kestnud evolutsiooni. Ja kui Hobbema oleks jäänud ainult oma õpetaja pärandi juurde, oleks ta olnud ainult üks tema järglastest, keda Ruysdaelil oli palju. Kuid Hobbema läks õpetajast kaugemale — ta avas kaasaeglastele inimese poolt muudetud ja loodud maastiku esteetilise väärtuse, ülistas looduse ilu kui inimeste sihikindla tegevuse, paljude põlvkondade visa töö tulemust võitluses merega, üleujutustega, luidete ja soodega.

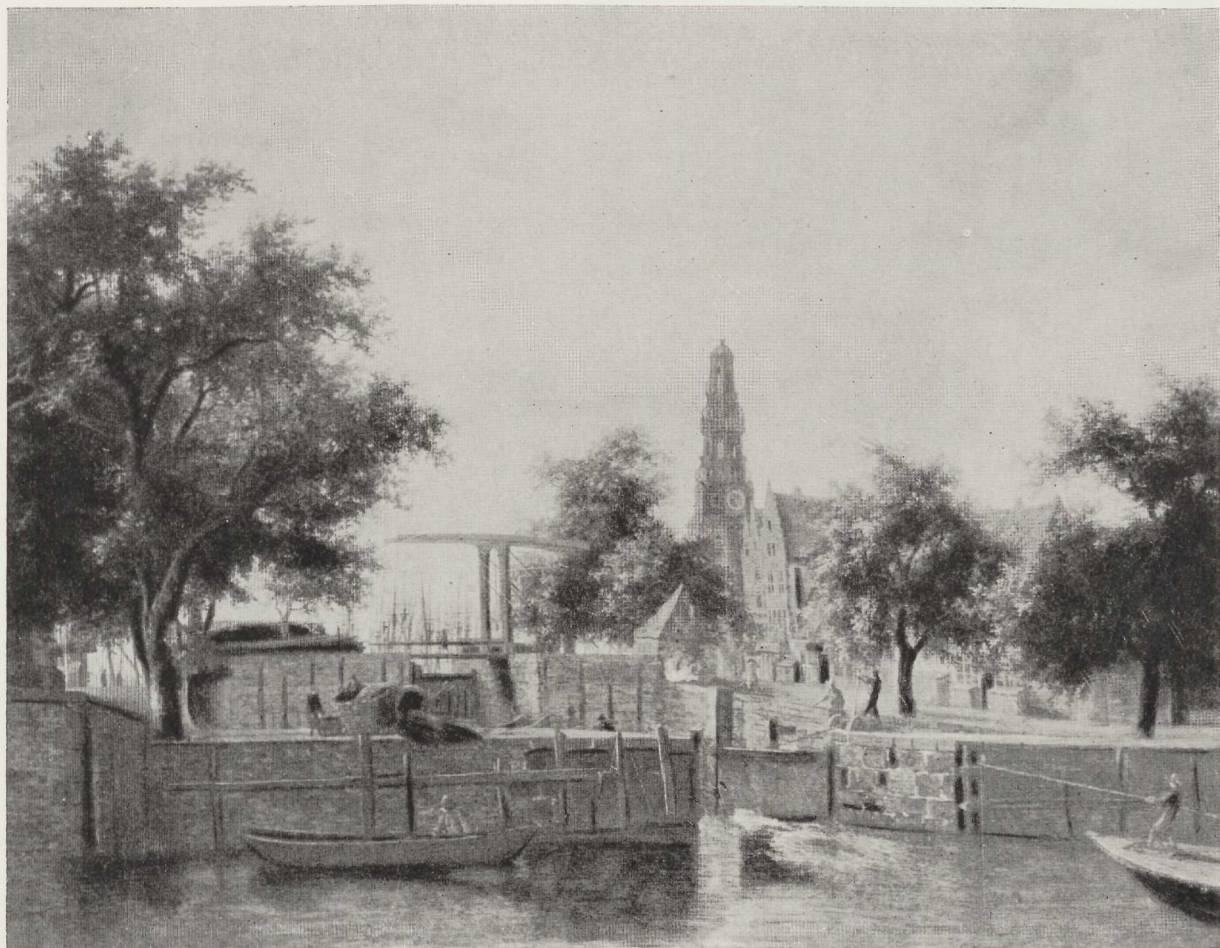
Hobbema esines sellel rahvusliku maastikumaa li arenemisetapil, mil selles ilmnes juba tendents topograafilise maastiku poole.

Just samal ajal loovad tema kaasaeglased Gerrit Berkheide (1638—1698) ja Jan van der Heider (1637—1712) linnamaastikke. Kuid ka nemad säilitavad veel nagu Hobbemagi poetilise suhtumise loodusesse. Hobbema loominguliste taotluste lähedus sellele meistrite grupile avaldub eriti selgesti tema linnamaastikus «Vaade Haarlemi lüüsidele Amsterdamis», mida samuti peetakse kunstniku meistriteoseks.

Viimastel eluaastatel ei töötanud Hobbema nii intensiivselt. Maa majandusliku, poliiti-

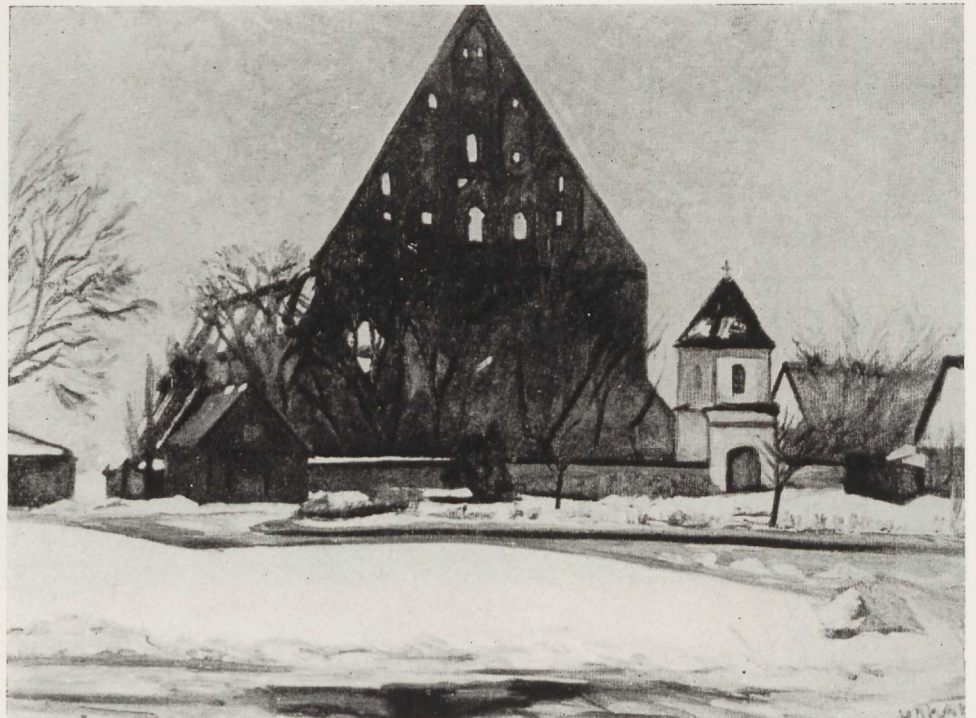
lise ja kultuurielu tardumuse ja languse tingimustes kohtas kunstilooming pidevalt takistusi. Kirjanduses ja kunstis avaldusid üha selgemini aktiivsest ellu vahelesegamisest loobumise tendentsid. Need ilmnesis osalt ka Hobbema loomingus, kui kunstnik, unustades esivanemate kangelasteod ja nende töö looduse alistamisel, hakkas murelt imetlema nägusaid maastikke. Kuid Hobbema, hollandlaste enda loodud Hollandi ülemlaulik, jääb meile alati lähedaseks ja kalliks.

M. Hobbema. Vaade Haarlemi lüüsidele Amsterdamis. Öli.



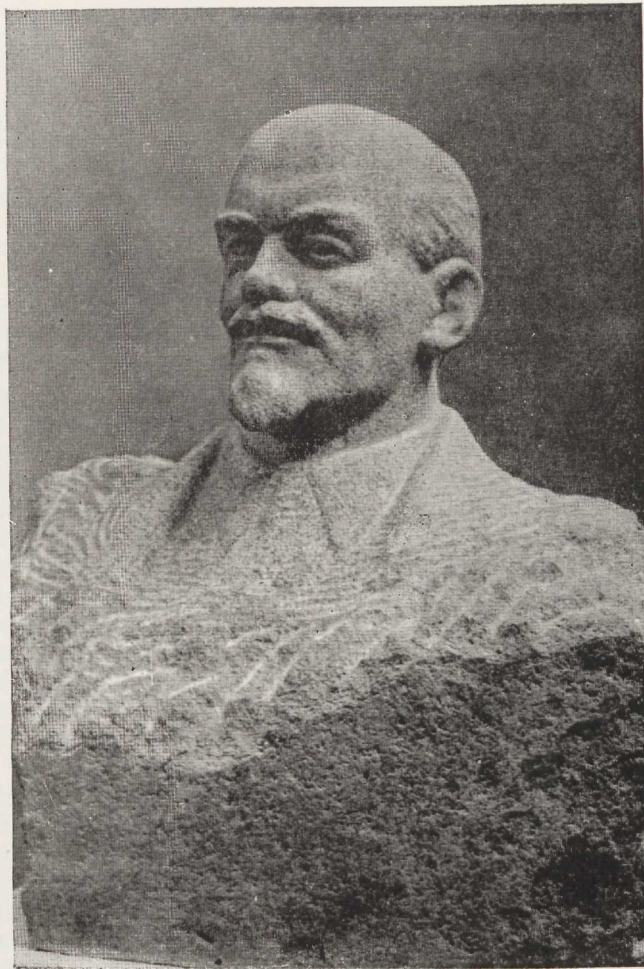


A. Rimm. Enne esinemist. Kips. 1960.



V. Ohakas. Pirita. Oli. 1959.

E. Kirs. V. I. Lenin. Graniit. 1960.



N. Kormašov. Teetöölised. Oli. 1960.



MEIL JA MUJAL — ARHITEKTI PILGUGA

Mart Port

Kõikjal, kus meie arhitektid viimasel ajal on viibinud, nii meil kui ka mujal (Soome, Demokraatlik Saksamaa, Belgia, Tšehhoslovakkia, Rootsi), võis märgata õige intensiivset ehitustegevust. Vahel on selle ajendajaks olnud sõja purustuste likvideerimine, vahel rahvastiku tugev linnastumise tendents. Peaaegu igal pool kurdetakse ka teravama või vähem terava korteripuuduse üle, kuigi ühele inimesele langev keskmine elamispind kõigub mitmesugustel põhjustel võrdlemisi suures ulatuses juba ühe riigi piires asuvates linnades, kõnelemata rahvusvahelisest ulatusest.

Võimatu on lühikeses kirjutises puudutada kõiki huvitavaid muljeid ja probleeme, millistega arhitekt puutub kokku reisidel. Seetõttu piirdugem siinkohal kolme näilisel kitsa probleemiga, mis on aga tuleviku seisukohalt suure tähtsusega. Need on:

1. Vaba hoonestusviisi juurdumine.
2. Autoliikluse kasvu mõju linnade arengule.
3. Muudatused arhitektuuris ehitustegevuse industrialiseerimise tagajärjel.

*

Traditsioonid on visad püsima, olgu nad head või halvad. Aastatuhandeid on kogu maailmas ehitatud hooneid piki tänavajoont, mõnikord üksteisest lahus, sagedamini aga üksteise kõrvale katkematus reas. Kui krundist mingi osa jäeti hoonestamata, siis asus see tavaliselt õue või aiakesena hoone taga, krundi sügavuses. Oli aga krunt väike ja majaomaniku kasuahnus suur, ehitati kogu maalapp äärest ääreni täis. Nii tekkisid kapitalistlike suurlinnade sünged ja troostitud majamürakad. Krundi piire mööda kulgesid kindlusi meenutavate hoonete kõrged tulemüürid. Kitsaste kaevutaoliselt hämarate siseõuede ja koridoritaoliste tänavate poole avanesid viie-kuuekorruseliste üürimajade

aknad. Niiviisi tihedalt hoonestatud valgusevaeseid kvartaleid leiame praegu veel külluses kõigis maailma suuremates linnades.

Halvem on aga, et selliseid hooneid püstitatakse veel praegugi maades, kus kapitalistlik süsteem ergutab südalinna äritänavate äärseid kalleid krunte maksimaalselt välja ehitama. Niisugused hooned võivad olla kui tahes laitmatud oma välisilme, sisekujunduse ja tehnilise teostuse poolest, kuid neis töötavate ja elavate inimeste põhilisi õigusi puhatale õhule, rohelusele ja päikesevalgusele rikutakse jämedalt.

Sotsialistliku leeri maades võime mõnikord esitada tõsiseid ja põhjendatud pretensioone uute ehituste aegunud arhitektuurile ja ehitustöö madalale kvaliteedile. Kuid hoonestustihedus, hoonete kõrgus, korterite orientatsioon ilmakaarte suhtes, krundi vaba haljastuse minimaalne pind jne. on meil normidega rangelt määratud. Seetõttu on eriti olemasolevate tänavate hoonestuse täiendamisel uute ehitustega meie linnades tagatud elanikele mõnevõrra inimväärsemad ja hügieenilisemad tingimused, kui analoogilistel juhtudel näiteks Brüsselis, Stokholmis või Helsingis.

Eeltooduga ei ole aga sugugi tahetud öelda, et kehtestatud normide rangus oleks küllaldaseks tagatiseks kaasaja kõiki nõudeid rahuldavate elamukomplekside püstitamisel. Praegugi võrdub näiteks läbi akende saadav välisvalguse tugevus tavalistes elutubades vaid umbes ühe kahesajandikuga sellest, mida omame lageda taeva all. Aeg on juba kõigiti küps laialdaseks üleminekuks senisest tunduvalt täiuslikumatele, kaasaegsematele ja inimeste elulisi huve mitmekülgsemalt arvestavatele hoonestusprintsipidele, mida üldiselt tuntakse vaba hoonestusviisi nime all.

Vaba hoonestuse põhimõte ei ole viimaste aastate avastus. Juba mitmete aastakümnete eest on siin-seal ehitatud üksikuid suuremaid

ja väiksemaid elamukomplekse selliselt, et hooned paiknevad vabalt loodusliku roheluse keskel, on soodsalt asetatud päikesevalguse ja valitsevate tuulte suhtes ning on eraldatud tänavaliikluse mürast lopsakate haljasribadega. Kuid see igati loogiline ja elanike seisukohalt tervitatav progressiivne hoonestusviis juurdus visalt. Kapitalistlikes maades oli takistuseks maa eraomand. Üht elamut üksikul krundil tänava ja teiste ehituste vahel ei olnud muidugi võimalik luua vaba hoonestuse põhimõttel. Ulatuslike ehituskomplekside üheaegne projekteerimine ühele valdajale kuuluval suurel krundil ei saanud aga olla massiline nähtus. Pealegi ei lahendatud kõiki sellelaadseid ülesandeid mitte võrdse novaatorluse, progressiivsuse ja meisterlikkusega. Nii ei suutnud kuni Teise maailmasõjani taolised ansamblid oluliselt mõjustada linnade üldilmet. Neisse suhtuti koguni mõninga eelarvamusega, kui ajafaktori poolt lõplikult kontrollimata eksperimentidesse.

Seda rõõmustavam oli tõdeda, et peale Teist maailmasõda on alanud vaba hoonestusviisi suur võidukäik paljudes maades, et selle eelistes on veendumas üha laiemad ja laiemad ehitusega tegelevad ringkonnad kogu maailmas. Eriti edukas on olnud uue linnaehitusliku printsiibi elluviimine Inglismaal ja Rootsis. Edu võtit tuleb otsida kõigepealt ehitustegevuse kontsentreerimises vabadele, häid looduslikke eeldusi omavatele hoonestamata aladele väljaspool seniseid linnapiire (nn. satelliit-linnade rajamine). Rootsis lisandub eelnevale kapitalistliku riigi kohta küllaltki progressiivne ehitustegevuse finantseerimine: $\frac{1}{3}$ elamatust ehitatakse riiklikest ja kommunaalsummadest, $\frac{1}{3}$ suurte elamuehituskooperatiivide poolt ja ainult $\frac{1}{3}$ eraehitustena. Seega vähemalt $\frac{2}{3}$ iga-aastasest ehitusmahust realiseeritakse suurte ehitusmassiividena suurte ehitusorganisatsioonide poolt ja projekteeritakse komplekselt — alates uue linnaosa või mikrorajooni hoonestuskavast ning insernerivõrkudest ja lõpetades iga üksiku hoone ning korteri siseviimistlusega. Nii ei tule imestada, et kogu maailma arhitektide üheks huviobjektiks on muutunud Stokholmi satelliitlinnake Vällingby, kus aastail 1951—56 ehitati arhitektuuri viimasele sõnale vastav kaunis ja mugav asula 24 000 elanikule. Samalaadseid,

kuigi veidi väiksemaid linnaosi on ainuüksi Stokholmi lähistele ehitatud nüüd juba tosina ümber. Töö nende väljaehitamisel jätkub. Kuid ka Göteborgi, Malmö, Helsingi, Tampere, Turu, Lahti, Ostrawa ja Gotwaldovi ümbruses on mõndagi uut, mis teeb rõõmu ehitusmehe nõudlikule silmale.

Uued vaba hoonestusviisiga linnaosad mõjuvad kõigiti hästi ja isegi paremini, kui võis oletada erialases kirjanduses avaldatud kirjutiste, projektide ja fotode põhjal. Maa-pinna huvitavat kaljust reljeefi oskuslikult kasutades, olemasolevat haljastust ning suuri puid suure pieteeditundega koheldes on saavutatud kordumatult omapäraseid, värvirõõmsaid ja võluvalt sundimatuid lahendusi, milles kaasaegsed ehitused sulavad loodusega ühtseks tervikuks. Üksteise naabruses on paigutatud 1—2-korruselistest individuaalelamutest liidetud ridamajad, 3—5-korruselised pikad sektsioonelamud (nn. «kriipsmajad») ja 8—14-korruselised ühesektsioonilised nn. «punktmajad». Niisugune erineva kõrguse ja konfiguratsiooniga ehituste vastandamine loob meeldiva kontrasti ja aitab vältida monotoonsust — industriaalsete meetoditega ehitavatest tüüpelamutest koostatud uute linnaosade kõige kurjemat vaenlast.

Kõigiti on hoolitsetud elanikkonna mugavuste ja tervisliku ümbruse eest. Elamute vahetus läheduses asuvad kohalikud kaubandus- ja kultuurikeskused, koolihooned, lasteasutused, spordikompleksid, garaažid, ühiskondliku transpordi peatuskohad. Jalakäijatele määratud teed kulgevad läbi roheluse ja on täielikult eraldatud sõiduteedest. Toretsevate väikekodanlike tänav-koridoride ja õukondlikult paraaditsevate losside-platside ansamblite asemele on astunud hoolitsus elanike tõeliste tarviduste rahuldamise eest.

Muidugi on iseküsimus, et klassiühiskonnas kõrgete üüride tõttu seda hoolitsust saab kasutada ainult majanduslikult kindlustatud elanike kontingent, kuna uutes rajoonides korraliku korteri kuuüür ületab sageli lihttöölise kuupalga ning on mitmeid kordi kõrgem võrreldes vanamoeliste korteritega.

Nõukogude Liidu alustati vaba hoonestusviisi tõsisema juurutamisega alles pärast 1954. aastal toimunud üleliidulist ehitajate nõupidamist Kremliis, kus purustati meie ehituskunsti arengule suurt kahju tekitanud arhitektuursed vääriteooriad. Esimesed uudes

ehitusviisis püstitatud näidis-mikrorajoonid Moskvast Novo-Tšerjomuškast, Tšeljabinskis, Kiievis jm. on juba eksploatatsiooni antud. Vabas hoonestusviisis on kavandatud suur elamurajoon 60 000 elanikule ka Tallinnas, Mustamäe all.

Sotsialistlikus ühiskonnas on olemas kõik objektiivsed eeldused üleminekuks vabale hoonestusviisile kõige laiemas ulatuses. Meil puudub maa eraomand, ehitustegevust finantseerib, juhib ja planeerib riik, projekteerimine ja ehitamine toimub suurte riiklike organisatsioonide poolt.

Kuid seni ei ole me ehitusalal veel õppinud täielikult kasutama kõiki neid eeliseid, mida annab meie ühiskondlik süsteem. Vaba hoonestusviisi oskuslik kasutamine oma näilisest lihtsusest hoolimata on kaugelt keerukam ja komplitseeritum senisest perimetraalsest hoonestusviisist. Et seda edukalt juurutada, on vaja paralleelselt küsimuste teoreetilise läbitöötamisega senisest põhjalikumalt tundma õppida ka kõike progressiivset, mida on vastaval alal saavutanud teised riigid ja seda kriitiliselt kasutada meie oludele vastavalt.

*

Paljud suurlinnad on aegade jooksul välja kujunenud kindlustest. Vastavalt elanike arvu kasvule laienes linnade territoorium, kusjuures tänavatevõrk arenes omaaegsete elu- ja liiklusoludele vastavalt üsna loomulikku rada mööda nn. radiaal-ringsüsteemiks (näiteks Moskva, Leningrad, Pariis, Berliin, Viin, Tokio, Ankara, Tallinn). Linna suubuvad maanteed moodustasid peamised raadiused, neid ühendasid omavahel ringtänavad.

