



KUNST

3 • 1 9 6 1

SISUKORD

A. <i>Ansberg</i> . Võtame uute saavutustega vastu NLKP XXII kongressi . . .	1
A. <i>Pilar</i> . Mõtteid plakatikunsti spetsiifikast	9
E. <i>Lamp</i> . Operetikostüüm «Vanemuises» sõjajärgseil aastail	14
V. <i>Raam</i> . Kolm ja pool tuhat aastat kunsti (Mehhiko kunsti näituse puhul)	23
I. <i>Ehrenburg</i> . Impressionistid	33
Varia	43
Резюме на русском языке	48
Esikaanel: E. <i>Okas</i> . Kaevur. Akvaintinta. 1959. Sarjast «Eesti NSV Põlevkivitööstus».	
Tagakaanel: «Valge daam». Kaljumaal Brandbergis Windhoeki lähedal (Edela-Aafrikas).	

KUNST · 3 · 1961



«EESTI NSV KUNST»



L. Muuga. Forellid. Õli. 1960.

VÕTAME UUTE SAAVUTUSTEGA VASTU NLKP XXII KONGRESSI

A. Ansberg,

Eesti NSV kultuuriminister

Suure vaimustusega võtsid nõukogude inimesed vastu avaldatud Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programmi projekti — meie ajastu tähtsaima poliitilise ja teoreetilise dokumendi. Aruteludes kiidavad nõukogude töötajad palavalt heaks partei poolt kavandatud abinõud helge ja päikesepaistelise ühiskonna ülesehitamiseks meie maal.

Nõukogude rahvas ehitab suurepärasest tulevikku — kommunismi. Iga saabuv päev toob üha selgemini esile uue ühiskonna kontuurid. Kommunistliku ülesehitustöö tempo on kiire. Hoo sellele andis Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei erakorraline XXI kongress, kes töötas välja kommunistliku ühiskonna laiahaardelise ülesehitamise programmi.

Paljumiljoniline töötajate armee asus suure töövaimustusega ellu viima Kommunistliku Partei ja nõukogude valitsuse poolt kavandatud ülesandeid. Seitseaastaku ehitu-

sed muutusid suureks tööindeks, kus nõukogude inimesed teostavad kangelaslikkuse imesid. Juba esimesed kokkuvõtted tehtud tööst näitasid, et NLKP XXI kongressi poolt ülesseatud hiigelsuured ülesanded on nõukogude rahvale jõukohased ja need täidetakse edukalt, tähtaegu ennetades.

Veelgi hoogsamaks on muutunud tööriitm nüüd, mil seisab ees uus tähtis sündmus meie maa poliitilises ja majanduslikus elus — Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei XXII kongress.

Kogu maailm areneb praegu laialdane sotsialistlik võistlus partei eelseisva kongressi auks. Sellele tähtpäevale pühendavad kõik nõukogude töötajad, sealhulgas ka loomingu- line intelligents, oma parimad töövõidud. Neid innustavad uue programmi projektis kavandatud suurejoonelised perspektiivid. Partei kuulutab pidulikult: «Nõukogude ini-



E. Einmann. Balti Soojusteektrijaama ehitaja-keevitaja Oleg Vassiljev. Süsi. 1960.

meste praegusele põlvkonnale saab osaks elada kommunismi ajal!»

Kommunistlik Partei on alati oskuslikult suunanud rahva loovat energiat ja tahet momendi kõige otsustavama ja tähtsama ülesande täitmisele. Materiaalsed tingimused ja võimalused ei anna vajalikku efekti iseendast. Vaja on rahvahulki mobiliseerida, kaasa tõmmata kavandatud ülesannete täitmisele. Sellepärast rõhutataksegi NLKP programmi projektis, et mida kõrgem on ühiskonnaliikmete teadlikkus, seda täielikumalt ja laialdasemalt areneb nende loominguline aktiivsus kommunismi materiaalse ja tehnilise baasi loomisel. See tähendab, et majanduslike ülesannete edukas täitmine nõuab kõigepealt poliitilise ja organisatsioonilise töö järjekindlat tugevdamist töötajate hulgas,

kogu ideoloogilise töö pidevat kasvu. Ideoloogiline töö peab olema suunatud NLKP programmi projektis ettenähtud ülesannete täitmisele, tõstma rahvahulkade teadlikkust, kasvatama inimestes niisuguseid moraalseid ja poliitilisi omadusi, mis vastavad kommunistliku ühiskonna ideaalidele. Mida kõrgem on miljoniliste hulkade teadlikkus, seda edukamalt täidetakse kommunistliku ülesehitustöö plaane.

NLKP programmi projektis on pühendatud suurt tähelepanu ideoloogia, kasvatustöö, hariduse, teaduse ja kultuuri küsimustele. «Kommunismi kultuur,» märgitakse NLKP programmi projektis, «mis on endasse kogunud kõik parima, mis maailmakultuur on loonud, ja arendab seda edasi, on inimkonna kultuurilise arengu uus, kõrgem aste.»

NLKP programmi projekt kutsub esile kultuuriküsimustes väga palju mõtteid. Paljud neist on meile tuttavad juba varasemast ajast. Nad hõlmavad kõike seda, mida me peame vajalikuks läbi viia kultuurielu edasiarendamiseks, meie nõukoguliku kunsti, kirjanduse, heliloomingu ja teiste kunstiharude viimiseks uuele kõrgemale tasemele, nagu seda ootab meilt Kommunistlik Partei ja nõukogude rahvas.

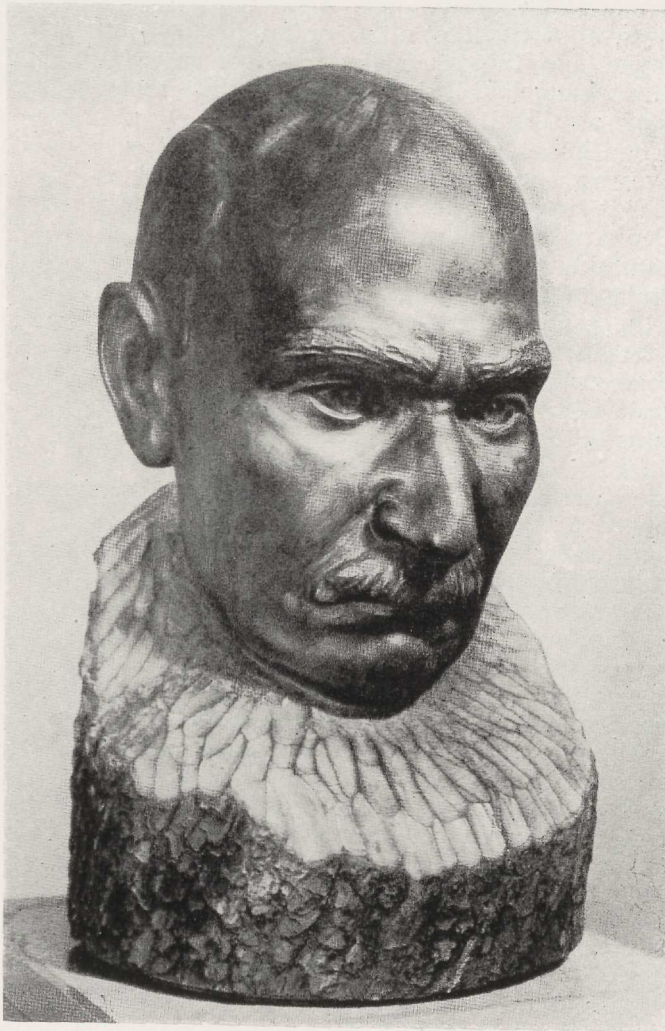
Meie ajastu on tormiliste sündmuste, suurte ümberkujunduste ajastu. Kommunistlikus ülesehitustöös ei muutu üksnes meie maa majanduslik ilme. Sügavad muudatused elab läbi ka nõukogude inimeste sisemaailm. Kommunistliku ühiskonna materiaalse-tehnilise baasi ülesehitamisel võrsub ja karastub uus inimene — tulevase kommunistliku ühiskonna liige. «Et jõuda kommunismini, kõige õiglasema ja täiuslikuma ühiskonnakorrani, kus täiel määral välja arenevad vaba inimese kõik moraalijooned, on meil juba nüüd vaja kasvatada tulevikuinimest,» kõneles seltsimees N. S. Hruštšov NLKP XXI kongressil. Milline ääretu tegevusväli kunstnike loominguliseks tööks! Mis võib olla üllam ja tähtsam kui ülesanne, mis seisab meie kunstnike ees — jäädvustada kommunismi ehitava rahva kangelastegu. «Kirjandus ja kunst peavad olema rõõmu ja innustuse allikaks miljonitele inimestele, väljendama nende tahet, tundeid ja mõtteid, aitama kaasa nende ideelisele rikastamisele ja kõlbelisele kasvatamisele,» rõhutatakse NLKP programmi projektis.

ARV 11 B
KODAL

Tuleb märkida, et selle väga suure ning vastutusrikka ülesande on meie loomingu- lised töötajad võtnud endi südameasjaks. Viimaste aastate pingelises töös on vabariigi kunstnike pere tugevnenud, omandanud põhiliselt tänapäeva elutunnetuse, õige arusaamise tänapäeva elunähtustest. Tänapäeva nõukogude tegelikkuse kujutamine kunstis on muutunud kunstielu keskseks küsimuseks.

Meie kunstnikel on seljataga rida ulatus- likke ja vastutusrikkaid tuleproove, nagu Eesti NSV XX aastapäevale pühendatud kujutava ja tarbekunsti näitus, aruandenäi- tused Tallinnas ja Tartus, välisnäitustest Moskvas korraldatud Balti liiduvabariikide kunstinäitus. Rõõmustav on, et iga näitus

R. Timotheus. Kirjanik O. Lutsu portree. Puu. 1960.



töi juurde uusi häid teoseid nii skulptuuri, maali, graafika kui ka tarbekunsti valdkon- nast. Meelde jäi mäрге Moskvas toimunud näituse külalisraamatust: «Näitusel tajub elu värskust ja õiget elutunnetust. Kunstni- kud näevad neid ümbritsevat tegelikkust kaasaegselt.» See on väga hea hinnang ja tahaks loota, et need sõnad tulevad siirast südamest, mitte aga peremehe külalislahku- sest.

Ent kõigi näituste puhul ilmunud arvustu- sed kinnitavad üksmeelselt, ja see on ka silmanähtav, et peaaegu iga uue näitusega kaasneb meie kunstnike meisterlikkuse tun- duv kasv.

Tähtsaks teguriks, mis oluliselt soodustab kunstnike võimete väljaarenemist, on neile esinemisvõimaluste andmine. Kunstinäitusi korraldatakse iga aastaga üha sagedamini. Sellega kaasneb kunsti kasvatusliku osatäht- suse pidev tõus. 1955. aastal toimus vaba- riigis Tallinna ja Tartu Kunstimuseumi ja ENSV Kunstnike Liidu poolt 41 mitmesugust kunstinäitust, mida külastasid ligi 300 000 inimest. 1960. aastal kasvas näituste ja külastajate arv enam kui kahekordseks. Korraldatud 99 kunstinäitust külastas 600 000 inimest.

Rändnäituste korraldamise teel võitis kunst uusi sõpru juurde ka nendes paikades, kus kunagi varem ei olnud toimunud kunsti- näitusi. Sooja vastuvõtu said näitused Saaremaa ja Hiiumaa kalurikülades, põlev- kivibasseini kaevurite juures. Kavandamisel on rida uusi abinõusid kunsti ühiskondliku kõlajõu edasiseks suurendamiseks. Nii avati hiljuti põlevkivitööstuse keskuses Kohtla- Järvel Tallinna Riikliku Kunstimuseumi alaline filiaal. Edaspidi on kavas luua kunstimuseumide filiaale ka mujal.

Käesoleval ajal valmistub kunstnikkond koos kogu vabariigi töötajatega NLKP XXII kongressi väarikaks vastuvõtmiseks. Kunst- nikel seisab ees esinemine NLKP XXII kongressile pühendatud ulatuslikul kunsti- näitusel Moskvas käesoleva aasta oktoobris. Paralleelselt üleliidulise kunstinäitusega toi- mub vabariiklik kunstinäitus Tallinnas. Pin- gutatakse jõudu, et võimalikult hästi esi- nada vabariiki Moskva kunstipubliku ees.

Seoses sellega võtsid paljud kunstnikud endale kohustuseks luua ulatuslikud kaas- ajateemalised teosed. Kunstnik Ilmar Kim-

mil, kelle kompositsioon «Sepad» sai kõrge hinnangu osaliseks Balti liiduvabariikide kunstinäitusel, on lõpetamisel teos põlevkivitööstusest — «Viivikonna kaevanduses». Põlevkivi tootmise ja põllumajanduse teemad köidavad kunstnik Viktor Karrust, kellel on valminud maalid «Vahetus» ja «Kolhoosikari». Ants Viidalepp kujutab oma teoses «Operatsioonil» nõukogude meditsiinitöötajate võitlust inimelu päästmiseks. Evald Okasel on valminud maal, mis kajastab töölisvõitluse ajalugu. Arnold Alas on valinud teema ühest seitseaastaku suurehitusest meie vabariigis — «Punase Kunda» ehituselt. Lepo Mikko töötab kolhoosielu, Leili Muuga kalurite töö kujutamisel jne.

Ka graafikud, skulptorid, tarbekunstnikud ei hoiä käsi rüpes. Graafikutelt on esitatud näitusele rida töid Tallinna ehitustest, metsatööstusest, põllumajandusest, kalurite elust jne.

Kõigi loetletud ja siin loetlemata jäänud teoste valmimine ning kunstiline õnnestumine loob eeldused mitte üksnes heaks esinemiseks kunstinäitusel Moskväs, vaid on ühtlasi suureks lisaks eesti nõukoguliku kunsti varalaekasse.

Võiks tuua veel terve rea iseloomustavaid jooni tänapäeva eesti nõukogude kunstist, märkida tunnustavalt paljude meistrite viljakat tööd. Meie kunstnikkond tunneb kogu südamega, et ei ole ega saagi olla tõelist kunsti väljaspool neid suuri protsesse, mis toimuvad meie riigis, väljaspool neid suuri töid ja ülesandeid, mis seisavad ees nõukogude rahval, kes esmakordselt maailma ajaloo ehitab üles klassideta ühiskonda. Nad juhitud suure Lenini õpetusest, et kunst peab oma juurtega ulatuma sügavale rahvamassidesse, rikastama neid vaimselt, karastama nende võitlustahet, kasvatama neid ja mobiliseerima uue, kommunistliku korra ülesehitamise ajaloolise ülesande lahendamisele. See ongi kunsti edasise arengu pandiks.

Ent vaatamata suurtele saavutustele ning edasiminekule kunsti arengus on meie kunstnikud rahva ees veel suured võlglast. Meie rahva mitmekülgne ja loomingurikas elu ei ole veel leidnud küllaldast kajastamist kunstiteostes. On tarvis ulatuslikumalt ja sügavamalt jäädvustada kunstis meie vabariigi tööliklassi, kolhoositalurahva ja nõukogude intelligentsi, samuti noorte elu.

Kunstnike looming peab veel tihedamalt olema seotud töörahva eluga, tema võitlusega kommunismi ülesehitamise eest meie maal.

Sidemest eluga ongi tingitud asjaolu, et me ikka ja jälle peame tagasi pöörduma temaatika küsimuste juurde. Elunähtuste puuduliku tundmise tõttu ei suudeta sageli haarata peamist elus, seda, mis on otsustav ja edasiviiv antud etapil. Tegeldakse pisküsimustega, mis küll tegelikult esinevad elus, ent mis pole otsustava tähtsusega. Mitteküllaldase süvenemise tulemusena tänapäeva elunähtustesse esineb katseid minna kergema vastupanu teed — sügavaid ühiskondlikke suhteid ning vahekordi, kommunismi eest peetava töövõitluse hiigelsuurt panoraami püütakse ahendada üksikisikute sisemaailma kujutamiseni. See suund teeb kahju mitte ainult ja niivõrd kunstile, kui ka kirjandusele, heliloomingule ja teistele loomingulise töö aladele. Need nähted põhjustavadki sageli, et nii mõnigi näiliselt kaas-aegne (s. o. tänapäeval loodud) teos on tegelikult kaugel kaasajast, nagu me seda mõistame sisuliselt.

Kui kõnelda kunstnikkonna töös veel esinevatest puudujääkidest, ei saa vaikides mööda minna veel ühest küsimusest, mis üksikute kunstnike juures avaldub. See on nõudlikkuse vähesus oma töö vastu. Ajakirjanduses on esinenud mitmeid sõnavõtte selle kohta, et rida töid, mis on valmistatud ettevõtete ning asutuste tellimiste alusel ühiskondlike hoonete kaunistamiseks, ei vasta esitatud nõuetele. Seda tingib asjaolu, et need teosed ei ole üldreeglina läbi käinud Eesti NSV Kultuuriministeeriumi juurde loodud Riiklikust Kunstiteoste Ekspertiisikomisjonist. Seda teades on üksikud vastutustundetud kunstnikud püüdnud minna kergema vastupanu teed. Selle asemel, et töötada tõsiselt võetud teema lahendamisel, pakutakse pooleliolevaid või läbimõtlemita lahendusega töid. Kerge teenistuse pärast on selline kunstnik isegi nõus oma nime kirjutama teosele, mis on tunduvalt alla tema võimeid. Kohalikud asutused ja organisatsioonid on korduvalt pöördunud Kunstide Valitsuse poole asjatundliku ekspertiisi korraldamiseks ja neile on vastu tulnud. Üks viimaseid sellistest sündmustest toimus võrdlemisi hiljuti Türi linna uue kultuurimaja sisustamisel.



L. Muuga. Protest sõja vastu. Õli 1959.

Esinevad puudujäägid kajastuvad ka kunstnike noore põlvkonna kasvatamisel. Sellest andis tunnistust hiljuti Tallinnas toimunud noorte kunstnike näitus. See peaks kutsuma ENSV Riikliku Kunstiinstituudi ja ENSV Kunstnike Liidu juhtkondi tõsiselt revideerima senist tööd noorte kunstnike hulgas, tunduvalt tõhustama seda, sest on ju eelkõige nende õlgadele pandud kommunismiajastu kunstnike põlvkonna kasvatamine sotsialistliku realismi printsiipidest kõrvalekaldumatu kinnipidamise vaimus.

Võib mõelda, et kas on põhjust nendest puudustest nii pikalt kõnelda, sest on ju need erandnähted, erandeid on aga tavaliselt vähe. Ent need lüngad on sageli niivõrd silmatoruvad, et varjutavad palju head meie töös.

Üldrahvaliku suursündmuse, NLKP XXII kongressi eel tuleb meil põhjalikult läbi kaaluda kogu senine töö, välja sõeluda terad aganatest ning võtta kokku kogu jõud, et

vabaneda ka nendest pisipuudustest, mis veel varjutavad meie kunsti tänast tööroõmsat päeva.

Kommunistlik Partei on alati pidanud ja peab kunstnike, kirjanike, heliloojate loomingulist tegevust väga tähtsaks, jälgides pidevalt suure tähelepanuga kunsti arengut ja hoolitsedes selle eest, et kunst ja kirjandus oleksid tihedalt seotud rahva eluga ning aitaksid aktiivselt kaasa töötajate kommunistlikule kasvatamisele. AINUõIGEKs vastuseks neile osutatud hoole ja tähelepanu eest, loominguliseks tööks loodud avarate võimaluste eest on kunstnikkonna hea töö. Selline töö, mis viib meie kunstnike teosed nii ideelis-poliitilises kui ka professionaalses mõttes uuele kõrgemale tasemele.

Tuleb alati silmas pidada, et kunsti ja kirjanduse arengu pealiiniks on sidemete tugevdamine rahva eluga, sotsialistliku tege-
likkuse rikkuste ja mitmekülgse tõe- ja kunstipärane kujutamine ning kõige selle

hukkamõist, mis takistab meie ühiskonna edasiliikumist.

Meie kultuuritöötajad, loominguline intelligents, kunstnikkond, leides innustust partei suurest usaldusest ning nõukogude rahva kangelaslikust tööst, pühendavad kogu oma loomingu kommunismi õilsale üritusele. Nad peavad suunama kogu oma töö kindlate praktiliste tulemuste saavutamisele, peavad püsivalt otsima õiget vastutust uutele eluküsimustele, sügavalt avama oma teostes kommunismi uusi jooni, mis esinevad inimeste töös

ja elus-olus, käitumises ja teadvuses. Sellest tuleneb, et nad peavad sügavalt tundma õppima reaalsel tegelikkust, vahetult praktilist elu, rahva loomingut uue elu ehitamisel.

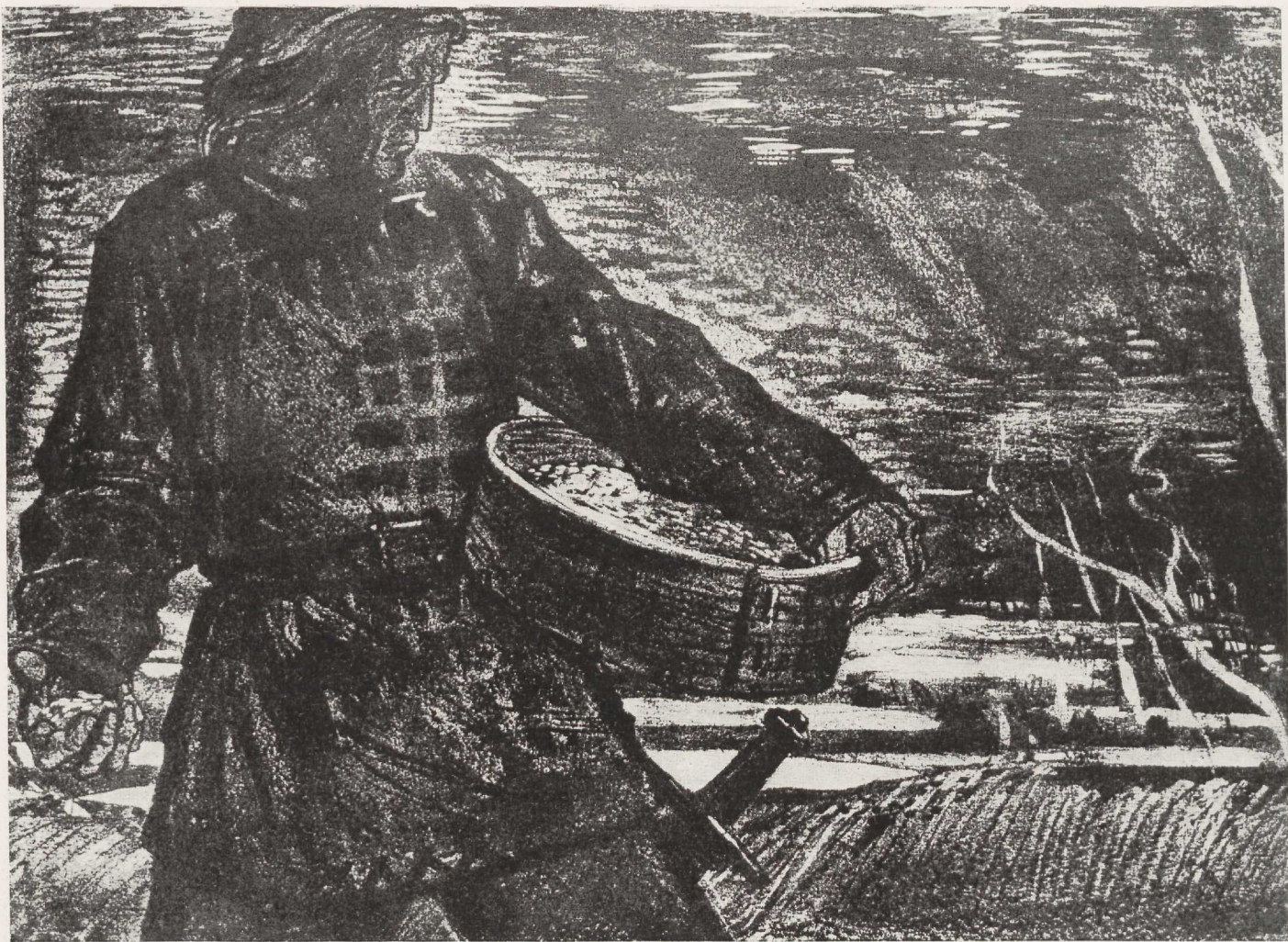
Rahvas ootab NLKP XXII kongressile pühendatud kunstinäitustel uusi kunstiteoseid, mis on tulvil optimismi ja elujaatavaid kommunistlikke ideid ning kujutavad tõetruult ja kunstimeisterlikult kommunismi ehitava rahva elu. Nende loomiseks soovime kunstnikkonnale jõudu ja edu.



L. Muuga. Kohvikus
1940. aastal. Õli. 1957.



A. Kütt. Saeveski. Reservaaž. 1961.



E. Okas. Kalevipoeg külvamas. Autolito. 1961.

MÖTTEID PLAKATIKUNSTI SPETSIIFIKAST

Aleksander Pilar

Viimastel aastatel on olnud meil võimalus tutvuda paljude suurepärase plakatega. Nii nägime näiteks Moskvas rahvademokraatiamaade näitusel vietnami, poola ja ungari plakati, Balti liiduvabariikide juubelinäitusel leedu plakati. Plakate dekoratiivne lihtsus, ideede värskus ja selgus ning uudne, ülimal määral esteetiline vorm sundisid tahtmatult peatuma nende plakate ees ja panid mõtlema probleemidest, millised on seotud plakati arenguga meie vabariigis.

Üks meie plakatikunsti valusamaid küsimusi on seotud plakati spetsiifikaga. Nimelt ignoreeritakse sageli spetsiifika valdkonda kuuluvaid küsimusi, tõsi, seda mitte küll niivõrd kunstnike kui tellijate poolt, kuid eks jäta ka tellija suhtumine plakatile jälje. On aeg tõsisemalt mõtlema hakata plakatikunsti probleemidest, nende hulgas plakati spetsiifika küsimustest. Seda enam, et praktika on ammugi tõestanud, kuivõrd tugevasti plakati lööv, mobiliseeriv jõud oleneb väljenduslikest vahenditest, mis võivad küll tunduda asja formaalse küljena, kuid omavad siiski määravat tähtsust.

Kogu plakat tervikuna, kaasa arvatud iga vormielement, peab olema allutatud ühe teatava mõtte, teatava idee väljendamisele. Idee selgeks ja veenvaks esiletoomiseks peab kõigepealt mõtlema sellele, mida näiliselt vajalikest detailidest ära jätta, mida lihtsustada. Tuleb hoiduda järjest uute detailide lisamisest, mis lõpuks võivad matta enda alla põhilise — ideelise terviku.

... Mustal foonil kujutatud nälgunud rauk ja murdunud viljakõrs. Ja kogu plakatil on ainult üks sõna: «Abista!». Selline on kunstnik Moori plakat aastast 1921, mis kutsub üles abistama nälga kannatavat rahvast. Plakati mõju on erakordne. Teine sama kunstniku plakat: otse vaataja poole sirutab käe punaarmeelane ja küsib, otse nõuab vastust: «Kas sa oled ennast üles andnud Puna-

armee ridadesse?» Selles plakatis ei saa midagi ära võtta ega ka juurde panna.

... Väikeseformaadilisel plakatil on kujutatud tütarlaps, kes hoiab kinni kandaami ühest otsast ning pöörduv vaataja poole sõnades: «Haarake kinni!». Selline on Serebrjanovi plakat, mis kutsub Leningradi taastamisele. Või kas võib veenvamalt ülistada töö kangelaslikkust, kui seda teeb üks poola plakate. Tema plakatil on ainult müüritöölise kellu. Kellul on orden. Teine meeldesööbinud poola plakat: teatri raske eesriide ees kimp punaseid nelke. Pidulik tunnustus suurele kunstile. Niisuguseid plakateid on palju. Tekib küsimus, milles siis seisneb nende plakate jõud?

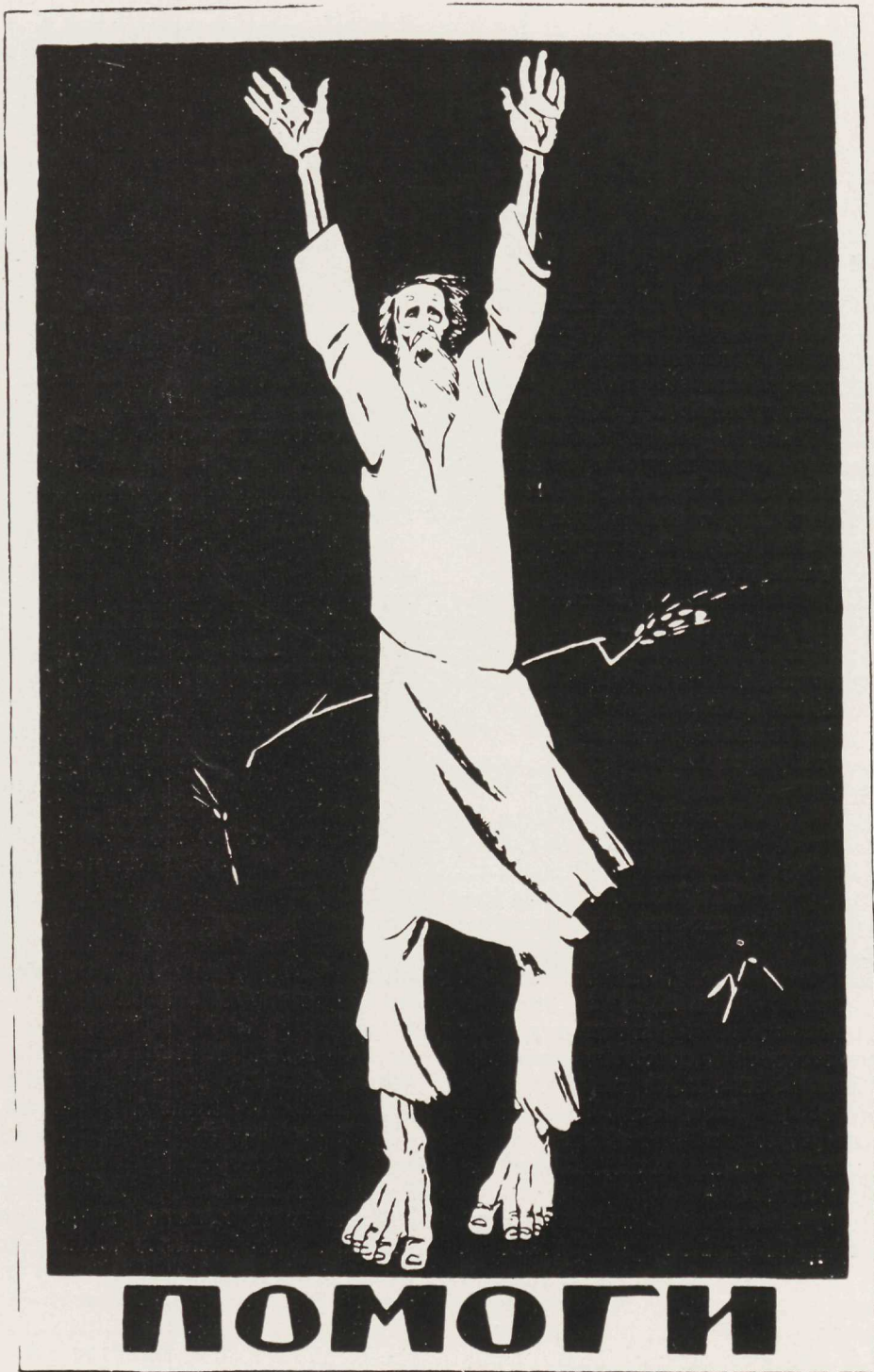
Kõigepealt idees, idee selguses ja originaalses lahenduses. Kas on nendes plakates midagi formalistlikku? Muidugi mitte. Ennem võib nimetada formalistlikeks või ka formaalseiks tervet rida plakateid, milledele võib monteerida juurde ükskõik mis tahes teksti, ilma et tekiks vastuolu teksti ja joonistuse vahel.

Mõned aastad tagasi kardeti meil väga sümboolikat. Ometi on sümboolika aga plakati üks spetsiifilisi jooni. Sirp ja vasar kujutavad tööliste ja talupoegade liitu, valge tuvi — rahu, punane värv — pidulikkust ja võitlust, tellingud — ehitustööd, riigilippudega sümboliseerime rahvaid jne.

Hästi on kasutanud sümboolikat V. Vare oma Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäeva plakatis, A. Hoidre 1956. a. dekaadiplakatis.

Kahtlematult peab meie plakatikunstis seisma aukohal inimene, kuid mitte naturalistlikus kujutuses. Siin tuleb meile abiks teine plakati spetsiifiline joon — tinglikkus.

Tinglikkus tugineb peamiselt sellele, et inimese mõistus, olles harjunud teatud nähtustega teatud seoses, täiendab ise meelega ärajäetud ehk muudetud situatsiooni, fikseerides selle juures palju selgemini peamist. Näi-



D. Moor. Appi! Plakat. 1921.

teks võime jätta plakatil taeva valgeks, võime paigutada samale foonile — sinisele, kollasele, punasele, valgele — kord lennuki, kord laeva. Vaatleja tajub aga pinda kord õhuna, kord merena jne. Võime ära jätta kõik riietuse voldid, kujutada inimest ühe värviga või ainult kontuuriga. Kõik oleneb veenvast ja leidlikust lahendusest, peamise esiletõstmise õnnestumisest.

Nii näiteks A. Viidalepa üldtuntud noorsoofestivali plakati ainult võidab selletõttu, et pearõhk on asetatud tütarlapse elurõõmsale peakesele. Ja kellelgi ei tule meelde, kedagi ei sega, et kujutatud on ainult pea. Sama on maksev kuldse viljaga täidetud pihkude kohta S. Škopi viljavarumisele üleskutsuval plakatil.

Tähtis koht plakatikunstis on ka värvil. Õige värvi, koloriidi leidmine aitab palju kaasa plakati mõjukusele. On täiesti ekslik arvamus, nagu oleks paljувärviline identne värvirikkaga.

Üks plakatile esitatavaid nõudeid on lihtsus. Paljusõnalisus, literatuurisus on võõras plakatikunstile. Tihti meenutab meie plakati aga õppetabelit tööprotsessist, kus inimese riietus on viimistletud kuni viimase nööpauguni ja tekst omakorda veel «täiendab» seda, mis kujunduse osas on jäänud puudu. Õnneks hakkab see laad taanduma ning viimaste aastate paremate plakatite vooruseks ongi nende lihtsus, lakoonilisus, selgus. Sellised on S. Škopi, V. Vare, A. Viidalepa, H. Vitsuri, H. Hiibuse paremad plakatid.

Iga kunstižanri voorus on uudsus ja originaalsus. Seda eriti plakatižanris.

Rongkäike on meil kujutatud palju. V. Vare oma plakatis teeb seda uudset. Uudne on A. Viidalepa noorsoofestivali plakatis ühtlane sinine taust ja laiad valged ääred. Leidlik on V. Vare naistepäeva plakati kirja kujundus lindil. Värskest mõjuvad S. Škopi ja H. Vitsuri plakatid ilma valgete äärteta. Ammendamatud on võtted, millega võib teostada huvitavat plakati. Huvitavalt kujundas A. Viidalepp näiteks N. Triigi näituse plakati, poolitades viimase pikuti kahe värviga ja asetades foonile kaks valget raami, ühe musta, teise punase põhjaga. Plakati mõjus oma jõulise lahendusega. Ei olnud õigustatud mõningate seltsimeeste nõue joonistada raamidesse konkreetseid N. Triigi töid.



S. Škop. Küllus salvedesse! Plakat. 1957.

Tihti unustavad paljud, et plakat ei peagi edasi andma teatud sündmust, vaid kõigepealt — juhtima tähelepanu sellele sündmusele. Plakati peab olema nagu stopptuli, mis ei lase meil teatud sündmusest üksiköelselt mööduda.

Plakati võib kujundada maaliliselt, graafiliselt, fotograafiliselt, plastiliselt jne. Kuidas just teostada, selle määrab avaldatava idee kõrval iga kunstniku oma individuaalne käekiri. Viimast tuleb arendada, et tuua plakatisse veelgi rohkem mitmekesisust, uudsust. Oleme juba küllalt löivu maksnud individuaalsuse mahasurumise katsete eest. Oli ju kunstniku individuaalsuse mahasurumine



A. Hoidre. Eesti kunsti ja kirjanduse dekaad. Plakat. 1956.

meie plakati taseme languse põhjuseks isikukultuse aastail.

Eksperiment ja novaatorlus jäävad kahtlemata progressi aluseks plakatiloomingu alal. Parem on vahest eksida, kui tammuda aastakümneid ühel ja samal paigal.

Väga tähtis koht plakatis on tekstil nii tema sisu kui vormi osas. Suurepärane tekst on olnud real P. Luhteini, P. Reeveere ja H. Vitsuri teostatud plakatil. Enamasti on aga tekst meie plakatikunstis lahendatud šabloonselt, asetatud kas plakati ülemisele või alumisele servale. Tihti on tekst liiga pikk ja keeruline.

Ja lõpuks kõige tähtsamast, millest alustab iga plakatist — see on plakati idee, eesmärk, mille pärast õieti plakat luuakse, mille kõige selgemaks esiletoomiseks rakendatakse kõik plakati spetsiifilised võtted. Idee n.-ö. skeemi saab kunstnik sageli kirjastuselt, mille temaatilises plaanis on ette nähtud üks plakat näiteks viljakoristamise alalt, tähtaeg 1. aprill.

Nüüd seisab kunstniku ees ülesanne kehastada plakatis maksimaalse veenvusega viljakoristamise õigeaegse ja kvaliteetse läbiviimise vajadust.

Seda võib teha mitmeti. Võib otsida «Pilt ja Sõnast» viljakoristamist kujutava pildi, seda suurendada, värvida, paigutada sellele teksti «Koristame vilja õigeaegselt ja ilma kadudeta!». Võib ka teisiti. Näiteks eespool mainitud S. Škopi plakatil me tajume, et vili on rahvale suur väärtus, et need tublid käed ei lase kaotsi minna ühtegi tera, et riigile antud lubadused on täidetud. Plakati äärest ääreni täitev kuldne vili — see on külluse sümbol. Tajume, et vilja on määratu palju, tajume ta olemasolu vajadust ja tähtsust. Meenutagem siinjuures ühtainsat pooleksmurtud viljakõrt Moori plakatil ja S. Škopi plakat omandab veel suurema mõju.

Oktoobrirevolutsiooni aastapäev, 1. mai, laulupidu, võitlus rahu eest — kui suur ja austav ülesanne on kunstnik-plakatistile kehastada plakatis nende sündmuste, tähtpäevade sisu ja olemust, teha seda haaravalt ja erutavalt. Sellega annab kunstnik oma panuse rahva teenimisele, abistab parteid tema suures ürituses tõelise õnne saavutamisel kogu maailmas.



V. Vare. Rahu rahvastele! Plakat. 1958.

Et seista nende ülesannete kõrgusel, peab plakatikunst oma juurtega olema seotud rahvaga, peab olema sügavalt parteiline. Selleks peab aga kunstnik elama avasilmi, hästi tundma elu ja olema oma maa tõeline patrioot — kellele rahva rõõmud ja mured on ka tema enda rõõmud ja mured.

OPERETIKOSTÜÜM «VANEMUISE» SÕJAJÄRGSEIL AASTAIL

Ene Lamp

Teatrikostüümide kavandites annab kunstnik vormide, silueti, joonte rütmi ja värvide kaudu kujutatava tüübi. Seega on kunstniku-kostüümikavandaja töö lähedane skulptorile ja maalijale, kelle looming toetub samadele põhielementidele. Kuid erinevalt skulptorist või maalijast, kelle töö on omaette loominguliseks eesmärgiks, piirdub kostüümikunstniku töö esialgu üksnes kavandiga, mille alusel valmistatakse hiljem tegelik lavakostüüm. Selles mängivad tähtsat osa lavaspetsiifika ning rõivastuse tehnilised iseärasused (materjalide ja faktuuride omapära, lõigete sobivus jne.).

Kostüümikavand on oluliseks etapiks lavastuse kunstilise terviku loomisel, kus tuleb arvestada peamist, s. o. näitlejat. Koos dekoratsioonidega ja lavavalgustusega, eriti aga näitlejaga ja lavalise liikumisega, saavutavad kostüümid oma tervikliku kõlajõu. Hästi läbimõeldud kostüümikavandis avalduvad kunstniku ideed ja püüdlused, kuidas ta näeb ja kujutab teatavat lavakuju ning milline tähtsus on sellel lavastuse üldpildis.

Vaadeldes kostüümikavandeid, tuleb silmas pidada lavastaja ja kunstniku loomingu omavahelist sõltuvust ja koostööd. Lavastaja täpsustab tegevuse raamid ning lavakujude karakterite põhijooned, millega vahetus seoses valmib ka kostüümikujundaja looming. Kunstniku poolt kavandatud lavakujud rikastavad ja täiendavad omakorda tihti ka lavastaja fantaasiat, äratades temas uusi mõtteid teatavate lavakujude iseloomustamisel. Igal lavažanril on oma iseärasused, mis määravad lavastuse komponentide iseloomu. Kui opere tile on omane hoogsus, mänguline kergus, liikuvus, huumor ja koomika, siis peab see kajastuma ka kostüümides.

Kostüümide ülesandeks on opereti lavalises tegevuses kaasa aidata lõbusa ja elurõõmsa

üldmeeleolu loomisele. Seepärast domineerivad operetikostüümides eredad ja optimistlikud värvid. Lõigete jooned on ilmekad ja kohandatud tantsuliseks liikumiseks.

Eesti nõukogude teatris on kostüümid operetis rohkem muudatusi läbi teinud kui üheski teises žanris. RT «Vanemuise» operetikostüümide kavandid on tüüpiliseks näiteks viimase 15 aasta jooksul toimunud arenemisest. Mainitud perioodi kostüümiloomingut jälgides näeme, milliseid väljendusvahendeid on kasutanud erinevad kunstnikud, kuidas need väljendusvahendid on muutunud, missugused on olnud suhted üldise maitse suuna mõjudega ja kuidas kunstnikud on realiseerinud lavastaja antud lähtekohti.

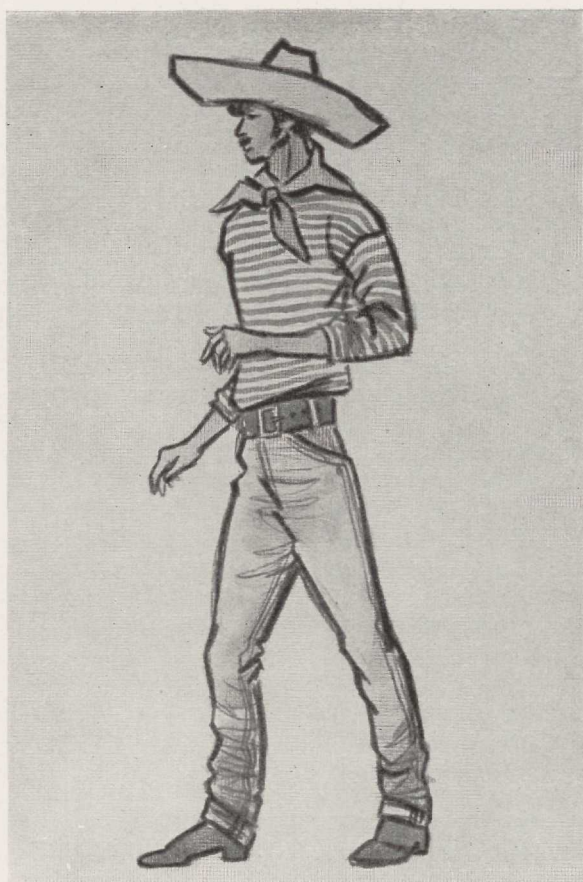
Nõukogudeaegse «Vanemuise» operetiajalugu on pikk katsetuste ja otsingute tee. Uue otsingud kajastuvad lavastuse kõigis tegurites: mängus, näitejuhtimises, lavakujunduses, esitatavas operetis eneses. Põhiliste uuendustena võiks mainida realistliku mängulaadi tugevnemist ja sisukehvade operettide libretodes tehtud muudatusi nende sisukuse tõstmiseks. Kodanliku aja operettide kostüümikujunduses eksisteerinud liialdatud toredust taotlevad maneerid, mis kippusid lavastuse välist külge muutma eesmärgiks omaette, surid järkjärgult välja.

Samuti avaldas «Vanemuise» lavakujundusele mõju 1944. aastal teatri praktikas aset leidnud uuendus, mis seisneb selles, et nüüd hästi kostüümid kui ka dekoratsioonid kavandab üks ja sama kunstnik. See võimaldab lavakujunduse tervikus suuremat ühtsust ja kooskõla. Teatri materiaalsete vahendite piiratus pärast sõda sundis kunstnikke sageli pöörduma lihtsamate, kuid ilmekate ja väljenduslike kostüümikujunduste poole.

RT «Vanemuises» aastail 1945—1960 loodud operetikostüümide kavanditest saame



M. Säre. Kostüümikavand G. Masanetzi operetile «Kellel on raha vaja», 1959.



M. Säre Kostüümikavand G. Masanetzi operetile «Kellel on raha vaja», 1959.

kireva ning äärmiselt mitmekesise pildi. Eriti esimestel sõjajärgsetel aastatel annab pea-aegu iga lavastus midagi uut, lahendab ühed probleemid ja püstitab asemele teised. «Vanemuise» kostüümikavandite kujunduses võiks eraldada 3 etappi: 1945—1949, 1949—1954 ja 1954—1960. Neid etappe seovad üksteisega kunstnike individuaalsused ja «Vanemuise» lavakostüümide kujundusviisi üldiselt iseloomustav joon — lihtsuse taotlus.

Püüded operetti tõsielule lähemale tuua ei jäänud kajastamata ka kostüümikavandites. Terava sotsiaalse momendi rõhutamine lähenes aga paiguti karikatuurile. Mineviku luksuslikele operetitualettidele vastandati lihtsad ja tagasihoidlikud kostüümid. Katsetuste tulemuseks oli teise äärmusse kaldumine:

loodi rõhutatult lihtsaid, tumedates värvitoonides kujundatud kostüüme. Need sobisid oma värvigammalt rohkem sõnalavastustele, kuid ei vastanud opereti kergusele ning selle lõbusale meeleolule. Kuid teatavaile ebakõladele vaatamata leiame «Vanemuise» kunstnike kostüümiloomingus huvitavaid ja uudseid lahendusi.