Kuid esines ka reeglipäraselt ristuva võrekujulise tänavatevõrguga linnasid, kus iga elamukvartalit enam-vähem ristsuundades neljast küljest piirasid tänavad, mis täitsid ühekorraga elu, äri ja transpordi funktsioone. Tavaliselt on need linnad rajatud kindlate projektide kohaselt lühema ajavahe- miku jooksul (näiteks Leningradi mitmed rajoonid, Peking, Washington, Philadelphia, Chicago, Tver).

Mõlemad eelmärgitud ajalooliselt välja kujunenud süsteemid kui ka nendest moodustunud segasüsteemid on praegu aegunud ja sattunud teravasse vastuollu linnade ter-

ritoriaalse kasvu ja tormiliselt areneva mehhaanilise linnatranspordi arenguga, eriti aga Esimesele maailmasõjale järgnevast perioodist alates linnatänavaid lõplikult valutanud autoliiklusega.

Linnaliikluse probleemid on praegu Ameerika ja Euroopa suurlinnades võtnud äärmiselt terava kuju. New-Yorgis, Londonis, Hamburgis, Brüsselis, Stokholmis ja mitmel pool mujal on autode kasutamine südalinna rajoonides muutunud ääretult tülikaks. Autosid ei ole võimalik enam soovikohaselt peatada, kuna puuduvad vabad parkimiskohad. Kasvab õnnetusjuhtumite arv. Algab linnaarterite ummistumine.

Piki peatänavaid kulgevad kaupluste, kinode, administratiivhoonete, kohvikute ja restoranide katkematud read. See kutsub esile jalakäijate suure kontsentratsiooni, mis veelgi halvendab sõiduteede läbilaskevõimet. Sõiduteede ummistumisele lisandub kõnniteede ja ülekäikude ummistumine jalakäijatega.

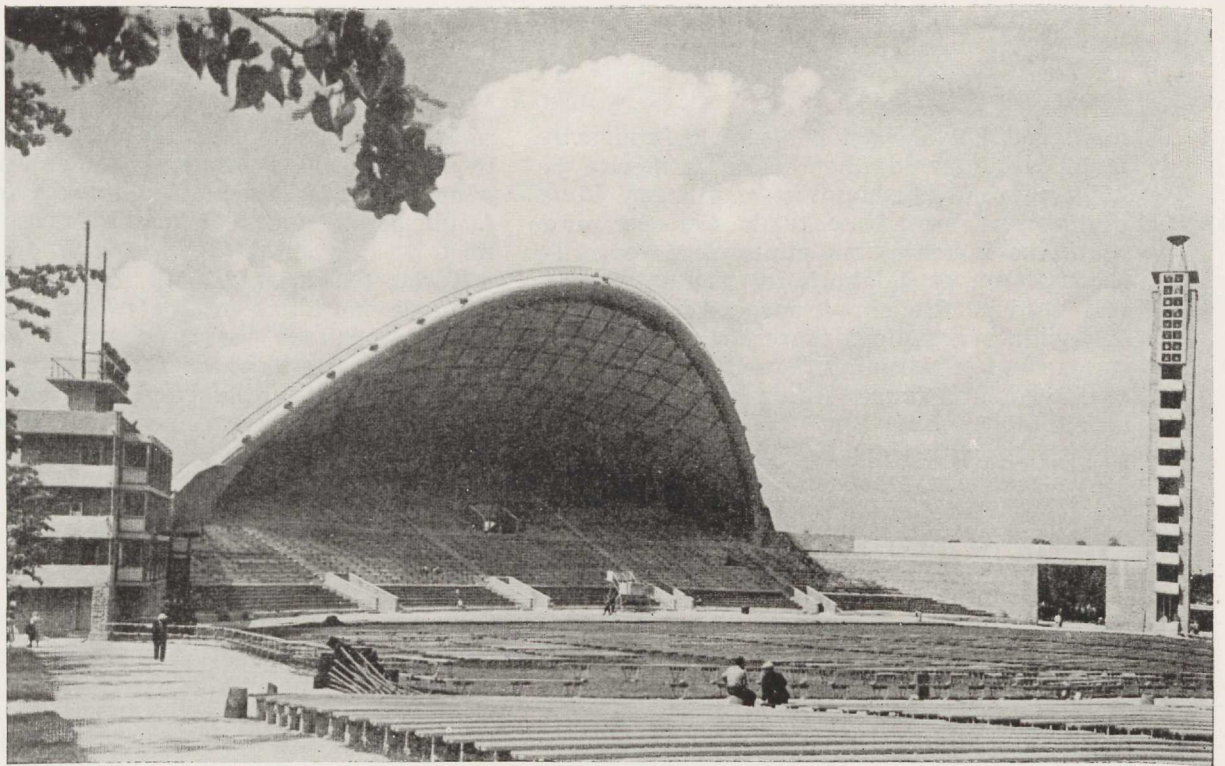
Päeva jooksul akumuleerub asfaldi, kivi- müüride, metalli ja betooni massidesse suures hulgal päikesesoojust, mis suveõhtutel põhjustab bensiniaurudest ja asfalditolmust küllastunud õhu ülekuumenemise. Nii riisutakse tänavate ääres elavatelt inimestelt pärast tööpäeva lõppu tervislik puhkus. Algab tung linnapiiridest välja — loodusesse. Et see võiks toimuda võimalikult kiiremini, püüab iga perekond enesele muretseda auto.

Lewis Mumford kirjutab: «Nii kaua, kui autosid oli vähe, oli autovaldaja kuningas — ta võis sõita, kuhu tahtis ja peatuda seal, kus soovis. See vabadus on tänapäeval säilinud üksnes hõredalt asustatud piirkondades. Põgenedes autoga suurlinnast märkab autoomanik juba teel, et ta on omalt poolt lisanud koormatust niigi juba ülekoormatud liiklusele.

Jõudnud soovitud sihtkohta kusagil kaugel punktis, avastab ta, et endisest maastikust pole enam midagi järel.

Tänu autoteedele avaneb tema silmade ees vaade ühele eeslinnast, mis on niisama igav ja monotoonne nagu see, millisest ta ise välja sõitis.

Lühidalt — ameeriklane on ohverdanud kogu oma elu autole, sarnanedes inimesele, kes kirest haaratuna hävitab oma kodu, et



A. Kotli, H. Sepman. Laululava Tallinnas. 1960.

pillata kogu sissetulek kapriissele armuke-
sele, kelle võlusid ta saab nautida vahete-
vahel.»*

See kujukas võrdlus ei ole liialdatud. Lääne suurlinnade elanikkonnalt võetavast üsna tuntavast maksukoormast kulub lõvi-
osa transpordiarterite rekonstrueerimisele, teede ristumiskohtade ümberehitamisele mit-
messe tasapinda, uute automagistraalide par-
kimisplatside rajamisele ja ummistumisele
kalduva linna liikluse hädapärasele regulee-
rimisele.

Nõukogude Liidus on esialgu kergesõidu-
autode arv tunduvalt väiksem mitmetest
enamarenenud kapitalistlikest riikidest, kuid
sõjahaavade parandamise järel, rahvamajanduse
pideva tõusu olukorras suureneb ka
meil autode arv ligemate aastatega vähemalt
kümnekordseks. Selle tagajärjel hakkavad
ka meil iga aastaga veelgi enam süvenema
vastuolud tänavatevõrgu aegunud struktuuri
ja autoliikluse intensiivistumise vahel. Kaas-

aegne transport dikteerib linnadele peagi uue
planeerimissüsteemi.

Eelkõige tuleb saavutada selge teedevõrgu
diferentseerimine. Suured transiitteed peak-
sid kulgema väljaspool linnasid, olema välja-
ehitatud sõitmiseks suurte kiirustega ja
omama teederiste erinevates tasapindades.
Neilt hargnevad linnadesse harumagistraalid,
millega tsentrumid vabastatakse igasugusest
transiitliiklusest. Linna territooriumi jaga-
vad mitmeks rajooniks nn. väljasõidu eks-
press-magistraalid. Nende poolt tekitatav
müra, tolm ja soojuskiirgus lokaliseeritakse
tihedate haljasmassiividega, mis magistraale
elurajoonidest eraldavad. Viimased jagatakse
nn. «mikrorajoonideks» (suurusega 40—
45 ha) rajooni tähtsusega sõidutänavate
võrguga, millesse suubuvad kohaliku tähtsu-
suga tupik-elutänavad.

Igas mikrorajoonis paiknevad kõik selle
elanikele vajalikud asutused, alates lastesõi-
mede ja koolidega ning lõpetades raamatu-
kogude, kaupluste ja garaažidega. Arhitek-
tide ülesandeks on leida lahendusi, mis voi-

* «Architectural Design» 1959, nr. 5.

maldavad kõige ratsionaalsemaid, mugava-
maid ja lühemaid ühendusi elukorterite ja
kõigi vajalike ühiskondlike asutustega. Loo-
mulikult peab nii laste kui ka täiskasvanute
liikumine mikrorajooni piires olema organi-
seeritud nii, et jalakäija ei pruugiks oma
teel kordagi ületada transpordimagistraale
ega sõiduteid, millega tagatakse täielik ohu-
tus ja rahu jalakäijatele, suur läbilaskevõime
sõiduteedele ja suured liikumiskiirused masi-
natele.

Meie linnaplaneerijatel tuleb võtta tõsise
hoiatusega eriti ameerika autoteede projek-
teerijate väärlahendusi, kes paljudel juhtu-
del kordasid samu vigu, milliseid omal ajal
tegid raudteede projekterijad. Suured maa-
alad otse linnade südames on võõrandat-
ud mürarikaste ekspres-automagistraalide,
parkimisplatside ja garaazide rajamiseks. Nii
raisatakse linnade territooriumide kõige hin-
nalisemaid osi täpselt samuti, nagu on seda
seni teinud stiihiliselt tekkinud raudtee, kau-
bahcovid, vaksalid ja manööverdamisplatsid.
Eeltoodu tagajärjel hakkavad suurlinnades
liiklusprobleemi peamised põhjustajad —
tööstus ja kaubandus — linnast uuesti välja
kolima, jättes maha väljasureva südalinna.
Kujuka näitena võib tuua Detroitist paar-
kümmend kilomeetrit põhja poole autoteede
ristile ehitatud suurte parkimisplatsidega
«Northlandi» universaalkaubamaja. Selle
ümber tekkisid paari aastaga uued kaupluse-
d, restoranid, kohvikud, kontorihooned,
kino, haigla. Uuel tsentrumil on suur edu,
kuigi asub väljaspool linnapiire. See muu-
tus lühikese aja jooksul kohaks, kuhu elanik-
ud sõidavad sisseoste sooritama, sööma,
jooma ja puhkama. Juba esimese aasta jook-
sul ületas uue kaubamaja läbimüük süda-
linnas paiknevate suurimate kaubamajade
oma.

Mitmekülgne analüüs tõendab, et opti-
maalne linnade suurus on 100—300 000
elaniku piires. Suuremate linnade juures
halvnevad ühelt poolt elanike sanitaar-
hügieenilised tingimused, teiselt poolt hakka-
vad järsult kasvama kulutused, mis on seotud
linnatranspordi organiseerimisega, tõu-
seb insener-tehniliste seadmete klass; kapi-
taalsuse aste ja eksploatatsioonikulud. Sot-
sialistlik plaanimajandus võimaldab võidelda
suurlinnade liialdatud kasvutendentside
vastu. Meil ei kasva tööstus stiihiliselt, vaid

rahvamajanduse plaanide alusel. Uutele
tööstustele õigete asukohtade valikuga on
võimalik anda hoogu väikelinnade arengule
ja ühtlasi vältida suurlinnade liigset laiene-
mist.

Tõsist tähelepanu tuleb meie oludes pü-
hendada ka ühiskondliku transpordi täius-
tamisele. Autode arvu ebatavalise kasvu
üheks põhjustajaks kapitalistlikes maades on
üldkasutatavate liiklusvahendite tehniline ja
moraalne vananemine, hooletus ja vähene
huvi nende arendamise vastu. Ometi suuda-
vad need sama tänavalaiuse korral ühe tunni
jooksul transportida kümneid kordi rohkem
inimesi kui kergesõidua autod ja seega tundu-
valt vähendada transpordimagistraalide üle-
koormatust.

Transpordi tõhusat kasvu arvestav linnade
planeerimine ja vaba hoonestuse printsiip
on üksteisega suurepäraselt seostatavad.
Õieti vaba hoonestus selle mõiste kaasaegses
täheenduses ei ole üldse lahutatav teedevõrgu
diferentseerimisest ühes jalakäijate teede
selge eraldamisega sõiduteedest. Pealegi
annab teedevõrgu diferentseerimine võrra-
tult ökonoomsemaid lahendusi, võrreldes
seniste projekteerimisprintsiipidega, millel
rahvamajanduse seisukohalt on väga suur
tähtsus.

Nii ei saa kahjuks ühineda mõningate
kõlavate sõnavõttudega, millistes Tallinna
Pelguranna uut elamumassiivi, Kohtla-Järve
ja Narva viimaseid ehitusrajooni kiitvalt
seostatakse vaba hoonestusviisi printsiibiga.
Tegelikult on neis lahendustes säilitatud
traditsiooniline perimetraalsele hoonestusvi-
sile iseloomustav tänavatevõrk elamumas-
siivi väikesteks kvartaliteks jaotamisega.
Mõningal määral uudsemalt on kvartalitesse
asetatud hooned. Kuid ainuüksi hoonete pöö-
ramisega risti või kaldu tänavas suunale ei
ammendata kaugeltki kõiki positiivseid või-
malusi, milliseid võib anda vaba hoonestuse
printsiip oskusliku kasutamise juures.

*

Vaaraode ajast kuni tänapäevani on muu-
tumatu kogu maailmas kasutatud igavesti
noore ehitusmaterjali kuulsusega telliseid.
Aegade jooksul on neist ehitatud mitmeid
miljoneid hooneid küll kõikvõimalike pro-
jektide järgi kui ka hoopis ilma projektideta.
Loendamatu müürseppade käed on ikka ja

jälle paigutanud kohale seda ühemõõdulist pisikest ehitusdetaili.

Viimastel aastatel hakkab aga ühe viimase alana ka ehitustegevus käsitöölt üle minema masinatootmisele. Tänapäeva tehnilisi taotlusi massilise ehituse aladel (nagu elamud, tööstushooned, koolid jm.) iseloomustavad kõige kujukamalt Leningradis juba käikulastud uued gigantised majaehituskombinaadid. Analoogiliselt laeva- või autotehastele on need suurtehased spetsialiseerunud mingi kindla hoonetüübi (näiteks 5-korruseliste 100 korteriga elamute) seeriaviisilisele väljalaskmisele aastatoodanguga üle paarisaja ühetüübilise hoone iga kombinaadi kohta.

Selle murrangu tähtsust on muidugi raske alahinnata. Kuid praegu ei oska me veel õigesti ette kujutada neid tohtuid muudatusi, mida masinatootmine hakkab avaldama ehituskunsti arengule kogu maailmas, esmaajoones aga just Nõukogude Liidus ja sotsialistlikes maades.

Miks just siin?

Ainuüksi riiklik, kontsentreeritud ehitustegevus, kindel plaanimajandus ja maa eromandi puudumine loovad kindlad eeldused ehitustegevuse suunamiseks industriaalse suurtootmise rööbastele.

Kapitalistlikus maailmas jääb iga-aastane keskmise, 1000 elaniku kohta ehitatavate korterite arv tunduvalt maha Nõukogude Liidus ehitatavate korterite arvust. Kuid ka selle ehitusmahu realiseerimine on tavaliselt killustatud arvukate väikeettevõtete vahel. Konjunktuuri ebakindlus, terav konkurents, tellijate erinevad majanduslikud võimalused, individuaalsed erisoovid ja eri profiiliga ehituste rohkus ei võimalda suurte kapitalide suunamist ühte kindlat ehitustüüpi tehaseliselt valmistava suurtööstuse arendamisele. Seetõttu on erakapital ehituse alal sunnitud piirduma üksnes niisuguste suurkätistega, mis toodavad seadmeid, materjale, poolfabrikaate või detaile. Nendel aladel võib läänes vaieldamatult märkida tõhusat arengut, edasiminekut ning toodete väga rikkalikku nomenklatuuri. Seevastu teostatakse seal peaaegu kõik ehitusprotsessid ka praegu veel traditsioonilisel viisil vahetult ehitusplatsidel. Headest saavutustest võib kõnelda ka üksikprotsesside mehhaniseerimisel, inventaarsete töövahendite tarvitamisel, novaator-

like konstruktsioonide väljatöötamisel, tööde teostamise kõrge täpsuse ning kvaliteedi osas.

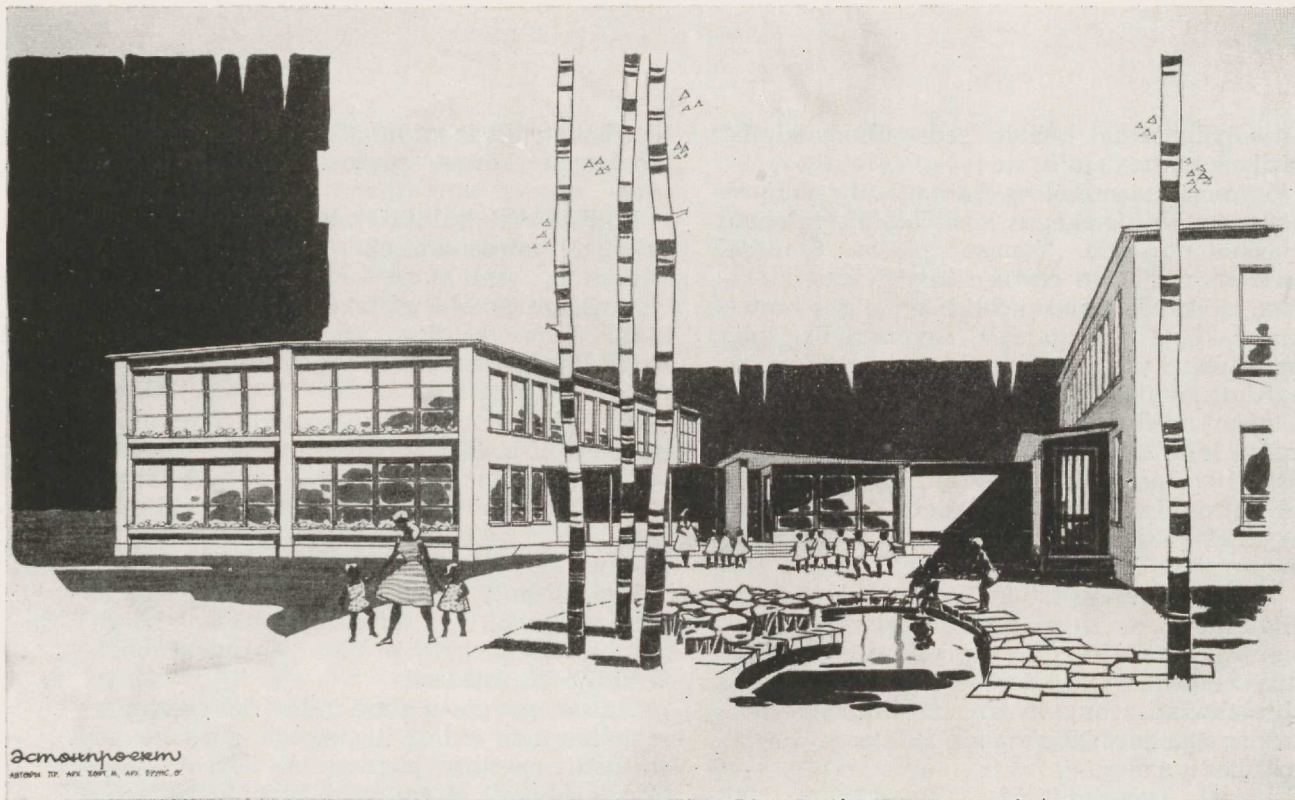
Endist viisi kulutatakse aga palju puitu raketiste valmistamiseks. Väga suur on ka käsitsitöö osatähtsus. Ehitamise tempode tõstmist piirab ehitusplatsil teostatavate tööliikide tehnoloogiline järjekord, aastaajad, ilmastikutingimused, kivinemise ja kuivamise tähtajad.

Arhitekti loominguviisi võimalusi tehniline külg ei piira. Ta võib meelevaldselt kavandada kõikvõimalikke individuaalseid lahendusi, kuna nende teostamise osas ei teki minigeid konstruktiivseid ega tehnoloogilisi raskusi.

Loomulikult on selliste unikaalses laadis püstitatud ehituste maksumus vägagi kõrge, mis omakorda kruvib üles amortisatsioonikulud ja üürimäärad.

Ehitustegevuse tõeline industrialiseerimine saab toimuda ainult üksteisega sarnanevate ehituste massilise püstitamise korral. Selliseid korduvalt ehitatavaid hooneid tunneme tüüpehituste nime all, neid ehitatakse nn. tüüpprojektide järgi. Tüüpprojekti mahtu kuuluvad kõik tehaseliselt valmistatavate ehitusdetailide joonised, nende alusel konstrueeritakse kõik tootmiseks vajalikud mehhanismid ja seadmed. Eeltoodud arvestades peab tüüpprojekt omama küllaldase ajalise stabiilsuse, see ei tohi kaotada oma tarvitamiskõlblikkust liiga lühikese aja jooksul (mitte alla 3—5 aastat). Vastasel korral tuleks suurtehase tehnoloogiat ja seadmeid liiga tihti rekonstrueerida, mis oleks seotud tunduvate kulutustega, tootmisvõime langusega ja riisuks nii industriaalsetelt ehitusmeetoditelt ökonoomsuse efekti.