Andeka lavadekoraatorina on suurema osa esimeste sõjajärgsete aastate operetikostüümide kavandeid loonud V. Peil. Tasemelt erineva kvaliteediga kavandite kõrval moodustavad V. Peili lavakujunduse alases loomingu väärtusliku osa ka tema grimmijoonistused, mis oma ilmekuselt väljendavad veenvalt tegelase karakterit ja vastava lavakuju sisetust.

Kostüümijoonistustes L. Falli operetile «Lõbus talupoeg» on V. Peil edasi andnud talupoeglikku nurgelisust. See väljendub ka kavandite teostamisviisis: figuurid on joonistatud üldvorme kujundava kohmaka joonega. Domineerivad ranged ja tumedad värvitoonid. Otsingu värskusest hoolimata ei vastanud mainitud kostüümikavandid vaadeldava opereti muusika iseloomule.

Paljud nõukogude perioodi esimesed operetikujundused kannatasid ühise puuduse all (seda mitte ainult «Vanemuises») — nad lähtusid opereti süžest, mitte muusikast. Et sisutuid operette vähegi kaasajale lähemale tuua, toodi need lavale tihti põhjalikult ümbertöötatult. Seetõttu tekkisid sageli ületamatud vastuolud tegelase muusikalise karakteristika ja välimuse vahel.

R. Frimli opereti «Rose-Marie» lavastuses püüti tühise sisu raamides näidata ka sotsiaalseid vastuolusid, paljastada indiaanlaste rõhutatud olukorda. Nende eesmärkide taotlemine paistab välja ka V. Peili kostüümikavandest. Kontrastne vastandamine juba riietuses eraldab kaht poolt, indiaanlanna ühetoonilisele, lihtsa mustriga äärestatud rüüle on vastandatud rüüside, pitside ning lintidega kuhjatud daamikleidid. Kunstnik on oma joonistustes püüdnud võimalikult täpselt esile tuua ajaloolise kostüümi iseärasusi.

I. Kálmáni opereti «Silva» kostüümide kavandis esineb kaks erinevalt kujundatud rühma. Esimese rühma moodustavad varieeteartistide kostüümid, kus näeme 30-ndate aastate operetikostüümile viitavat sarnasust — efekti taotlevat lõiget, keerulisi jooni, harmoonilisi värvikombinatsioone. Ülejäänud kostüümides paistavad silma tagasihoidlik kujutamiskiis, ühtlustatud lõiked ja tumedad värvid. Kumbki rühm eksisteerib täiesti iseseisvalt. Kunstnik on siin tagasi pöördunud varem kasutatud väljendusvahendite juurde, kuid pole neid osanud ülejäänud kavanditega loogiliselt seostada. Järgnevad V. Peili kostüümid P. Abrahami operetile «Havai lill» ja B. Rombergi operetile «Kõrbelaul» on kavandatud lõunamaiselt kontrastsetes värvitoonides, mis jäävad aga liigselt teravaks ning mõjuvad plakatilikult. Üldine värvivalik püsib tumeduse raames. Rõivaste voldistikus on tunda ooperlikku romantilist paatost.



G. Sander. Kostüümikavand A. Rjabovi operetile «Nupukas armunu». 1954.

Nõukogudeaegse «Vanemuise» esimestesse operetikostüümidesse toob oma eriilmelise kujunduslaadiga vaheldust A. Pilar. Tema kavandis on hoogsust, laia žesti ja omapäraseid värvikombinatsioone, mõnikord ka kariatuursusse kalduvat liialdust.

R. Benatzky opereti «Kolm musketäri» kostüümikavandid on A. Pilar kujundanud realistlikult, detailselt ja väljendusriikka joonega. Traditsioonilistest operetikangelastest, keda kostüümikunsti kõigi vahenditega on alati püütud võimalikult meeldivalt ning mehiselt kujutada, on kunstniku joonistustel saanud paksud ja naljakad hädavareted. A. Pilar liialdab figuuri loomulikke proportsioone, paisutab keha übermõõdu laia-

äärelise kübara alla kaduva peaga võrreldes ebatavaliselt suureks või kujundab selle ühevärvilise kitsa rüü abil pikemaks ja saledamaks. Laiad, osalt maas lohisevad mantlid ei lisa figuuridele tavakohast uljust, vaid muudavad need veelgi abitumaks. Koomika lisamise eesmärgil on kunstnik kasutanud rohkesti aksessuaare.

Suure sammu edasi oma loomingus astub A. Pilar I. Dunajevski opereti «Vaba tuul» kavandite loomisel. Kunstniku väljendusvahendid muutuvad lihtsamaks ja läbikaalutumaks. Väheste kindlate joontega kujundatud kavandites on enamikul juhtudel kasutatud ainult põhivärve, peamiselt sinist. Opereti juhtmeloodiale vastavalt on joonistustes palju hoogu ja uljust. Laiad kohevad pluusid, lühikesed kaharad seelikud, lohakalt seotud rätid, valgele või sinisele pinnale nagu juhuslikult heidetud punane või kollane värvilaik väljendavad liikumist ja operetile omast romantilist paatost. «Vaba tuule» kavandites on leitud õnnestunud lahendus lihtsale ja mõjuvale, nõukogude opereti nõudeid arvestavale kostüümile.

Kostüümijoonistajaist 1950. a. alates tuleb esimesena mainida V. Peili. V. Peil on väljakujunenud individuaalse loomingulaadiga kunstnik, kelle üldistav kavanduslaad, detailide käsitlus ja koloriidi põhijooned elavad aastate jooksul üle ainult vähesteid muudatusi. Üheks selliseks uuenduseks, mis avaldas mõju kogu «Vanemuise» operetikostüümile, oli, nagu juba eespool märgitud, rikkaliku ornamentika kasutuselevõtmine. V. Peili kavandite muustrid on vastavalt kunstniku üldisele käsitluslaadile kujundatud suurtes joontes ja lihtsustatud geomeetrilise ornamentikaga.

Peatumata kõikide V. Peili loodud operetikostüümide juures üksikult, toome tüüpilise näitena kostüümikavandid B. Aleksandrovi operetile «Pulmad Malinovkas». Mahlaka huumoriga kujutatud rahvatüübid on uueks täienduseks V. Peili senisesse operetikujude galeriisse. Naistegelaste kostüümide kujundamisel lähtus kunstnik ukraina rahvarõivaste dekoratiivsest omapärasest.

Parimaid tagajärgi ongi V. Peil saavutanud rahvarõivastest inspireeritud kavandites.

Et anda ülevaadet «Vanemuise» kostüümikunstnike annete mitmekesisusest, peatume

ka M. Lõhmus-Kaarma töödel. Tema loodud kavandeid J. Straussi operetile «Nahkhiir» iseloomustab peen värvimeel. Maitsekalt on kunstnik lahendanud rõivastusesemete ja detailide vastastikuse sobivuse. Kostüümijoonistuste siluett on paindlik ja graatsiline. Üksiku, näiliselt juhusliku detailiga oskab kunstnik rõivastuse üldpilti elavamaks ja mitmekesisemaks muuta, olgu selleks siis kasutatud eredat kübarasulge või taskust hooletult väljaulatuvat rätikut. M. Lõhmuse kavandis näeme eriti selgesti kunstniku oskust kostüümi löike kaudu alla kriipsutada osatäitja füüsilisi eeldusi. «Nahkhiire» kostüümid rõhutavad saledate nõtkepehhaliste naisfiguuride graatsiat, mis harmoneerub hästi Straussi muusikaga. Oma elegantsi ja peenusega tõusevad «Nahkhiire» kostüümid esile «Vanemuise» nende aastate kostüümilahenduste tagasihoidlikust ja kainest üldpildist.

Erilisel kohal käsitletava perioodi kostüümijoonistuste seas on Aleksander Vardi kavandid. Teiste kunstnike detailsemalt teostatud lõpetatud kostüümijoonistuste kõrval mõjuvad ta etüüdlilikud kavandid väga omapäraselt. Ja kuigi kostüümikavandite teostamise seisukohalt pole neis kõik oluline võib-olla küllalt selgelt välja öeldud, tuleks neid siiski esile tõsta iseseisva kunstiväärtusega töödena. Esimesel pilgul ei saa A. Vardi kavandeist selget kujutlust kostüümi löike ja lisandite iseärasuste kohta. Näeme vaid inimesi, kes on kujutatud üldise, sügavalt lüürilise iseloomustusega. Nende riietus on väga lihtne, see ei vaja täpset kirjeldust. Joonistus kasvab orgaaniliselt välja figuuri poosist, kavandi teostusest, sest Vardi joonistused erinevad ka tehnikalt teiste kunstnike üksnes akvarellis loodud kavanditest. A. Vardi kaatab oma kavandeid tušijoonete peene võrguga, kasutab paksude guašilaikudega katmisviisi.

Kostüümid U. Hadžibekovi operetile «Rändkaupmees» on A. Vardi operetikostüümide hulgas kõige õnnestunud. Kunstnikule on üldse lähedased olnud lüürilise kallakuga lavastuste kujundused. Idamaise rahvarõiva vormid ja omapära on pakkunud kunstnikule sobivat materjali. Looride, linnikute ja vaevu tajutatavate tikandite abil loob ta idamaade naiste õrna ja graatsilise välimuse. Vastandina neile on meeste ja teeni-



M. Lõhmus-Kaarma. Kostüümikavand J. Straussi operetile «Nahkhiir». 1949.

jannade kujud antud selgete, teravate joonte ning tugevate värvitoonidega.

1950-ndate aastate algul hakkab «Vanemuises» töötama G. Sander. Oma väljenduslaadi otsides jõuab ta peatselt iseseisva stiilini, mis saab edaspidi teatri operetikostüümis määravaks.

G. Sanderi kostüümikavandeis domineerivad heledad ja puhtad, enamasti soojad toonid. Nagu V. Peilile, nii on ka G. Sanderile iseloomulik üksikute värvide kontrastne esiletõstmine. Näiteks ürnbritseb ta punase värvipinna mustaga või asetab sellele musta detaili, kusjuures must peaaegu kunagi ei esine liigendamata värvilaiguna. Kujundades musta värvipinda ažuurse pitsmusteri või ruu-

dustikuna, hajutab kunstnik kontrasti liigset jõulisust.

Aastast aastasse võime täheldada «Vanemuise» operetikostüümide kujundamises püüdu uute, ilmekamate lahenduste poole. «Vanemuise» kostüümide üldpilt on muutunud värvikamaks ja dekoratiivsemaks peamiselt just G. Sanderi kavandite tõttu. Kunstnik rõhutab esialgu küll veel vähe dekoratiivset külge, nagu näeme seda E. Arro ja L. Normeti muusikalises komöödias «Rummu Jüri», kus suur osa on rahvarõivastel, mis eeldaksid just dekoratiivse elemendi rõhutamist.

B. Kõrveri operetis «Ainult unistus» võime näha erilist värvide kõlavust, millega seoses mõjub erksalt ka lõigete ja kaunistuste mitmekesisus. G. Sander püüab kujundada ohtraid kaunistusi sageli samades värvitoonides, milles on kujundatud kostüümgi, saavutades sellega mõjuva dekoratiivsuse.

Dekoratiivse väljendusrikkuse taotlus ei avaldu G. Sanderi kõigis kavandeis ühesugusel kujul. A. Rjabovi opereti «Nupukas armunu» kostüümides lähtub see baroksest maalilisest üldmuljest. Siin pole veel märgata G. Sanderile omast hilisemat tendentsi suurepinnalisele dekoratiivsusele. Selle esiletõmine barokk-kostüümi raames ei oleks ka hästi mõeldav, sest baroki maaliline kirevus ja omamoodi dekoratiivsus on esimesega diametraalselt vastupidine.

K. F. Hervé opereti «Mam'selle Nitouche'i» kostüümide laad erineb G. Sanderi viimastest operetikostüümidest. Kavandeid läbib šarmi, kerguse ja mänglevuse joon.

Lakoonilisema ja dekoratiivsema kostüümi omapäraseid jooni näeme F. Raymondi operetis «Sinine mask». Taolise kujunduslaadi algmed esinesid juba «Rummu Jüri» ja «Ainult unistus» kostüümides. «Sinise maski» kostüümide värviskaala koosneb puhastest, intensiivsetest värvidest, mida kunstnik kasutab enamasti suurte pindadena. Mõnikord on kogu kostüüm täiesti ühes toonis. Leidliku dekoratiivsuse ja ekspressiivsuse saavutamiseks aitas palju kaasa uudsete materjalide kasutamine kostüümide teostamisel.

Kaasaja moejoon pakub küllalt materjali dekoratiivse ja värvierksa kostüümi loomiseks. Teisiti võib lugu olla mineviku moega, kust kunstnikul tuleb välja valida need küljed, mida ta saaks kasutada oma kavatsuste

elluviimisel. Näiteks selle kohta on B. Kõrveri opereti «Laanelill» kostüümid. G. Sanderi kavandites viitab 1911. aastale ainult üldisele sarnasusele tuginev kitsas, «sale» joon riietuses. Ajastule iseloomulikud suured kübarad, drapeeritud siidi ja looriga veel kompaktsmaks muudetud, moodustavad peale kleidi teise tugeva värvilaigu kostüümis. Siin-seal täiendavad pilti mustad boad ja päevavarjud. «Laanelille» meestekostüümid on värvitoonilt tagasihoidlikumad, mille tõttu naistekostüümid mõjuvad erksamalt.

Dekoratiivse mõjuvuse kasv «Vanemuise» operetikostüümide kujunduses ei ole juhuslik nähtus, vaid sellel on kindel arengusuund. Kujukalt näeme seda ka operetikostüüme loonud kunstniku M. Säre töödes. M. Säre kavandatud kostüümid G. Masanetzi operetile «Kellel on raha vaja» on lihtsajoonelised ja skitseerivad. Nendes on fikseeritud kõige peamine. Dekoratiivsus avaldub M. Säre kostüümides täiesti isikupärasel kujul. Ka siin on suuri, teravate värvidega kujundatud pindu, mille moodustavad võimalikult lihtsalõikelised rõivad. Kostüümides saavutab kunstnik mitmesuguste riidemustrite kaudu haaravalt dekoratiivse mõju. Me näeme seda näiteks meremeeste triibuliste särkide ja naistegelaste kleitide kujundamisel, kus triibud on esitatud huvitavates variantides ja erinevates värvitoonides.

Originaalseid rõivalõikeid on kasutatud võimalikult neutraalse tooniga kostüümides. Uudsete rõivalõigete puhul oskab M. Säre neid hästi seostada osalise iseloomustuse ja ta füüsiliste iseärasustega.

RT «Vanemuise» operetikostüüme iseloomustab lahenduste mitmekesisus, pidev arenemine, mis läbib kogu teatri kostüümikujundust. Lähenemine tegelase kujule on põhjendatud lavastuse üldise tõlgitsussuunaga,

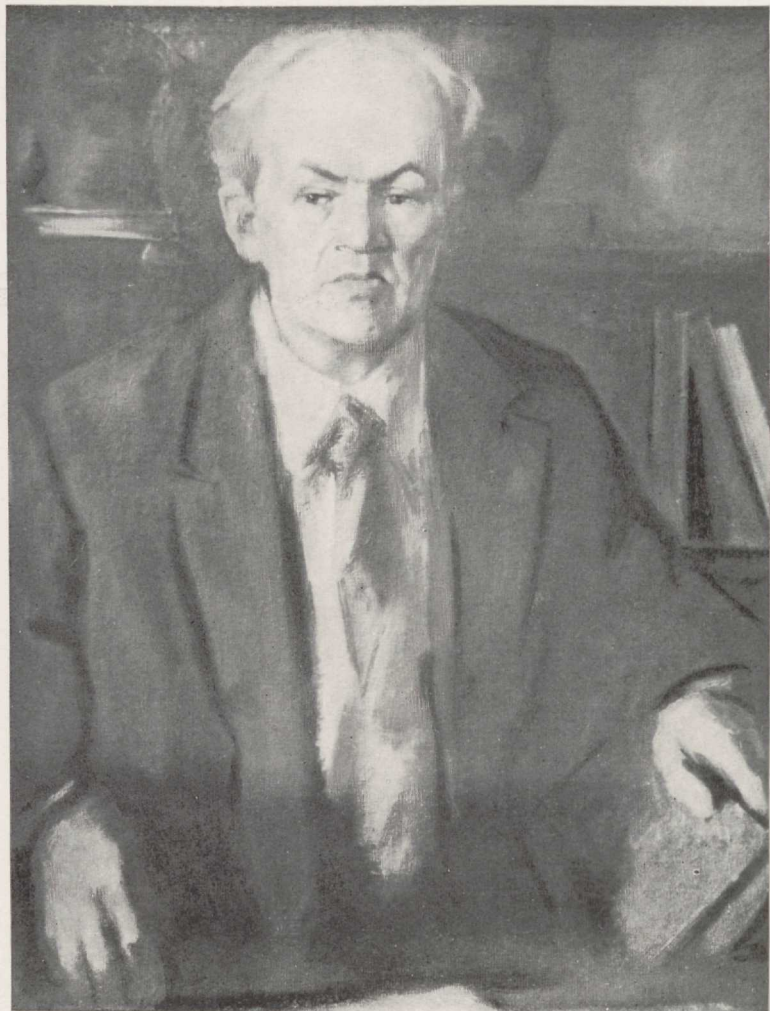


A. Pilar. Kostüümikavand R. Benatzky operetile «Kolm musketäri». 1945.

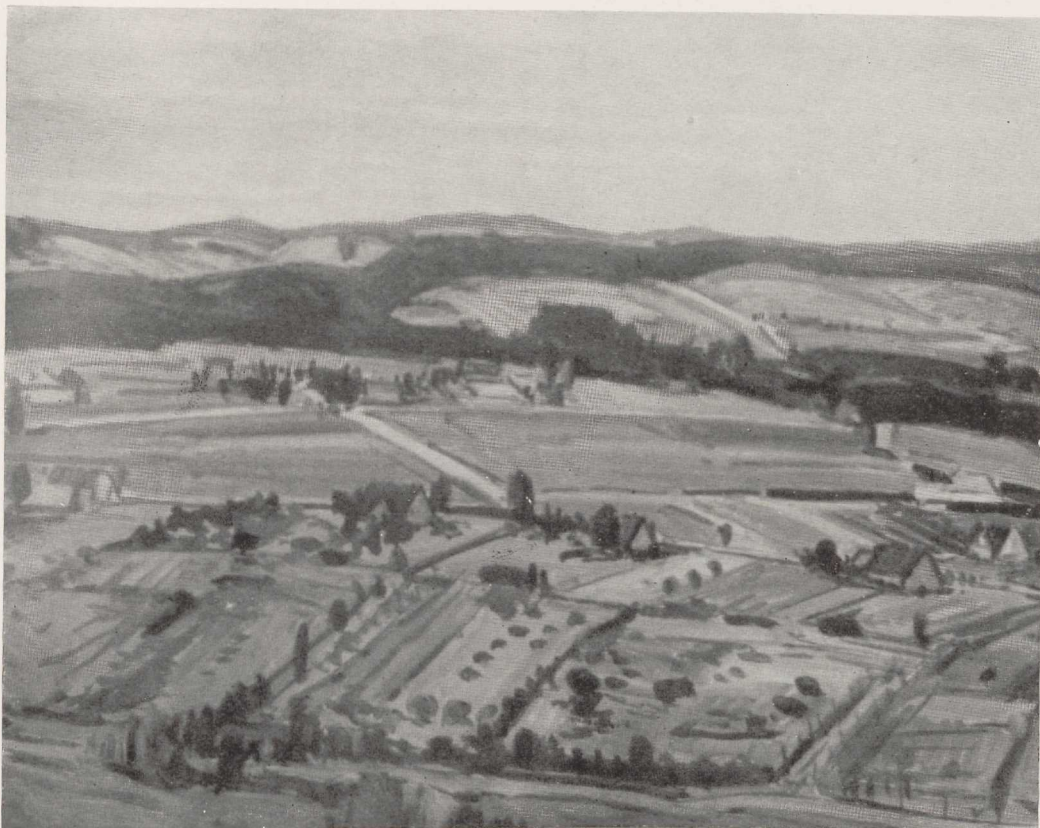
kuid alati on tunda kunstniku loovat suhtumist, püüet öelda oma sõna operetikostüümis. Ehkki mõned lahendused võivad olla vaieldavad, tahaks just selle julge ja otsiva joone pärast teatri kunstnike loomingut eesti nõukogude kostüümikunstis esile tõsta.



E. Taniloo. Helilooja J. Simmi portree. 1960.



R. Sepp. P. Vallaku portree. Õli. 1949—1960.



J. Uiga. Otepää aedlinn. Õli. 1960.

K. Polli. Vulkaanid Kljutši ja Kamen. Õli. 1960.





G. Raud. Dr. K. Kõrge portree. Õli. 1960.



A. Suuman. M. Annisti portree. Õli. 1960.

KOLM JA POOL TUHAT AASTAT KUNSTI

(Mehhiko kunsti näituse puhul)

Villem Ruam

Kauget ookeanitagust Mehhikot kuuldi möödunud talvekuude jooksul paljude kunstihuviliste keskel mainitavat ebatavaliselt tihti ja mitte vähem ebatavalise erutusega. Kui taolist tähelepanu osutatakse kunstinäitusele ja pealegi veel sellisele, mis esindab meile kauge ning suhteliselt võõra rahva loomingu, siis on see mainimisväärselt kõitev ning rõõmustav. Mäletame samasugust eluvust saksa päästetud kunstivarade demonstratsioonilt, mäletame seda rahvademokraatiamaade kunstinäitusest, hiljutiselt inglise kunsti ülevaate-ekspositsioonilt ja paljudelt teistelt külalishäältest. Selles väljendub oma kunstikultuuri loova ning armastava nõukogude inimese sügav huvi kõige väärtusliku ning edasiviiva vastu, mida leidub teiste rahvaste kultuuriloomingus. Järjest veenvamalt kajastub selles aga ka arusaamine, et tõeline ning teesklematu sõprus rahvaste vahel ei ole kujutletav ilma üksteise kultuuripärandid tundmata, ei ole mõeldav, kui ei õpita vastastikku tundma üksteise tänapäevast võitlust parema tuleviku ning parema inimese nimel. Selleks on vaja elavat, avartalt suunatud teid pidi kulgevat otsekontakti. Ühele sellisele kontaktile rajab tee ka mehhiko kunsti näitus, mis antud mastaabis ei olnud ainult Nõukogude Liidus, vaid kogu Euroopa mandril esmakordne.