Tehaseliselt valmistatavate ehituste eeliseks on eelkõige odavam maksumus, kiiremad ehitustempod, inimeetööjõu kokkuhoid, ehitustööde sesoonsuse kaotamine, tehase tingimustes toodetud suurte valmiselementide suurem valmistamistäpsus ja kõrgem viimistluse kvaliteet, ehitusmaterjalide ratsionaalne ning kaudeta kasutamine jne. Suured majaehituskombinaadid toodavad ise kõik hoone suuregabariidilised valmisedetailid, transportivad ehitusplatsile, tõstavad ja monteerivad need tornkraanade abil kohale n.-ö. «otse ratastelt», lõpetavad viimistlustööd ning annavad ehitused üle alles peale igakülgselt



M. Port O. Bruns. Lasteaed, -sõim — 280 kohaga.

kontrolli ning avastatud defektide täielikku kõrvaldamist.

Ainult üleminek tööstuslikule tootmisele võimaldab täita nõukogude ehitajate ette seatud vastutusrikast ülesannet — suurendada elamuehituse maht lühikese aja kahekordseks, ilma et oleks vajalik oluliselt suurendada ehitustööliste arvu. Industrialiseerimine on ainuvõimalik tee elamispinna terava defitsiitsuse kiireks likvideerimiseks.

Ei saa aga jätta märkimata, et tehaseliselt valmistatavate ehituste juures esineb praegu veel terve rida lahendamata probleeme.

Meil on tegemist ehituskunsti ajaloos seni nägematu olukorraga. Toimunud murrangud tehnika valdkonnas ei võimalda enam endiselt toetuda minevikupärandile ega ka välismaistele progressiivsetele kogemustele. Nõukogude ehitajad astuvad praegu väga suure kiirusega mööda senitundmatuid radu. Arvestades sotsialistliku ehitustöö temposid ja tohutuid mastaape, saab selgeks, et väikseimigi läbimõtlematus võib põhjustada ebasoovitavaid tagajärgi.

Samaaegselt ei luba terav korteripuudus ehitustemposid mingil määral pidurdada. Nii jääb paratamatult puudu ajast, mis rahulikes tingimustes võimaldaks teostada väiksemaulatuslikke ennetavaid eksperimente. Eksperimendid toimuvad meil sageli üheaegselt ja paralleelselt suurte tehaste käikulaskmisega, mille tagajärjel mõned defektid paratamatult hakkavad ilmneama alles eksploatatsiooni käigus.

Allakirjutanu arvates on suurimaks ohuks tehaseliselt toodetavate hoonete väga piiratud nomenklatuur, väline sarnasus ja ühtlane kõrgus (peamiselt 4—5 korrust). Nii tuleb tõsiselt karta linnade ja asulate ilme monotoonseks muutumist, nende omapära kadumist, igavuse ja kroonulikkuse tekkimist.

Missugused võimalused on selle vältimiseks? Milliseks kujuneb üldse arhitektide osa tehaseliselt valmistatavate tüüpehituste massilise kasutamise korral?

Arhitekti kutseala hakkab tulevikus üha enam ja enam liginema auto- või lennukitehase konstruktorile ehk ka kunstikombi-

naadi või õmblusvabriku kunstnikule. Tõenäoliselt hakkavad projekteerijad töötama tihedas kontaktis tehastega, võttes vahetult osa kõikide uute toodanguliikide konstrueerimisest, katsetamisest, täiendamisest ja juurutamisest kuni esimeste näidiste väljalaskmiseni. Peale näidiste lõplikku vastuvõtmist antakse kõik kontrolli funktsioonid üle tehaste OTK-dele (tehnilise kontrolli osakondadele), kes peavad jälgima ja vastutama, et järgnev toodang vähimalgi määral ei kalduks kõrvale ega jääks kvaliteedilt maha kinnitatud näidistest. Loomulikult tuleks tootmisse lubada üksnes neid ehitustüüpe, mis on ekspluatatsiooni tingimustes igakülgset läbi proovitud.

Tehaseline hoonete valmistusviis omab suuri potentsionaalseid võimalusi kvaliteedi tõstmise alal. Nagu näitavad kogemused, ei saanud senised käsitööstuslikud meetodid meie oludes ehitusmahtude kiire kasvu ja tohutu ulatuse tõttu garanteerida vajalikku kvaliteedi tõusu. Kvalifitseeritud tööjõust ja juhtivast kaadrist jäi pidevalt puudu. Tööde teostamine toimus aastaringse ehitamise tõttu suure osa ajast rasketes tingimustes (külm, vihm, tuul). Pidev kvaliteedi kontrollimine oli praktiliselt võimatu, kuna objekte ehitati ääretult laial territooriumil ning tihti kaugel projekteerimisorganisatsioonide asukohast.

Seevastu garanteerib tootmisprotsesside maksimaalne mehhaniseerimine ja automatiseerimine, samuti viimistlustööde teostamine tehase ruumide soodsates tingimustes ning pideva kontrolli all tunduvalt kõrgema toodete täpsuse ja kvaliteedi. Ühtlasi vabanevad projekteerijad väheefektiivsest ja formaalsest autorijärevalve kohustusest ning saavad suuremal määral pühenduda loominguliste ülesannete lahendamisele.

Suure tähtsuse omandab tüüpelamute massilise kasutamise juures linnaehituslike küsimuste õige lahendamine. Kui varem pühendati peatähelepanu üksiku hoone arhitektuurile, siis nüüd omandab määrava tähtsuse ühelaadsetest hoonetest moodustatud suur kompleksid individuaalsete, kergesti meelde jäävate ja kordumatute joontega.

Monotoonsuse vastu tuleb võidelda eelkõige linnaehituslike võtete mitmekesisamisega. Ehitusi tuleb grupeerida olemasolevat haljastust, looduslikke olusid — reljeefi,

ilmakaari ja valitsevaid tuuli arvestades elanikele kõige soodsamates, kuid ühtlasi ka küllalt vahelduvates asetusviisides. Uusi ehitusrajoone saab muuta elavaks ja huvitavaks mitte üksnes hoonete vaheliste alade oskustliku haljastamisega, vaid ka harmooniliste või kontrastsete värvitoonide julgema kasutamise, erineva korruste arvu ja iseloomuga ehituste vahelduva, mänglevalt graatsilise paigutamise ja muude vabale hoonetusviisile iseloomulike võtetega.

Tehaseliselt valmistatavate ehituste projekteerimine, samuti eksperimentaalprojekteerimine peaks toimuma mitte tsentraliseeritult, vaid kohtadel, kohalike tehaste baasil. Ainult nii on võimalik küllaldaselt arvestada kohalikke eritingimusi, otstarbekamalt kasutada kohalikke ehitusmaterjalide ja toorainete varusid, vähedefitsiitseid materjale ning ühtlasi vältida kaugaid materjalide vedusid.

Igati tuleb toetada üksikute tehaste ja projekteerijate kollektiivide initsiatiivi ja jõupingutusi uudsete lahenduste väljatöötamisel. Kui kombinaadid liigse unifikseerimise asemel toodaksid üksteisest lahkumineva arhitektuuriga ehitusi, siis oleks see ühtlasi esimeseks tagatiseks mõninga erinevuse loomisel mitmesuguste ehitusrajoonide vahel. Sellele vaatamata võib aga ka ühes linnas ehitatud suur elamumassiiv hakata mõjuma tüütavalt ja monotoonselt, kui ehitused üksteisele täielikult sarnanevad. Nii tuleks juba praegu püüda leida selliseid painduvaid lahendusi, mis võimaldaksid ühes tehases industriaalselt valmistatavate suuredetailide ühte nomenklatuuri baasil (väljalaske võimet oluliselt vähendamata) monteerida küllalt lahkumineva iseloomuga, väliskujunduse, pikkuse, korruste arvu, põhiplaani kuju, korterite koosseisu ja viimistlusmaterjalide värvidega ehitusi. Niisuguse ülesande lahendamine ei ole kaugeltki lihtne, kuid on täiesti võimalik, kui õigeaegselt suunata sellele küllaldaselt jõupingutusi. Pealegi aitaks see tagada esteetiliselt kõigiti vastuvõetavate hoonetekomplekside kavandamist, millistes oleks välditud äärmuseni standardiseeritud ilme.

Keegi ei ole meile andnud õigust industrialiseerimise tingimustes vähendada või koguni hoopis kõrvale heita ilu mõistet ehituskunstis. Praegu tuleb meie arhitektide häbiks tunnistada, et ehitustegevuse industrialiseerimise

initsiaatoriteks on paljudel juhtudel olnud insenerid, kes mõnikord on seadnud ülesande liiga kitsalt, piirdudes plaanilahenduse ratsionaalsuse, võimalikult lihtsama tootmistehnoloogia ja suurima ökonoomsusega.

Industriaalselt toodetud ehitus ei ole kinga-paar, millise peale ärakandmist võib lihtsalt minema visata. Hooned ehitatakse praegu väga vastupidavatest materjalidest, mis võivad püsida sajandeid. Täna ehitatud hooned moodustavad suure «kivist ajaloorooma» uusi lehekülgi, mille põhjal tulevased põlvned hindavad mitte üksnes meie põlvkonna sotsiaalseid ning materiaalseid tingimusi ja tehnilist nivood, vaid annavad hinnangu ka kultuuri, esteetika, maitse taseme ja kunsti alal valitseva olukorra kohta. Niisugusteks lehekülgedeks, milliseid ei ole enam võimalik välja rebida, olid ka möödunud arhitektuursete liialduste perioodi ehitused. Olgu see kõigile hoiatuseks ja süvendagu vastutus-tunnet.

Industriaalselt valmistatavate ehituste ilu ja esteetilisest kvaliteedi saavutamisel tuleb silmas pidada ka mõningaid uusi erijooni. Varem oli hoonete ilu mõiste väga sageli seotud üksiku individuaalselt projekteeritud fassaadiga, mis asus perimetraalses hoonestusviisis teiste omataolistega ühes reas. Piki tänavajoont ridastusid üksteise kõrval ehitused — mõni meeldiv, teine keskpärane, kolmas näotu. Selline hoonestusviis õhutas mõningal määral üksiku hoone autorit oma loomingu ehituste igavas reas esile tõstma, olgu siis dekoratiivsete kaunistustega fassaadi pinnal, hinnalise katematerjali või koguni korruste arvu suurendamise arvel. Sageli seostati ilu mõistet ka paraadsuse, toreduse, reeglipära, sümmeetria, ansamblite ja telgede süsteemi rangusega.

Meie ühiskonnas peaks industriaalsete ehituste arhitektuuri iseloomustama mitte individuaalne efekti taotlev esiletükkivus, vaid kollektiivsustundele põhjenevad jooned, nagu massilisusega saavutatav rütm, demokraatlikkus, puhtus, lihtsus, selgus ja värvirõõm. Uutes tehases valmistatavates hoonetes peaks avalduma tõetruudus ehituste funktsioonide, industriaalse valmistusviisi ja kasutatud ajakohaste materjalide suhtes, nad peaksid mõjuma kõigiti kaasaegselt, kergelt ja elegantselt. Arhitekti ülesandeks on leida võimalusi, kuidas igale tehaseliselt valmista-

tud elemendile ja detailile üksikult, veelgi enam aga hoonele kui tervikule anda esteetiliselt väärtusi, häid proportsioone, meeldivaid värvikombinatsioone. Kaasaegsed industriaalsed konstruktsioonid tuleb sundida teenima ka ilu. Võimalused selleks aina avarduvad, kui võtta arvesse ehitusmaterjalide, eriti aga viimistlusmaterjalide nomenklatuuri pidevat täienemist keraamika, plastmasside, kergete sulamite, klaasi, sünteetiliste värvainete ja muu arvel.

*

Ilja Ehrenburg kirjutab: «Meie suureks rõõmuks ei ehitata meil praegu enam pilvelõhkujaid viltuvajunud majakeste keskele, vaid sadu tuhandeid häid maju.

Me oleme väga kaua ehitanud oma nõukogude maja. Me ei lakka ehitamast, me ehitame alati — loomistatse ei saa vaibuda, kuni süda tuksub. Kuid oli aeg, kus nõukogude inimeste mõtted olid ennekõike suunatud ehituste tellinguile. Nüüd on inimestel esimest korda võimalus rahulikult järele mõtelda, kuidas elu valmishitatud majas ka kaunistada ja ülevaks muuta, nüüd nad ehitavad juurde ja peale, sobitavad ennast elama ja tegelevad ühtlasi inimlike vahetõrgete, moraali, esteetika, tunnete kultuuri küsimustega.»*

Kirjanikul on õigus. Mitmesugustel põhjustel oleme seni olnud sunnitud tegelema peamiselt küsimustega, kuidas ehitada võimalikult rohkem, kiiremini ja ökonoomsemalt. Kuidas ehitada paremini — see küsimus on jäänud nagu tagaplaanile ja tuleviku asjaks. Me mõtted on alles niivõrd seotud tellingutega, et ka terminoloogia on sellega kohanenud. Nii kõneleme peamiselt elamisest, ruutmeetritest, kuid oleme kõrvale jätanud niisuguse tähtsa mõiste, nagu on seda korter.

Viimasel ajal on siiski üldiselt aru saadud, et kollektiivkorter ei ole kaugeltki õige abinõu kollektiivsustunde kasvatamiseks. Praegu ehitame küllaltki rahuldavaid ühele perekonnale määratud väikekortereid, mis on otsustarbed, lihtsad ja varustatud kõigi vajalike mugavustega. Muidugi ei ole praegu ehitatavad korterid veel mingiks tippsaavutuseks oma tehniliste seadmete täiuslikkuse, kom-

* I. Ehrenburg, Kuust, Maast, südamest. Moskva, 1960. (v. k.)

fordi ja pinna suuruse poolest, kuid nad võimaldavad rahuldada demokraatlikel alustel kümnete miljonite perekondade korterivajadused reaalse tähtaegade jooksul.

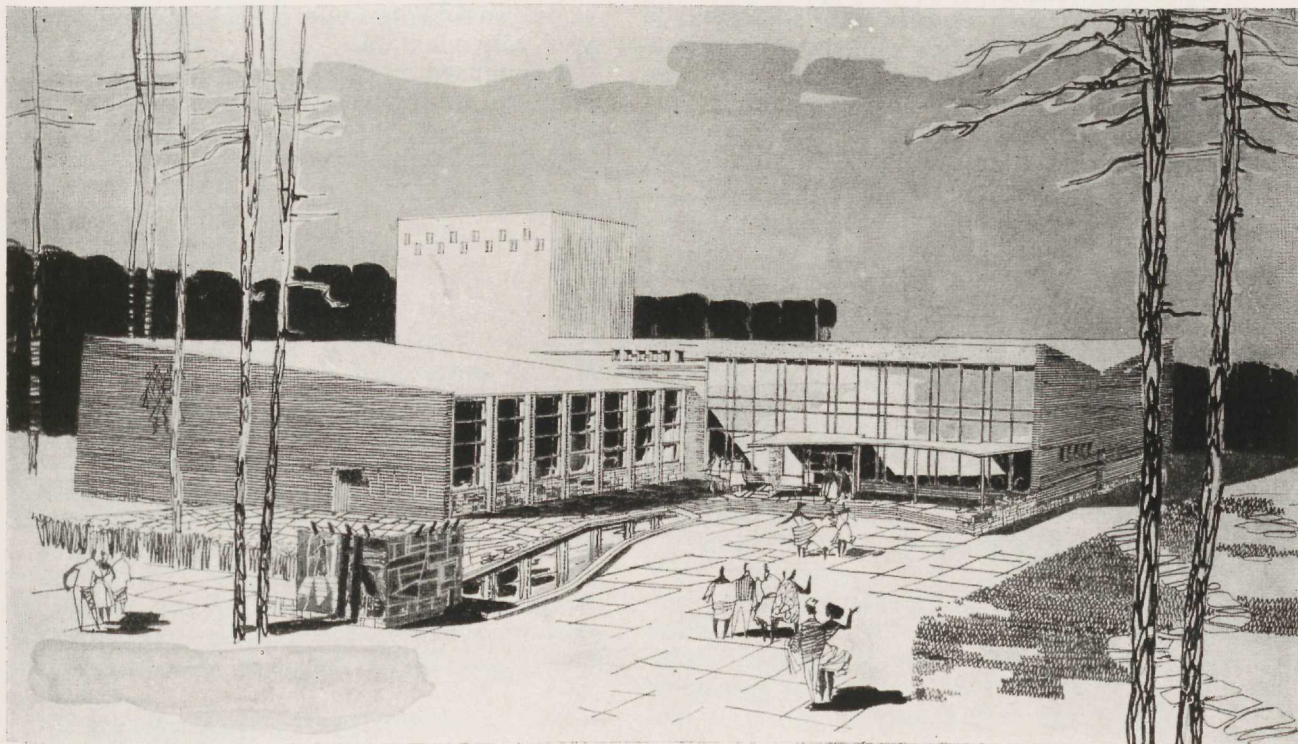
Teiselt poolt ei saa silmi sulgeda asjaolu ees, et esialgu vastavad meil ehitatavad väikekorterid alles n.-ö. eksisteerimismiinimumile, rahuldades põhiliselt söömise, magamise ja pesemise funktsioone. Seoses pideva elustandardi tõusuga ja meie ühiskonna järkjärgulise üleminekuga kommunismile, tööpäeva lühenemise ning vaba aja suurenemisega muutuvad ka eluviisid ja hakkavad peagi kasvama nõuded korterite omaduste suhtes. Korter peab muutuma kodus selle sõna parimas mõttes, kodus, kus saab hästi elada, töötada, perekonda luua, lapsi kasvatada. Vaba aja suurenemine asetab korteritele uue nõude — need peavad võimaldama ka kooselamise ja üksioleku vaheldumist. Üks tubadest peaks seetõttu olema niivõrd suur, et sinna vabalt mahuksid ühekorraga

kõik perekonnaliikmed televiisori jälgimiseks või külaliste vastuvõtuks. Tubade küllaldane arv peaks aga võimaldama kõigile perekonnaliikmetele olla soovi korral ka üksi, rahulikult puhata, õppida, tegelda oma huvialadega.

Uued ehitusmaterjalid võimaldavad tõenäoliselt juba lähemas tulevikus asendada tubade vahelised püsivad vaheseinad kergete kapp-seintega. Korterivaldajate soovi kohaselt on neid võimalik oma jõuga nihutada ühelt kohalt teise ning niiviisi teostada soovikohaseid muudatusi korteri ruumijaotuses, vastavalt perekonna koosseisule ja vajadustele.

Praegu ehitatavad korterid on akendega tavaliselt ühe, harvemini kahe kõrvuti asetseva ilmakaare suunas. Tuleviku korterilt nõutakse kindlasti aknaid, mis avanevad vähemalt kahe vastamisi asetseva ilmakaare suunas, et püüda eluruumidesse ka talvise päikese väga lühikest aega paistvaid kiiri.

M. Port, A. Murdmaa. Kultuurihoone — laiaformaadilise kino koopereeritud hoone tüüpprojekt.



Elustandardi üldise tõusuga kaasneb loomulik vajadus suurendada ühele isikule langetavat keskmist elamispiinda, korteri üldist tubade arvu ja mugavusi, parandada elamute ümbruse heakorrastust ja haljastust, arendada välja küllalt tihe mänguplatside ja spordiväljakute võrk. Kõigi nende probleemide eduka lahendamiseni jõuame ehitustegevuse maksimaalse industrialiseerimisega tunduvalt varem, kui suudaksime traditsiooniliste ehitusmeetodite ja endiste tempodega.

*

Ehitustegevuse industrialiseerimine on revolutsiooniline, kuid igati seaduspärane etapp ehituskunsti arengus. Asjaolu, et Nõukogude Liidu saavutused sellel alal juba praegu on edestanud kõige arenenumad kapitalistlikud maad, kõneleb meie korra progressiivsusest ja ammendamatu elujõust. Industriaalsed ehitusmeetodid sisaldavad eneses suuri potentsiaalsete võimaluste varusid, milliseid me peame õppima kõige lühema aja jooksul täielikult kasutama.

Industrialiseerimine ehitustegevuses kujuneb ühtlasi omamoodi lakmuspaberiks, millega proovitakse meie arhitektide võimeid ja suhtumist ühe kaasajale eluliselt kõige tähtsama probleemi lahendamisse. Lähtudes aga mingi maa ehituskunsti hindamisel kriteeriumist, kas see maailma mastaabis on andnud arhitektuurile midagi uut, või on ainult juba

olemasolevat kasutanud, laenanud, omamoodi interpreteerinud, võib julgelt väita, et Nõukogude Liidu ehitajad ja projekteerijad on mõne viimase aasta jooksul vaieldamatult maailma mastaabis hakanud andma uut ja asunud avangardi ehitustegevuse industrialiseerimise alal mitte ainult toodangu absoluutse mahu, vaid ka loova mõtte julguse ja progressiivsuse poolest.

Suurimate välismaiste ehitusfirmade spetsialistid, arhitektid, insenerid ja teadlased peavad nüüd juba hädavajalikuks isiklikult tutvuda Moskva, Leningradi ja Kiievi saavutustega. Itaalia ehitajad õpivad juurutama Tallinna silikaltsiiti. Ameerika firma «Material Service Corporation» peainsener Claus Rosenstern, külastades 10. oktoobril 1959 Leningradi Majaehituse Kombinaati nr. 1, kirjutab: «Me õnnitleme Teid kogu südamest mitte üksnes Teie saavutuste puhul, vaid ka Teie lõpp-produktsiooni kvaliteedi eest. Kahjuks ei suuda meie oma maal standardiseerida ehituste elemente ja ei saa kasutada meetodeid, milliseid siin nägime. Vaieldamatult on Teie ehitusmeetod progressiivne, üksikuid elemente sellest püüame kasutada ka oma praktikas. Tähtsaim kõigest on aga, et te saavutasite selle ilma korterite mugavusi vähendamata.»

Niisugused on objektiivsed faktid, mida on sunnitud tunnustama ka kapitalistlike maade esindajad. Selliste faktide üle võib täie õigusega tunda uhkust ja rõõmu.

E. Okas. Illustratsioon eeposele «Kalevipoeg».
Litograafia. 1960.



«PILK KUNSTI KÖÖKI»

GRAAFILISTE TEHNIKATE VÄLJENDUSLIKEST VÕIMALUSTEST*

Ott Kangilaski

Kõrg- ja sügavtrüki kõrval kasutatakse laialdaselt lametrükki. Lametrükiks nimetatakse trükkimisviisi, kus trükivormi pind ei ole süvendatud ega ka kõrgemaks jäetud, vaid on tasane, lame. Allpool puudutame neist peamiselt litograafiat ja monotüüpiat, kui kõige tuntumaid ja levinumaid lametrükitehnikaid.

Kui teiste seni käsitletud trükimenetluste puhul võib rääkida nende tehnilisest täiennemisest ja järkjärgulisest arenemisest aegade jooksul, siis litograafia on selles mõttes erand, sest kõik tema tehnilised võimalused

töötati välja juba tema leiutaja A. Senefelderi poolt (1797). Kuna tõmmiste arv litograafias on praktiliselt piiramatu, tehniline külg lihtne, siis levis see trükkimisviis kiiresti üle kogu maailma ja muutus paljude aastakümnete, peaaegu terve sajandi vältel valitsevaks vahendiks piltide paljundamisel.

Puhtkäsitööstuslikult seisukohalt võttes on litograafia lihtsalt joonistamine. See tähendab, et kunstniku tööriistadeks pole siin mitte peitel, nuga, nõel või stihhel (mõningaid neist kasutatakse küll abivahendina), vaid kriit, sulg ja pintsel. Ainult materjaliks, millele joonistatakse, on kivi. Isegi seda võib

* Algus almanahhis «Kunst» 1960, nr. 1.

asendada paberiga, kui kasutada ümbertrüki menetlust.

Need tehnilised vahendid määravad ka lito kunstilise iseloomu: lito tõmmis sarnaneb eelkõige joonistusega. See ei tähenda veel, et litol ei ole oma spetsiifikat, ainult temale omaseid väljendusvõimalusi. Kuid praktiliselt näeme ikka kõige rohkem puhtjoonistuslikult käsitletud litosid.

Kõige tavalisem ja kõige rohkem harrastatud on kriidijoonistus kivile. Kriit on tundlik materjal ja võimaldab saavutada efekte, mis meenutavad kõige õrnemat pliiatsijoonistust, kui ka niisuguseid, mis sarnanevad raskelle sõejoonistusele. Sellejuures võimaldab kivi kõige peenemat, filigraansemat tööd niisama hästi kui bravuurset käsitlust. Ainult niipalju võib öelda, et kuna rasvase kriidiga kivile joonistamine on mõnevõrra raskem, aeganõudvam, siis ka joonistuse iseloom kipub jääma teinekord kuivemaks, kalgimaks kui paberil. Kuid see pole alati maksev. Paljudki kunstnikud on saavutanud kivil niisuguse värskuse ja mahlakuse, mida teised ka paberil ei suuda ületada. Meenutatagu niisuguseid klassikuid nagu H. Daumier, P. Gavarni, M. Slevogt, H. Fantin-Latour või meil E. Okas. Mis puutub pintsli- või sulejoonistusse, siis siin on raske leida märkimisväärselt erinevust, võrreldes paberil töötamisega.

Litos on võimalik matkida peaaegu kõiki joonistuslikke kui ka graafilisi tehnikaid. Kuid tähtis on muidugi ainuüksi litole omaste võimaluste avastamine ja esiletõstmine. Tuleb lasta käel kivil joosta, nii nagu see loomulikult jookseb, ja mitte püüda üht või teist tehnikat imiteerida.

Üheks spetsiifiliselt litopäraseks võimaluseks on šaaberdamine — mustast pinnast heleda joonistuse esilemanamine (põhiliselt sarnaselt metsotintole). Šaabri ning nõela abil saab ka kriidi- või pintslijoonistusele anda nüansse, mis ei ole võimalikud paberil.

Võib kasutada mitme kiviga trükkimist. See tähendab, mitmele kivile tehakse üks ja sama joonistus, muidugi teatavate erinevustega, kasutades erineva korniga kive, erineva kõvaduskraadiga kriite või ka šaaberdamist. Selle järel trükitakse kõigi kividega sama must värv üksteise peale. Nii on saavutanud suurepäraseid tagajärgi näiteks E. Carrière oma portreede sarjas (P. Verlaine, A. Daudet jt.). Need lehed meenutavad oma pih-

muse, rikkaliku toonide skaala ja tihedusega juba metsotintot, sest tavaliselt kipub lito ikka kuidagi «kergeks», hõredaks jääma, mistõttu ta osalt meilgi oli vahepeal suhteliselt vähe harrastatud tehnikaks. On rõõmustav, et viimasel ajal on jälle hakatud litole suuremat tähelepanu pöörama ja julgemalt kasutama neid tehnilisi võimalusi, mida ta pakub. Sest kuigi litograafia on tuhandete kunstnike poolt põhjalikult «läbi eksperimenteeritud» tehnika, ei tähenda see veel, et tema abil pole võimalik luua midagi uut.

Siinkohal tuleks juhtida tähelepanu ühele meil küllaltki tihti esinevale puudusele. Pilt, mis on mõeldud must-valges, joonistatakse kivile. Kuid tõmmisel osutub töö autori meelest hõredaks (see juhtub sagedamini väheste kogemustega kunstnikel, kes ei oska veel õigesti arvestada kivi tavaliselt hallika tooni ja paberi valge tooni mõju joonistusele). Siis võetakse abiks mingi siduv, hall toon, tihti veel teinegi. Kuid niisugune lisatoon on ainult hädaabinõu. Töö, mis on mõeldud must-valges, tuleb selles ka läbi viia — kas või teist musta kivi abiks võttes. Kui kasutatakse kaht tooni, näiteks musta ja halli, siis tuleb juba enne tööleasumist kummagi värvi osa ja otstarve läbi mõelda. Muidu jääb teosesse ikka mingi läbinähtav hädapärasmus, mis vaatajat häirib. Tänapäeva graafikas on lito omandamas üha suuremat tähtsust värvilise pildi loomise vahendina.

Värvitrükki on muidugi litos kasutatud juba ammu ja isegi väga ohtralt. Enne kui värviline kõrgtrükk, sügavtrükk ja ofsett elujõuliseks arenesid, oli lito praktiliselt ainuke vahend värvilise illustratsiooni loomisel. Peale selle hakati lito abil reprodutseerima õlimaale. Kuid tulemused ei olnud vastuvõetavad meie tänapäeva kunstiliste töökspidamiste seisukohalt. Nende läikivate oleograafiate osatähtsust meie isade ja vanaisade kunstimaitse rikkumisel ja labastamisel on raske ülehinnata. Litograafia töökojad ujutasid linnad ja maad üle labaste klantspiltidega, mis oma odavuse tõttu leidsid tee isegi kõige vaesemasse keldrikorterisse ja saunahütti — kas või keisri pildi näol. Ühe tehnika matkimine teisega viib üliharva kunstiliste võitudeni, paremal juhul ainult kunsttükini. Eriti on see maksev värvilise lito puhul.

Kui me litoga ei taotle õlimaali, akvarelli

või pastelli imiteerimist, vaid läheneme tehnikale loovalt, siis on tulemused märksa rõõmustavamad. Kõigepealt ei tohi liialdada värvide rohkusega. Kui juba kümnekond värvi üksteise peale trükkida, jääb tõmmisele ebameeldiv rasvane läige ja paratamatult kipub ta omandama õlimaali reprodüksiooni ilmet. Vähesed hästi valitud toonid võimaldavad anda tõmmisele aga niihästi värvilise pildi kui ka graafilise lehe häid omadusi. Kuigi värvitrüki puhul, mitmel kivil töötades, tuleb kasutada orienteerumiseks kontuurpausi, on siingi asjale kasuks improviseerimine otse kivil. Ei ole sugugi tähtis kramplik kinnipidamine kavandist, nagu mõned litograafid soovivad. Sest viimasel juhul, s. t. kavandi täpsel jälgendamisel, on saavutatud tulemused küll korralikud, aga enamasti ka igavad. Ja lõpuks — värvilise kavandi täpse ülekandmisega kivile saab väga hästi hakkama vilunud käsitöeline ning selleks pole vaja kunstnikku.

Kokkuvõttes võib lito kohta öelda, et niihästi ainevald kui ka töötamislaad annavad kunstnikule täieliku vabaduse. Töövahendite hõlpus käsitlemine, kiiret, vahenditult joonistamist võimaldav tehnika — kõik see loob head eeldused lito harrastamiseks ka neile kunstnikele, kellel teistest graafilistest tehnikatest aimugi ei ole. Suur ja suhteliselt hõlpsasti trükitav tiraaž võimaldab odava hinnaga originaalgraafika levimist.

Lito puuduseks on piiratud võimalused korrektuuriks, aga peamiselt see, et joonistamise materjal — kivi — ei ole oma raskuse tõttu transporditav ja joonistada tuleb paratamatult töökojas. See tekitab eriti raskusi niisugusele kunstnikule, kes on harjunud töötama omaette, üksinduses ja vaikuses. Kuid igast harjumusest on võimalik vabaneeda ja see ei saa olla takistuseks kunstnikule, kes tahab rakendada oma kunstilist fantaasiat litos.

(Järgneb)

P. Ulas. Vaba rahvas. Sarjast «Risti ja mõõgaga». Litograafia. 1959.





NIKOLAI ROOT

13. mail sängitati Tallinna Metsakalmistule Nõukogude Eesti vanim kunstnik Nikolai Root, kes suri 10. mail 1960. a. — ainult mõni kuu enne oma üheksakümnendat sünnipäeva.

Nikolai Fjodori p. Root sündis 23. novembril 1870. a. Peterburis. 1900. a. lõpetas ta Peterburi Kunstide Akadeemia pedagoogilised kursused. Hiljem viibis oma kutseoskuse täiendamise eesmärgil korduvalt Prantsusmaal, Itaalias, Saksamaal ja mujal välisriikides.

Oma elutöö pühendas Nikolai Root pedagoogilisele tegevusele, mida ta alustas akadeemia lõpetamise järel. Tema esimeseks töökohaks oli Jerevani Õpetajate Seminar, kus ta andis joonistamistunde. Olles vahepeal õppinud veel keraamikat, hakkas ta seda ainet õpetama kutsekoolides — Kunstide Edendamise Ühingu koolis Peterburis, hiljem Kamenets-Podolski ning Pihkva kunsttööstuskoolis. Viimases oli ta ühtaegu nii direktoriks kui õppejõuks. Sajandi algusaastail ilmus tema sulest mahukas venekeelne käsiraamat «Kunstiline keraamika», mida ka nõukogude eriteadlased hindavad kui üht põhjapanevamat teost selles valdkonnas.

Kodusõja raskeil aastail sattus N. Root Tallinna, mis jäigi tema edaspidiseks elukohaks. Oma elatist hakkas ta teenima peamiselt joonistamisõpetajana kohalikkudes keskkoolides. Õppevaheaegadel ja suviti pidas ta mitmesuguseid kunstialaseid loenguid peamiselt rahvaülikoolide süsteemis ja õpetajate täienduskursustel Tartus, Narvas, Petseris ja mujal, esines ka näitlejana ja dekoraatorina mitmel pool isetegevuslikel lavadel.

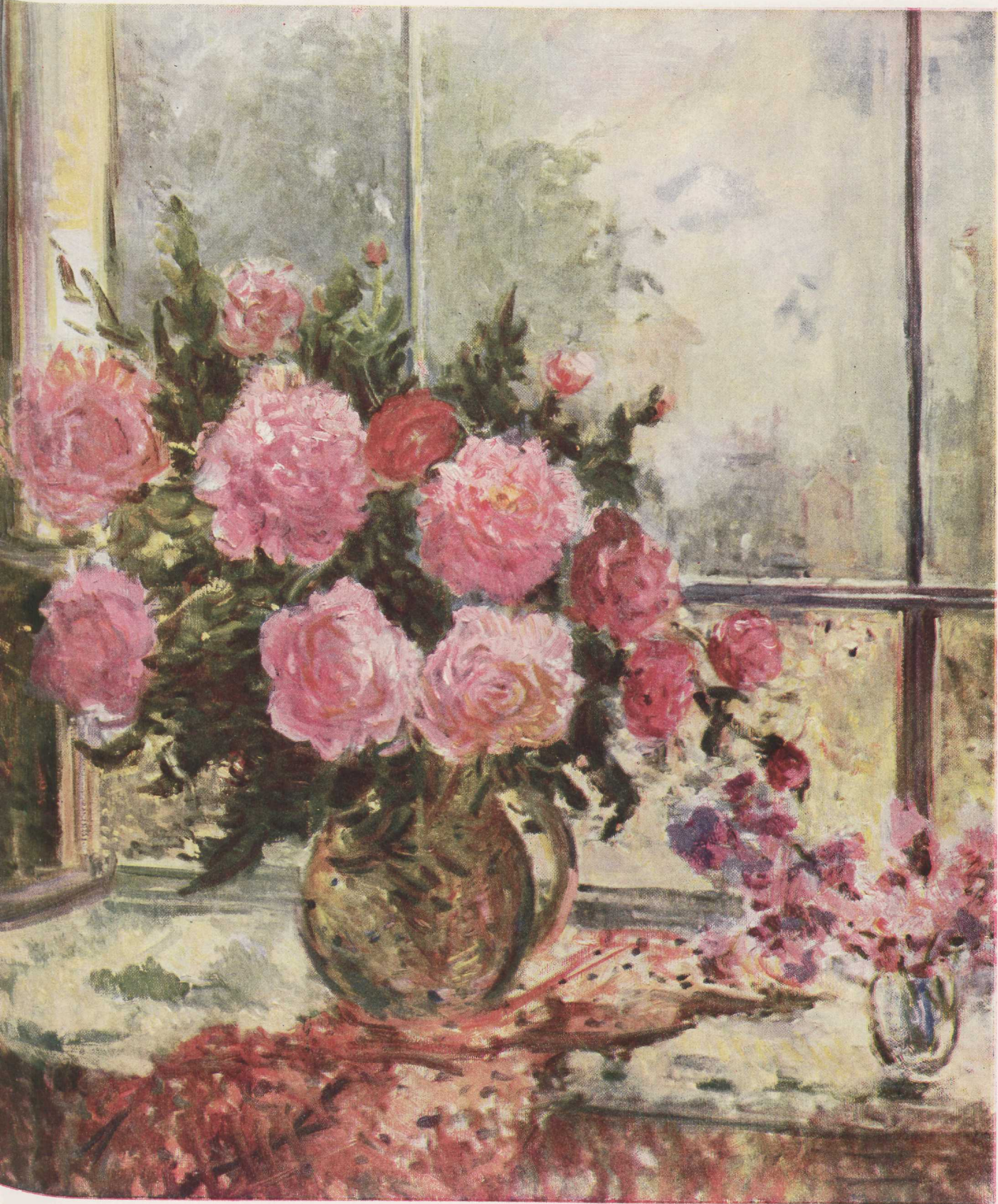
1922. a. asutati Tallinnas (Merepuiestee nr. 15) mõnede toliaegsete ärksamate kunst-

nike ettevõttel joonistamis- ja maalistuudio, mis valmistas ette noori talente kunstikooli astumiseks ning oli ühtlasi ka vanematele, juba nimekatele meistritele töö- ja harjutusruumiks. Nikolai Root oli selle stuudio vanemaks.

Nii möödusid aastad ja aastakümned. Nõukogude võimu taaskehtestamisel meie maal oli tulihingelisest teoinimesest saanud juba 70. aasta lävel seisev kunstnik. Sõjatules hävis tal kodu ja suurem osa loomingu. Kingissepast, kus Root elas neil aastail, tuli ta 1945. a. Tallinna tagasi. Siin veetis ta oma viimased eluaastad personaal-pensionärina.

Kõrgele eale vaatamata ei jäänud Nikolai Root kuni viimase ajani kunstielust eemale. 1945. a. alates oli ta Eesti NSV Kunstnike Liidu liige. Vähe möödus koosolekuid või arutelusid, kus vana kunstnik ei oleks pöördunud kõnetoolis tuliste ja ergutavate sõnavõttudega kunstiküsimustes oma nooremate kaaslaste poole. Palju kordi tegi ta ettekandeid oma isiklikest kokkupuuteist ja mälestustest mineviku suurte meistritega. Alles mõned aastad tagasi paluti teda esinema Ilja Repinist Kunstide Akadeemia kunstiteadlaste sektsioonis Leningradis. Repin oli olnud tema õpetaja Akadeemias.

Maalikunsti alal ei jätnud Nikolai Root mainimisväärset pärandit. Tema huvialad olid suunatud teisale — kasvatustööle, tarbekunsti mitmesugustele aladele, millest eriti keraamika oli tema lemmikharrastuseks. Kuid oma koha elus täitis N. Root auga. Pedagoogina, selgitavate loengute ja ettekannetega äratas ta paljudes huvi kunsti kõrgete ülesannete vastu, mida ta teenis kogu oma südamega, kõikide oma vaimsete võimetega kuni elu lõpuni.



A. Vardi, *Suvi*. Õli 1960.



A. Eskel. Viuldaja. Kips. 1958.

J. Eskel. Lapsed. Keraamika. 1959.



J. Võerahansu. Tartu vaade. Õli. 1960.

I. Torn. Läänemere isandad. Linoollõige. 1958.



PAAR SÕNA KUNSTI KAASAEGSUSEST

Üha sagedamini esineb kunsti-küsimusi käsitlevates artiklites, diskussioonides, ettekannetes, koosolekutel sõna «kaasaegsus».

Nimetatud nähtus ei ole kaugelki juhuslik. Võiks öelda, et sellel on isegi oma väike arengulugu.

B. Bernštein alustab oma artiklit kunsti kaasaegsuse probleemidest («Kunst» 1960, nr. 1) sõnadega: «Hiljuti öeldi kusagil: «Varemalt oli peamiseks sõnaks, mida kõikjal korrati, «realism», nüüd on selleks «kaasaegsus».» Tuleb välja, et sellel ütlejäl oli kahtlematult õigus. Kuid sama palju oli õigus ka kellelgi teisel, kes ütles, et enne kui jõudsime sõnade «realism» ja «kaasaegsus» käibelevõtmisele, tuli meil kuldada terve hulk ilusaid sõnu, mida tarvitati edukalt nii otse- ses mõttes kui ka jutumärkidesse asetatuna. Siinkohal tarvitseb vaid natuke mälu pingutada ja on võib-olla isegi kasulik mõelda sellele natuke pikemalt.

Sõna on iseenesest väike, eriti kui ta on asetatud paberile, kuid ta mõõtmed võivad tihti peale suurenedada, mis annab võimaluse kasutada üht ja sama sõna üheaegselt nii piigiks kui ka kilbiks. Teinekord aga tuleb välja, et ta

ei kõlba enam ei üheks ega teiseks otstarbeks ja siis heidetakse see lihtsalt nurka ning asendatakse uuega.

Siinkohal tuleks eristada kaht momenti, mis paratamatult kerkivad üles seoses kaasaegsuse probleemiga.

Esiteks, kas sõna «kaasaegne» all mõista antud ajastul juba väljakujunenud, spetsiifilisi, laemas ulatuses maksvusele pääsenud, tunnustust ja heakskiitu leidnud jooni kunstis, mida tavaliselt nimetatakse lihtsalt stiiliks, ajastu väljenduslaadiks, või siis mõista kaasaegsuse all seda, mis antud ajastul esineb vaevalt märgatavalt, on tekkeolukorras, ehk alles esimeseks teerajajaks, mis võib teinekord esineda vaid üksikjuhtumina.

Kas nõustuda esimese või teise- sega?

Tundub, et üldine arusaamine kaasaegsusest kunstis kaldub rohkem esimese poole.

Kui lähtuda sellest, et kõik see, millele on suudetud anda juba küllaltki ammendav hin- nang kui väljakujunenule, kuulub minevikku, siis peaksime esimesel juhul tunnistama tõde, et kaasaegne kunst kuulub mi- nevikku.

Sellega ei tahaks küll vist keegi nõustuda. Tuleb järelkult pöörduda teise võimaluse poole.

Väike näide kunstiajaloo- st.

Francisco Goya kunst tekkis ja lõi öitseele XVII sajandi n.-ö. viimastel tundidel. See kunst erines oma olemuselt kaasaegs- est kogu sajandi kunstist nii stiili, taotluste kui elutunnetuse süga- vuse poolest. Teistpidi väljendus selles kunstis kõige selgemini, täpsemalt, halastamatult ja kohu- tava tõepärasusega kaasaegne, XVII sajandi Hispaania.

Seega kuulus Goya kunst juba kaasajal erinevalt teiste kaasaeg- sete doomingust kindlalt tulevi- kule. Ainult tulevik on võime- line andma sellisele kunstile õige hinnangu. Selline kunst jääb alati väärtuslikuks kogemuseks, eeskujuks.

Tõeline kunst on alati olnud kaasaegne ja rohkemgi — ta on alati ületanud kaasaja piirid, on suutnud tungida tulevikku. Viimatiöeldus peitubki kaasaegse kunsti üks väga oluline tunnus.