Mida teadsime varem selle tööka rahva kunstiloomingu omapärasest minevikust ning olevikust? Tõsi, olime näinud küllalt arvukaid lehti Mehhiko «Rahvagraafika töökoja» mehisest, monumentaalsest ning progressiivselt kõlavast graafikast, olime mõndagi kuulnud Diego Riverast ja moodsast monumentaalmaalist, kuid kõigest muust teadsime peaaegu vähem kui Hiinast ja Indiast. Vanemais kunstiajaloo üldteostes Mehhikost ei jutustatud, sest tal ei olnud näiliselt midagi ühist

Euroopa kunsti-ideaali kujunemisega. Nagu kogu Ameerika nii ka Mehhiko rahvaste varasem ajalugu, järelikult siis ka nende kultuur ja sellega seotud kunst arenesid peaaegu muinasjutulikuna näivas kauguses kusa-gil Atlandi ookeani taga hõõguvas troopikas ega mõjutanud mainimisväärselt Euroopa kultuuri kujunemist. Tänapäeval on olukord kardinaalselt muutunud. Maailma majanduslikud ja ideoloogilised tungjooned on akuutsemalt kui kunagi varem aktiveerinud isegi väikseima ning kaugeima kurru maakeral. Järjest tihedamalt ühendavad viie maailmajao rahvaid lähedased ideed ning eesmärgid. Varem kujuteldamatud tehnilised vahendid loovad kiire ning vahetu kontakti isegi kõige mahajäänumate kultuurikeskuste vahel. Nii lähenevad üksteisele ka erinevate rahvaste kunst ja kultuur, purustades vastastikuse isoleerituse ning ükskõiksuse barjäärid. Kunstide mõjukiirgav levimine väljapoole oma sünnimaad ei nõua enam nagu keskajal terve põlvkonna aastakümneid. Need on kõitvad perspektiivid, sama kõitvad kui Moskva motiivide avastamine Diego Rivera lõuenditel või tuhandete vaatajate avali silmad mehhiko kunsti näitusel Moskvast ja Neeva ääres. Ei eksisteeri veel Ühinenud Kunstide Organisatsiooni, kuigi on olemas Ühinenud Rahvaste Organisatsioon. Kuid kindlasti on olemas rahvast teeniv ja rahva poolt armastatud kunsti ühine rinne, millest väga mitmeti oli ajendatud ka Mehhiko kunsti näituse organiseerimine. Suur ning ajaloos püsima jäänud kunst on vastaval perioodil alati rahva mõtteid ja unistusi kandnud, neid maksimaalselt mõistetavas ning poetiseerivas vormis väljendanud ning propageerinud. Rahva tõelisi elamusi ning ideaale ignoreeriv või neid teesklevalt kujutav kunstilooming ei jää ialgi püsima, sest ta on võlts. Kunstis pet-



Diego Rivera. Lillemüüjad. Öli.

mine ei õnnestu, sest lähem või kaugem tulevik paljastab selle niikuinii. Mehhiko muistne kunst võrsus rahva ürgsetest kujutlustest ja ka tänapäeval lähtub ta oma põhilises osas rahva muredest, protestist ülekohtu vastu ning rahva tuleviku-unistustest. Teisiti poleks saanud kujuneda mehhiko ajaloolise kunsti kustumatu värskus ja ta tänase loomingu fastsineeriv jõud.

Oleks asjatu vaev püüda käesolevas lühiklis artiklis ümber jutustada peaaegu kolme ja poole tuhande aastase mehhiko kunsti ajalugu või anda ammendavaid seletusi erinevate indiaanihõimude kultuure iseloomustava tuhandest kunstiteosest näitusele. Pärast hispaanlaste vallutusretki sajandeiks unustusse vajunud ja enamikus läbipääsmatusse džunglisse mattunud kunsti- ja ehitismälestiste avastamist ning tundmaõppimist alustati küll juba möödunud sajandi esimesel poolel, kuid müstilistena näivate vormide

võõraste ning oma ulatuselt peaaegu maailma ammendamatusse tungimine oli seotud erakordsete tehniliste ning sisuliste raskustega. Pidevates otsingutes vaheldusid teooriad teooriaga ja püstitatud oletused asendusid uutega. Mehhikosse sõitis uurijaid kümnetest maadest. Alles viimastel aastakümnetel on arheoloogidel ja kunstiajaloolastel õnnestunud ulatuslike väljakaevamiste ning kogumistöö abil tuua Mehhiko kauge- ja minevikku mõningat selgust. On suudetud eristada ligikaudu üksteist tuhat erineva kunstilise varjundiga kultuuri, mille kandjaiks olid orjanduslikud indiaanihõimud ja nende sageli sõjakad liidud.

Hoolimata erinevate kultuuride ülikkusest iseloomustab mehhiko kunsti enne Euroopa stiilimõjude sissetungi XVI saj. esimesel poolel silmatorkav ühtlus. Erinevate perioodide ja geograafiliselt eraldatud keskuste vormi- ning elutunnetuse homogeensuses muudab ka näituse ekspositsiooni esimesel hetkel kirjult kokku sulavaks tervikuks. Alles pärast pikemat süvenemist eralduvad reljeefsemalt üksikute kultuuripiirkondade omapärased erijooned, vormitunnetuslikud variatsioonid ja sisuliselt teisedatud taotlused. Taolise kunstilise monoliitsuse on põhjustanud kõikide kultuuride kord otsesem, kord kaudsem juurdumine ühises kasvupinnases — Mehhiko arhailises kultuuris, mille alged ulatuvad karjanduse ning jahindusega seotud rändhõimude lõppajastusse teise aastatuhande keskel enne meie aega. Mehhiko arhailisest perioodist võrsus orjanduslikule formatsioonile baseeruv kõrge tsivilisatsioon kultusliku laulu ning tantsuga, kirjaoskusega, üllatava astronoomiateadusega ja omapärase arhitektuuri- ning kunstiloominguga. Kuni hispaanlaste sissetungini ei häirinud sõjad kultuurilise arenemise üldsuunda kuigi oluliselt, sest neil oli põhiliselt lokaalne, Mehhiko territooriumil liikuvate suguluslike hõimude vaheline iseloom, kus juhtivat osa etendas piiramatu võimu taotlev preestritest ja sõjameestest koosnev ülemkiht. Kultuslikud ning rahvuslikku laadi vastuolud ei paisunud siin sellise purustava teravuseni, nagu näiteks vanadel Idamaadel või Euroopas, ega toonud kaasa otsustavaid muudatusi maa vaimsesse ja majanduslikku üldpilti. Nii küpsesid aegade jooksul järjest uued kultuurid, mis



Alasti kääbus. Nefriit. Olmeekide kultuur. Serro de las Mesas.



Suur vihmajumala mask. Basalt. Olmeekide kultuur. Serro de las Mesas.

eelnevatega orgaaniliselt seotuna ei kaotanud traditsioonilist maailma- ning kunsti- tunnetust, vaid seda ainult süvendasid ning varieerisid. Näitusel oli esitatud kümnekond juhtivamat kultuurirühma, mille omapärasse ning unustamatusse maailma tahaks Fernando Gamboa köitva kirjutise ja oma- poolsete näitusemuljete abil heita veelkord- set pilku.

Arengulooliselt kuulub kõige vanemate ning iseseisvamate kultuuride hulka olmeekide kultuur (õitseag 500.—100. a. e.m.a.), mis levis Mehhiko lahe ranni- kualadel ja avaldas hiljem olulist mõju oma järglaste, eriti aga talteekide ning maiade suurtele keskustele. Nende kunsti iseloomus- tavad kultusliku tähendusega hiiglaslikud basaldist peaskulptuurid, millede kõrgus ula- tub sageli kolme meetrini ja raskus kuni kaheksateistkümmne tonnini. Kaks neist olid toodud isegi näitusele. Need skulptuurid oma monumentaalsuse ning hämmastavalt realist-

liku vormitunnetusega löid võimsa ning unustamatu avatakti kogu ekspositsioonile. Erksa kontrastina neile mõjusid rikkalikes variatsioonides väikesed deformeeritud pead ja figuurid, millede vormi oli algul raske mõista ning esteetiliselt tunnetada. Maagi- lisest eesmärgist ajendatuna kujutati sageli haiglaslikult pakse, kääbuslikke, kүүrakaid ja laiakolbalisi inimesi. Loodusjõudude vas- tandlikkusest lähtudes kummardasid olmee- gid vihma ja tule jumalaid ning surnuid, millega seotud sümboolika oli erakordselt laia kunstilise temaatika peamiseks ajenda- jaks. Olmeegid õppisid kasutama hieroglüüf- kirja ja tundsid põhjalikult aritmeetikat. Kummaline on seejuures mõelda, et vanas Mehhikos ei tuntud veeloomi ega vankrit!

Vana ulatuslik lääne kultuur (õit- seng aastail 900—1521), mis laius praegusest pealinnast Mehhikost lääne pool, on kuulus oma punaseks poleeritud ning puhtavormi- liste keraamiliste esemete poolest. Nende



Maalitud dekooriga anum kolmel jalal. Savi. Teotiuakaani kultuur.

keraamilises plastikas hämmastas vaatajat kõige mitmelaadsemate olustikuliste karaktertüüpide ja kõige erinevamate tundevarjundite kujutamine. Julgelt üldistavad, sageli groteskselt deformeeritud vormikombinatsioonid heidavad vaadeldavale kultuurile omapärase ning ekspressiivse varjundi. Sageli kultuslike vaasidena kasutatud pisifiguuride žanriline väljenduslikkus ilmneb juba üksnes motiivis: naine imetab last, vana mees suitsetab, koerad mängivad, pillimees puhub flööti, sõjamees hoiab kilpi või viskab palli, küürakas on vajunud kurvameelsesesse mõtisklusse.

Teotiuakaanid olid osavad linnaehitajad (200. a. e.m.a. — 900. a. m.a.j.). Elunedes praeguse Mehhiko ümbruses, löid nad matemaatilise süsteemipärasusega projekteeritud losside ja püramiidide-templite suurejoonelise arhitektuuri. Teotiuakaanid ei kasutanud metalli, kuid tundsid meisterlikult freskot, mosaiiki, skulptuuri ning keraamikat ja rakendasid neid ulatuslikult ehituste kaunistamiseks. Silmatorkavalt omapärased olid freskotehnikas ilustatud kolmejalgsed savinõud ja matusemaskide kogu. Üllatav on

teotiuakaanide oskus kasutada kõige mitmelaadsemaid värvilisi kivimaterjale — graaniiti, oonüksit, nefriiti, värvitud keraamikat ja eredas dekoratiivsuses säravat vääriskivimosaiiki. Monoliitsete hiiglafiguuride ja mitmes suuruses maskide eluline värskus, nende kombatav konkreetus ja lihtsate pehmetalt sujuvate vormide ning värvitoonide puhtalt helisev ilu jääb kauaks meelde.

Lõuna-Mehhiko maakitsusel pikemat aega õitsenud sapoteekide kultuur (400. a. e.m.a. — 1521. a. m.a.j.) on väga mitmekülgne ja jaguneb paljudesse perioodidesse. Nende kunst oli läbi imbunud traditsioonilisest surnute kultusest, mille tõttu pöörati peamist tähelepanu mitmesugustele keraamilistele urnidele, kus säilitati lahkunu tuhk. Tavaliselt figuraalseina kujundatud matuseurne hoiti freskodega kaunistatud hauakambrites. Eriti kõrgelt tuleb hinnata sapoteekide soojades pruunides, punastes ja kuldsetes päikesetoonides keraamikakunsti. Paiguti egiptuse kunsti lakoonilist vormi meenutavate figuuride kõrval domineerivad fantastilised, imekeerukas kompositsioonis kaunistatud pead ja figuurid. Tavaliselt on nende selga või kuklasse sobitatud mahukad urnid. Barokses ülikülluses kuhjatud sümbolsete loodusmotiividega skulpturaalne kaunistus ähvardab filosoofilise müstifikatsioonina matta kõike — ja ometi jääb nagu kunstilise imena seejuures kogu keerukat kompositsiooni keskendatult valitsema eksalteeritud, hullunult grimassi tõmbunud või ehmunult küsiv maagiline nägu. Siiski allub kogu kompositsioon rangele matemaatilisele süsteemile.

Sapoteeklastest lõuna pool levis mägilastest miksteekide kultuur (800.—1521. a.), mida iseloomustab tehniliselt ning kunstiliselt kõrgetasemeline sepise- ja juveelikunst ning kaunite mägikivide — nefriidi, loodusliku kristalli, alabastri, obsidiaani, türkiisi meisterlik kasutamine. Erinevalt teistest on miksteegid ühtlasi arvukate puuskulptuuride loojad ja omapäraselt nikerdatud muusikariistade osavad valmistajad. Nende piltkirjalised koodeksid on Vana-Mehhiko tähtsamaiks ajalooallikaiks. Miksteekide väikesemõõtmelised intiimsemat laadi ehitused olid kaunistatud omapärasel rütmis paiknevate horisontaalselt kulgevate ornamentidega, millel on sageli üllatav sar-

nasus antiik-kreeka meandriga. On huvitav täheldada nende kunstivormides ning esemete käsitluslaadis valitsevat sepisekunsti tehnoloogiale omastest loomupärastest võtetest ja ehitusmotiividest ajendatud stiilitunnet.

Suur golfo (*golfo* — laht) kultuurirühm levis VII—XII sajandini Mehhiko lahe rannikualadel, kus keskset osa etendas El Tahini ehk totonaakide kultuur. El Tahini skulptuurid ja figuraalne keraamika on monumentaalselt lihtsad. Nende range vormikõne ja arhitektooniliselt selge kompositsioonirütm viitavad tugevalt arenenud ehituskunstilistele traditsioonidele, mille kuulsamaid näiteid on kalendaarset aastat sümboliseeriv 365 terrassnišiga püramiid. Nagu näitusel eksponeeritud esemeid nii iseloomustab ka totonaakide arhitektuuri sihipärane valgus-varju kasutamine. Analoo-giliselt enamikule mehhiko kunstivormidele oli seegi erijoon tingitud kultuslikest kujutelmadest, mille järgi maailma olemuseks oli lakkamatult ringlev võitlus elu pärast. Peatamatult liikus ju kõik ka looduses: öö muutus alati päevaks ja päev ööks, ilma suveta ei tulnud talve ja alles talve järel sai tulla suvi, vihmale järgnes pöud ja põuale vihm. Sama mõtteviisi ajel tekkis totonaakidel ja paljudel teistel hõimudel ka rituaalne pallimäng. Suurtel staadionidel korraldatud pallivõistlustega püüti mõjutada päikese liikumist, et see oleks soodne inimesele ja tema peamisele toitjale — põliundusele. Mehhiklaste rahvafilosoofia oli seejuures omalaadselt optimistlik: halvale pidi alati järgnema hea. Seda tõestavad ka näitusel elavat tähelepanu pälvinud elurõõmsad naeratavad figuurid. Nad sümboliseerivad kõikide inimest ootavate rõõmude — tantsu, muusika, luule ja lillede — jumaiikku kaitsjat.

Kesk-Mehhikost kuni Jukatani poolsaareni valitses kõrge tolteekide kultuur (800.—1200. a.). Tolteekide pealinnas Tulas asus planeet Veenusele pühendatud tempel, mille omapärast ehitusstiili tunnistas näituse mahult suurim eksponaat, ligi 5 m kõrge, relvastatud sõdalast kujutatav karüatiidsamas. Tolteekide ehitusmeistrid rakendasid Ameerika mandril esimestena arhitektuurilist sammast ja töid revolutsioonilise pöörde mehhiko ehituskunsti. Arvukates templites kummardati planeetide mõjule alistuvat

maad ja vett, mis sisuliselt oli mehhiko dualistliku kultuse traditsiooni jätkamine.

Mehhiklased väidavad, et maiade kultuur, mille juured ulatuvad meie ajaarvamisele eelnenud aastatuhandete algusesse ja mis hääbus alles XVI sajandil, kujundas Ameerika mandril kõrgema tsivilisatsiooni. Maiad olid suurepärase matemaatikud ja astronoomid, kes arvutasid päikese aasta täpsemini kui eurooplased. Sõltuvalt Kuu ja Päikese liikumisest määrasid nad templite ja püramiidide ehitusetape, mis kogusummas küündisid kuni 250 aastani. Maiade juures kujunes esmakordselt preestrite klassi kõrvale aadlike klass, kes surus rahvale peale kujuteldamatu mahuga ehitustöid. Senised uurimused on avastanud 441 maiade linna! Nende püramiidid ei olnud palju väiksemad Cheopsi püramiidist Niiluse kaldal. Oma losside ja templite fassaade ning siseseinu kaunistasid nad tänaseni üllatavalt mõjuvate temaatiliste maalide ja skulptuuridega. Näi-

Istuv jumalakuju. Suur urn matusetalituseks. Savi. Sapoteekide kultuur.





Skulptuur «Masi jumalanna». Kivi.
Uvsteekide kultuur.
Tampiko.

tusel esitatud täpne makett 1945. a. Bonampakis avastatud suurejoonelisest ajaloolise sisuga seinamaalingute tsüklist löi huvitava kujutluse maiade temaatilise monumentaalmali rangest stiilist.

Näitusel esitatud monumentaalskulptuuridest köitis üldist tähelepanu Tšak-Mooli—Jukatani põuast maad katva sünge vihmapumala lamav kuju. Arvukad figuurid ning pead, valmistatud enamasti kas savist või stukist, mõjuvad sageli ülimalt tänapäevaseina ning psühholoogiliselt väljendusrikkaina. Neis valitseb Mehhikos varem tundmatu maaliline pehmus ning impressionistlik modelleering.

Vana-Mehhiko viimasest ning kõige võimsamal riiklikul alusel baseeruva atsteekide kultuuri (1325—1521) ulatusest ja mitmekülsusest suutis ulatuslik ekspositsioon näitusel anda üksnes kaudse ettekujutuse. Põhjarajoonidest Mehhiko orgu siirdunud sõjakad atsteegid omandasid palju oma eelkäijailt ning naabreilt. Riiklike, kultuslike ning kultuuriorganisatsioonide tugevusest kõneleb eelkõige atsteekide arhitektuur, mida ei esinda ainult lossid ja templid, vaid ka elamud, koolid, pallimängu staadionid ja observatooriumid. Nendega võiks võr-

relda ehk ainult maiade suurejoonelist arhitektuuri. Plaanikindlate linnaehitajatena rajasid nad aedu, turge, väljakuid, teid ja kanaleid. Peaaegu kahe tuhande aastased kultuslikud traditsioonid ja rahvalik mütoлогия näivad atsteekide juures saavutavat summeeritud lõppkuju, mida varjutab maiadele analoogiline inimeste ohverdamise drastiline riitus. Hoolimata sünge vereohvri traditsioonist on atsteekide ja ühtlasi vanamehhiko piiratud kultuslikes arusaamades palju loodusefilosoofilist optimismi. Välja kasvanud looduse ja elu kõige realsematest nähtustest ning inimlikest kogemustest, olid nende elutunnetuslike arusaamade sümbolid, mida kasutab kunst, hämmastavalt elulähedased ja põhiliselt realistlikud. Eriti on see täheldatav skulpturaalsetes peades ja sümbolsetes kompositsioonides madudest. Lähedes looduse igavese ringkäigu ideest ei olnud surm mehhiklastele mingi fataalne hukkumine, vaid uue elu algus. Surm ja elu olid liitlased, sest nende ühekülgsete tähelepanekute põhjal oli elu võimalik ainult surma kaudu. Enne kui pole paistnud öhtutäht, ei saa särama lüüa koiduvalgus. Nii on oma-moodi arusaadav nende jumalate sümbolites väljenduvate vastandite kahepoolsust siduv kooskõla. Maajumala pead kroonis kolpadest pärg. Armastuse jumalannat kujutatakse vaelevana sünnitusvaludes. Lilled, tantsu ja muusika jumalitari näolt ei kao valulise kannatuse ilme. Mõistnata atsteekide (ja üldse mehhiko) ajaloolise kultuse olemust, ei saa täielikult mõista ka nende keraamika, skulptuuri, maalikunsti ja arhitektuuri rangete, kuid erakordselt väljendusrikkaste vormide tõelist olemust. Seda juurteni olemisrõõmsat maailmasuhtumist ei suutnud hiljem täielikult murda isegi hispaania katooliikus. Näituse pitoreskses rahvakunsti osakonnas loetlematuis variatsioonides esitatud kolba- ja skeletimotiivid tõendavad, et mehhiklaste pärimuslik elurõõm elab edasi tänapäevalgi. Kui Tallinna Niguliste kiriku XV sajandist pärinevas allegoorilises maalisis «Surmatants» surm-skelett viib tantsides endaga kaasa ahastavaid ning hirmust kokkunenud rikkaid ja vaeseid, siis on ta Mehhikos inimeste lõbus kaaslane — juhib autot ja mängib džässorkestris. Maailmakuulus Diego Rivera jalutab temaga oma pildil kõige muretumalt suure rahvahulga keskel.

Hispaania kolonistide sõjaväed purustasid osavate intriigide abil kahe aastaga (1519—1521) atsteekide ja peatselt ka kogu Mehhiko õitsva kultuuri kõige metsikuma hoolimatusesega. Ka Mehhiko kunstiajaloos algas uus, koloniaalne ajastu (1521—1810). Näitusel esitatud koloniaalkunsti osakond oli koostatud õigustatult tagasihoidlikuna ja eksponeeritud olid ainult kõige iseloomustavamad tüüpnäited. Neist jätkus, et mõista, kuivõrd tugev ümbersünd teostus siin El Greco, Velázquezi ja Murillo kodumaalt pärineva euroopaliku kunsti osas. «Euroopa kultuuri-seemned ei langenud üleskündmata maale. Indiaanlaste orjastatud kultuur leidis nagu maa-alune jõgi oma tee ja hakkas toitma Euroopa kultuuri juurestikku.» (F. Gamboa). Paremini väljendus see ülirikkaliku dekooriga ning kullas särava barokkaltari kujunduses (neid nn. ultrabarokk-stiilis kunstiteoseid on säilinud üllatavalt palju), mida vaa-deldes tahtmatult meenuvad sapoteekide või miksteekide fantastiliselt kaunistatud, kuid seejuures peaaegu arhitektuurse komposit-sioonikindlusega peaskulptuurid. On põh-jendatult väidetud, et Mehhikot mainimata ei saaks barokk-kunsti ajaloo-st täielikku ega tööparast kujutust. XVII ja XVIII sajand on Mehhiko koloniaalkunsti viljakamaks eta-piks. XIX sajandi rahvakauge klassitsism ei lisa sellele enam palju uut. Ka näitusel olid sellest esitatud ainult üksikud, mitte eriti silmapaistvad näited. Alles XIX sajandi lõpust alates, seoses revolutsioonilise liiku-mise süvenemisega, mis puhkes avalikuks võitluseks 1910. aastal, leiab kunst uuesti viljastava sideme rahvaga ja mehhiko täna-päeva kunsti, eelkõige aga graafika ideoloogiliseks rajajaks kujuneb erakordselt produk-tiivne Jose Posada.

Mitte väiksemat huvi kui mehhiko ajaloo-line kunst äratas näitusel mehhiko tänapäeva kunst. Vana kunsti väljapanekutele lähene-des erutas vaataja uudishimu küllaltki eksoo-tilisena tunduv uudsus ja mitme tuhande aastaste kunstivormide ootamatu võõrapära-sus ning harjumatus. Antiik-kreeka klassi-kaliste vormide iluideaaliga kasvatatud sil-mal oli sellega algul raske koduneda ja ta hakkas uue kunstimaailma ehtsat avastamis-rõõmu tundma alles pärast tähelepanelikku ning püsivat süvenemist. Moodsale, pikemat aega Lääne-Euroopast mõjutatud kunstile

«Atša» profiilis inim-peana. Kivi. Toto-naakide kultuur.



lähenedi juba ettevalmistatumalt. On küllalt hästi teada kapitalistlike riikide kunstis valitsev terav vastuolu rahvalähedase realistliku suuna ja eluvõõra abstraktse suuna vahel. Sellest ei saa ega saanud olla puudutamata ka Mehhiko. Kuid samal ajal on palju kuulnud ka revolutsiooniliste meistrite erakordsest kunstilisest mõjujõust Mehhikos, nende julgetest novaatorlikest taotlustest ja suurest populaarsusest. Vaieldamatult on selle eesrindliku kunsti kadestamisväärse edu olulisteks põhjusteks olnud nende teoste võitlusele mobiliseeriv progressiivne ideelisus ja sellega seotud püüd väljendada maksimaalselt oma rahva hädasid ja muret, ta rõõme, unistusi ja lakkamatut võitlust õiglasema ning parema maailmakorra eest. Neid püüdlusi väljendades on saavutatud kõige suuremaid tulemusi esijoonel graafilises kunstis, mis juba oma hõlpsama levimise tõttu on leidnud laia mõjuvälja. Kuid mitte vähemal määral ei ole tulemused hinnatavad monumentaalmaali suurejoonelisel viljelemisel. Kataloogi eessõnas öeldakse, et tänapäeva Mehhikos on monumentaalsete seinamaalingutega kaetud enam kui 15 000 ruutmeetrit ühiskondlike hoonete seinapinda. See kõlab peaaegu sama fantastiliselt kui



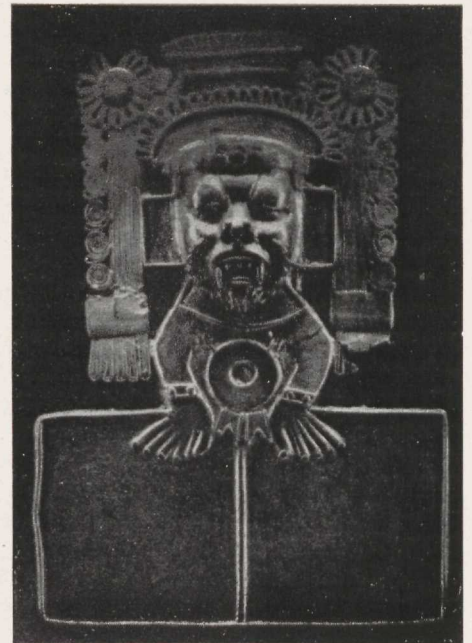
Tšak-Mool (vihmajumal). Lubjakivi. Tolteekide ja maiade kultuur. Tšitšeh Itsa.

muistses Mehhikos 11 000 erineva kultuuri mainimine! Meenuvad võrdluseks Pompeii ruumidekoratsioonid, Bütsantsi hiigelmosaiigid, vana-vene ikoonimaal, gooti kiriku vitraažid ning seinamaalid ja Itaalia renessanss-sajandite freskod. Veelgi tungivamalt aga sunnivad uued tuhanded ruutmeetrid mehhiko seinamaali meenutama maiade pühamu Bonampaki freskosid ja nende tuhandeaastaseid traditsioone. Oli äärmiselt kahju, et juba puhttehnilistel põhjustel ei olnud näitusel võimalik esitada mehhiko uue monumentaalmaali näiteid. Selle jõulist väljenduslikkust, sisulist teravust ja käsituslaadi tugevat isikupära võis aga selgelt aimata ka tahvelmaalide piiratud ekspositsioonis. Nende kunstiline kujunemine toimus võitluses, revolutsiooniaastail 1910—1917. 1900-ndate aastate revolutsiooniliste ideedega tihedalt seotud mehhiko kunsti progressiivse suuna suurmeistrid Jose Clemente Orozco (1883—1949), Diego Rivera (1886—1958) ja David Alfaro Siqueiros (1898) määrasid näitusesaali kunstilise põhiakordi. Nende hispaanialikult temperamentset, mõnevõrra küünilist loomingut iseloomustab sügav humanism, kirglik sisemine ausus ja leppimatu protest igasuguse ühiskondliku ülekohtu — sõja, kapitalismi ja koloniaalpoliitika vastu. Olles sageli küllaltki tihedalt seotud Lääne-Euroopa moodsa kunsti põhimõtetega ja ka rangete eeskujudega itaalia renessansist, jääb nende stiili määravaks kujundajaks ometi vana-mehhiko monumentaalkunst. Et mehhiko tänapäeva kunsti tihe-

dat seost vana rahvusliku kunstiga täielikult mõista, selleks ei piisa ainult näitusel esitatud teostest, vaid on vaja tundma õppida samade meistrite hiiglamõõtmelisi seinamaalinguid kas Mehhiko Preparatooriumis (suur koolihoone ansambel), Rahvuslikus Ajaloomuuseumis, Presidendihoones, Justiitspalees, Prado hotellis või loendamatutes teistes ehitustes. Seoses uute, tänapäeva eluja kunstitunnetusele vastavamate väljendusvahendite otsingutega on mehhiko kunstnikud kasutanud sageli ka täiesti uusi tehnilisi vahendeid, asendades löuendi ehituslike masoniit- või selotekstahvlitega ja õlivärvi kas nitrolaki või püroksüliini värvituletistega.

Orozco ja Siqueirose loomingule on omane rangelt kokkuhoidlik, dekoratiivsusse kalduv värvigamma (pruun, hall ja roheline varieeruvates toonitugevustes), millele lisab värskust ning nakatavat ekspressiivsust jõuliselt lopsakas faktuur. Nende paremates töödes valitsevad kompositsiooni üksikud suured figuurid, milledesse nagu muistse

Rinnaehe Šipe-Toteka jumalakujuga. Kuld. Miksteekide kultuur.



Mehhiko kultuslikesse sümbolitesse on haarava väljenduslikkusega kontsentreeritud kogu teose ideeline sisu. Näiteks kujutab Orozco «Käsi» ainult ühte, pingsalt väljasirutatud sõrmedega kätt, kuid nagu akumulaatorisse on siia kätkevad terve laeng ähvardavat protesti. Analoogiliselt kunstilise lahenduse põhimõttest lähtub põhiliselt ka Siqueiros, kelle barokselt temperamentne ning virtuooslik «Partisan» ei taotle mingit kindlasüzeelist kompositsioonilist kujutust. Tema eesmärgiks on väljendada mehhiko rahvavõitleja ohjeldamatut uljust, raevu ning jäägitut andumist eesmärgile. Kõik üleliigne ning segav on rangelt eemaldatud. Taolised löuendid mõjuvad fragmentidena suurtest seinamaalingutest ja viitavad kunstniku monumentaalmaali harrastusele kui loomingu- lisele põhiülesandele. On arusaadav, miks taolistes teostes sageli puudub «tegelaste» ja «kujutava sündmuse» pedantselt psühholoogiline interpretatsioon. Ei leia seda ka Rivera teostes, kuigi need on Orozco ja Siqueirose kõrval märgatavalt literatuursemad, tihti piasjadeni jutustavad ja detailirikkad. Rivera rahulikult tasakaalustatud kompositsioonid tohututel seinapindadel on figuuridega tihedalt täidetud, kuid neid luues ei purusta ta peaaegu kunagi lihtsalt üldistavat vormi ning dekoratiivset üldmõju. Tabavalt esindas näitusel Rivera omapärast rahvalikult dekoratiivset stiili soojades, kuid piiratud toonides maalitud «Lille- müüjad».

Paljud andekad Mehhiko kunstnikud ei ole «suure kolmiku» eeskujul liitunud progressiivse võitlusrindega ja on siirdunud eluvõõra formalistliku kunsti kitsale teele. Nende teosed näitusel ei suutnud leida nõukogude kunstipublikuga tõsisemat kontakti, jäid mõistmatuiks ja sisemiselt tühjadeks kenitlusteks. Lüürilise karakteriga Rufino Tamaiol, keda peetakse Mehhikos ületamatuks koloristiksi (kõnealusel näitusel tõestas seda muide mõnevõrra pikassolikult käsitletud «Laulja»), ei olnud nähtavasti eksponeerida ühtki elulist, sisuliselt haaravat kompositsiooni, kuigi ta on New Yorgi ÜRO esindushoone seinamaalingute üldiselt tuntud autoriks. Vastuolulised ning subjektiivsesse müstikasse kalduvad on ka teise nimekama maali- ja Ricardo Martinese halli koloriiti vualeeritud kompositsioonid.



David A. Siqueiros. Partisan. Õli.

Äärmiselt tagasihoidlikult, ainult kolme tööga oli esitatud mehhiko kaasaegne skulptuur (Carlos Braccio ja Francésco Sugnigi töödega). Eriti üllatavana mõjus see Vana-Mehhiko suurepärase ning tänaseni elavalt hingavate skulptuuride vahetus naabruses. Esitatu põhjal võib oletada ainult üht: nagu maalid, nii elavad ka skulptuuris edasi muistse sümbolika, kaunite looduslike materjalide (näitusel pruun ning roheline oonüks ja dolomiitne liivakivi) kasutamise ja

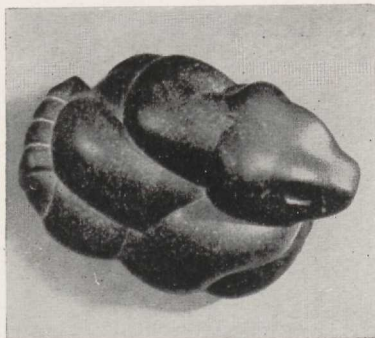
plastilisest vormilihtsusest juhindunud harmoonilise tervikluse head traditsioonid.

Arvuliselt olid suhteliselt tagasihoidlikult esindatud ka graafika-alased väljapanekud. Suure sisulise kõlavusega ning emotsionaalselt nakatava sugestiivsusega mehhiko graafika on Nõukogude Liidus ja ka Eestis võitnud juba varem hinnatava populaarsuse. See ei ole jäänud teatavasti mõjuta ka meie oma graafilise kunsti arengule.

Kujutlus kaasaegse Mehhiko kunstikultuurist oleks jäänud näitusel vaieldamatult ühekülgseks, kui sealt oleks puudunud rahvakunsti kirev ning vaimukalt leidlik kunstikarneval. Siiramalt ning optimistlikumalt kui üheski teises näitusesaalis pulbitses siin rahvalik loomisrõõm ja aastatuhandetesse ulatuv stiihiline väljendus- ning ilujanu. Selgemini kui kuskil mujal tõestus siin ka vanade kunstikultuuride viljastav mõju tänapäeva esteetilistele taotlustele. Selline rahvakunst sünnib spontaanselt rahva keskel ja levitatakse ning kasutatakse otseselt rahva enda poolt. Pretensioonitult veetlevaid keraamilisi vaase, nõusid, mänguasju ja küünla-jalgu, klaaspudeleid ja vaase, sepiistöid ja

puukujakesi, lakk- ja nahktöid, muusika-riistu, tekstiili ja kujutatavat kunsti ning lõpuks papist ning paberist kleebitud lõbusaid kolpe, skelette ja Juuda-kujusid — kõigist neist õhkub muistse usundi elurõõmu ning surnutekultust, katoliiklikku müstikat ja tänapäeva ülemealikut satiiri ning kõiki neid võib leida iga linna või küla turuletilt. Nad moodustavad mehhiko rahva olustikulise miljöö esteetilise põhikoe. On hästi mõistetav, millist edukat vahendaja osa etendab taoline rahvakunst Mehhiko suurte kunstimeistrite loomingu lähendamisel rahvale ja milliseks troopiliselt lopsakaks taimelavaks on ta tulevastele kunstnike põlvkondadele.

Suure armastusega, teadusliku süvenemisega ja kõrge eksponeerimiskunstiga organiseeritud mehhiko kunsti näitus tõi endaga palju huvitavat ning mõtlemapanevat. Ta veenis veel kord, kui võrd tähtis ning oluline osa on tänapäeva kunstile esitatud ülesannete lahendamisel üldrahvuslikul kunstikultuuril, ekspressiivselt realistlikul vormikõnel ja kõrgel, progressiivselt võitleval ideelisel sisul.



*Kerratõmbunud uss. Must graniit.
Atsteekide kultuur. Mehhiko.*



A. Möldroo. Maantee. Monotüüpia. 1960.

IMPRESSIONISTID

(Peatükk «Prantsuse vihikutest»)

Ilja Ehrenburg

1.

Maalist on raske rääkida, maali peab vaadata. Sõnad takistavad vahel maali nägemast: eelarvamuslikud tõlgitsemised, vägi-valdsed määratlemised, valmisetiketid. Paljud inimesed, kes pole kunagi näinud Manet' või Renoir'i lõuendeid, teavad hästi, et Prantsusmaal olid kunstnikud-impressionistid, kes «näitasid maailma moonutatuna, kujutasid oma põgusaid tujukaid muljeid ja tegid kunstile kahju».

Kui ma otsustasin avaldada mõningaid oma mõtteid möödunud sajandi prantsuse maalikunstnike grupi kohta, siis ainult sellepärast, et on kasulik jutustada, missugustes tingimustes impressionism tekkis ja mis ta tegelikult oli. Maalikunstist ei saa jutustada, kuid sõnu saab sõnadega kummutada.

Püüe seletada kunsti eriilmelisi nähtusi kui tema progressi või regressi astmeid takistab tihti õigesti mõistmast suurepäraseid teoseid. Raffaeli peeti pikka aega itaalia renessansi tipuks. Giotto oli niisuguse tõlgituse juures oskamatu õpilane ja quattrocento meistrid olid sellid. Kuid Uccello ja Masaccio maalid teisiti kui Raffael mitte ainult sellepärast, et nendel puudusid tema kogemused, vaid ka sellepärast, et nad tahtsid väljendada midagi muud, mis oli omane XV sajandi elule ja maailmatajumusele. Aastat viiskümmend tagasi suhtusid paljud Nekrasovi värsisse kui Puškini ajastu tuhmunud värsisse, mis polnud muidugi õige: teine aeg, teised teemad, teised tunded määrasid ka teistsuguse vormi valiku. Kirjanikke või kunstnikke tuleb vaadelda mitte neid võrreldes eelnevate või järgnevate ajastute meistritega, vaid kui selle ajastu väljendust, milles nad elasid.

Kuid meile on täiesti selge, et suured kunstinähtused on tihti paljuski muutnud kirjanike või kunstnike silmaringi ja meisterlikkust. Niisugused nähtused, nagu Veneetsia maal, romantiline luule, XIX sajandi teise poole vene romaan, määrasid erinevate maade maalikunsti ja kirjanduse edasise arengu.

Just sellepärast on mõtisklemine mineviku üle tihti ajakohane. Ainult et minevikku ei tohi selle juures tõlgitseda kui kaasaega.

1940. aasta suvel, kui Saksa tankid sõitsid tühjaks jäänud, katkunakatatud Pariisi, meenus mulle tihti Géricault' maal «Meduusi parv». Pariisi vapil on laev ja uhke peakiri: «Teda peksavad lained, kuid ta ei upu.» Asi ei seisa muidugi mitte allegoorias. Mulle meenus Géricault' maal sellepärast, et see vastas minu hingeseisundile. Prantsuse romantism, mis on puhuti liiga ilukõneline, ei ole vist loonud midagi ärevamaks tegevamat kui Géricault' lõuend: seal on torm, laevahukk, inimeste ja rahvaste tragöödia.

Géricault' maal eksponeeriti 1819. aasta salongis. See kutsus esile nõrdimuse ja teiste vaimustuse. Delacroix (ta oli tollal kahekümneaastane) rääkis «Meduusi parvest» vaimustusega. Hoopis teisiti suhtusid Géricault' töösse ühiskonnakorra valvurid. Kuulus kunstnik Ingres hüüdis vihaselt: «Ma ei taha niisuguseid «Meduuse»! Ma ei taha anatoomikumis õilmitsevaid talente! Nad ei näita meile mitte inimesi, vaid laipu. Neid võluvad ainult inetus, ainult koledus. Ei, ma ei taha seda! Kunst peab olema ilus, peab õpetama ilu.»

Géricault suri kolmekümne kolme aastaseks. Ingres elas kaheksakümne seitsme aastaseks. Teda soosisid keisrid ja kuningad. Ta maalis suuri lõuendeid meisterlikkuse ja

hingelise külmusega — kas «Napoleoni keisritroonil» või «Molière'i lõunasöögil Louis XIV juures».

Täpselt kolmkümmend aastat pärast skandaali, mille tekitas Géricault' maal, näitas 1849. aasta salongis oma töid kolmekümneaastane Courbet. Üks nendest — «Õhtu Ornans'is» oli eriti näituseküllastajate pilkeobjektiks. Ingres hüüdis: «Kui lootusetu see on! Ei kompositsiooni ega joonistust, ainult liialdused, peaaegu paroodia. Sellel noormehel on ainult silmad... Ta loob näilikku tõe, mis paistab reaalsemana kui tegelikkus. Kunsti seisukohalt on ta absoluutne tühisus. Ta on revolutsioonäär ja tema eeskuju võib ohtlik olla...»

Neli aastat hiljem oli järjekordses salongis eksponeeritud Courbet' «Suplejad». Napoleon III kaotas enesevalitsuse ja lõi raevus piitsuga vastu maali.

1863. aastal oli Pariisi salongis välja pandud Edouard Manet' maal «Eine murul». See lõuend kutsus esile järjekordse nõrdimustormi. Arvustajad rääkisid «häbitusest», «künismist», nimetasid Manet'd «reklaamitegijaks» ja «andetuseks». Kunstniku piiras sisse jõuk «suurilma» sulisid, kes külvasid ta üle turusõimuga.

Mis siis vihastas Ingres'it ja tema poolehoidjaid Géricault' maalil?

Meenutagem selle lõuendi süžeed. 1816. aastal uppus Prantsuse laev «Meduus» Aafrika ranniku lähedal. Üle saja reisija rohis parvele, mis püsis palju päevi veepinnal. Inimesi suri, ja kui parve lõpuks märgati, oli seal viisteist elusat inimest. See on loomulikult kurb lugu. Aga kas 1819. aasta salongi küllastajad ei olnud näinud sunge süžeeaga maale? Ingres'i õpetaja David maalil omal ajal «Marat' tapmise», mis lõuendi vaatajaile vaevalt võis tunduda idüllilise vaatepildina.

Võib-olla on õudne süžee Courbet' maalil, sellelsamal, mille pärast Ingres nimetas kunstnikku «revolutsiooniliseks»? Laua ümber istuvad Gourbet' isa, kunstnik ja piipu süütav külaline. Teine külaline mängib viiulit. Laua all lebab jahikoer. Kas enne Courbet'd vähe maaliti interjööri viiuliga või viiulita, koertega või kassidega?

Ja «Suplejad», mis kutsus esile keisri viha, on siis see nii väljakutsuv? Üks naine, rõivastatud, lebab rohul, teine on enese riidest

lahti võtnud ja läheb, särki hoides, vette. Teda näeme seljatagant. Kirjanik Merimée, keda Napoleon III ja selle abikaasa soosisid, oli «Suplejate» üle nõrduinud: «Kuidas võib pähe tulla kujutada nii naturaalselt inetut naist koos teenijaga, kes loigus suplevad?...» On ilmne, et ka antud juhul ei tekitanud nõrdimust maali süžee. Napoleon III ei olnud just mingi vooruslikkuse eeskuju ja naise paljas selg võis vaevalt solvata «Carmeni» autori moraalsust, kes tundis vaimustust sadade alasti Veenuste üle, mida kujutasid tema kaasaegsed.

Ja «Eine murul»? Võib-olla saab kas või sellegi puhul ütelda, et skandaali tekitas süžee? Kaks meest, mõlemad rõivastatud, üks naine supleb taamal, teine istub alasti murul. Süžee meenutab tugevasti kuulsa veneetslase Giorgione «Külakontserti»; see maal rippus Louvre'is, ja inimesed, kes rae-vutsesid Manet' üle, olid sellest vaimustatud. Zola märkis, et Louvre'is on vähemasti viiskümmend lõuendit, kus ühiselt esinevad rõivastatud ja alasti inimesed. Tähen-dab, ka antud juhul ei vihastanud näituseküllastajaid süžee. Zola kirjutas: «Te teate, missuguse mulje jäta-vad Manet' lõuendid salongis? Need lausa lõhkavad seinu. Nende ümber on välja pandud igasuguseid kondiitritooteid, mis on valmistatud vastavalt ajastu maitsele, — klaaskompvekist puud, präänikust majakesed, võitaignast mehed ja daamid, kes sarnanevad koorekreemile... Selle maiustuste ülikülluse keskel paistavad silma tõelise kunstniku maalid, toovad sellesse teatava mõruduse. See ongi mõrude grimasside põhjus...».

Maal hämmastab harva süžee-ga, süžee üle hakkab inimene mõtisklema siis, kui maal on millegagi tema tähelepanu paelunud. Maalikuunsti mõju erineb oma loomult kirjanduse mõjust. Ingres, kes mõistis hukka Géricault ja Courbet, ei lükanud tagasi mitte nende maalide süžeed, vaid seda, kuidas nad nendele süžeedele lähenesid. Kompositsioon, joonistus, värvid, valgusetaju — see ongi keerukas ja ühtlasi otsene keel, milles kunstnik väljendab oma mõtteid, oma tundeid.

Renessansi kirjandus pööras selja märt-rite elulugudele, teoloogilistele traktaatidele ja müsteeriumidele ning avas uue temaa-tika. Boccaccio ja Rabelais kirjeldasid oma



G. Courbet. Öhtu Ornans'is. Öli. 1849.

kaasaegsete elu. Hispaania kelmiromaan näitas lugejaile, et vulgaarse kelmi seiklused võivad olla jutustamise aluseks. Aretino pamflettide üle punastasid mitte just eriti moraalsed veneetslannad. «Plejaad» avas lugejaile mitte üksnes antiikaja kreeklaste maailmatajumuse, ta rääkis esimesena XVI sajandi inimese salajastest mõtetest ja tunnetest.

Kõik teavad, missugust osa etendas plastiline kunst tolle ajastu humanistlikus liikumises. Kuid maalikunst hämmastas Boccaccio ja Rabelais' kaasaegseid mitte niivõrd kujutatava uudsusega, kuivõrd tuttavate süžeede uue maalialase tõlgitsemisega. Botticelli madonnad üllatasid XV sajandi florentiinlasi, kuigi nad teadsid, et kunstniku kohus on jumalaema kujutada. «Püha öhtusöömaaeg» või «Viimne kohtupäev» ei olnud Leonardo ja Michelangelo leiutatud süžeed.

Vahel süžee ilmselt takistas kunstnikke. Rafael ei tundnud mingit huvi teoloogia vastu, aga talle tehti muu hulgas ettepanek kujutada vaidlust selle üle, kuidas peab toimuma armulaua sakrament. Teda ei inspireerinud muidugi mitte süžee. Inimesed seisavad praegugi veel võlutult tundide kaupa tema fresko ees. Nad ei mäletagi kaugete aegade teoloogilisi vaidlusi, neid vapustavad figuuride harmoonia, kunstniku ruumitaju, tema tarkus.

Uccello, Michelangelo, Tintoretto maalid tundusid paljudele nende kaasaegsetele jõhkratena, isegi ketserlikena, kuigi freskode või lõuendite süžeed olid tavalised. Ma tuletan seda meelde sellepärast, et on väga tähtis mõista nende vastuvaidluste põhjust, mis ajaloos korduvalt said osaks nende kunstnike töödele, kes maailma uudselt nägid ja seda uudselt tõlgitsid.

Muuseumides ripuvad praegu Géricault' ja Courbet' maalid võrdsetena renessansi meistrite maalide kõrval. Keegi ei vaidle enam «Meduusi parve» või «Õhtu Ornans'is» vastu. Ingres'i ja Merimée reageeringud tunduvad meile ajalooliste absurdsustena, tarkade ja andekate inimeste pimedusena, kellest aeg oli ette jõudnud.

Prantsusmaal ei vaidle enam keegi ka selle kunstnikegrupi vastu, kes jätkasid Courbet' otsinguid. Nendele on jäänud «impressionistide» nimetus, tinglik nimetus, mis kuidagi ei määra nende suurte, komplitseeritud ja üksteisest erinevate meistrite tööde kogusummat. Impressionistid on järgnevate põlvkondade poolt juba ammu kantud prantsuse kunsti suurde minevikku.