Sellest järeldub, kui raske ja keeruline on kaasaegsele kunst- ile hinnangu andmine. Teame kunstiajaloo- st, kui palju on tehtud raskeid eksimusi selles küsi- muses. Kuid millegipärast ei

kasutada seda väärtuslikku kogemust.

Sageli püüavad paljud kunsti-teoreetikud määrata väga pealiskaudselt ja kergekäeliselt kaasaegsuse mõistet ja liigitada teoseid selle järgi, millised mahuvad sinna, millised mitte. Tundub, et paljudele on see järelemõtlematult liiga suure vastutuse enesele võtmine.

Mõned teoreetikud kunsti alal väidavad, et teema aktuaalsus on kunstiteose kaasaegsuse tähtsaim tingimus. Mis teeb ühe või teise teema kaasaegseks? Missugune teema on aktuaalne, missugune mitte?

Erinevatel ajajärkudel on kunstnikud kasutanud tihtipeale ühtesid ja samu teemasid oma mõtete väljendamiseks.

Kas ei ole need mitte ideed, mis annavad ühele või teisele teemale vastava suuna? Teema on vaid idee kestaks, väljenduse võimaluseks. Tähendab, olulised on ideed, mõtted, mitte niivõrd teemad. Lõppude lõpuks on see ikkagi kunstiteosesse kätketud idee, mis määrab kaasaegsuse. On selge, et üht ja sama teemat võib käsitleda nii kaasaegselt kui ka vanas laadis. Tihti tahetakse teatud teemade ringi esiletõstmise ja propageerimisega suunata kunsti. Kuid teema ei määra veel kunstiteose väärtust. Kui see oleks nii, ei oleks saanud mineviku epohhide kunstnikud väljendada vabameelseid, progressiivseid ideid ega luua tihti otse ateistlikke teoseid näiteks usulise teema kaudu.

Tundub, et kaasaegsuse probleem on sageli üles tõstetud mõnevõrra kunstlikult. Leidub «teoreetikuid», kes on eneses nii kindlad, et võivad peaaegu ilmeeksimatult näidata suuna ja stiili kätte igauhele, kes aga vähegi soovib saada kaasaegseks kunstnikuks. Sellised kaasaegsuse «spetsialistid» peaksid arvestama eelkõige sellega, et nn. kaasaegne kunst on kõikidel ajajärkudel olnud alati teataval määral kujunemisjärgus. Ta valmib alles n.-ö. tulevikus.

Peaks leiduma ja kindlasti leidubki inimesi, kes suudavad anda hinnangu kaasaegsele kunstile, nähes ette tema arengu suundi tulevikus. Kuid see nõuab teatavat annust geniaalsust.

L. Kokamägi

ILMA ŽŪRIITA

Esineda ilma žüriita, oma äranägemisel ja vastutusel, tulla iseisemiselt välja siiraste loominguliste töökspidamistega — on olnud aastaid paljude kunstnike unistuseks. Nii mõnigi kord võis kuulda üsna levinud arvamusi, et meie kunsti jõudsat arengut pidurdavat žüriide konservatiivne suhtumine, mis mõnegi uudse ja paljutöotava katse võib nivelleerivalt kõrvale heita.

See soov teostus 1958. aasta kevadel. Teist korda toimus vabariiklik žüriivaba näitus möödunud aastavahetusel, kus žürii vahendusel pääsesid näitusele vaid Kunstnike Liidu liikmekandidaatide tööd.

Ja tulemused? Vastu ootusi mitte eriti üllatavad. Ei ootamatuid vaimusähvatusi ega omapärasemaid eneseavaldusi. Ei avastatud vaka all seisnud jõude ega

selgunud varem varjatud potentsiaalseid võimalusi. Täiesti tavaline, n.-ö. normaalne läbilõikenäitus. Eelmistest parem, nagu meil seda iga järgnev näitus ikka on. Erinevuse varjundi andsid talle vahest mõnevõrra vaheldusrikkam ja vahetum meeleolukus, järjest vabamaks ja peenekoelisemaks muutuv vormikäsitus.

Silmatorikavama iseärasuse moodustasid aga professionaalselt nõrgad ja küündimatud tööd, mis muidu poleks mingil juhul ekspositsiooni pääsenud, ning ka mitmete tunnustatud meistrite tööde puudumine. Üldmuljele avaldas teatavat mõju ka maalikompositsioonide erakordne vähesus, kui mitte peaaegu täielik puudumine, samuti graafika arvuliselt, mitte väärtuselt, tagasihoidlik osa ning skulptuuride vähesus.

Viimased piirdusid peaaesjalikult portreedega, mis pealegi olid ebasoodsalt eksponeeritud.

Tõsi küll, 1959./60. a. hooajal vaheldusid näitused tihedalt ning kõnesolev toimus parajasti just kahe ulatuslikuma, Balti vabariikide temaatilise maali ja EKP XII kongressile pühendatud näituste vahel. Sellegi poolest kujunes arvamine, et žüriivaba näituse ilme maali valdkonnas ei olnud juhuslik. Asi ei seisa mitte üksnes tõsisemate temaatiliste kompositsioonide arvus, vaid väljapaneku üldises põhikõlas. See rõõmustas silma ja meelt, toitmata aga vaimu, paljud lõuendid olid puhtväliselt esteetiliselt nauditavad, kuid ideelise sügavuse ning sisemise elamuse poolest kergekaalulised. Tundus, nagu oleks kasvanud meisterlikkuse instrumendil mängitud

kunstipäraseid etüüde, mitte aga haaravaid palasid meie sisutiheadast ja pingerikkast tänapäevast.

Niisugusest pinnast kasvasidki välja vastuolulised hinnangud. Vist kunagi varem pole kunstnike ja kunstiteadlaste arvamused nii teravalt lahku läinud, kui selle näituse puhul. Ühed ülistasid kunstipärasust, ja õigustatult, teised kurtsid sisuvaesuse üle, samuti põhjendatult. Mõlemal oli õigus, ainult et asjale läheneti erineva mõõdupuuga. Muide, kui jutt oli üksikutest parematest töödest ja autoritest, siis oldi võrdlemisi ühisel seisukohal. Nii tunnistati üksmeelselt näituse tähelepanuväärsemateks O. Terri suure sisemise pinge ja ilmeka vormikõnega portreed. Niisiis, kui seistakse pale palge vastu erksast elamusest täis laaditud, tunde- ja esituslaadis kaasaja jooni kandvate lõuenditega, võidavad need enamasti alati. Seepärast ei saa nõus olla näituse üldhinnangutega, mis andestavad sisulist pealiskaudsust või isegi kaitsevad seda nn. kunstipärasuse nimel.

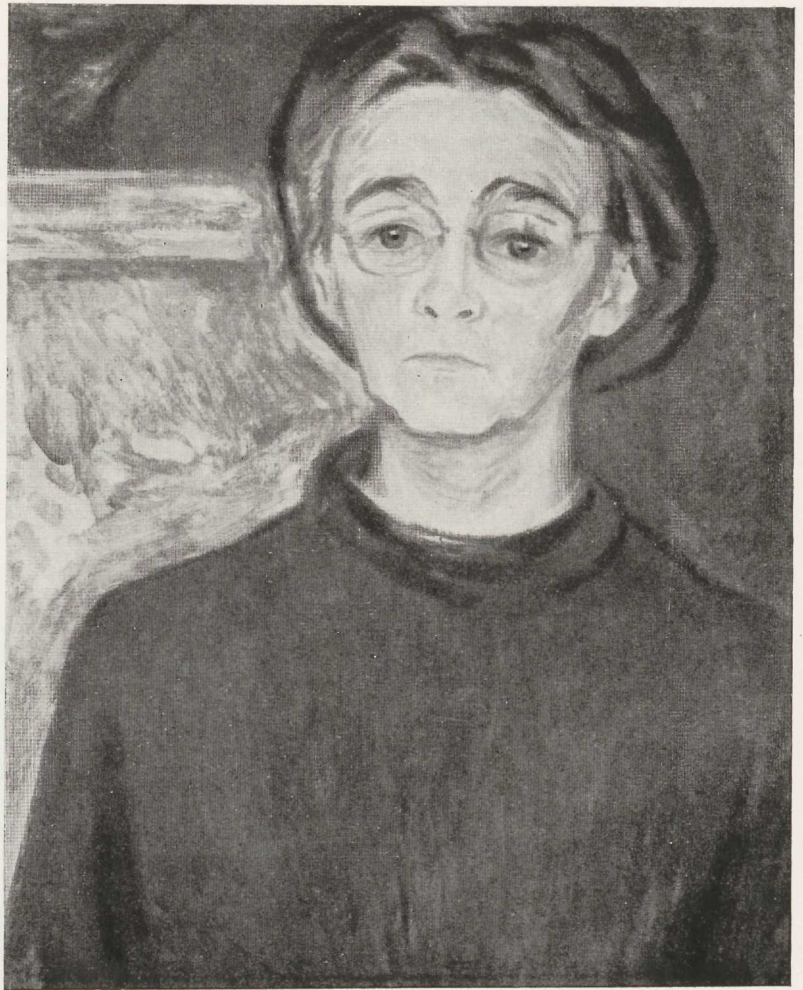
Kunstipärasus on hädavajalik ning meie kunsti jõudsamat astumist talle spetsiifiliselt omasele teele võib ja peab tervitama. Peen vormimaitse, vahetum, sundimatum eneseväljendus, meeleolude varjundirikkus kuuluvad endastmõistetavalt tõelise kunstiteose juurde. Ei saa ütelda, et vaatajad oleksid sellega liialt ära hellitatud. Pole ju saladus, et mitmed, ka kõige paremini mõeldud ja kavandatud kompositsioonid kannavad vahel pingu- tuse, «higivaeva» jälgi, ei tundu mitte alati sisemisest vajadusest vabalt ja voolavalt väljakasvanutena ning väljendusvahendite osas sisuga täielikus kooskõlas teostatuna.

Niisuguste kõrval (need ei moodustanud antud näitusel küll

enamikku) nähakse heameelega meistrikäega maalitud kammer- teoseid, maastikke, natüürmorte, portreesid, mis ei loo suuri üldis- tusi ega püüa meie tänapäeva sügavamalt mõtestada, on aga oma väiksemas plaanis üsna tervikli- kud ja stiilsed. Näitusekülastaja tundis rõõmu L. Mikko plastilise joonte- ja värviharmooniaga maalist «Tütarlaps kannuga», tema «Atla maastikust» ja na- tüürmordist. E. Kitse virtuoos- like maastike kergelt virvendav maalikäsitlust kannavad si- semine põhjendatus ja tugev

loodusetaju. I. Kimmi portree ja lilledega natüürmordi lahendu- sest paistab autori isikupärane nägemisviis. Väga tõhusalt esines seekord J. Uiga, kelle maastikud erinesid teistest oma mehise karge tundetooniga. Autori tun- delaadile ja maalilisele käekir- jale vastavalt on muutunud väl- jendusrikkamaks V. Karruse, A. Alase, K. Nageli, H. Puder- selli ja nii mõnegi teise maasti- kumaalid. Isiklikke kordamine- kuid ja arenemise tundemärke võis leida mitmel teiselgi maalijal.

Kuid kas vähenõudlikumates



O. Terri. Skulptor L. Laasi portree. Oli. 1959.

žanrides, nagu maastik, portree ja natüürmort, saavutatud sisu ning vormi parem kooskõla, või õigemini täiuslikum vormikäsitlus annavad põhjust neid eelistada põhimõtteliselt sügavamatele ja ellu julgemalt sukelduvatele lahendustele? Näitusel (ja mitte ainult sellel) valitsenud rahulikult vaatlev hoiak sunnib sellele paratamatult mõtlema.

Sügavamate tunnete ja mõtete kunstiliseks kehastamiseks on loomulikult vaja neid kõigepealt omada. Juhtub ju, et üksikul vilunud tehnikameistril pole tähendusväärsemaid ideid ja elamusid. Sel juhul jäävad need kehastamata juba sisemiste ressursside vaesuse tõttu. Suurem osa kunstnike on aga rikka siseeluga, mõtlevad inimesed, kes juurdlevad mitmesuguste elunähtuste ja kunstiprobleemide üle, kes tunnevad rõõmu ja raevu, teavad õnne ja õnnetuse hinda, keda tõeliselt erutavad kaasaja sündmused. Kuid kahjuks kajastub see nende kunstiloomingus paraku kaunis vähe.

Temaatiliste kompositsioonide vähesust ning üldse eluhaarde tagasihoidlikkust on mitu aastat seletatud ülemineku ajajärguga, sellega, et varasemad lahendused ei rahulda enam, enne uute juurde asumist tuleb aga täiustada väljendusvahendeid, katsetada, mõtiskleda, jõudu koguda. Seda on ka juba mõned head aastad tehtud. Maastikud, natüürmordid ja portreed on näitusest näitusesse kunstiküpsemaks, peenekoelisemaks ja maailmisemaks muutunud, on proovitud ka mitmesuguseid suhteliselt uudsemaid võtteid ja vahendeid. Igas järgnevas arvustuses oleme lugenud aina lootustandvamaid pealkirju, nagu «Suure kunsti poole», «Murrangu lävel» jne. Sellele lävele ongi nüüd ootuserikkalt peatuma jäädud, astu-

mata julgemat, jõulisemat sammu tõeliselt suure kunsti peateele.

Selleks vajalik tuge ei tule iseenesest ega seisa see enam niipalju joonistamise ja maalimise oskuse taga. Viimase aja õnnestunud teosed on küllaltki veenvalt tõendanud, et kui ainult kunstnikul on tungi millegi väljendamiseks, suudetakse ka olemasolevate oskustega mõndagi öelda (muidugi, mõnede juures on professionaalsete oskuste küsimus veel küllalt terav). Ka vaadeldava näituse tõhusamate graafiliste tööde autoreil pole tunnustatud maalijatega võrreldes erilisi oskuslikke eeliseid. Nad on ületanud eespool mainitud läve piiri (sammu kaugust ei saa veel esitatud materjali põhjal mõõta) ja asunud otsusekindlalt temaatiliste kompositsioonide loomisele. Vive Tolli improviseerib nähtut vabalt kujutatud olemuse ja karakteri edasiandmisel. Ei tea, kas autor on teadlikult kavatsenud või tuleneb see subjektiivsest muljest, ent talguliste kujude rütmis, joone- ja pinnakäsitluses tajub Saaremaa loodust, kiviklibulist pinda, inimeste loomust, ilma et nende väline ilme oleks üksikasjalikumalt iseloomustatud. Lehes kaluritega loome esiplaanil frontaalselt vastu vaatava mehe karmist ilmest tõetruult ning palju rohkem meretuulte ja raskustega seotud karmist elukutsest kui mitmetest kalureid rõõmsalt poseerivatena kujutatavatest piltidest. Suure sisseelamisega on loodud I. Torni nägemuslik «Mälestused». Mehe raskelt mõtlik, pead käele toetav kuju, lapsega ema figuur ja selle taga paistva naise kontuurid ei mõju hoopiski melodramaatiliselt. Linoollõike omapärane hajuvalt mõjuv käsitlus sobib hästi kokku pildi nägemusliku meeleoluga. E. Okas pole tööstusvaates «Gaasitehas»

fikseerinud mitte lihtsalt lõiku natuunist. Ta on jooned ja detailid sulatanud mahedalt ühtseks tervikuks, poetiliseks kõlavaks lauluks meie tõusvast tööstusest. Uudseid ja omapäraseid lahendusi taotlevad edukalt ka E. Tihemets, O. Soans, A. Keerend jt.

Ka graafika elas alles paar aastat tagasi üle teatud seisaku, millest ülesaamiseks ei aidanud kaasa mitte üksnes graafiliste tehnikate laiem viljelemine. Peamiseks tõukejõuks sai aktiivsem suhtumine ellu ja oma töösse. Rohked väljasõidud rajoonidesse ja vennasvabariikidesse, vahetu kokkupuutumine mitmesuguste alade töötajatega on avardanud kunstnike silmaringi ja mõjunud nende loomingule elustavalt. Tekkis sisemine vajadus elu sügavamalt kajastada, ja praktilises töös kogeti, et teatud arenguastmes kulgevad vormiotsingud sisulistega orgaanilises seoses.

Meie elu uut palet ja selle uudsel käsitlemise vajadust on teravalt tajunud ka mitmed noored maalijad. Selleks kasutavad nad võtteid, nagu kujutatud sirgjooneliselt frontaalne paigutus, pinnaline maalikäsitlus, tugevad kontuurid, rõhutatud lakoonilisus jne. Nende võtete ja püüdluste tulemus oleneb aga ikkagi sellest, kas välist vormi toetab autori mõte ja emotsioon. Lakooniline vormikõne, mis meeldib mitmete vennasvabariikide ja välismaa progressiivsete kunstnike töödes, ei haara ju mitte lihtsalt iseenesest, vaid sisu väljendajana, niisuguse vormina, mis tavaliselt suudab vaevu vaos hoida sisemist pinget, jõudu, elamust. Vastasel juhul jääb vorm õõnsaks ja igavaks ning taolised katsetused sihitult kobavateks. Ka paremal juhul, maitsekama välimuse juures tunduvad nad juurteta mulda pistetud õitena, mis püsivad vaid paar-

kolm päeva ega jäta endast erilist jälge. Kaasaegsust selle sõna tõelises tähenduses aga ei saavutata. Seda pole mõtet oodata lihtsalt professionaalselt nõrkadelt autoritelt, kelle oskuste vaesust ei suuda katta mis tahes moodsad võtted, küll aga nendelt, kel on oskust ja annet. Näiteks L. Makarova on hea maalijanärviga ja tugev joonistaja, kuid tema kaks esitatud portreed

ei näita tema võimete piiri. I. Malin teeb proove maaliliste väljendusvahenditega ja võib-olla laboratoorses mõttes on tal nendest kasu. Uut sõna ja selget eesmärki siit aga välja lugeda ei saa.

Noortel kunstnikel pole eneseleidmine kerge, sest instituut ei ole neile andnud vajalikku ettevalmistust iseseisvaks loominguks. Ka meie oma kunstipärandi

tutvustamine on toimunud kuni viimaste aastateni ühekülgsest ja vaeselt. Seepärast polegi paljudel noortel tugevat baasi ja toitepinda, millest nende taotlused võiksid võrsuda. Siin aitab aga süvenenud lähenemine ja mõistus, mis dikteerib otsingutele orgaanilisemaid teid. Need ei pruugi sugugi ühesugused olla, peaasi, et tagajärjed end õigustaksid. Nii näiteks erineb E. All-



E. Allsalu. Aednik.
Õli. 1958.

salu tundelaad ja õrnakoelisem maalikäsitlus N. Kormašovi tööde konkreetsemast, tugevamast karakterist. L. Kokamägi töötab edukalt edasi realismi parimatel traditsioonidel põhinevas laadis, tema loodud portreedes on tunnetatav humanisti-psühholoogi pilk. Nimetatud autorite teosed ei ulatunud üle näituse üldiselt tagasihoidliku, nagu nimetati, kammerliku iseloomu. Väärtuslik on aga siiras, mõtestatud suhtumine, mille juures ot-singud viivad kiiremini eesmär-gile.

Sinna jõudmine oleneb praegu

oluliselt sellest, kui ergas on kunstniku vaim, kui sügavalt ta mõtleb ja teravalt tunneb, kui-võrd ta on haaratud kõigest meie elus toimuvast. Kunsti pöördu-mine laia vaatajaskonna poole, nõue kajastada meie ajastu ise-loomulikumaid jooni, tuua välja nõukogude tegelikkuse olemust, eeldab senisest avaramat lähene-mist ülesannetele. Meeleolutse-mine laiemate üldistusteta, üks-nes esteetilise külje väljaarenda-mine piiravad loomingut, mis nii-sugusel kujul ei suuda täita meie aja kunsti raame. Sellised tööd võivad küll sobida eluruumide

kaunistamiseks, kuid tõhusamat ettekujutust meie ajastust, nõu-kogude tänapäevast nende kaudu ei saa.

Kui lõpuks küsida: kas žürii-vaba näitus on üldse vajalik, kui ta teistest näitustest oluliselt ei erine, tahaks vastata, et siiski on. Ja seda just kunstnike nõud-likkuse mõõdupuuna, mis prak-tilistes kogemustes ja eluga tihe-damais sidemais kahtlemata kas-vab. Kes teab, võib-olla mõne aja pärast üllatavad žüriivabad näitused teostega, mis lisavad palju uut meie tulevikukunstile.

R. Kaera

MÖTTEID ÜLEVAATENÄITUSELT

EKP XII kongressile pühenda-tud kunstinäitusel Tallinna Kuns-tihoones oli eksponeeritud teo-seid maali, graafika ja skulp-tuuri alalt, põhiliselt 1959. aastal loodud töödest.

Üldilmelt oli näitus tagasihoid-lik, kuid tähelepanelik vaatleja võis näha lihtsaid, ent haaravalt väljendusrikkaid, nende hulgas küllaltki meisterlikke teoseid. Paralleelselt oli aga eksponeeri-tud ka poleemilise väärtusega töid.

Maalide osas domineeris nagu tavaliselt maastik. Temaatiline figuraalne kompositsioon oli see-kord esindatud suhteliselt rohke-arvuliselt, portree ja natüürmort aga üsna tagasihoidlikult. Ja seda mitte üksnes teoste arvu, vaid eelkõige kunstilise kaalu järgi otsustades.

Elamuslikumate ning stiilse-mate maastike hulka kuulusid eelkõige E. Kitse ja L. Mikko lõuendid, mis ühtse realistliku meetodi juures esindasid täiesti

erinevaid kontseptsioone. Indivi-duaalne on viis, kuidas kumbki näeb natuuri ja seda kujutab. Sellest sõltub Kitse impressio-nistlikum ja Mikko ekspresio-nistlikum maneer.