Pariisis avati 1947. aastal kaasaegse kunsti muuseum. Seal on palju tähelepanuväärseid lõuendeid, kuid mulle jätab see näituse mulje: üht-teist on aeg juba kõrvale heitnud, üht-teist pole veel vastu võetud. Selle muuseumi külastajad vaidlevad tihti omavahel.

Pariisis on veel teine muuseum — Tuilleries, sinna on koondatud impressionistide tööd, Manet'st ja Degas'st kuni Cézanne'ini. Ja selles muuseumis vaidlemist ei kuulu.

Muidugi ei ole ka mineviku meistriteoste vastuvõtmises üksmeelt ega saagi olla. Näiteks Romain Rolland tunnistas oma päevikus, et ta jumaldab Rembrandti ja on üsna ükskõikne Velázquezi portreede vastu. Seda öeldes ei avaldanud ta hetkekski kahtlust Velázquezi geeniuse suhtes. On inimesi, kes Gustave Courbet'le eelistavad Delacroix'd ja impressionistidele Courbet'd, nagu on inimesi, kes eelistavad Balzac'i Stendhalile või Musset'd Baudelaire'ile. Kuid see kuulub muuseumikülastajate ja lugejate hingelaadi juurde ega tulene nimetatud kunstnike või kirjanike vaieldavusest.

2.

Möödunud sajandi keskel elas Prantsusmaa pingeliselt ja tormiliselt. Idüllilistesse kolgastesse, mida oli ülistanud Lamartine, tungis rongide mürin. Sündis kaasaegne metallurgia. Pariisi kitsastel keskaegsetel tänavatel lonkisid ahned unistajad ja unistavad kiskjad. Tekkis uus parunite dünastia —

pankurid. Suurenesid vastuolud ja kasvas meelega. Sotsialism oli alles ähmane unistus, George Sandi romaanid, Lamennais' jutlused, utoopilised falansteerid. Kuid 1848. aasta juunipäevad näitasid, et oli sündinud uus jõud: proletariaat. Kodanlus nägi, et tema tee hiilgusele on tee hukkamisele.

Pseudoklassitsism — Napoleoni-aegade reliikvia — polnud veel maha maetud. Ingres püüdis veel kaitsta kombelist kunsti. Veel õilmitsesid kunstnikud, kes kujutasid rahandusparuneid antiikse Rooma kangelastena ja varustasid riiki sadade lahingumaalidega.

Romantism viskles keskaegsete losside ja barrikaadide, eksootika ja enesetapmise, tühja taeva loote ja liiga maaliliste urgaste vahel.

Ei Lamartine'i ja Vigny värsid ega akadeemiliste kunstnike tohutud lõuendid väljendanud ajastu sügavat käärimist. Kunst elas elust lahus. See sobis kodanlusele suurepärast: ta kaldus mugava rahunenud romantismi poole, ta tahtis ilusat maalikunsti, mis võiks tema üksikelamut kaunistada, meloodilist ja mõõdukalt elegilist luulet, armuseiklusi kujutavaid, kerge vooruse ja mittekohustusliku kangelaslikkusega näidendeid. Jah, niisugune kunst meeldis kodanlusele, kuid ei suutnud rahuldada suurt ja ausat kunstnikku.

Gustave Courbet' loominguline tee on traagiline: ta sammus uut teed mööda, ja seda ei suudetud talle andestada. Ta polnud oma loomult ei filosoof, prohvet ega askeet. Ta armastas kirglikult elu; ta maalis naisekeha, jahistseene, metsatihnikut niisuguse andumusega, niisuguse tundlikkusega, et maailm tema lõuendil on tajutav ja põlev. Ta ise sarnanes suure elava puuga. Kui tema elu oli raske, puhuti dramaatiline, siis tulenes see järsust lõhest tema kui kunstniku südame-tunnistuse ja selle ühiskonna ettekujutuste ning maitsete vahel, milles ta elas.

Ma jutustasin, kuidas Courbet' maal «Õhtu Ornans'is» vihastas Ingres'it. Delacroix vastupidi tervitas siis Courbet'd: «See on tõeline novaator, revolutsionäär!...» Delacroix'l puudus kadedus ja ta suutis tihti mõista teoseid, mis olid talle kauged. Kuid temagi protestis, kui Courbet' pani välja oma «Suplejad»: «Milline maal! Milline süžee! Vormide labasus oleks ehk veel andestatav, kuid kavatsuse labasus ja tühisus —



E. Manet. Eine murul. Öli. 1863.

see on juba tõesti hirmus! ... Oo, Rossini! Oo, Mozart! Oo, teie kõigi kunstide vaimustatud geeniused, kes te toote asjadest esile ainult selle, mida peab inimteadvusele näitama! Mis ütleksite teie nende maalide kohta? ...» Oma päevikus nimetas ta Courbet'd «neetud realistiks» ja ütles: «Ma püüan eemalduda asjade julmast reaalsusest, tõustes loomingu kõrgetesse sfääridesse.»

Nii püüdis Delacroix, kes imetles Courbet' geeniusi (1855. a. kirjutas ta vaimustusega tema kahest maalist — «Matused Ornans'is» ja «Kunstniku ateljee»), vastandada realismi ja romantilist maailmamõistmist.

Miks vihkasid Courbet'd nii väga Napoleon III, Merimée ja koos temaga teised heasihilised literaadid ning kriitikud? Muidugi mitte sellepärast, et ta oleks solvanud nende häbelikkust. Nad olid nõrдинud uue maali-

stiili üle, Courbet' avameelne maali keel tundus neile kodanlikus ühiskonnas lubamatuna ja ohtlikuna. Vallès kirjutas 1866. aastal: «Courbet'd peeti julmaks egoistiks ja veidraks šarlataniks ... Viisteistkümmend aastat ei nimetatud teda teisiti kui ekstsentrikuks, labaseks narriks ... Kui Courbet ilmus, lämbusid kõik kitsastes traditsioonide raamides. Ta purustas need raamid, ja killud haavasid paljusid. Eriti said kannatada kunstnikud ja kriitikud ... Courbet sai aastatega kuulsaks, ja kui ta oleks tahtnud alistuda kodanliku esteetikale või kunsti ametlikele kaitsjatele järeleandmisi teha, ei jääks tema rikkus praegu maha tema kuulsusest. Jumal tänatud, ta ei andnud järele ja eelistas tugevaks jääda, töötada, oma silmi pingutada, et loodust näha, ja käsi pingutada, et nähtut lõuendile jäädvustada.» Niisiis, kodanlikud

esteedid vihkasid Courbet'd juba XIX sajandi viiekümnendail aastail. Seda vihkamist ei saa seletada ainult maali «Kivilõhkujad» süžega, milles Prud'hon nägi sotsiaalset tendentsi. Üks Courbet' sõpru jutustab, et ta olevat kunstnikule öelnud põdrajahti kujutava maali ees: «Noh, siit ei suuda keegi leida mingeid humanitaarseid tendentse...» Courbet muigas: «Nad võivad siit leida põtrade põrandaaluse organisatsiooni, kes kogunevad metsa vabariigi väljakuulutamise eesmärgil.» Jah, ka jahistseenid vihastasid kriitikuid: nad ei näinud mitte põtru, vaid uut maalikunsti, mis hirmutas neid oma realismiga.

Gustave Courbet ei armastanud noorusest peale pühamehi, ta vihkas Teist impeeriumi selle ballide ja mundritega, selle häbitute ärimeeste ja metsikute kindralitega. See polnud juhus, et Courbet'st sai kommunaar. Kuid ka kommunaarina ei suutnud ta selgesti mõista proletariaadi esimese võidu kogu ajaloolist tähtsust.

Kodanlus vihkas Courbet'd ammu enne 1871. aastat; teda kohutas kunst, mis loobus tinglikkusest ja püüdis edasi anda maailma reaalsust.

Courbet kirjutas 1861. aastal: «Iga ajastut saavad väljendada ainult tema enda kunstnikud, need, kes selles elavad. Kunstnikud ei saa anda möödunud või tulevaste aegade pilti, nad ei saa maalida minevikku või tulevikku. Igal ajastul peavad olema oma kunstnikud, kes teda väljendavad ja järgnevatele põlvkondadele näitavad... Maalikunst on täiesti konkreetne kunst, ta saab olla ainult tõepoolest eksisteerivate asjade kujutus. Ta on looduse hääl. See, mida me ei näe, mitteeksisteeriv ja abstraktne, ei kuulu maalikunsti alale.» Uue maalialase realismi kindlitamine mitte üksnes nendes sõnades, vaid ka kümnetes suurepärastes lõuendites viis marru nii akademismi ninamehed kui ka tuhmunud romantikud.

Versailased süüdistasid Courbet'd selles, et ta olevat purustanud Vendôme'i samba. Samba langetamise otsuse võttis Kommuun vastu 12. aprillil 1871. aastal ja Courbet valiti Kommuuni nõukogu liikmeks 16. aprillil. Sellest hoolimata heideti ta vanglasse ja allutati vastikule kohtulikule tragikomöödiale. Kuni hiljutise minevikuni oli levinud arvamine, et Courbet olevat kohtus ebavää-

rikalt käitunud. 1951. aastal avaldati Pariisis esmakordselt Courbet' kaitsekõne. Ta räägib suure väarikusega oma osavõtust Kommunist ja võrdleb Pariisi «rahustajaid» Neroga: «Pärast seda, kui nad süütasid Pariisi, tahavad nad täide viia oma unistuse — nad tapavad rahvast, nad tapavad töölisi.»

Siis paljastus täielikult salongikunstnike, kodanlike kriitikute, moodsate literaatide kuhjunud tigidus. Dumas-poeg ja Barbey d'Aureville, Sarcey ja About püüdsid üksteist jöhkras söimamises üle trumbata, kusjuures nad rääkisid hoopis rohkem Courbet' «jälgist maalikunstist» kui Vendôme'i sambast.

Kohus mõistis Courbet'le algul vanglakaristuse, siis aga ülemäära suure rahatrahvi. Courbet pidi tasuma samba taastamiskulud. Tema maalid kirjutati üles ja müüdi oksjonil mõne krossi eest. Kunstnik oli sunnitud välismaale sõitma ja ta suri Šveitsis 1877. aastal.

Mis siis kohutas tole ajastu silmapaistvaid kunstnikke ja kirjanikke Courbet' maalides? Võib-olla jöhker naturalism, tegelikkuse orjalik kopeerimine? Baudelaire kirjutas 1859. aastal, et fotograafia (see oli fotograafia esimeste saavutuste periood) ähvardab kunsti hukata. Tegelikkuse mehaaniline registreerimine on loomingule muidugi keelatud, ja sada aastat pärast Baudelaire'i sünget ennustust valmistatakse paljudel maadel igal aastal rohkesti maale, mis sarnanevad värviliste fotodega. Kuid Courbet pole selles süüdi: tema maalid jaatasid realismi, ta otseku nägi ja kujutas paljut uudselt. Louis Aragon kujutab oma kirglikus raamatus, mis on pühendatud Courbet'le: «Courbet kuulutas esimesena oma maalides eksisteeriva prioriteedi, asjade sõltumatust kunstnikust, absoluutset vajadust maalida natuurist, ainult natuurist seda, mida silm näeb, ja ainult seda, mida silm näeb. Ta kannab vastutust Prantsusmaa kogu järgneva maalikunsti eest, mida mõnevõrra vägivaldselt nimetatakse impressionismiks. Ilma Courbet'ta poleks olnud ei Manet'd ega Pissaro't, ei Sisleyd, Monet'd ega nende jätkajaid.» Aragon nimetab Courbet'd «impressionismi tõeliseks isaks ja vankumatuks realistiks, abstraktsuse vastaseks».

Mis puutub maalidesse, mis meenutavad värvilisi fotosid, siis nendel on hoopis teised

eelkäijad — Courbet' mõnitajad. Muidugi erinevad 1950. aasta väejuhtide portreed 1850. aasta väejuhtide portreedest ja meie aja žanristseenid ei sarnane oma süžeedelt möödunud sajandi teise poole Pariisi salongide žanristseenidega. Kuid neil on midagi ühist: nad põlastavad tingimata reaalsust, neid ei maalitud ega maalita natuurist, neis on ikka sama akadeemilise joonistuse tinglikkus ja maalikunsti keele — värvi — täielik mõnitamine.

Nii on Ingres'i epigoonidest alguse saanud kunstnikud, kes juba möödunud sajandi seitsmekümnendail ja kaheksakümnendail aastail õigustasid Baudelaire'i sünget ennustust maalikunsti asendamisest fotograafiaga, ja Courbet'le järgnesid maalikunsti realismi pooldajad — Manet, Monet, Degas, Cézanne. Seda geneoloogiat tasub meeles pidada, sest mõned kunstiajaloolased püüavad impressioniste vastandada Courbet'le, kes nende sõnade järgi oli «viimane realist» Prantsusmaal.

3.

Ma olen korduvalt kuulnud, kuidas prantsuse impressioniste nimetatakse «modernistideks». Heitsin pilgu entsüklopeediasse, seal on öeldud, et sõna «modernism», mis on võetud prantsuse keelest, tähendab «languslik vool XIX sajandi lõpu ja XX sajandi alguse kunstis ja kirjanduses, mis on realismile vaenulik, dekadentsi ja osalt müstitsismi joontega».

Sõna «modernism» on tõepoolest prantsuse päritoluga ja tähendab prantsuse keeles «kaasaegsuse harrastamist».

Kelle kaasaegsed olid prantsuse impressionistid? Edouard Manet sündis 1832. aastal — neliteistkümmend aastat enne Repinit ja kaheksateistkümmend aastat enne Maupasant'i. Degas sündis 1834. aastal, ta oli kaks aastat vanem kui Bizet. Monet sündis 1840. aastal, samuti kui Zola ja Tšaikovski. Cézanne oli Zola koolivend. Torm Manet' maali «Eine murul» ümber puhkes 1863. aastal; siis lõpetas Turgenev oma «Isad ja pojad» ja Flaubert alustas «Tunnete kasvatamist».

Kunstnikegrupi esimene näitus, kus üks kriitik langetas termini «impressionism», kuulub 1874. aastasse; sel aastal lõpetas Tolstoi «Anna Karenina», esmakordselt lavastati Mussorgski ooper «Boriss Godunov» ja Zola

andis välja «Pariisi kõhu». Samal aastal kirjutas Repin Pariisist, olles äsja lõpetanud Kunstide Akadeemia: «... Jumaldan kõiki impressioniste, kes endale siin üha rohkem õigusi võivad. Manet aga on juba ammu kuulsus.»

Ma tõin need andmed, et meelde tuletada, kuivõrd aeg lahutab impressioniste meie päevadest. Pisut vähem kui sada aastat... Nime-tused, mille all on ajalukku jäänud suured kunstinähtused, on küllaltki juhuslikud. Kunsti, mis sündis otse Prantsusmaa südames XII sajandil, me nimetame gootikaks, kuigi see pole oma tekkimises tänu võlgu gootidele. Prantsuse «Plejaadide» seitsmest poeedist me mäletame kolme või nelja nime; ja nimetus, mis meenutab Atlase seitsme tütre saatust, kes muudeti tähekokukuks, ei ava meile Ronsard'i või Du Bellay' luule tähtsust. Makaroniluule on rajatud õpetatuse pilkavale väljanaermisele, kuid see kulinaarne nimetus ei kõnele komplitseeritud nähtusest, milline oli Folengo või Alionais' luule. Ka etikett «impressionism» on küllaltki vägi-valdne.

Claude Monet nimetas üht oma etüüdi «Päikesetõus. Mulje». Kriitik Leroy, kes tahtis tema maitset solvavate kunstnikegrupi töid välja naerda, nimetas neid põlastavalt «impressionistideks» («*impression*» — mulje). Kriitiku nimi on ammu unustatud, aga nimetus «impressionism» on jäänud, kuigi see loomulikult ei määra nii komplitseeritud ja üks-teisest erinevate meistrite kunstivaateid, nagu on Manet, Cézanne, Renoir, Degas.

Seda perioodi, millal impressionistide gruppi ühendasid mõned üldised taotlused ja ennekõike võitlus akadeemilise kunsti vastu, võib määrata kahe aastakümnega — 1863. aastast kuni 1883. aastani. 1863. aastal pani Manet «tagasilükatute salongis» välja oma maali «Eine murul». Samas salongis võis näha noorte kunstnike Pissaro ja Cézanne'i töid. Kõik nad on juba seotud Monet', Renoir'i, Sisleyga. Pisut hiljem ühines nendega Degas.

Seitsmekümnendate aastate algus on impressionismi õitseaeg. Sellesse aega kuuluvad Monet', Pissaro, Sisley parimad maastikud ja need Manet', Renoir'i, Degas' ning Cézanne'i tööd, mis läbipaistvuselt, õhulisuselt, valgusetajult on impressionismile kõige lähemad.

1880. aastal algab grupi lagunemine. Cézanne ja Renoir kaugenevad impressionistidest. 1883. aastal sureb Manet. Pissaro ja Monet elavad läbi loomingulist kriisi. Impressionism hakkab maalikunsti armastajaile omaseks saama, kuid impressioniste enam ei ole.

Kuuekümnendad ja seitsmekümnendad aastad olid Prantsusmaal erakordselt tormilised, täis kokkupõrkeid ja vastuolusid. Sõda oli kaotatud, Teine impeerium lagunenud. Pariisi Kommuun näitas, et proletariaat on kasvanud ja tugevnenud. Kuid kapitalism oli veel tugev. Kiires tempos kulges industrialiseerimise protsess. 1865. aastal avastas insener Martin uue terasevalmistamise viisi, ilmusid esimesed martäänahjud. Hakati rääkima raudbetoonist. Insener Bergès soovitas vee energiat ära kasutada. Veel töötab kuuluse füsioloog Bernard ja Pasteur teeb viimaseid katseid enne oma avastuse väljakuulutamist. 1866. aastal ilmub Hugo romaan «Mere tööinimesed», 1872. aastal luuletuskogu «Hirmus aasta». Flaubert avaldab «Tunnete kasvatamise». Ilmuvad Zola esimesed romaanid, Maupassant'i novellid, Verlaine'i ja Rimbaud' luuletused. Noor Anatole France kirjutab oma esimest romaani. Guesde ja Lafargue jõuavad marksistliku maailmavaateni, ja 1880. aastal astub Prantsuse töölispartei uuele teele. Seda kahtekümmet aastat on raske nimetada sotsiaalse või kultuurialase languse perioodiks.

Aga võib-olla oli impressionistide maalikunst languslik? Võib-olla läks tema regressi teed, erinevalt teadusest ja kirjandusest? Meil ju nimetatakse impressioniste alatasa «dekadentideks». Jälle on meil tegemist sõnadega, mis takistavad nägemast maale.

Dekadentsi all me mõtleme tavaliselt haiglast rafineeritust, tahtlikku komplitseerimist, patoloogiliste juhtude näitamist, allegooriate kuhjumist, vaimset verevaesumist, müstikat või õigemini müstifikatsiooni, kunstniku isoleerimise kultust. Dekadentlikeks teosteks võib nimetada Wilde'i «Dorian Gray portreed», Strindbergi «Põrgut», Sologubi «Surma võlusid», mõningaid Huysmans'i romaane, Remy de Gourmont'i luulet, Böcklini või Stucki maale, Müncheni «Sezessioni» mööbli ja dekoratsioonistiili, poolehoidu murtud vormidele, tingimatutele iiristele ja orhideedele.

Ma kõrvutasin meelega erilaadilisi ja erikvaliteedilisi asju, et võimalikult laiemalt tõmmata dekadentliku maailma piire. Aga kui avarad need piirid ka ei oleks, sinna ei kuulu impressionistide maalikunst — elurõõmus, selge, täis optimismi.

Impressionistide dekadentliku olemuse kinditamiseks tuuakse tavaliselt järgmine argument: need kunstnikud hoidusid ühiskonna elust kõrvale, jutlustasid apoliitilisust. Impressionistid ei jutlustanud tegelikult midagi — isegi mitte impressionismi. Nad polnud kunstikoolkond, kes annab välja manifeste, kaitseb filosoofilisi ja esteetilisi doktriine.

See on õigus, et nad ei mõistnud sügavaid sotsiaalseid protsesse, mis tol ajal Prantsusmaal toimusid, nagu neid ei mõistnud ka Flaubert, Maupassant, noor Zola. Mõttetu on sada aastat tagasi elanud kunstnikele läheneda tänapäeva mõõdupuuga. Kommuuni valitsuse juurde loodud kunstikomisjoni kuulusid peale Courbet' ka tolleaegse maalikunsti kuulsused Corot, Daumier ja noored vähetuntud Manet ja Monet. Neid ei saa kommunaarideks nimetada, nagu ei saa kommunaariks nimetada ka Verlaine'i, kes riigiteenistuses olles jätkas töötamist Kommuuni administratiivaparaadis. Manet tegi mõned traagilised ofordid — barrikaadid, mahalaskmised. Tema loomingus on see ainult episood. Aga ka Courbet, kes võttis osa Kommuuni valitsusest, jättis ju meile ainult mõned joonistused vangistatud kommunaaridest, mis ta tegi vanglas. Impressionistid ei mõistnud Kommuuni kogu tähtsust, kuid nad ei rõõmustanud versailaste võidu üle nagu suurem enamik tolle aja kunstnikke ja kirjanikke.

Mõnesid impressioniste võib nimetada pahempoolseteks või, nagu nüüd räägitakse, progressiivseteks nende poliitilistes otsustustes. Pissaro näiteks sõbrustas poolsotsialistipoolanarhisti Grave'iga ja teda nimetati sellepärast «ohtlikuks revolutsionääriks». Ka Monet tundis ähmast poolehoidu sotsialismile. Dreyfusi protsessi ajal olid Pissaro ja Monet Zola kõnedest vaimustatud (Degas ja Renoir ei nõustunud nendega). Kaasaegsele lugejale võib see imelikuna tunduda, kuid ei tohi unustada ajastut. Kirjanik on oma töö iseloomu tõttu sotsiaalse eluga tihedamas seoses kui kunstnik. Kuid Zola, ja veelgi vähem Maupassant, ei mõistnud neid ühiskondlikke



P. Cézanne. Veski Pantoise'is. Öli. 1881.

nihkumisi, mis järgnevatele põlvkondadele tundusid silmanähtavatena. Impressionistid tegid, mis suutsid: järgnedes Courbet'le jaatavad nad maalikunsti reaalselt maailma.

Renoir oli vaese lasterohke rätsepa poeg ja noorukina töötas tulevane kunstnik lauanoode vabrikus, kaunistades liudu ja taldrikuid. Monet' isal oli toiduainetekauplus. Pissaro isa kauples rauakaubaga. Manet ja Degas pärinesid kodanlikust keskkonnast.

Impressionistid oleksid võinud kergemat teed mööda minna, maalida paraadlõuendeid, mida riik meelsasti ostis, või täita suurvõimude tellimusi, kes soovisid oma kodu kaunistada omaste elegantsete portreedega. Akadeemilise kunstiga vastuollu minnes impressionistid teadsid, mis neid ootas: mitte kuulsus ja rikkus, vaid pilge ja vaesus.

Väga kaugetel aegadel olid kunstnikud ühiskonna lahutamatuks osaks: neid pidasid ülal kloostrid, linnad, kirik. Renessansi ajast alates asendasid benediktiinlasi ja dominiiklasi kuningad, hertsogid, krahvid. XIX sajandi keskel kadus valgustatud aristokraatia. Tõelised kunstnikud olid heidetud üle ühiskonna parda. Impressionistid ei mõelnud kunagi riigi toetusele. Kui akademismi epigoonid püüdsid pirukale lähemale trügida ja lahkusid vastumeelselt Pariisist, kus jagati tellimusi, auhindu ja medaleid, viibisid impressionistid suurema osa ajast kaugetes külastes ja maalisisid natuurist maastikke. Need, keda huvitas žanrimaal, eelistasid pealinnarikastele kvartalitele töölisaguleid, nad maalisisid mitte suurilmadaame, vaid pesunaisi ja rändmoosekante, rahvalõbustusi, modiste,

džokisid. Neid ei võlunud kunagi ordenid või aunimed ja nad ei läinud mingisugustele kompromissidele. Peaaegu kõik nad kannatasid paljude aastate kestel kibedat puudust. Endisel kommunaaril Tanguille'l oli värvi-kauplus, ta andis impressionistidele värve, lõuendit, toitis neid sageli. Kondiiter Murer kostitas kunstnikke vahel toitva lõunasöö-giga. Renoir, Pissaro, Monet jooksid maalikunstihuvilisi otsides mööda linna ja müüsid oma töid kahekümne või kolmekümne frangi eest. Nende vilets majakraam, nende maalid kirjutati üles ja müüdi krosside eest oksjonil. Pissarol oli seitse last ja ta ei teadnud, kuidas neil elu sees hoida. Vaesus viis Monet' nii kaugele, et ta otsustas enese tappa; teda päästis Manet. Cézanne oli sunnitud paluma oma koolivenda Zolad, et ta saadaks kunstniku perekonnale sada franki. Viletsuses elas kogu eluaeg Sisley.

Kadunud metseene pidid asendama kunstikaupmehed. Mõned aastakümned hiljem muutus maalikunst spekulatsiooni objektiks. Maalidest said omamoodi börsiväärtused. Pissaro suri viletsuses, aga pärast surma müüdi tema maastikke muinasjutuliste hindadega.

Mis toetas impressioniste nende võitluses ühiskonna maitse vastu, tema julmade seaduste vastu? Kirglik kunstiarbastus, tungiv soov loodust uudselt näha, uudselt kujutada. Kõige vähem olid nad külmad formalistid või vigurdajad, kõige vähem otsisid nad skandaalset kuulsust, esteetika-alaseid lahinguid

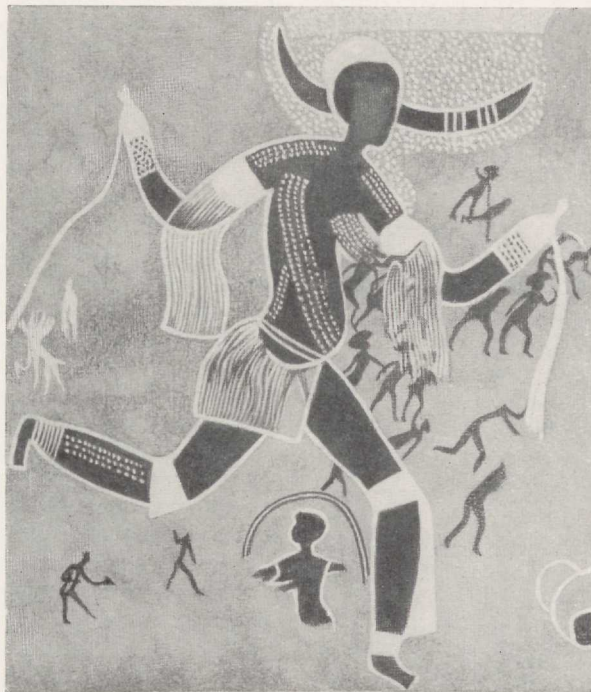
või isegi märtrikrooni. Need olid haruldaselt tagasihoidlikud töökad inimesed. Maalikunst polnud neile ainult käsitöö, vaid ka tolle sisemise tõe avamine, millega nad elasid. Nähtava maailma uudne realistlik kujutamine oli neile vajaduseks, kireks, kohustusks.

Manet, Pissaro või Renoir pole kunagi olnud «dekadendid». Nad on suured kunstnikud, kes vastupidiselt dekadentidele jaatasid elu, valgust, armastust inimese ja looduse vastu. On aeg vaadata nende lõuendeid ilma akadeemiliste prillideta, vaadata impressionistide maale avameelselt, ilma eelarvamusteta, nii, nagu need kunstnikud vaatasid loodust.

See klass, kes kiusas taga Courbet'd ja hiljem impressioniste nende realismitaotluse pärast, on jõudnud raugastuda. Ta tunnistab nüüd ainult kunsti aseainet — akadeemilisi lõuendeid, mis tema raugaund ei häiri, või siis objektituid maale, mis asendavad elava elu abstraktsete vormelitega. Uued ühiskonnajõud peavad mineviku pärandit mõtestama. Impressionistid muutsid suuresti maalikunsti keelt. Muidugi vaimustab meid Raffael, kuid oleks naiivne mõelda, et praegu võiks rääkida XVI sajandi keeles, et tänapäeva Pariisi tütarlast võiks maalida nii, nagu Raffael maalis oma madonnasid. Et tagasi lükata värvilist fotograafiat dubleerivat maalikunsti, et võidelda väljamõeldud ja ebainimliku abstraktse kunsti vastu, selleks tuleb sügavamalt mõtestada minevikku.

Järgneb.

AVASTUSI KUNSTIVALLAS



«Valge daam» Auanrhetist. Tassili kaljumaal.

... Aastatuhanded on vooganud üle elutute Sahaara liivakõrbete ja ürgsete mägiassiivide. Neis paikades ei ole säilinud ei linnu ega asulaid, ent ometigi on nendes tühjades ja surnud avarustes kunagi eksisteerinud elu, õitsenud kultuur oma mitmekesisites avaldusvormides...

Mõnda aega on maailma kunstihuviliste tähelepanu köitnud Kesk-Aafrikas, Tassili kaljumaestikust avastatud iidset maa-

lid ja joonistused koopaseintel ning kaljudel.

Tassilis avastatud kümned tuhanded koopamaalid avavad uue lehekülje kaugete möödunud aegade kunstiraamatus. Tassili koopamaalide vaatlemisel ei ole liigne meenutada möödunud sajandil Lõuna-Prantsusmaal, Hispaanias ja Põhja-Aafrikas kaljukoobaste seintel avastatud joonistusi. Nendest vanimaiks on peetud Lõuna-Prantsusmaal lei-

duvaid koopajoonistusi, mis on raiutud kaljusse ränikivist peitliga. Neile kiviaja koopajoonistustele lisanduvad nõukogude teadlaste poolt Lõuna-Uraalis Belaja jõe ääres asuva Kapovi koopa maa-alustes käikudes avastatud joonistused.

Bioloogiateaduste kandidaat A. V. Rumin uuris mainitud koopa seintel mitmesuguseid loomajoonistusi. Kaljuseintele kraabitud hobused, karud, elevandid ja lõvid olid teostatud realistlikult, loomade kuju antud tabava joonega.¹ Kui võrrelda varasemaid koopajoonistusi Kesk-Aafrikas mõni aasta tagasi avastatud kaljumaalidega, siis ületavad viimased oma meisterliku joonistuse, figuuride hulga ja üllatava värvirikkuse poolest kõiki teisi vanaaja seni tuntud kunstirikkusi.

Prantsuse arheoloogi Henry Lhote'i ja tema ekspeditsiooni poolt avastatud koopamaalid Tassilis avavad uue, senitundmatu lehekülje inimkonna kultuuri loos. 1956. aasta algusest kuni 1957. aasta suveni viibis Henry Lhote'i ekspeditsioon Tassili koopamaalide uurimisel. See oli kunstiteaduslik kangelastegu, mille saatis korda H. Lhote'i ekspeditsioon, tuues päevavalgele kaugete aegade hämarusse vajunud iidset kaljumaalid.

Tassili koopamaalidest on korraldult juttu olnud paljude maade ajakirjanduses ja kunstijärnaalis-

¹ «Вокруг Света» Nr. 3, 4, 1960.



Peuli tüdrukud. Tassili kaljumaal.

des. Neid töid ei peeta praeguste nomaadide-tuareegide loominguks, vaid paljud neist on tõenäoliselt teostatud peuli suguharude meistrite poolt. Peuli suguharude järeltulijad elavad praegu Kameruni ning Tšaadi järve ümbruses.²

Tassili mägestiku kaljuseintel on kujutatud mitmesuguseid troopikaloomi, inimfiguure paatide, hobuste ja võidusõiduvankritega. Stseenid ratsude ja sõjavankritega viitavad kreeta mõjudede. Samuti kõnelevad joonistused, millel näeme suletutidega kiivreid, sõjakate Euroopa rahvaste sissetungist Kesk-Aafrikasse. Lõhestunud kaljuseintele on eriti meisterlikult maalitud inimfiguurid. Mõned nendest on kuni 6 meetri kõrgused. Inimfiguuride ja loomakujutiste arv ulatub mitme tuhandeni.

Oma joonistusviisilt on tööd erinevad. See kõneleb nende erinevast valmimisajast. Enamik inimfiguure on joonistatud väga virtuooslikult, kindla ning meisterliku joonega, mis meenutab mõnevõrra kaasaegseid dekoratiivseid joonistusi ja monumentaalmaale. Portreeliselt kauni ja

ilmeka joonega on edasi antud mitmed profiilis näod.

Kaljumaalide stiilist mitmekesisust on rikastanud ka Lüübia meistrid. «Ka nemad jätsid Lõuna-Alžeeriasse oma kunstiteoseid. Nad töötasid ümber egiptuse teemasid, vabastades neid Niiluse oru tardumusest. Nende linnupeadega jumalannad Jabbaras on ainulaadsed oma kujunduselt ja värvidelt. Need tekkisid umbes 3400 aasta eest. Nad on maalitud kollase, halli, punase ja rohelisega oranžile põhjale.»³

Monoliitsetele kaljuseintele maalitud tuhandeid teostest on osaliselt valmistatud koopiad ja neid säilitatakse Louvre'is. Nende originaalid püsivad aga edasi iidsetel kaljuseintel, kuhu tundmatute meistrite käsi neid on jäädvustanud.

Tassili koopamaalide eaks arvatakse kuni 8000 aastat. Osa nendest on hilisemad, osa varasemad. Eriti huvipakkuv on vaadeldavate koopamaalide värvide käsitus. Senituntud koopamaalidel ei kohta me kusagil sellist värvirikkust ja tugevat tehnoloogiat. Mõnede kaljumaalide puhul on looduslikud värvimuldad segatud loomade vere või rasvaga. Osa joonistuste puhul on aga värvide sideaine jäänud saladuseks. Muutumatu ja aastatuhandeid vastupidavaid värve said Aafrika tundmatud kunstimeistrid mitmevärvilistest kivimitest. Avastatud kaljumaalide juures leiti ka mitmesuguseid värvide töötlemise vahendeid. Imestust äratav kasutatud värvitoonide hulk, mida me ei leia ühelgi teisel ürgsel koopamaalil. Põhja-Hispaanias kaljukoobaste seintel leiduvad maalingud on näiteks teostatud ühe või paari tooniga. Enamasti domineerivad must ja punane, valged ja heledad ookertoonid.

Tassili koopamaalidel näeme

aga rikkalikke värvitoone, alates heledaist, mitmesuguse nüansiga ookeritest ja lõpetades tumedate sokolaadpruunide värvitoonidega. Erinevate sideainetega segatud värvimuldad saadi värviliste kivimite ümbertöötlemisel. Sügavas maapõues asuvaist kihtidest saadi tumedaid pruune värve, pealmistest kihtidest aga telliskivipunast ja heledaid punaseid toone. Mida lähemal päikesele olid kivimite kihid, seda heledam oli tooniaste (heledad ookrid kollakais ja rohekais tooninüanssid).

Sobiva pinna tõttu kaljul ja osalt ka kompositsioonilise võttena on paljud figuurid joonistatud tihedalt üksteise kõrvale ja erinevate värvitoonidega ka üksteise peale. Joonistusi ja maale leidub väga ohtrasti, peamiselt neis koobastes, kus elasid inimesed. Kuid joonistusi leidub ka mägestiku nendes paikades, mis ei olnud inimese eluaseks.

Prantsuse kunstiteadusliku ekspeditsiooni suurepäraseid avastuseid annavad väärtusliku panuse maailma kunstiajaloo varamusse. Ühtlasi on need tõendiks Aafrika rahvaste suurest loominguilisest jõust ja andekusest. «Euroopa ei ole suuteline «Safari armastajate» väärilist teost ajajärgust neli tuhat aastat tagasi esitama, see Euroopa, kelle kodanikud end tänapäeval peavad millekski paremaks ja kõrgemaks kui «neegrid»...⁴

Nagu mainitud, on avastatud seinamaalid ning joonistused oma stiililt väga mitmesugused ja pärinevad H. Lhote'i liigituse järgi 16 perioodist. Iga perioodi

² «Die Liebenden von Sefar», (Ein Beitrag zur Geschichte der afrikanischen Malerei Burchard Brentjes) «Bildende Kunst» 4, 1961.

³ Sealsamas.

⁴ Sealsamas.

töid iseloomustab omapärane joonistuslaad ja kompositsioon. H. Lhote märgib oma teoses «Tassili seinamaalide avastamine», et kaljudele graveeritud paljud eskiislikud inimfiguurid ja loomad meenutavad oma joonistusviisi poolest tänapäeva kunstnike maneeris visandatud karikatuure.

Väga väljendusrikkad on koopajoonistused, millel on kujutatud töömotiive. Suur hulk jäädvustatud jahistseene kõnelevad tööst, paljud motiivid kujutavad kodust elu.

Ajast, mil õitses Kesk-Aafrika rahvaste meisterlik ja üllas kunst, on möödunud aasta-

tuhandeid, mille kestel hävinesid paljud suurepärased teosed. Hiljem järgnenud koloniaalse rõhumise ajajärgul, mis tõi rahvastele viletsust ja vaesust, häabus järkjärgult ka «musta mandri» monumentaalne ning uljas kunstilooming.

F. Matt

«PLIIATSI JA BLOKIGA...»

Ilukirjanduses on viimastel aastatel suure populaarsuse võitnud reisikirjeldused ja matkamärkmed. Ka kunstikirjanduses on tehtud sel alal esimene samm. Kunstisõprade poolt hea vastuvõtu leidnud album «Pliiatsi ja blokiga mööda Nõukogude Eestit» on seega pannud aluse uuele kunstikirjanduse žanrile — kunstniku matkapäevikule. See on esimene sellelaadne väljaanne Nõukogude Eestis ja tema sünni tuleb tervitada.

Taolisi albumeid on viimastel aastatel rohkesti välja antud ka teistes vennasvabariikides (O. Vereiski ja L. Kudrevatõhi «Mööda Tšehhoslovakkia» 1956, O. Vereiski «Island», 1960, A. Konstantinovski «Sada päeva Hiinas», 1959. jt.).

«Pliiatsi ja blokiga...» ei vii meid kaugeisse võõraisse paikadesse, siit ei leia me troopikamaade eksootikat ega pilte Antarktise jäätormidest. Ei. Siin on kõik tuttav, kuid samal ajal ka uus, sest meie kodumaa ilme muutub ebatavalise kiirusega. Seal, kus mõni aasta tagasi laius soo ja raba, on nüüd hiigelehitus, kus rannaliiv ja luited — valendab kalakombinaadi hoone. Näidata Nõukogude Eesti tänapäeva, tema vanu

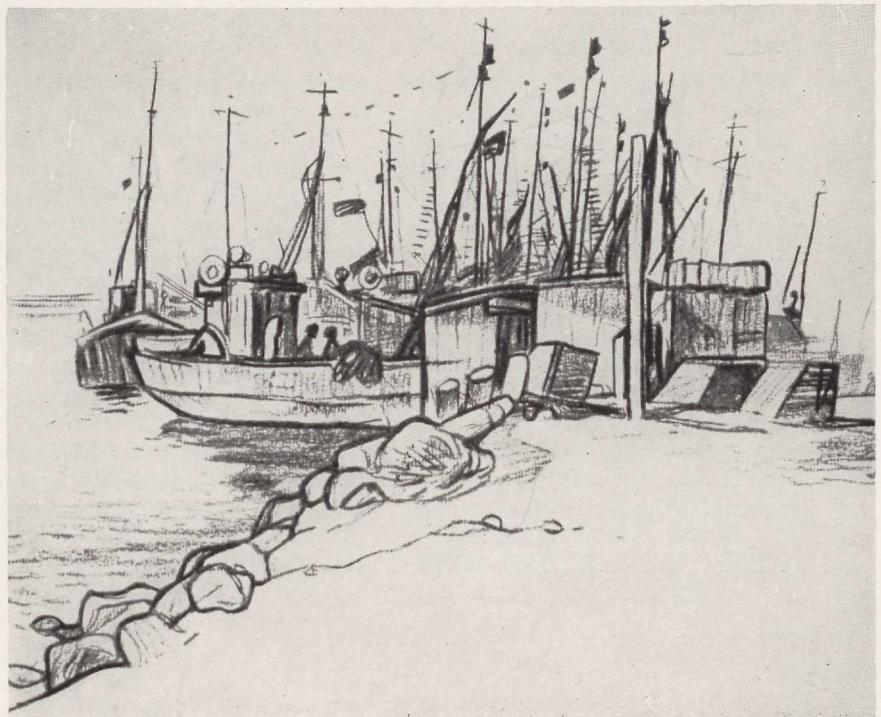
ja uusi näojooni — see oligi noorte kunstnike ülesanne.

«Pliiatsi ja blokiga...» on kollektiivse töö tulemusena valminud album. Selle loomisest võttis osa Eesti NSV Ajakirjanike Liidu kunstnike sektsiooni 12 liiget: V. Vare, E. Vaher, E. Valter, V. Tõnisson, A. Kütt, O. Soans, G. Muravin, E. Lehis, H. Hiibus,

E. Piho, V. Paluvere ja H. Aas (kunstiline toimetaja ja kujundaja).

Mainitud albumi teeb huvitavaks ja meeldivaks tema sisulise külje ja vormi kunstilise kujunduse harmooniline ja terviklik lahendus. Ei olnud kerge ülesanne ühendada 157 erinevat joonistust, visandit, akvarelli nii,

V. Tõnisson. Kolhoosilaevastik. Negro. 1959.





A. Kütt. Kilde sadamast. Pintslijoonistus. 1959.

et nad moodustaksid ühtlase ter-
viku. Siin on koostaja ja kunsti-
line toimetaja ilmutanud suurt
leidlikkust, rakendanud uusi võt-
teid ja võimalusi kogu raamatu
kunstilisel kujundamisel. Mitme-
värvilised reproduktsioonid va-
helduvad kergete pliiatsi- ja
tušijoonistustega, leidlikult on
kasutatud erinevalt toneeritud
paberit, lehekülje poolitamist eri-
nevate värvidega, materjali eba-
sümmeetrilist paigutust jne. Sel-
lega saavutatud vaheldusrikkus
ei muuda väljaannet igavaks, —
vastupidi, lugeja ootab üha uusi
ja huvitavaid töid ja lahendusi.
Albumi kvaliteeti tõstab kõrge-

tasemeline polügraafiline teustus
(trükikoda «Oktoober»).

Kuigi albumis on esitatud eri-
neva käekirjaga autorid, ühendab
neid üks ühine joon — armastus
kodumaa vastu, tähelepanelik
suhtumine kõigesse, mis on meie
ümber uut ja arenevat. Siin
näeme O. Soansi kergeid, sujuva
joonekäsitlusega, vabalt skit-
seeritud selgeid ja rahulikke loo-
duse- ja linnavaateid ning port-
reid, V. Vare rütmikaid, tugeva
kontuurjoone ja paralleelviirutu-
tega joonistusi, E. Valteri rahu-
tuid, alati dünaamilisi tuši- ja
pliiatsijoonistusi lastest ja noor-
test, E. Lehise romantilise tunne-

tusega maalitud akvarelle,
A. Küti poolt muheda huumoriga
tabatud sadamatüüpe kõige eri-
nevamais olukordades.

Nagu eessõnas öeldud, ei pre-
tendeeri album vabariigi kogu
mitmepalgelise elu kajastamisele,
tööstuse ja põllumajanduse, tea-
duse ja kultuurielu ammendavale
näitamisele. Album on koostatud
nii, nagu matkaks lugeja koos
kunstnikega mööda vabariiki.
Teinud esimesed sammud Tal-
linna kesklinnas, sadamas, tehas-
tes, siirdume põhjarannikule ja
põlevkivibasseini. Vana ja uus
Narva, Balti Soojuselektri jaam,
kaevandused. Näeme tuttavaid,
kuid siiski uut moodi antud vaa-
teid ülikoolilinnast Tartust, Ema-
jõe suuet, jääalust püüki Peipsil,
Haapsalu randa, Tootsi briketi-
välju, Pärnu vallikraavi, Lõuna-
Eesti maalilisi maastikke.

Kõik see, mida näeme jäädvus-
tatuna albumis, on nii või teisiti
inimeste loova mõistuse ja käte-
töö vili. Kuid just inimesi näeme
siin vähe. Iseenesest head tööd
(näit. E. Valteri «Koolilapse
portree», O. Soansi «Kaevur» ja
«Noorus», E. Vaheri «Tütarlaps
Pärnu linavabrikust») mõjuvad
siiski juhuslikena. Reportaaži-
joonistustena on omal kohal port-
reed Tartu üliõpilastest, Balti
Soojuselektri jaama ehitajaist,
karjabrigadiridest, zootehniku-
test, mõnest tublist kolhoosi-
või sovhoosiesimehest, teadla-
sest, kaluritest jne. Nad olek-
sid eduga välja vahetanud
mõningad nõrgad joonistused,
väljaandes (V. Vare «Metsas»,
«Sadam» — trükitehniliselt eba-
õnnestunud, G. Muravini «Bale-
riinid», O. Soansi «Kiviõli»,
E. Lehise «Talvemaastik» jt.).

Fositiivsete, uudsete komposi-
tsiooni- ja kujunduslike võtete
kõrval on koostajad unustanud
olulisi asju. Nii puudub albumis
avaldatud tööde ja autorite

koondnimestik eesti keeles (venekeelne on olemas, kuid seegi puudulik!), ja mis veelgi olulisem — on unustatud märkida tehnikad, milles üks või teine töö on teostatud. Sellega on tunduvalt ras-

kendatud albumi vaatajate-kasutajate ja tulevaste kunstiajaloo uurijate tööd, kellele see raamat kujuneb abimaterjaliks. Vaatamata ülalmainitud puudustele on albumi «Pliiatsi ja blokiga

mööda Nõukogude Eestit» ilmumine tervitav. Jääb loota, et järgmised selletaolised väljaanded koostatakse veelgi läbimõeldumalt ja sihikindlamalt.

I. Solomõkova

KUNSTNIKUD-JUUBILARID

Käesoleva aasta suvel said viiekümne-aastaseks kunstnikud J. Saal (sünd. 22. mail 1911), O. Kan-

gilaski (sünd. 14. juunil 1911), A. Alas (sünd. 1. juulil 1911) ja V. Jõeste (sünd. 11. juulil 1911).

1. juulil tähistas oma kuuekümnendat sünnipäeva kunstnik F. Randel.

VOLDEMAR TOMASSOV



25. aprillil tabas Nõukogude Eesti kunstnikkonda tõsine kaotus. Pika ja raske haiguse järel suri üks meie keskmise generatsiooni kuuluv kunstnik, silmapaistvamaid raamatukujundajaid ning kirjameistreid VoldeMAR Tomassov.