E. Kits on emotsionaalsem, nii-õelda avatud emotsioonidega, mis vahetult kajastuvad ta kunstis. Seepärast ei ole see mitte ainult vilunud silm ja meisterlik käsi, mida hindame Kitse maastikes. Võib-olla on veelgi olulisem neis väljenduv loodusetaju värskus. Väike heledas tonaalsuses vee-maastik, milles eraldi seisvate vär-vitõmmete arvukus ning nüansi-peenus tekitavad vee ning val-guse vibreerimise mulje ning kaks värviröömsat väikesemõõ-dulist ja lihtsamotiivilist, ent oma stiilis täiesti kunstiküpset mägis-maastikku suutsid pakkuda es-teetilist elamust.

L. Mikko sünteetiline laad an-nab loodusetaju edasi tugeva-mal määral kontsentreeritud vormis. Kolmest esitatud maasti-

kust oli huvitavam väike «Sajune päev». Mitte ainult õnnestunud kromaatilise efekt ei määra selle töö tähelepanuväär-sust. Sama võime öelda ka näi-teks «Õhtuse maastiku» (kuu-valgel) kohta. Ent kui viimati-mainitud eepilise meeleoluga maastik on staatilise ülesehitu-sega ja seega autorile iseloomu-lik ja tavalisem, siis «Sajune päev» tõi kaasa kvaliteetselt uue nüansi, mis ilmnis nii tunnetu-ses kui tehnikas. Tavaliselt ra-hulik ja staatiline Mikko on sel-les maalil edasi andnud rohkem meeleolu ning vahetult ekspres-siivset loodusemuljet. Maali too-niskaala ei ole suur, ent küllalt rikas väljenduse saavutamiseks. Pintsli tõmbed on katkendlikud, mis aitab tekitada liikumise ja elu muljet. Selles ei ole uut laie-mas kunstiajaloolises mõttes, kuid antud on siiski isikupärane varjund ning kunstniku enda suhtes võib kõnelda kindlast arengutendentsist.

A. Vardi ainuke maal sel näitusel kujutas tagasihoidlikku ateljeenurgakest vaatega talvisele Tartule läbi suure akna. Motiiv iseendast on vähepakkuv, ent sellele on osatud anda väljendust. Siin on meeleolu, võibolla vaikset nukrutsemist, kuid ka poeesiat. Ent maali peamine väärtus ei ole meeleolu sügavuses ega idee teravuses, vaid imesteldavas meisterlikkuses kehastada materiaalse maailma ilu ka kõige tagasihoidlikuma motiivi kaudu. Maalitud vabalt, vardilikult pehmes, veidi pastelles koloriidis oli nimetatud teos kõrge maalikultuuri tugevamaid esindajaid kõne all olevas ekspositsioonis.

Silmapaistvalt hea oli ka J. Püttsepa maastik «Emajõe luht õhtul», kus roheline tonaalne rikkus ja õnnestunult leitud vahetõde ockritega tagas maalile esteetiliselt kõlava väljendusrikkuse. Veel väärivad esiletõstmist E. Tihemetsa väike visandlik pastellmaal «Töölisasula õhtul» ja O. Marani lihtne «Vaade aknast», mis esitab meeleoluka nurgakese talvisest linnast. Andeka koloristi L. Kits-Mägi maal «Tartu vaade» esineb suurepäraselt maalitud kohti, ent tervikuna ei suutnud teos muljet jätta, kõnelemata sügavast elamusest.

V. Ohaka üldistavas laadis kontuurjoone rõhutamisega antud talvemaastikud on põhiliselt üles ehitatud heleda ja tumeda kontrastile, mis näib olevat kunstniku parimaks isikupäraseks eneseväljenduseks. Kui kaht mainitud talvemaastikku võib lugeda õnnestunuks, siis suurema figuraaalse kompositsiooni «Õhtu liuväljal» puhul seda kuidagi väita ei saa. Ilmselt rutates maalitud, sisaldab teos olulisi puudusi professionaalsuse osas ning jääb ka sisuliselt pealiskaudseks.



L. Laas. Ema portree. Kips. 1959.

V. Loigu juba varem eksponeeritud kompositsioon «Tallinna sadam talvel», kus purje- ning mastirägastiku heledamal taustal on antud tumedad ruttavad siluetlikud figuurid eesotsas autori enda toimeka kujuga, on kunstniku vaieldamatuks loominguks saavutuseks, mille kõrval aga samas eksponeeritud O. Eskola lavaportree jäi tunduvalt vähempakkuvaks.

Portree osas väärib esiletõstmist R. Sepa triptühhon «Neli põlvkonda». Sellel esitatud portreed võivad meeldida või mitte, kuid ei saa eitada nende väärtusi. Neis on tunda nii kujutatute psüühikasse süvenemist kui ka tõsist suhtumist püstitatud ülesandesse. Üldiselt on portreed hästi maalitud — tumedad ja veidi raskepärased, ei puudu neis ometi valgus.

I. Malini intensiivsetes toonides «Kolmikportree» on kahtlematult huvitav, ent küpse kunstiteose seisukohalt ei suuda siiski täielikult rahuldada. Malin modelleerib värviga, mis karnatsiooni osas langeb sogsusse, kohati kasutab ta intensiivseid pinnalisi laiike. Viga ei peitu mitte selles, et osa maalist on antud ruumiliselt ja osa mitte, ka mitte toonide intensiivsuses. Värvijulgus on iseendast väga hea. Oluliseks puudujäägiks on see, et toonide vahel puudub lõplik kooskõla, harmoonia.

Ägedamaid vaidlusi esile kutsunud I. Kimmi temaatiline kompositsioon «Sepad» on vaba pidulikust paatosest, mis tihti kahjustab kaasaegseid tööteemalisi teoseid. Kujutades töölisi tööprotsessis, ei ole siin näidatud niivõrd tegevust, kui võrd on loodud karakterid. Nii väljendubki maali idee mitte tegevuse, vaid karakterite kaudu. Kõik puhtprofessionaalsed momendid on täiesti korrektsed. Kompositsioon on

põhjalikult kaalutud, siin valitseb peaaegu plakatlik selgus. Lõuendil pole küll midagi üleliigset, kuid midagi näib jäävat puudu. Võib-olla on laiemas mõttes vähe uut kujutatud motiivis, mille juured läbi vene nõukogude kunsti ulatuvad välja belglase Meunier'ni? Ehkki tule punane kuma ja selle refleksid tööliste nägudel on lahendatud hästi, on teose maaliline väärtus ometigi nõrgem muust. Värvikäsitluses puudub see säde, mis paneks toonid kõlama. Seetõttu ei suuda teos vaimustada kõiki vaatajaid, mis aga ei takista meid väitmast, et Kimmi «Sepad» on saavutus mitte üksi autori loominguks, vaid eesti nõukogude temaatilises maalis üldse.

Noore kunstniku G. Muravini lõuend «Sadamas» ei suutnud rahuldada. Teos näib olevat inspireeritud 1959. aasta lõpul toimunud Balti vabariikide temaatilise maali näitusel nähtud läti kunstniku I. Zarini maalidest. Mitte ainult koloriit (tugeva inglisepunase sisaldusega) ja tüübid, vaid ka üksikud kompositsioonilised võtted on laenatud Zarinilt. Miks mitte kasutada vennasvabariikide kunsti saavutusi, kui teha seda loominguks, sulatades välisimpulsid kokku enda isikupäraga. Kui aga endal on vähe öelda, jääb domineerima võõras mõju ning resultaadi väärtus on kaheldav. Tuleb rõhutada, et just kunstis on isikupära eriti oluline, ainuüksi professionaalsuse miinimumist ei piisa loominguks.

Häid, kuid ka kõige enam poleemilise väärtusega töid esitas näitus skulptuuri alal. Edukalt esinesid sellel näitusel Eskelid. Tagasihoidlikud, diskreetsed ning stiilsed oma lihtsuses ja kaasaegsuses, olid nende tööd käsitluslaadilt täiesti erinevad. A. Eskeli «Mehe pea» on struktuurilt tugev

ja paraja üldistusega veenvalt modelleeritud portree. «Viiuldaja» väikeses figuuris paelus eelkõige liigutavalt väljendusriikas siluett ning kaudselt puulõiget meenutavate piklike pindadena antud vormikäsitlus. Mõlemad A. Eskeli kipsis teostatud tööd kandsid meeldivatoomilist halli paatinat, mis ei jätnud odavat pronksi imiteerimise muljet.

J. Eskeli «Naise pea» ja «Lapsed» olid teostatud põletatud šamotis, mille sõmer faktuur mõjus efektselt. Kui A. Eskeli modelleering on jõulisem ja ekspressiivsem, siis J. Eskeli juures on see sujuvalt pehme, kuid samuti tugeva üldistusega. Naise pea puhul on tegemist ka teatava stiliseerimispuudega, mis on aga jäänud hea maitse pinnale. Naise pea egiptuse paruka taoliselt kompaktselt massina käsitletud juustest kasvab välja realistliku plastilisusega modelleeritud nägu. Mis puutub portreelistesse joontesse, siis ehkki need on antud juhul teisejärgulise tähtsusega, näib, et needki on hästi tabatud.

Hea vormitunne oli iseloomulik ka L. Laasi skulptuuridele. Kleenukese Katrin Laasi sihvaka kaelaga büstis on tütarlapselikku nurgelisust ja püsimatust, mis sellest hoolimata on veetlev. Tundeliselt on antud ka «Ema», kelle olemust hingestab mõtlik leebus. Viisis, kuidas juustepartii on eraldatud näost ning põsk toetub raskele käele, on autori kirgast vaatlust ning tundeküllast suhtumist natuuri. Vormilt veenvad, maitsekad oma valges kipsis, mille kergelt ebataasane faktuur meenutab head spahtlimaali, kuuluvad need teosed selle näituse parimate skulptuuride hulka. Kahe mainitud õnnestunud teose kõrval on aga Laasi «Leelotaja» (täisfiguur) mastaap vaieldav. Figuur mõjub

žanrilisena ning seetõttu on õigustatud soov näha seda pisut väiksemana.

E. Kirsi «Akt» (graniit) kuulus samuti näituse parimate skulptuuride hulka. Üldse on rõõmustav, et akt on jälle võitnud endale olemasoluõiguse meie näitusesaalides. Kirsi «Akt» esitab jõulise, ent naiseliku kuju. Materjali täielik valitsemine, üldine kompositsiooniline kompaktsus ning vormide voolavus pehmete üleminekutega fooni teeb teose kõigiti nauditavaks.

Kui ülalmainitud skulptuurid nii sisulisest kui ka esteetilisest küljest jätsid rahuldustunde, siis oli näitusel ka vaieldava väärtusega töid, mis mõnel juhul sundisid kahtlema autori esteetiliste tõekspidamiste õigsuses ning tõstsid üles paradoksaalsena tunduva probleemi kunstnike endi maitse arendamisest. Näiteks niivõrd

kui Kirsi «Akt» on tervitatav, tuleb eitada sellist käsitlust, milles on antud E. Viitoli «Kettaheitja» (kips). Viimases valitseb üldistamata ja lõtv, sportliku pingeta vorm. Ka siluett ei ole kuigi õnnestunud, mõjudes mõnes rakursis peaaegu ebaesteetiliselt. Tavaliselt kujutatakse inimese keha akti vormis siis, kui see on kaunis ja väljendusrikas, ent kõne all olev Viitoli kuju ei suuda rahuldada kummaltki seisukohalt vaadatuna.

Vastuväiteid kutsub esile käsitlus, milles on esitatud Rimmi «Magav laps» (marmor). Skulptuur, mis kannab aastaarvu 1958, meenutab hauamonumente Weizenbergi ja Adamsoni ajajärgust. Kui omal ajal olid sellelaadsed teosed vastuvõetavad, siis praegu kõlavad nad anakronismina. Teos tunnistab küll autori võimet natuuri tähelepanelikult vaadelda

ja marmorit käsitleda, ent vajaka jääb kunstilise sünteesi osas. Tulemusena ei erine teos millegi muuga elust, kui et on elutu. Autoripoolset kontseptsiooni on siin vähe.

K. Reiteli tunnustust väärivat tööindu demonstreerisid kompositsioonid, mille hulgas eriti skulptuurigrupp «Kangelased ei sure» esitas õige ja vajaliku teema, ent kõige trafaretsemas lahenduses, mida leiame tihti meie kaasaegses skulptuuris. Kohase ja sobiva teema valikust üksi aga ei piisa kunstiteose sünniks. Teema peab leidma ka meisterliku ja isikupärase kehasuse. Vastutusrikka teema puhul tuleb aga erilise hoolikusega suhtuda väljendusvormide valikusse.

G. Markelovi indoneesia puust V. Tõnissoni pea on küll päris huvitava vormikäsitlusega, ent tekib küsimus monumentaalsete



A. Pilar.
Uus tööpäev.
Akvarell. 1959.

mõõtmete ebakohasusest antud juhul.

Dekaaditellimusena valminud F. Sannamehe kipskoloss «Gaasi Leningradile» näituse vestibüülis ei mõjunud just parima sissejuhatusega ning ka teist tööd näitusele — E. Särgava marmorportreed — ei saa lugeda oluliseks saavutuseks Sannamehe üldist ja teenitud tunnustust leidnud loomingu hulgas.

Graafikaalases ekspositsioonis domineerisid töö- ja ehitusteelmaised teosed. A. Keerendi lehed linoollõikes sarjast «Põlevkivitootjad», mis olid üles ehitatud must-valge teravale kontrastile. O. Soansi autolitode seeria «Narva Soojuselektrijaam» jt. on meie graafika sisutiheduse, tehnilise vabaduse ning kunstilise meisterlikkuse tõendiks. G. Reindorffi joonistused itaalia pliiatsi ja söega ilmutasid nagu ikka tähelepanavat manuaalset meisterlikkust ja vilumust. Esitatud tööd olid põhiliselt kahes laadis: visandlikult lakoonilises ja äärmiselt detailirikas, teatavas sihilikus maneerlikkuses. Fikseerides vanu etnograafilisi taluhoooneid, tuulikuid, külavaheteid ning -aedu ja tehes seda kõike äärmise korrektsuse ning sihikindlusega maneeris on paljudel Reindorffi töödel ka kultuuriajalooline väärtus. I. Linnati veidi arhaiseeriva joone ning nurgelise kontuuriga antud sõejoonistustes «Põhjaranniku kalurid» oli paremini antud maastikuline osa, kuna figuurid mõjusid stafaazina.

Graafikaalases ekspositsioonis väärivad veel esiletõstmist mõned V. Tõnissoni ja H. Sarapi maastikulised kujutused ning kindlasti E. Lehise akvarellid sarjast «Männiku». Viimastes on paeluvad mitte niivõrd kujutatud motiivid, vaid nende tehniliselt suurepärase teostuse. Akvarelli-

tehnika õige spetsiifika on neis järjekindlat rakendamist leidnud. Nii lähevad nüansirikkad läbi- ja paistvad toonid sujuvalt teineteisesse üle, moodustades pehmelt kõlavaid värviakorde.

Milline on siis meie kunsti bilanss pärast kõne all olnud näitust? Kas muutus selle üldilme ning rikkastus uute ideede ja saavutustega? Näib, et kui mitmete kunstnike juures täheldasime teatavaid arengutendentsi, siis mõjustas see küll vaadeldava näituse kvaliteeti, suutes eesti kunsti taset tervikuna tõsta aga vaid väga vähesel määral.

Meie kunsti aktuaalsemaks probleemiks jääb ka pärast seda näitust kaasaegsuse küsimus. Samavõrra kui on õigustatud pretensioon kaasaegse teema suhtes, on see õigustatud ka uue, tänapäevaliku vormi osas, mis on laiemas mõttes senini loomata, ehkki sellest on palju kõneldud. Uus vorm ei sünni niisama üleöö, ilma pinga töö ning otsinguteta. Seepärast tahakski näha rohkem ja julgemaid katsetusi.

Olemasolev novaatorlus on tihti ainult näiline või maksev ühe kunstniku loominguga või näituse raames. Juhtub ka nii, et tundes mitte küllalt hästi maailma kunsti, nii kaasaegset kui minevikupärandit, leiutatakse seda, mis on juba ammu saavutatud. Ja nii jõuame jälle tagasi vana juurde. See ongi üks põhjusi, miks meie pärastsojajärgne kunst on suutnud vormi alal vähe uut luua. Temaatika on küll rikkastunud, ent see on objektiivsetel põhjustel, elu enda edasiminekust tingituna nii. Kunsti temaatilised piirid avarduvad üha ning käsi-käes sellega võimalused loomingu- ja fantaasia avaldamiseks. Mitte kunagi varem ei ole fantaatika nii lähedalt kokku puutunud tegelikkusega ja nii suure jõuga

tunginud tulevikku kui praegu. Kosmose võitmine, planeetidevahelised lennud, Marsi asustamine jne. ei ole enam ainult abstraktne fantastika, vaid teadus, mida toetavad kõige uuemad saavutused tehnika alal. On saavutatud uus ajastu maailma teaduslikus tunnetamises ning ühes sellega uued võimalused ning teemad filosoofilisteks mõtiskeludeks mitte ainult kirjanduses ja muusikas, vaid kindlasti ka kujutatavas kunstis. Kas ei tasuks tõsisemalt mõelda selle probleemi üle?

Kokkuvõttes tuleb nentida, et teatavale ühekülgsele vaatamata on kunstnike produktiivsus tõusnud. Ka näitusi on viimasel ajal olnud tihedalt. Sellegipoolest ei ole meie kunstnikel veel põhjust enesega rahulduks. Saavutused pole hoopiski nii suured, kui seda nõuab meie ajastu, mis väärrib nii sisuliselt kui ka vormimeisterlikkusest täiuslikke teoseid. Täiuslikkusest oleme aga tihti veel kaugel. Ei tohi unustada, et elu arenedes muutuvad ka rahva nõudmised kunsti suhtes. See, mis mõni aasta tagasi võib-olla rahuldab, pakub täna hoopis vähem. Praegu veel kvantiteet domineerib kvaliteedi üle. Kvantiteedi muutumine kvaliteediks eeldab aga äärmiselt pinget, rikkast katsetusterohket tööd ning veelgi suuremat nõudlikkust enese ja oma kolleegide töö suhtes.

M. Lumiste

KUNSTNIKUD — JUUBILARID

Käesoleval aastal täitub viiskümmend aastat maalikunstnike Roman Treumani (sünd. 21. XI 1910), Ilmar Ojalo (sünd. 27. XI 1910) ja Richard Sagritsa (sünd. 19. XII 1910) sünnist.

Альманах изобразительного и прикладного искусства 1960 год

РЕЗЮМЕ

НАША ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА КОЖИ
В ПЕРИОДЕ 1945—1960 ГГ.

К. Курме

Создание в конце 1944 года кафедры художественной обработки кожи в Таллинском государственном институте прикладного искусства, а также ателье художественного тиснения кожи при Художественно-производственном комбинате в Таллине ознаменовало начало решающего периода в истории развития этой отрасли прикладного искусства. В то время в Эстонской ССР в области тиснения кожи работало всего лишь 4—5 художников; среди них наибольшей активностью и творческой фантазией отличался Адамсон-Эрик. Его работы характеризовались смелой трактовкой элементов народного искусства и асимметричностью рисунка. Второй центральной фигурой в области художественной обработки кожи была Аделе Рейндорф; ее произведения по своему композиционному строю отличались большим равновесием. Некоторые эскизы художественных изделий из кожи создали в то время и графики Эстонской ССР.

Начало второму этапу положила выставка произведений прикладного искусства в 1949 году. Успешно выступил на выставке график Феликс Вальдвер. Несомненные способности показали и первые выпускники Института прикладного искусства по специальности художественной обработки кожи Е. Гурьева и Э. Кюльв. Однако большинство экспонированных работ страдали чрезмерной перегруженностью композиционных элементов. В произведениях того времени возросло внимание к тематике, рисовальному искусству и завершенности композиции. С другой стороны, к творчеству художника предъявлялся и ряд ограничительных требований, как, например, симметричность рисунка, недопустимость стилизации, избегание ярких красок и т. п. Вот почему этот этап в истории развития эстонского прикладного искусства оставил сравнительно малое количество полноценных художественно обработанных изделий из кожи. Наиболее удачные среди них принадлежат Аделе Рейндорф. Остальные художники-прикладники старшего поколения дали мало нового, а выпускники Тал-

линского государственного института прикладного искусства к тому времени еще не успели вырабатывать своего собственного почерка.

Решения Коммунистической партии и Правительства против излишеств в архитектуре, ликвидация влияния культа личности, возросшее в народе влечение к простому, практичному и дешевому обусловили появление новых эстетических представлений и выдвинули новые требования к художественному оформлению кожаных изделий.

Некоторые художники (Адамсон-Эрик, Айно Лехис) пришли к новым композиционным решениям. В их произведениях насыщенность орнамента, в отличие от его прежней перегруженности, подчинена твердому ритму, рисунок легко охватывается глазом. Отдельные авторы внесли в художественное тиснение кожи новые черты путем углубленной переработки элементов народного искусства (Э. Реэметс). Началом последнего, современного этапа в развитии художественной обработки кожи следует считать 1957 год, когда Э. Кюльв и другие художники-прикладники снова вернулись к ассиметрии рисунка, стали по-новому трактовать национальный орнамент. Этот этап в некоторой степени является продолжением 1944—1949 гг., хотя между ними существуют и качественные различия. В последние годы художники старшего поколения (Адамсон-Эрик, Аделе Рейндорф, Пауль Лухтейн, Хельда Реймо и др.) еще более повысили свое мастерство; выросла и плеяда молодых художников (Эльги Реэметс, Элла Кюльв, Айно Лехис, Минни Патуне), у каждого из которых уже сложился свой индивидуальный творческий почерк. Некоторые художники изобразительного искусства также создали ряд удачных эскизов для художественных изделий из кожи. В последние годы рядом с Таллином стал складываться второй центр художественной обработки кожи в Тарту. Там уже работает ряд молодых талантливых художников-прикладников.