V. Tomassov sündis Tallinnas 16. mail 1906. a. Pärast alghari-

duse omandamist siirdus noor kunstihuviline Tallinna Riigi Kunsttööstuskooli, kus ta õppis kuni 1925. aastani.

Palju aastaid töötas kunstnik Tallinna kinodes. Samuti tegeles ta ka kauplustele vaateakende dekoreerimisega. Tunnustatud oma ala meistrina kujundas ta paljusid kohvikuid ja restorane.

1937. a. lähetati V. Tomassov Pariisi maailmanäitusele. Pariisis täiendas ta end lühemat aega dekoratiivkunsti alal. Alates 1936. a. kuulus V. Tomassov tolleaegsesse rakenduskunsti ühinguks «RaKÜ», kus ta aktiivselt esines nii näituste kujundajana kui ka hea organisaatorina.

Nõukogude võimu taaskehtestamisega 1940. a. asus VoldeMAR Tomassov täie innuga uue, realistliku kunsti viljelemisele ja propageerimisele. Ta oli üks esimesi ENSV Kunstnike Kooperatiivi liikmeid ning pärast Suurt Isamaasõda Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu aktiivsemaid töötajaid.

Ka kunstipedagoogina oli V. Tomassov hinnatud. Ta töötas plakatkirja õppejõuna alates 1945. a. Tallinna Riiklikus Tarbekunsti Instituudis. Hiljem oli ta õppejõuks ka Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis kuni oma haiguseni. Lühemat aega töötas ta veel Eesti Riiklikus Kirjastuses kunstilise toimetajana. Üleliidulistel kehakultuuri pidustustel Moskvas 1946. ja 1947. aastal kujundas ta Eesti NSV sportlaste kolonni.

Kunstnik on kujundanud mitmeid väljakuid, hooneid, aktuusaale ja näitusi. Arvukalt on ta teostanud raamatukujundusi. Ka plakatikunsti viljelemisel on temalt häid saavutusi. Kõige silmapaistvam on tema osa siiski meie kirjakunsti arengus.

Ja kui täna enam meie hulgas ei ole VoldeMAR Tomassovi, alati abivalmis töökas ja terve huumoriga seltsimeest, siis helge mälestus temast ei kustu kunstnike, tema sõprade südamest aastatega.

КУНСТ 3

(«ИСКУССТВО»)

Альманах изобразительного и прикладного искусства. 1961 год

РЕЗЮМЕ

ВСТРЕТИМ XXII СЪЕЗД КПСС НОВЫМИ УСПЕХАМИ

А. Ансберг

Министр культуры Эстонской ССР

Советский народ, строящий коммунистическое общество, успешно выполняет грандиозные задачи текущей семилетки.

В связи с предстоящим XXII съездом КПСС все более усиливается трудовой ритм в нашей стране. Трудящиеся, в том числе и творческая интеллигенция, отмечают это важное событие новыми трудовыми победами.

На состоявшемся в период между двумя съездами партии январском Пленуме ЦК КПСС обсуждались вопросы дальнейшего развития сельского хозяйства, а также подверглись острой критике имеющиеся у нас недостатки. На этом Пленуме было намечено основное направление, которое обеспечит дальнейший подъем нашего сельского хозяйства.

Решения январского Пленума Центрального Комитета КПСС охватывают и проблемы дальнейшего развития культурной жизни, нашего советского искусства, литературы, творчества композиторов и других областей культуры.

Наша эпоха является эпохой великих событий и перестройки жизни. За текущую семилетку изменится не только экономический облик нашей страны, но изменится и внутренний мир советского человека — будущего члена коммунистического общества.

Перед всеми нашими художниками открываются широкие возможности увековечить в своем творчестве героические дела нашего народа, принять активное участие в коммунистическом воспитании трудящихся. Необходимо отметить, что коллектив художников нашей республики правильно понимает события жизни сегодняшнего дня, и это находит все более яркое отражение в их творчестве. Об этом говорит ряд художественных выставок в Таллине и Тарту, а также и проведенная в Москве художественная выставка прибалтийских союзных республик, где выступили с успехом скульпторы, живописцы, графики, а также и художники-прикладники.

В нашей республике растет число художественных выставок и увеличивается число их посетителей. Было организовано много передвижных

художественных выставок, способствовавших проникновению искусства в самые дальние уголки нашей республики, где раньше выставки никогда не проводились.

Сейчас художники готовятся достойно отметить XXII съезд КПСС. В сентябре—октябре этого года в Москве состоится всесоюзная художественная выставка, посвященная XXII съезду КПСС. В связи с этой выставкой художники трудятся над работами на современную тему. На тему о нашей сланцевой промышленности работают художники И. Кимм и В. Каррус. Тема, над которой трудится А. Вийдалепп посвящена работникам медицины. Э. Окас и Ю. Тедер отражают в своих произведениях историю борьбы рабочего класса Эстонии, работы А. Аласа и И. Выэрахансу посвящены тематике крупного строительства. В работах художников нашел отражение труд колхозников и рыбаков. Напряженно работают также графики, скульпторы и художники-прикладники.

В творчестве художников отражены созидательный труд сегодняшнего дня и его великие задачи, жизнь народа, строящего бесклассовое общество. Художники руководствуются учением великого Ленина, говорившего, что искусство должно принадлежать народу.

Но несмотря на эти достижения, наши художники в большом долгу перед народом. Жизнь народа не нашла еще полного отражения в творчестве художников.

Поверхностное знание явлений жизни зачастую не позволяет схватить главное в ней, то, что на данном этапе является основным и ведущим.

Заслуживает упоминания и то обстоятельство, что работы, заказанные для общественных зданий, не отвечают иногда предъявляемым им требованиям. Это касается тех работ, которые не прошли через созданную при Министерстве культуры Эстонской ССР Государственную экспертную комиссию и отдельные художники пошли по линии наименьшего сопротивления. Надо также

обратить внимание на репродукции низкого качества, которые «украшают» даже некоторые общественные учреждения, их пора заменить подлинными произведениями искусства.

Коммунистическая партия ценит наше искусство, постоянно следит за его развитием и заботится о том, чтобы искусство и литература были тесно связаны с жизнью народа и активно помо-

гали коммунистическому воспитанию трудящихся.

Желаю всем художникам республики много сил и успеха в подготовке к художественной выставке, посвященной XXII съезду КПСС, который будет великим праздником нерушимой дружбы и сотрудничества между братскими народами нашей великой Родины.

НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПЛАКАТНОГО ИСКУССТВА

А. Пилар

Свежесть идеи, ясность ее воплощения, декоративная простота и обновленная, предельно эстетическая форма — вот те черты, которые привлекли внимание автора статьи к лучшим из появившихся в последнее время плакатам. В то же время эти плакаты заставили призадуматься над некоторыми проблемами плакатного искусства в нашей республике. Присущие нашим плакатам недостатки порою обусловлены тем, что художники не учитывают специфические особенности плакатного искусства.

Плакат в целом, как и каждый элемент его формы в отдельности, должны быть подчинены единой цели — наиболее полно отразить замысел, идею плаката. Ясность и убедительность идеи в большой степени достигается отказом от чрезмерной повествовательности, многословия, излишних деталей и их натуралистической отработки. Надо шире и смелее пользоваться символикой, условностями, стараться находить удачные и выразительные цветовые решения. Простота, лаконичность, величественность, новизна и оригиналь-

ность, эксперимент и новаторство — все эти качества должны быть направлены на глубокое раскрытие содержания плаката, на достижение максимальной остроты и силы воздействия. Не следует также забывать, что плакат призван не сообщать что-либо новое или рассказать о чем-нибудь, а как можно сильнее привлечь внимание к определенному событию, явлению, мысли.

Важное место в плакате занимает текст — его содержание и форма. Лаконичный, боевой, удачно размещенный текст — неотъемлемая часть плаката.

Итак, главное в плакате — его идея. Для лучшего ее раскрытия художник должен хорошо знать специфические особенности плакатного искусства. Советскому человеку нужен боевой плакат, вдохновляющий его на еще более высокое служение народу, мобилизующий его по призыву партии на выполнение величественных задач построения счастливого будущего. В этом почетная и благородная задача художника-плакатиста.

ОПЕРЕТОЧНЫЙ КОСТЮМ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ В ТЕАТРЕ «ВАНЕМУЙНЕ»

Э. Ламп

Эскиз театрального костюма можно рассматривать в двух аспектах: во-первых, как художественное произведение самостоятельной ценности и, во-вторых, и это главное, как графическое изображение задуманного театрального костюма. В последнем случае автор эскиза выступает уже как художник-прикладник. Театральный костюм — неотъемлемая и органическая часть театральной постановки, поэтому, создавая эскиз,

художник должен все время видеть перед собой замысел постановщика. Ни в одном сценическом жанре эстонского советского театра костюм не претерпел таких изменений, как в оперетте. История развития опереточного костюма в эстонском театре наглядно отражает стремления наших художников испробовать самые различные средства выразительности, их отказ от прежних изобразительных традиций и упорные поиски

нового. Типичными для развития опереточного костюма в Советской Эстонии могут служить эскизы Тартуского театра «Ванемуйне», за время с 1945 по 1960 г.

Опереточные костюмы 1945—1949 гг. характеризуются отходом от прежних изобразительных традиций. Пышности, роскоши опереточных туалетов прошлых лет художники стали противопоставлять простые, порой чуть ли не обедненные костюмы, которые должны были характеризовать народные простовато-комические типы. Социальная характеристика сценического образа преподносилась в некоторых эскизах нарочито подчеркнуто, порой даже навязчиво. В костюмах того периода преобладали темные цвета.

Большинство эскизов опереточных костюмов тех лет создано художником В. Пейлем. Беглыми, скучными штрихами Пейль создал остро характерные реалистические народные типы. Темные цвета и некоторая угловатость рисунка не могли, однако, в полной мере удовлетворить требования к опереточному костюму («Веселый крестьянин» Л. Фалля). В оперетте «Роз-Мари» Р. Фримля художник очень тщательно передал исторические особенности моды. В костюмах к оперетте И. Кальмана «Сильва» Пейль частично обращался к старым приемам оформления костюмов.

К первым авторам опереточных костюмов советского периода в театре «Ванемуйне» принадлежит и А. Пилар. В его эскизах много динамики и своеобразных цветовых комбинаций. Рисунки персонажей «Трех мушкетеров» Р. Бенацкого выполнены в подчеркнуто-гротескном стиле. Костюмы В. Пилара к оперетте И. О. Дунаевского «Вольный ветер» принадлежат к наилучшим художественным произведениям этого рода в тот

период. В них в меру и романтического пафоса и динамичности.

В 1950—1954 гг. коллектив художников «Ванемуйне» расширился. Наряду с В. Пейлем над оформлением костюмов стали работать М. Лыхмус (Каарма), А. Варди, Г. Сандер. Исчезает скрупулезное подчеркивание социальной стороны, обогащается цветовая гамма. Появляется новая черта — использование орнамента, наиболее рельефно выступающая в опереточных костюмах В. Пейля («Свадьба в Малиновке» Б. А. Александрова).

Ценными графическими произведениями являются эскизы костюмов А. Варди. Импрессионистическая техника хорошо передает данную художником лирическую трактовку образа.

В начале 50-х годов в театр «Ванемуйне» приходит Г. Сандер. Первые его эскизы близки по стилю к эскизам В. Пейля, носившим на себе следы орнамента народной одежды («Сын клоуна» И. О. Дунаевского).

Период 1955—1960-х годов характеризуется поисками более выразительных решений с помощью интенсивных чистых цветов и крупных декоративных плоскостей. Автор статьи подтверждает эту мысль примерами костюмных эскизов Г. Сандера. Наиболее яркими образцами красочного, оптимистически звучащего опереточного костюма являются эскизы к «Синей маске» Г. Раймонда и «Лесному цветку» Б. Кырвера. Декоративны также рисунки костюмов М. Сяре к оперетте Г. Мезанеца «Кому деньги нужны».

В заключение следует еще раз подчеркнуть, что наиболее ценное в эскизах опереточных костюмов театра «Ванемуйне» — это поиски нового, стремление художников сказать собственное слово в развитии опереточного костюма.

ТРИ С ПОЛОВИНОЙ ТЫСЯЧИ ЛЕТ МЕКСИКАНСКОГО ИСКУССТВА

В. Раам

Выставка мексиканского искусства в Москве и Ленинграде явилась очередным звеном в развитии и укреплении культурных связей между советским и мексиканским народами. Только глубокое изучение искусства другого народа, приобщение к его культуре создают подлинно дружеские отношения. О мексиканском искусстве и его многовековой истории, насыщающей три с половиной тысячи лет, мы знали до сих пор сравнительно мало. Состоявшаяся выставка в некоторой степени восполнила этот пробел. Высокий художественный и научный уровень ее организации позволил окинуть широким взором как богатые проблемами народное творчество далекого прошлого, так и насыщенное боевым духом искусство современной Мексики. Автор

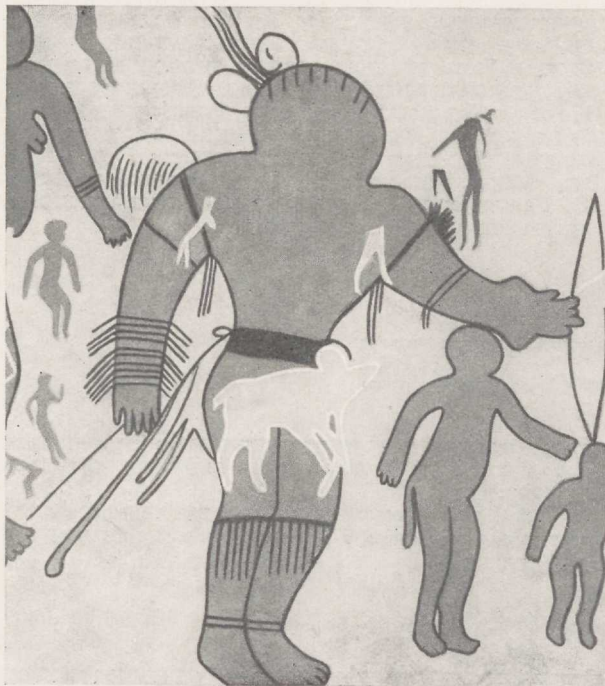
статьи дает беглый исторический обзор и художественную характеристику важнейших представленных на выставке культур — архаической, Теотиуаканской, сапотекской, уастекской, тольтекской, мексикано-ацтекской, культур Запада, Миштека, Эль — Тахина и майя. В статье автор вкратце останавливается и на исключительно большом значении колониального периода в развитии мексиканского национального искусства. Рождение современного мексиканского искусства на рубеже XIX и XX веков неразрывно связано с его виднейшим пионером Х. Г. Посада и революционным движением мексиканского народа. После революции 1910 года сложился творческий облик трех прогрессивных мастеров мексиканского искусства — Х. К. Ороско, Д. Ривера и

Д. А. Сикейроса. Экспонированные на выставке произведения позволили лишь косвенно судить о важнейших творческих достижениях этих мастеров монументальной настенной росписи, но и они дали весьма убедительное представление о своеобразной темпераментной манере выполнения и революционно-боевом содержании их творчества.

Правда, местами оно не вполне свободно от внутренних противоречий. С точки зрения общей культуры мексиканского искусства особую ценность имеет народное художественное творчество, являющееся связующим звеном между народом и отдельными мастерами мексиканского искусства.

ОТКРЫТИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Ф. Матт



«Marsielanik». Tassili kaljumaal.

Внимание любителей искусства во всем мире уже на протяжении известного времени привлекают найденные в Центральной Африке — в пещерах горного массива Тасили (Южный Алжир) — наскальные фрески.

Почти полтора года — с начала 1956 до лета 1957, работала в этих местах научная экспедиция, возглавляемая французским археологом

Анри Лотт. Она обнаружила в пещерах и на скалах Тасили десятки тысяч рисунков и картин, которые по мастерству исполнения и разнообразию сюжетов превосходят все до сих пор известные достижения древнего искусства. Они восхищают и поражают зрителя своей необычайной красочностью, технологическими качествами. Краски древние мастера добывали из каменных пород, залежавших в почве Тасили и изобиловавших различнейшими цветовыми тонами — от светлейших до сугубо-темных.

На скалах Тасили можно увидеть изображения гигантских фигур людей и животных. Число таких изображений достигает нескольких тысяч. По стилю выполнения они весьма различны, что указывает на существование разных влияний извне, которым когда-то подвергались обитатели этих мест, а также на разные периоды возникновения этих рисунков. Человеческие фигуры нарисованы виртуозно — уверенным, мастерским штрихом, и в какой-то мере напоминают нам современные, в мастерски созданные рисунки и произведения монументальной живописи. Ограниченная поверхность скалы и выработавшийся очевидно в связи с этим композиционный прием побуждали доисторических мастеров Тасили в своих рисунках располагать фигуры тесно друг возле друга или даже одну над другой, пользуясь в таком случае контрастирующими цветовыми тонами. Наскальные рисунки и картины в Центральной Африке встречаются очень часто, причем, как правило, они покрывают стены пещер, обжитых человеком.

Согласно периодизации, предлагаемой археологом А. Лотт на основе стилевых признаков и времени выполнения фресок, можно отличить 16 разных периодов.

Открытие доисторических фресок в пещерах Тасили является ценным вкладом в сокровищницу истории мирового искусства. Эти замечательные находки рассказывают о большой творческой силе народов Африки, ярко свидетельствуют о существовавшей на «Черном континенте» высокой культуре, о цветущем, монументальном искусстве.

«С КАРАНДАШОМ И БЛОКНОТОМ...»

И. Соломыкова

Молодые художники — члены Союза журналистов Эстонской ССР издали оригинальный альбом: «С карандашом и блокнотом по Советской Эстонии». Здесь художественный репортаж, путевые заметки, этюды и наброски, сделанные во время командировок. Художники стремились запечатлеть новое, выразительное, характерное для сегодняшнего дня нашей республики.

Читатель как бы путешествует вместе с художниками по древнему и новому Таллину, посещает Таллинский порт, заглядывает в цеха заводов, видит огромный корпус строящейся электростанции, новые мосты, шахты. Есть в альбоме и пейзажные зарисовки: Южная Эстония, живописные виды Тарту, Пярну, Выру, Хаапсалу и многое другое.

Художественные почерки О. Соанса и В. Варе, Э. Вальтера и В. Тыниссона, А. Кютта и Г. Муравина разные, но всех их объединяет чувство нашей кипучей современности, интерес к новому.

Художественное оформление альбома удачное. 157 рисунков, акварелей, набросков удалось сгруппировать в единое целое. Составитель и художе-

ственный редактор (Х. Аас) использовал новые приемы оформления: цветные репродукции сменяются легкими рисунками карандашом и тушью, разнообразны тона фона, материал располагается свободно и естественно.

Но если оформление удовлетворяет взыскательного читателя, то само содержание альбома дает основание для ряда претензий к художественному составителю. Мало здесь самих людей — строителей коммунизма. Хотелось бы видеть больше портретных зарисовок. Естественно, что сам тип художественного репортажа, путевых заметок связан с определенной эскизностью, незавершенностью рисунков. Но тем более рисунок должен быть точным, выразительным, в нем должно быть акцентировано самое существенное. Он должен быть лаконичным и содержательным. Но в альбоме есть зарисовки бессодержательные и небрежные, ничего не дающие читателю. («В лесу» и «Гавань» В. Варе, «Балерина» Г. Муравина, «Кивийли» О. Соанса, «Зимний пейзаж» Э. Лехиса и др.). Жаль, что не указана техника выполнения отдельных работ.

ВОЛЬДЕМАР ТОМАССОВ

25 апреля скончался в г. Таллине художник книжной графики и педагог В. Томассов.

Родился он 16 мая 1906 г. в г. Таллине. В 1925 г. окончил учебу в Гос. Художественно-Промышленной Школе в г. Таллине.

После окончания художественной школы рабо-

тал много лет подряд художником в Таллинских кинотеатрах и декорировал витрины торговых предприятий.

С 1945 г. В. Томассов преподавал предмет планкратного шрифта в Художественном институте в г. Таллине.

КУНСТ, 3 («ИСКУССТВО») АЛЬМАНАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, 1961

На эстонском и русском языках

Оформление Х. Витсура

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

Toimetuse kolleegium: A. Alas, B. Bernštein, V. Erm, H. Kuma, F. Matt (vastutav toimetaja), 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 1. VI 1961. Trükkimisele antud 26. VIII 1961. Paber 54×84, 1/8. Trükipoognaid 6,5+2 kleebist. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 5,64. Arvutuspoognaid 5,36. Trükiarv 4000. MB-07156. Tellimise nr. 3853.

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

Hind 52 kop.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Л. Мууга — Форели. Масло.	Фронтиспис
Э. Эйнманн — Строитель-электросварщик Прибалтийской ГРЭС Олег Васильев	2
Р. Тимотеус — Портрет писателя О. Лутса	3
Л. Мууга — Протест против войны. Масло. 1959	5
А. Кютт — На лесопилке. Резерваж. 1960.	7
Э. Окас — Калевипозг сеет. Автолито. 1931.	8
Д. Моор — Помоги! Плакат	10
С. Школ — Изобилие в закроа! Плакат	11
А. Хойдре — Декада эстонского искусства и литературы. Плакат	12
В. Варе — Мир народам! Плакат	13
М. Сяре — Эскиз костюма к оперетте А. Мазанецкого «Кому нужны деньги»	15
М. Сяре — Эскиз костюма к оперетте А. Мазанецкого «Кому нужны деньги»	15
Г. Сандер — Эскиз костюма к оперетте А. Рябова «Смышленный влюбленный»	16
М. Лыхмус-Каарма — Эскиз костюма к оперетте И. Штрауса «Летучая мышь»	18
А. Пилар — Эскиз костюма к оперетте Р. Бенацкого «Три мушкетера»	19
Э. Танилоо. Портрет композитора И. Симма	20
Р. Сепп — Портрет П. Валлака	20
И. Уйга — Отепя — город-сад	21
К. Полли — Вулканы «Ключи» и «Камень»	21
Г. Рауд — Портрет врача К. Кырге	22
А. Сууман — Портрет М. Аннист	22
Диего Ривера — Продавцы цветов	24
Фигурка обнаженного карлика. Ольмеки. Серро де Лас Месас	25
Огромная маска бога дождя. Ольмеки. Серро де Лас Месас	25
Сосуд на трех ножках с росписью. Теотиуканская культура	26
Большая погребальная урна в виде сидящей фигуры божества	27
Скульптура богини маиса. Увстеки	28
«Ача» в виде головы человека в профиль	29
Нагрудное украшение с изображением божества Шипе-Тотека	30
Статуя Чак-Мооля (бог дождя). Тольтеки. Майя Давид А. Сикейрос — Партизан	31
Свернувшаяся змея. Ацтеки	32
А. Мельдро — Дорога. Монотипия	32/33
Г. Курбэ — Вечер в Орнанши	35
Э. Манэ — Завтрак на траве	37
Н. Сезанн. Мельница в Понтуазе	41
«Белая дама» из Ауанрета». Фреска из Тасили	43
Девушки племени Пеули. Фреска из Тасили	44
В. Тыниссон — Суда рыболовецкого колхоза	45
А. Кютт — наброски из гавани	46
«Марсианин». Фреска из Тасили	51
На первой странице обложки: Э. Окас. Шахтер. Аквагинта. Из серии «Сланцевая промышленность в Эстонской ССР».	
На последней странице обложки: «Белая дама». Фреска из Брандберга около Виндхока (Юго-западная Африка).	