В заключение можно отметить, что после некоторых колебаний искусство художественной обработки кожи в Эстонской ССР прочно стало на путь социалистического реализма. Об этом наглядно свидетельствуют выставки прикладного

искусства последних двух лет, на которых можно было видеть содержательные по тематике и выполненные со вкусом и мастерством художественные изделия из кожи, как уникальные, так и массовые.



*F. Valdvere. Taskuplokke.
Nahk. 1949.*

О РОЛИ ДЕКОРАЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Э. Пихлак

Театрально-декорационное искусство, как и любой другой вид искусства, также отражает свою эпоху. В современном театре, в отличие от театра прошлого, декорации не только имеют другую форму, но и выполняют иную функцию. Наряду с определением обстановки театрального действия, отражением его места и времени, декорации должны еще способствовать раскрытию идейно-смыслового содержания пьесы, усиливать эмоциональное воздействие каждой картины, создавать ее фон. Оформление сцены должно носить активный характер. Декорации должны как бы участвовать в игре артистов, сливаться с ней в единое художественное целое.

Современный театр предъявляет новые требо-

вания как к содержанию декораций, так и к их форме. Театрально-декорационное искусство, наподобие других жанров, также стремится к простоте и лаконичности художественного выражения. Современное состояние драматургии и возросший уровень развития техники в значительной степени содействуют достижению этой цели. Принцип условности декораций вполне допустим и на советской сцене, если только он помогает лучше и глубже раскрыть смысловую сторону пьесы. Декорации на сцене современного театра должны прежде всего служить носителями общей идеи театрального произведения. Основным же требованием к театральной постановке является стремление к целостности и уравновешенности всех ее составных частей.

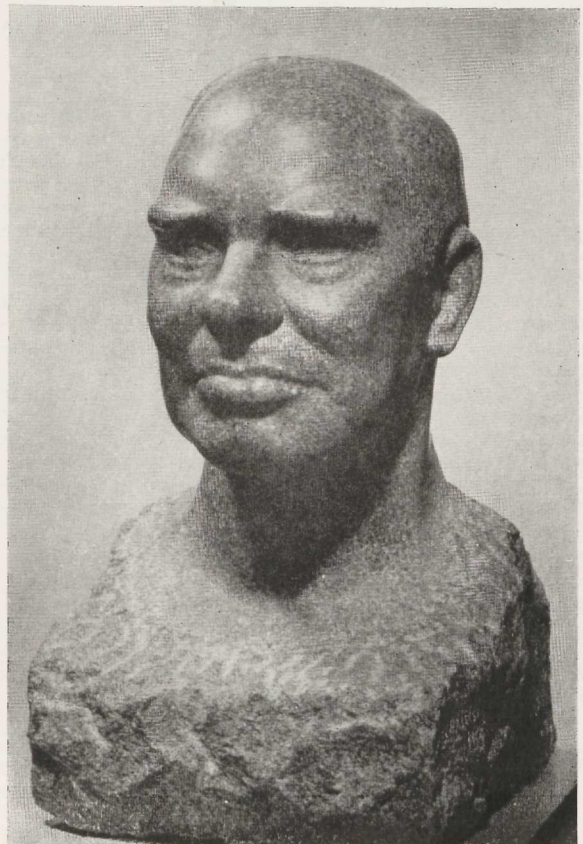
ТВОРЧЕСТВО Х. ХАЛЛИСТЕ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

Х. Паас

Х. Халлисте, видный представитель старшего поколения скульпторов Советской Эстонии, родился 28 июня 1900 года. Живопись он изучал в мастерской А. Лайкмаа (1919—1922), а скульптуру — в Высшей художественной школе «Паллас» (1923—1926) у А. Старкопфа.

Скульптуры Халлисте относятся преимущественно к области портретной и фигурной пластики. Уже в 20-х и 30-х годах художник проявляет большую творческую активность, однако наиболее глубокие по содержанию и лучшие по форме произведения скульптор создает в советские годы. Портреты и женские фигуры советского периода являются наиболее зрелыми произведениями скульптора в художественном отношении. В них наблюдается новое, более глубокое восприятие действительности, возросшее профессиональное мастерство, своеобразный творческий почерк. Произведения Х. Халлисте проникнуты жизнеутверждающей силой, гуманизмом и внутренней напряженностью.

Большую роль в творчестве Халлисте играет материал, которым он искусно владеет. Умелое



Н. Halliste. Helilooja C. Kreegi portree. Graniit. 1959.

использование качеств материала для раскрытия содержания и идеи произведения и высокое техническое мастерство составляют одну из сильнейших сторон художественного дарования Х. Халлисте. Скульптор пользуется разными материалами — деревом, бронзой, мрамором, однако в последние годы он отдает предпочтение граниту. По мнению художника этот материал лучше всего отображает характер северянина, обладает прочностью, создает впечатление компактности и массивности, а тон его и кристалл придают фигуре жизненность.

Анализ произведений Х. Халлисте и беседы с ним свидетельствуют о том, что художник долго вынашивает в себе идею произведения, длительное время наблюдает и изучает избранную модель. Приступая к портретированию деятелей искусства или литературы, скульптор тщательно знакомится с их творчеством, стремится глубже проникнуть в их внутренний мир, показать наиболее типичные черты их характера.

В советский период Х. Халлисте все чаще обращается к духовно активным моделям. Среди них особенно выделяется «Портрет скульптора Р. Хааваяэ» (1957), в котором запечатлен энергичный, волевой образ. Уже само композицион-

ное построение скульптуры, живая игра света и тени, усиливаемая удачно выбранном материалом — тополем, создает впечатление напряженности. Внутренней сосредоточенностью и выразительностью отличаются также «Портрет писателя Р. Сирге» (вяз, 1958), «Портрет композитора К. Креэка» (гранит, 1959), «Голова Аго» (гранит, 1959) и ряд других работ.

Художник стремится раскрыть глубину содержания посредством компактности и простоты формы, с помощью обобщенной трактовки фактуры. Это проявляется особенно ярко в фигурной пластике. Типична в этом отношении высеченная в граните, целостная, полная настроения фигура «Сидящей женщины», в которой композиция, форма и линии подчинены художественной идее. Образ волевого, физически закаленного представителя советской молодежи, наделенного высокими духовными качествами — внутренней силой, решительностью и энергией, воплощен в женской фигуре «Юность» (индонезийское дерево, 1959).

Систематический творческий рост Х. Халлисте служит прочным залогом того, что художник, вступающий в седьмое десятилетие своей жизни, будет и дальше творить, неустанно совершенствуя свое профессиональное мастерство.

ИЛЛЮСТРАЦИИ ХАНДО МУГАСТО К СБОРНИКУ СТИХОТВОРЕНИЙ МАРИИ УНДЕР «И ПЛОТЬ СТАЛА СЛОВОМ»

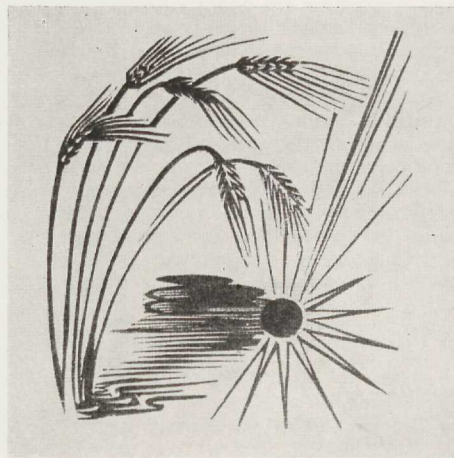
И. Соломыков

Хандо Мугасто (1907—1937) — один из художников, занимающих видное место в истории развития эстонской книжной иллюстрации. «Яркой звездой засверкал его талант на небе эстонского искусства в середине 1930-х годов — он сказал свое, яркое слово в станковой графике, гравюре на дереве, в художественном оформлении книги», — пишет автор статьи.

К творческим достижениям Х. Мугасто в области книжной графики наряду с художественным оформлением и иллюстрациями к сборникам стихов Ю. Сютисте «Разгар лета», «В ожидании солнца» и эпоса «Калевипоэг» (1935) относятся также иллюстрации к сборнику стихотворений Марии Ундер «И плоть стала словом».

При художественном оформлении этого сборника Х. Мугасто руководствовался твердо сло-

жившимися у него как иллюстратора принципами — исходить прежде всего из содержания, духа книги в целом, активно, творчески воспринимать текст произведений. Простая внешняя



H. Mugasto. Päisvinjett luuletusele «Hümn hommikule». Puugravüür. 1935—1936.

иллюстративность, пассивное воспроизведение текста, буквальное следование ему, чужды Х. Мугасто как художнику.

Взявшись за иллюстрации к стихотворениям М. Ундер, художник столкнулся с рядом творческих трудностей. Обычно он иллюстрировал такие произведения, которые по своей идее и методам воплощения художественных образов были близки ему, давали возможность целиком вжиться в них, возникало подлинное творческое содружество между автором литературного произведения и художником-иллюстратором. Поэзия же М. Ундер не была внутренне близка Х. Мугасто, хотя некоторые важные точки соприкосновения в их творчестве все же существовали. Как известно, сборник состоит из стихотворений, созданных на протяжении длительного периода и далеко не однородных по своему содержанию, характеру, настроению. Они не всегда созвучны здоровому, жизнеутверждающему и рационалистическому миропониманию Х. Мугасто.

По-видимому, художника привлекли в поэзии Ундер искренность, оптимизм, лиризм, эмоциональность ее стихов, их гуманность и демократичность. Несомненно близки были художнику и воспетые поэтессой красота природы, тема города и его окраин, жизнь маленького человека, а также мотивы пацифизма, которыми проникнуты отдельные стихотворения Ундер. Однако в ее творчестве мало социального звучания, что сказалось и на содержании иллюстраций Мугасто.

Каждый тематический цикл Х. Мугасто открывает вводной иллюстрацией, а первые стихотворения циклов — заставками. К большинству стихотворений сделаны концовки, а сборник в целом имеет фронтиспис и декоративные мотивы на титульном листе и суперобложке.

Детально проанализировав вводные иллюстрации к циклам и виньетки, автор статьи отмечает виньеточную декоративность как своеобразную, характерную черту всего стиля оформления книги. Особенно ярко выражено это в иллюстрациях к тематическим циклам, которые представляют собой своеобразное сочетание мотивов и ассоциаций, вызванных в сознании художника стихотворениями Ундер. Иллюстрации отличаются уравновешенностью отдельных частей рисунка, убедительным тональным решением, четким ритмом, точностью и элегантностью линий. Все в гравюре гармонично и продумано. Однако некоторые иллюстрации, радуя глаз, все же страдают недостаточной содержательностью. Большой творческой удачей Х. Мугасто автор статьи считает иллюстрацию к циклу «Часы бдения», в которой художник стремился создать обобщенный образ, как бы вводящий читателя в лирический мир всего цикла. В этой гравюре глубокий психологизм, высокая эмоциональная напряженность. В ней, кроме того, раскрывается новая сторона творчества Мугасто — обращение художника к области интимных чувств.

Еще более разительна, как пример гравюры большой эмоциональной насыщенности, вводная



Н. Мугасто. Вахетиел тсүкліле «Elu südamest». Puugravüür. 1935—1936.

иллюстрация к циклу «Страдание», вызывающая в читателе волнение, тревогу, ожидание беды — чувства, характерные для последующих стихотворений М. Ундер («Страдание», «Отчаяние»).

Рассматривая художественное оформление сборника стихотворений М. Ундер в целом, автор отмечает, что из иллюстрированных Х. Мугасто книг эта книга наиболее красива и выразительна по своему художественному воздействию. Иллюстрации к сборнику стихотворений Ундер свидетельствуют о дальнейшем развитии Мугасто как графика-иллюстратора, об обогащении его искусства новыми художественными аспектами и образами, но наряду с этим в его творчестве заметно некоторое ослабление ведущей содержательно-реалистической тенденции. Это было вызвано временным ослаблением общественной активности передовых художников в годы фашистско-националистического режима.



В. Кустодиев. Болшевик. Ōли. 1920.

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ КУСТОДИЕВ

Т. К. Кустодиева

В статье дан обзор жизни и творчества русского художника Бориса Михайловича Кустодиева — одного из замечательных мастеров русского искусства начала XX века. Полотна художника можно узнать по их жизнерадостности, яркости цветовой гаммы, неповторимости образов, глубокой национальности. О работах Кустодиева можно сказать: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет». Рассматривая лучшие из них, автор статьи отмечает, что еще в петербургской Академии художеств Борис Михайлович проявил себя даровитым, многообещающим художником. Уже в его раннем творчестве наряду с портретом важное место занимают жанровые сцены — изображение ярмарок, праздников.

Наиболее характерные для творчества художника картины созданы в 1912—1917 годах. Они рассказывают о народных праздниках, купеческом быте русской провинции. В них ярко проявилось умение художника обобщать, создавать типические образы, обо всем рассказывать с мягким юмором («Купчиха», «Красавица» — обе

написаны в 1915 году, «Московский трактир», 1916 и другие).

Б. М. Кустодиев живо откликнулся на революционные события 1917 года. Он создал картины «27 февраля 1917 года», «Болшевик» (1920) и другие. Но работая над новыми темами, художник не забывал и старых: русскую дореволюционную провинцию с ее томительным однообразием, праздники, русское купечество («Купчиха за чаем», 1918). В 1921 году Б. М. Кустодиев пишет портрет знаменитого русского певца Ф. И. Шаляпина, изображенного на фоне русской зимы, русского праздника. В этом произведении удачно соприкоснулись две грани дарования художника — и как прекрасного портретиста и как мастера ярких, жизнерадостных жанровых сцен. Замечательна также созданная им в 1920 году серия акварелей «Русские типы».

Борис Михайлович Кустодиев — художник широкого творческого диапазона. Плодотворной была его работа и в области скульптуры, книжной иллюстрации, создания театральной декораций.

ГОЛЛАНДСКИЙ ПЕЙЗАЖИСТ МЕЙНДЕРТ ГОББЕМА (1638—1709)

Ю. Кузнецов

В статье дается обзор творчества голландского художника Гоббема, который жил и творил в эпоху, когда его родина вслед за бурным экономическим, политическим и культурным подъемом начала клониться к упадку, а судьбы национального искусства были в руках эпигонов и отступников. Но и в этих условиях художник не только остался верен реалистическим принципам голландской школы, но и обогатил ее новым опытом, своими успешными творческими поисками. Благодаря таланту Гоббема реалистическое направление в голландской пейзажной живописи сохраняло до конца XVII — начала XVIII века свою силу и свежесть, оставалось главенствующим в эволюции голландского пейзажа.

Автор статьи детально анализирует лучшие произведения художника, показывает, как складывались его стиль, его художественная тема — мотивы голландской природы, его характерная

манера выражения. Автор останавливается на прославивших художника мотивах водяных мельниц, характерных для произведений периода расцвета его творчества.

Очень подробно рассматривает автор статьи самое знаменитое произведение Мейндерта Гоббема «Аллея в Миддельхарнисе». В своих пейзажах художник стремился создать как бы портрет определенной местности, но портрет эмоциональный, глубоко лиричный. В них он воплотил «облик Родины — природу Голландии, освоенную и даже созданную человеком».

Гоббема сказал в пейзажной живописи свое новое слово. Он открыл современникам эстетическую ценность ландшафта, измененного, созданного человеком, воспел ту красоту природы, что создана целенаправленной деятельностью людей, упорным трудом в борьбе с морем, наводнениями, дюнами, болотами.

M. Hobbema. Maastik vesiveskiga. Õli. 1668. London, Buckinghami palee.



У НАС И ЗА РУБЕЖОМ ГЛАЗАМИ АРХИТЕКТОРА

М. Порт

Как у нас, так и в других странах, где автор имел возможность побывать в последнее время, наблюдается очень оживленная строительная деятельность. Краткая статья не позволяет поделиться всеми впечатлениями и затронуть многочисленные вопросы, с которыми архитектор сталкивается во время путешествий. Задержим наше внимание на трех из них, имеющих на наш взгляд важное значение с точки зрения дальнейших перспектив градостроительства:

1. внедрение принципа свободного размещения домов при застройке городов;
2. влияние роста автомобильного транспорта на развитие городов;
3. изменения в архитектуре в связи с внедрением индустриальных методов строительства.

*

Пора отказаться от некоторых традиций в строительстве, которые, правда, имеют многовековую давность, исчисляемую даже тысячелетиями, но в то же время серьезно нарушают нормальные здоровые условия жизни городского населения. Одним из таких пережитков старых приемов градостроительства является расположение домов вдоль фронта улиц, которое в значительной степени лишает живущих и работающих там людей чистого воздуха, солнца, света и зеленой растительности. Свободное же размещение домов, наоборот, открывает людям более широкий доступ к этим благам природы. Этот способ застройки не новый, он до сих пор лишь слабо внедрялся в практику строительства. Только после второй мировой войны он получил широкое распространение во многих странах, где благодаря своим преимуществам находит все больше сторонников. Особенно успешно он применяется в Англии и Швеции.

В Советском Союзе внедрением принципа свободной застройки стали серьезно заниматься только после Всесоюзного совещания строителей в 1954 году, на котором были разгромлены разные лжетеории в архитектуре и строительстве. В настоящее время уже сданы в эксплуатацию опытные микрорайоны в Москве (Новые Черемушки), Челябинске, Киеве и др., в которых применены новые принципы планировки и застройки. Свободное расположение домов запланировано и в проекте крупного жилого района на 60 000 жителей в Таллине у Мустамяэ.

В нашей стране, где в противоположность странам капитала, земля является всенародной собственностью, проектирование строительства осуществляется государственными организациями, а само строительство планируется, финансируется и руководится государством, имеются

все объективные предпосылки для широкого внедрения самых прогрессивных методов градостроительства, в том числе и свободного размещения строящихся зданий.

*

В крупных городах Америки и Европы, как и у нас стоит очень остро вопрос об упорядочении городского транспорта. Современная, исторически сложившаяся уличная сеть в городах пришла в резкое противоречие с их территориальным ростом и бурным развитием механизированного транспорта, особенно автомобильного, полностью овладевшего городскими улицами. Перегружены не только проезжие части улиц, но и тротуары и переходы для пешеходного движения. Все это настоятельно диктует создания новой системы планировки городов.

Прежде всего надо добиться четкой дифференциации уличной сети. Крупные транспорты должны пропускаться вне пределов городов и иметь развязку пересекающихся потоков в разных плоскостях. От них должны отходить в сторону города боковые магистрали. Городская территория делится на несколько районов так называемыми выездными экспресс-магистралями, огражденными густыми зелеными массивами. Районы же в свою очередь делятся на «микрорайоны», в которых располагаются все необходимые для населения этого района общественные учреждения.

Серьезное внимание следует уделить усовершенствованию коммунального транспорта, способного за час перевести в десятки раз больше пассажиров, чем легковой транспорт. Кроме того, наличие достаточного количества общественных средств сообщения сильно разгружает транспортные магистрали.

Планировка городов с учетом роста транспорта и внедрение принципа свободной застройки тесно связаны между собой. Последняя не мыслима без дифференцирования уличной сети с четким разграничением пешеходных и проезжих дорог. К тому же это экономно и в народнохозяйственном отношении.

*

В последние годы строительство начинает все более переходить от ручного труда к механизированному. Преимущества такого строительства особенно наглядно демонстрируют домостроительные комбинаты в Ленинграде, специализировавшиеся на серийном выпуске зданий определенного типа. Каждый комбинат в состоянии соорудить свыше нескольких сот однотипных зданий в год.

Однако, наряду с положительными сторонами крупное индустриальное строительство по типо-

вым проектам имеет и ряд недостатков. Наиболее серьезными из них являются ограниченная номенклатура объектов, внешнее их сходство, одинаковая высота зданий и др. При желании, однако, имеются достаточные возможности для предотвращения чрезмерного однообразия и шаблона в общем облике застроенной территории. При строительстве индустриальными методами нельзя упускать из виду и вопрос внешнего, эстетического оформления зданий.

*

До сих пор главное внимание было направлено на то, как строить по возможности больше,

быстрее и экономнее. С повышением нашего жизненного уровня людей, с сокращением продолжительности рабочего дня, меняется весь образ жизни, появляются новые требования, в том числе и в отношении планировки и оборудования квартир.

Индустриализация строительства представляет собой революционный, но всячески закономерный этап в развитии строительного искусства. Советский Союз своими достижениями в этой области уже сейчас превзошел наиболее развитые капиталистические страны, демонстрируя перед всем миром прогрессивность и неисчерпаемую силу нашего общественного строя.

«ЗАГЛЯНЕМ В КУЗНИЦУ ИСКУССТВА»

О ГРАФИЧЕСКИХ ТЕХНИКАХ, ИХ ВОЗМОЖНОСТЯХ И СРЕДСТВАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ*

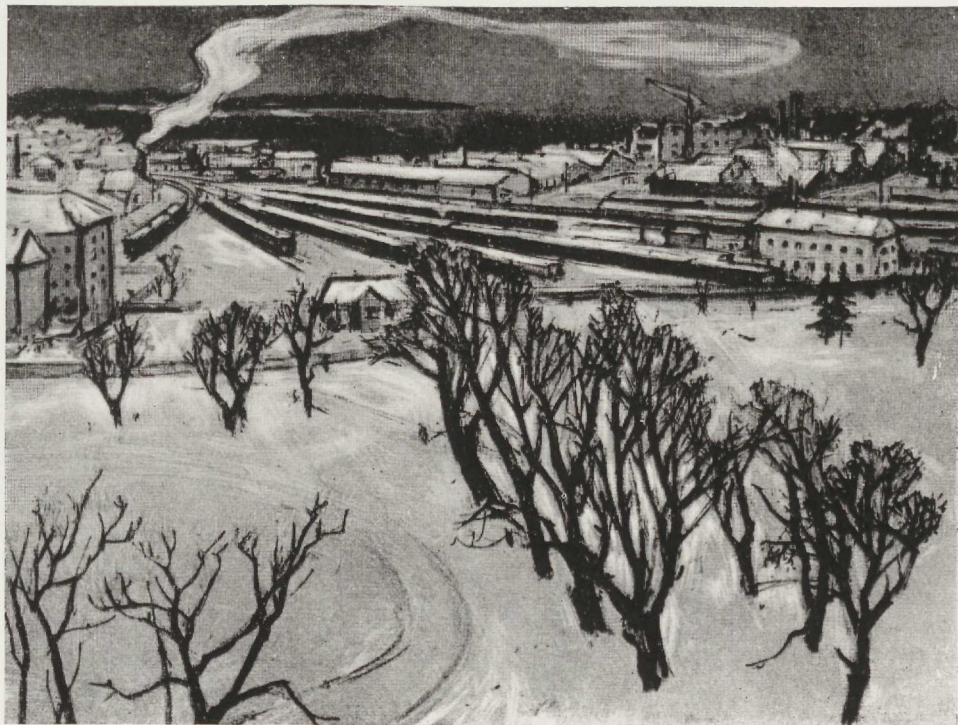
О. Кангиласки

Наряду с техниками глубокой и высокой печати широко пользуются и плоской печатью. Это такой способ печатания, при котором поверхность печатной формы остается плоской, равной, не имеет ни углублений, ни выпукло-

стей. Среди видов плоской печати наиболее распространены литография, рассматриваемая в данном номере, и монотипия, которой будет посвящена статья в следующем номере.

С чисто технической стороны литография — это рисование на камне, для которого художник пользуется мелом, пером или кистью. Эти тех-

* Начало в альманахе «Искусство» 1960, № 1.



*E. Tihemets.
Vaade Toompealt.
Litograafia. 1960.*

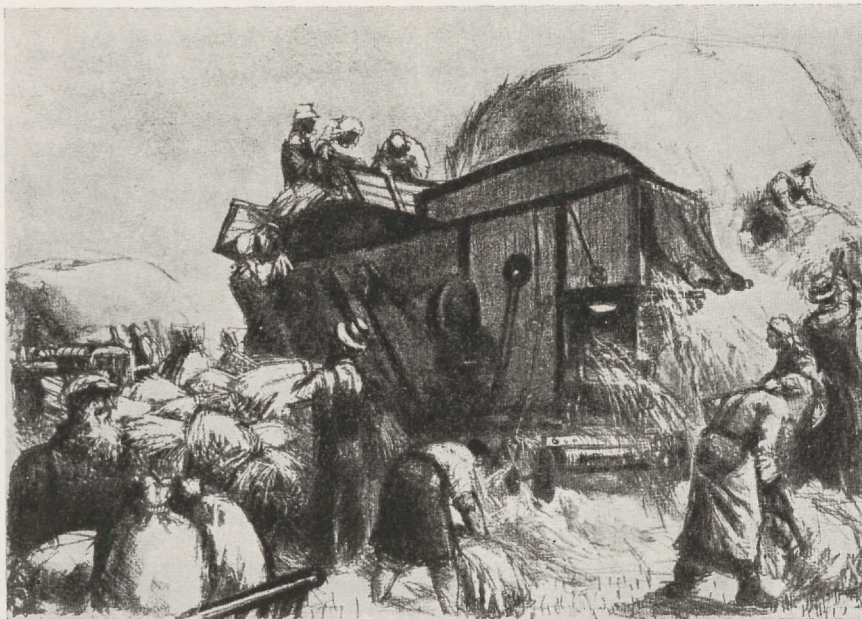
нические средства определяют и художественный облик и выразительность литографии: оттиск прежде всего похож на рисунок, приобретающий исключительную свежесть и сочность под руками крупных художников.

Чаще всего для создания рисунка пользуются мелом. Но одним из специфических приемов литографии является выскребание светлого рисунка на черной поверхности с помощью инструмента — шабра. Пользуются и несколькими камнями, а также цветной литографией.

При этом, однако, следует стараться не имитировать акварель, пастель или масло; не следует также злоупотреблять разными цветовыми тонами, чтобы лист не производил впечатления репродукции картины маслом.

Преимуществами литографии являются возможность непосредственного рисования, удобство исполнения, большой и сравнительно легко печатаемый тираж, позволяющий распространять оригинальную графику по недорогой цене.

A. Hoidre. Rehepeks. Litograafia.



НИКОЛАЙ РООТ

13 мая на Лесном кладбище в Таллине был предан земле прах старейшего художника Советской Эстонии Николая Роота, скончавшегося 10 мая, не дожив нескольких месяцев до своего девяностолетия.

Николай Роот родился 23 ноября 1870 г. в Петербурге. В 1900 году он окончил педагогические курсы при Академии художеств в Петербурге, ездил для самоусовершенствования во Францию, Италию, Германию и другие страны. Позднее художник изучал керамику, опубликовав в нача-

ле столетия на русском языке обширное руководство «Художественная керамика».

В годы гражданской войны Н. Роот приехал в Таллин, где и остался на постоянное жительство. Всю свою энергию художник посвятил педагогической деятельности и разным отраслям прикладного искусства, из которых он особенно увлекался керамикой. Своей работой в качестве педагога, своими лекциями и докладами он пробуждал интерес к искусству и высокому призванию художника, которому сам незабвенно служил в течение всей своей жизни.

O. Soans. Balti soojuselektrijaam. Auto-
litograafia. 1959.



H. Sarap. Kärestik Suna jõel. Süsi. 1959.



ХРОНИКА

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СОВРЕМЕННОСТИ ИСКУССТВА

В статьях, рассматривающих вопросы искусства, в дискуссиях, в докладах и на собраниях все чаще встречается слово «современность».

Названное явление далеко не случайное. Можно сказать, у него есть даже маленькая история развития.

Тов. Вернштейн начинает свою статью о проблемах современности искусства словами: «Недавно сказали где-то «Раньше было основным словом, которое всюду повторяли, «реализм», теперь им стала «современность»». Выходит, что тот, кто это сказал, несомненно прав. Но прав и тот, кто сказал, что пока мы дошли до слов «реализм» и «современность», нам пришлось потратить немалое количество красивых слов, которые употреблялись успешно как в прямом смысле, так и в кавычках.

Здесь надо бы различить два момента, которые неизбежно возникают в связи с проблемой современности.

Во-первых, следует ли в настоящую эпоху под словом «современность» понимать установившиеся, специфические, широко распространенные, общепризнанные и одобренные черты в искусстве, которые обычно называют просто «стилем», средством выражения эпохи, или же под современностью следует пони-

мать то, что в настоящую эпоху отличается мало, находится в начальной фазе развития.

Если исходить из того, что все, чему уже давали довольно внедрившуюся оценку, как установившемуся, отнести к прошлому, то в первом случае мы должны были бы признать, что современное искусство относится к прошлому.

С этим, кажется, никто не захочет согласиться.

Настоящее искусство всегда было современным, даже больше — оно всегда превышало границы современности, могло проникнуть в будущее. В последнем скрывается один из очень важных признаков современного искусства.

Из этого следует, как сложна и тяжела оценка современного искусства. Из истории искусства мы знаем, сколько тяжелых ошибок допущено в этом вопросе. Но почему-то не используют этот ценный опыт.

Часто многие теоретики искусства стараются очень поверхностно определять понятия современности и классифицировать произведения по тому, что входит туда, а что нет. Кажется, что для многих это является необдуманным шагом — взять на себя большую ответственность.

Некоторые теоретики утверждают, что актуальность темы важнейшее условие современ-

ности художественного произведения. Что делает ту или другую тему современным? Какая тема актуальная, какая нет?

В разные времена художники часто пользовались одними и теми-же темами для выражения своих мыслей.

Разве это не идеи, которые дают той или другой теме соответствующее направление? Тема является осязаемостью идеи, возможностью выражения. Значит, важны идеи, мысли, а не столько темы.

Кажется, что проблема современности часто поднята несколько искусственно. Найдутся «теоретики», которые настолько уверены в себе, что могут почти безошибочно указать путь и стиль каждому, кто хоть в какой-то мере желает стать современным художником. Такие «специалисты» современности должны были бы считаться с тем, что тн. современное искусство во все времена всегда было в какой-то степени образования. Оно будет готовым только в будущем.

Так должно быть и обязательно найдутся люди, которые смогут оценить современное искусство и предвидеть направления его развития в будущем. Но это, несомненно, требует в некоторой степени гениальности.

Л. Кокамяги

L. Kokamägi. Poisi portree. Õli. 1959.



I. Malin. Kolmikportree. Õli. 1959.

Выставить работы по своему усмотрению, на свою ответственность — эта долгожданная возможность осуществилась в республике уже вторично.

Результаты не поражают ни новизной, ни оригинальностью. Выставка напоминает все другие, с той лишь незначительной разницей, что в ней ощущается больше непосредственности. Заметной же особенностью является значительное количество профессионально слабых работ, которые на обычных выставках не допускаются. Тематических композиций очень мало, также и скульптурных произведений.

Выставка радует глаз, но не обогащает духовно. Многие полотна доставляют эстетическое наслаждение, но легковесны по содержанию. Поэтому и оценки, данные выставке, весьма противоположны, особенно между художниками и критиками. Одни восхваляют художественность, и обоснованно, а другие выражают недовольствие по поводу бедно-

сти содержания, и также оправданно. Когда же речь идет о лучших экспонатах, то признание дается единодушно портретам О. Терри, полотнам, полных внутреннего напряжения. Так что фактически, содержательные, по форме современные произведения не вызывают противоречий. Поэтому не хочется согласиться с теми, кто во имя художественности (она, разумеется, необходима) прощают или даже защищают поверхность.

Среди камерных, мастерски написанных полотен, автор статьи отмечает портреты и пейзажи Л. Микко, Э. Китса, И. Кимма, И. Уйга, а также пейзажи В. Карруса, А. Аласа, К. Нагель и Х. Пудерселля. Их работы не претендуют на большие обобщения, но в своем более мелком плане вполне цельны и стильны. Но названные удаchi в области выразительности и формы в принципе не отрицают требования вникать глубже в жизнь, в нашу действительность. Мысли и

чувства художников значительно богаче и кругозор шире, чем это отражают их произведения. Чувствуется, что мобилизация внутренних сил в переходный период несколько затянулся.

Графики стали реагировать живее и оперативнее на окружающую действительность. О результатах еще рано судить, но здесь отмечаются тематические листы В. Толли, И. Торна, промышленный пейзаж Э. Окаса, поиски Э. Тихеметс, О. Соанса, А. Кеэрэнда.

Молодые художники ощущают потребность отразить новую жизнь новыми средствами. Но сделать это убедительно им еще не вполне удалось. Отчасти здесь сказываются и недочеты в художественном образовании.

В заключение автор подчеркивает, что дорога к большому современному искусству ведет через силу познания жизни, через глубину и остроту чувств и мыслей художников.

Р. Казра

МЫСЛИ ОБ ОБЗОРНОЙ ВЫСТАВКЕ

Первая в 1960 году выставка изобразительного искусства в Доме художников в Таллине, посвященная XII съезду КПЭ, состояла из произведений живописи, скульптуры и графики. В основном, на ней были представлены работы 1959 года, которые раньше нигде не экспонировались. Особенно блестящих шедевров на выставке не было, однако при внимательном обозрении можно было найти довольно выразительные произведения, выполненные на достаточном профессиональном уровне. Наряду с ними, однако, были и работы, спорные по своей художественной ценности. Неискушенные в искусстве зрители ими восхищались, у посе-

тителей же с развитым художественным вкусом эти произведения вызвали ряд возражений.

В разделе живописи преобладал пейзаж. Довольно богато была представлена фигурная композиция, скромнее — портрет и натюрморт. Впечатляющими были полотна Э. Китса и Л. Микко. Пользуясь одним и тем же реалистическим методом, каждый из них исходил из разных, отличных друг от друга концепций. Манера Э. Китса более импрессионистична, а Л. Микко — экспрессионистична. Небольшой, выдержанный в светлых тонах вечерний водный пейзаж и два красочных, выполненных в

сильных тонах гористых пейзажа, являются вполне зрелищными в своем стиле произведениями. Синтетическая манера Л. Микко передает восприятие природы в сжатой, концентрированной форме. Небольшой пейзаж «Дождливый день» внес качественно новый нюанс как в художественное видение природы, так и в технику. Обычно спокойный и уравновешенный Микко хорошо передал в этой картине движение и более живое ощущение действительности.

Картина А. Варди по своему мотиву мало примечательна, зато написана она с настроением, свободно, в присутствии этому художнику мягком, не-

сколько пастельном колорите. Она была, пожалуй, художественно наиболее совершенным произведением живописи во всей экспозиции. Довольно хорошо удались В. Охакасу его зимние пейзажи, данные обобщенно, с подчеркнутыми контурными линиями. Картины, в основном, построены на контрастном противопоставлении светлого и темного — это, по-видимому, одна из сильных сторон творческого дарования художника.

В портретном жанре выделялся триптих Р. Сеппа «Четыре поколения», свидетельствующий о серьезном подходе художника к своей работе и о его стремлении как можно глубже проникнуть в духовный мир человека. Известный интерес представляет и выполненные в интенсивных тонах «Три портрета» И. Малина, однако с точки зрения художественной завершенности эта работа не вполне безупречна: сказывается, как видно, отсутствие окончательно отработанного сочетания тонов.

Тематическая композиция И. Кимма «Кузнецы» изображает рабочих в процессе труда, но идея картины раскрывается не через действия людей, а через их характеры. Все чисто профессиональные моменты переданы вполне корректно, однако живописная сторона картины уступает остальным ее качествам. Недостает искорки, которая воспламенила бы, вдохнула жизнь в колорит. Тем не менее «Кузнецы» Кимма не только творческая удача худож-

ника, но и значительный вклад в эстонскую советскую тематическую живопись вообще.

Скульптура также была представлена как хорошими, так и спорными по своей художественной ценности произведениями. Удачные работы экспонировали Эскели. «Голова мужчины» А. Эскеля — композиционно сильный и убедительно моделированный портрет. В «Женской голове» Ю. Эскель видны черты стилизации, не выходящей однако за пределы хорошего вкуса. Трактованные компактной массой наподобие египетского парика волосы переходят в реалистически моделированное лицо.

Отрадно, что акт снова завоевал себе право на существование в наших выставочных залах. Обращал на себя внимание «Акт» Э. Кирса (гранит), выполненный с хорошим знанием материала. Скульптура отличается композиционной компактностью и плавностью форм, мягко переходящих в фон. Если акт Э. Кирса заслуживает признания, то «Метательница диска» Э. Вийтоль по своей трактовке трудно приемлема: обычно в форме акта воплощают красивое и выразительное человеческое тело, фигура же Э. Вийтоль этими качествами не обладает. «Спящий ребенок» А. Римма звучит в наше время как некоторый анахронизм, напоминая скульптуры времен Вейценберга и Адамсона. Римм добросовестно изобразил то, что видел, и так, как видел, но не довел свои наблюде-

ния до художественного синтеза.

В экспозиции графики преобладали произведения на трудную тему. Серия литографий А. Кеэрэнда «Сланцевики» и серия автолитографий О. Соанса «Нарвская ГРЭС», как и другие экспонированные работы, говорят о содержательности нашей графики и о свободном владении техникой.

Рисунки Г. Рейндорфа (итальянский карандаш и уголь) еще раз продемонстрировали многолетний опыт художника. В акварелях Э. Лехиса выделялось умелое использование художником специфических особенностей этой техники.

Тенденции роста, проявившиеся в творчестве многих художников, несомненно наложили свой отпечаток на общий уровень рассматриваемой выставки, однако в эстонское изобразительное искусство в целом вклад этой выставки весьма невелик. Актуальнейшей проблемой нашего искусства продолжает оставаться тема современности. Обоснованы и претензии в отношении новой, современной формы, которая все еще не сложилась. Хотелось бы видеть больше смелости в дерзаниях, в пробах сил. Пока же в нашем искусстве все еще господствует количество. Для его перехода в качество необходимо напряженный труд, повышенная требовательность как к собственному творчеству, так и к творчеству товарищей по искусству.

М. Лумисте

Х У Д О Ж Н И К И - Ю Б И Л Я Р Ы

18 VII художественная общественность республики отметила пятидесятилетие прикладника Эллен Хансен, 3 VIII —

живописца Агу Пихельга. В настоящем году исполняется 50 лет со дня рождения художников Романа Треума-

на (род. 21 XI 1910 г.), Ильмара Ояло (род. 27 XI 1910 г.) и Рихарда Сагритса (род. 19 XII 1910 г.).

КУНСТ, 3 («Искусство»)
Альманах изобразительного и прикладного искусства. 1960
На эстонском и русском языках
Оформление Х. Керсна
Издательство «Искусство Эстонской ССР»
при Художественном Фонде Эстонской ССР
Таллин, ул. Пикк, 6

*

Toimetuse kolleegium: A. Alas, B. Bernštein, V. Erm,
M. Kartna (vastutav toimetaja), H. Kuma, O. Männi,
A. Pihelga, V. Raam, R. Sarap, L. Soonpää,
I. Torn, L. Viiraja (koostaja).

Kunstiline toimetaja A. Koemets
Tehniline toimetaja K. Kuusik
Korrektor V. Ansip

Ladumisele antud 2. VIII 1960. Trükkimisele antud 24. X
1960. Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 10,5+2 kleebist. For-
maadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 8,92. Arvutuspoog-
naid 8,53. Trükiarv 4000. MB-08100. Tellimise nr. 5919.
Trükikoda „Kommunist“, Tallinn, Pikk tn. 2.

Hind rbl. 7.70 (1961. a. — 77 kop.)

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

А. Рейндорф — Книга посетителей . . .	фронтиспис
Адамсон-Эрик — Альбом	3
А. Хойдре — Бювар	3
Е. Гурьева — Книга посетителей	4
Э. Резметс — Записные книжки	6
Э. Рентер — Эскиз декорации к опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» III действие	8
Э. Рентер — Эскиз декорации к оперетте Геубергера «Оперный бал» III действие	11
Х. Халлисте — Портрет скульптора Р. Хааваями	14
Х. Халлисте — Аго	15
Х. Мугасто — Титул к циклу М. Ундер «Время бодрствования»	17
Х. Мугасто — Титул к циклу М. Ундер «Радостные песни»	18
Х. Мугасто — Виньетка к стихотворению М. Ундер «В ожидании счастья»	19
Х. Мугасто — Виньетка к стихотворению М. Ундер «Песня матери»	19
Х. Мугасто — Концовка к стихотворению М. Ундер «Песня ни о чем»	20
Х. Мугасто — Концовка к стихотворению М. Ундер «Мертвый час»	21
Х. Мугасто — Титул к циклу М. Ундер «Тоска»	22
Х. Мугасто — Концовка к стихотворению М. Ундер «В ожидании счастья»	23
Х. Мугасто — Концовка к стихотворению М. Ундер «Лазаретяне»	26
Б. Кустодиев — Купчиха	29
Б. Кустодиев — Московский трактир	31
М. Гоббема — Дорога в Миддельхарнис	35
М. Гоббем — Пейзаж с водяной мельницей	37
М. Гоббема — Вид на Хаарлемский шлюз в Амстердаме	39
А. Рими — Перед выступлением	40
В. Охакас — Пирита	40
Э. Кирс — В. И. Ленин	41
П. Кормашов — Дорожные рабочие	41
А. Котли, Х. Сепман — Певческая эстрада г. Таллина	45
М. Порт, О. Брунс — Детский сад — детские ясли на 280 мест	48
М. Порт, А. Мурдмаа — Типовой проект дома культуры, кино	51
Э. Окас — Иллюстрация к эпосу «Калевипоэг»	53
П. Улас — Свободный народ. Из серии «Огнем и мечом»	55
А. Варди — Лето	56/57
Ю. Эскель — Дети	57
А. Эскель — Скрипач	57
И. Вызрахансу — Вид города Тарту	58
И. Торн — Властелины западного моря	58
О. Терри — Портрет скульптора Л. Лаас	61
Э. Аллсалу — Садовник	63
Л. Лаас — Портрет матери	65
А. Пилар — Утро рабочего дня	67
Ф. Вальдвере — Записные книжки	70
Х. Халлисте — Портрет композитора К. Крээка	71
Х. Мугасто — Виньетка к стихотворению М. Ундер «Гимн утру»	72
Х. Мугасто — Титул к циклу М. Ундер «Из сердца жизни»	73
Б. Кустодиев — Большевик	74
М. Гоббема — Пейзаж с водяной мельницей	75
Э. Тихеметс — Вид с вышгорода	77
А. Хойдре — Молодьба	78
О. Соанс — Прибалтийская ГРЭС	79
Л. Кокамаяги — Портрет мальчика	81
И. Малин — Групповой портрет	81
На первой странице обложки: Х. Халлисте — Сидящая женщина	
На задней странице обложки: М. Лаарман — Пейзаж с ветряком	

Rbl. 7.70

1961. a. 77 kop.

