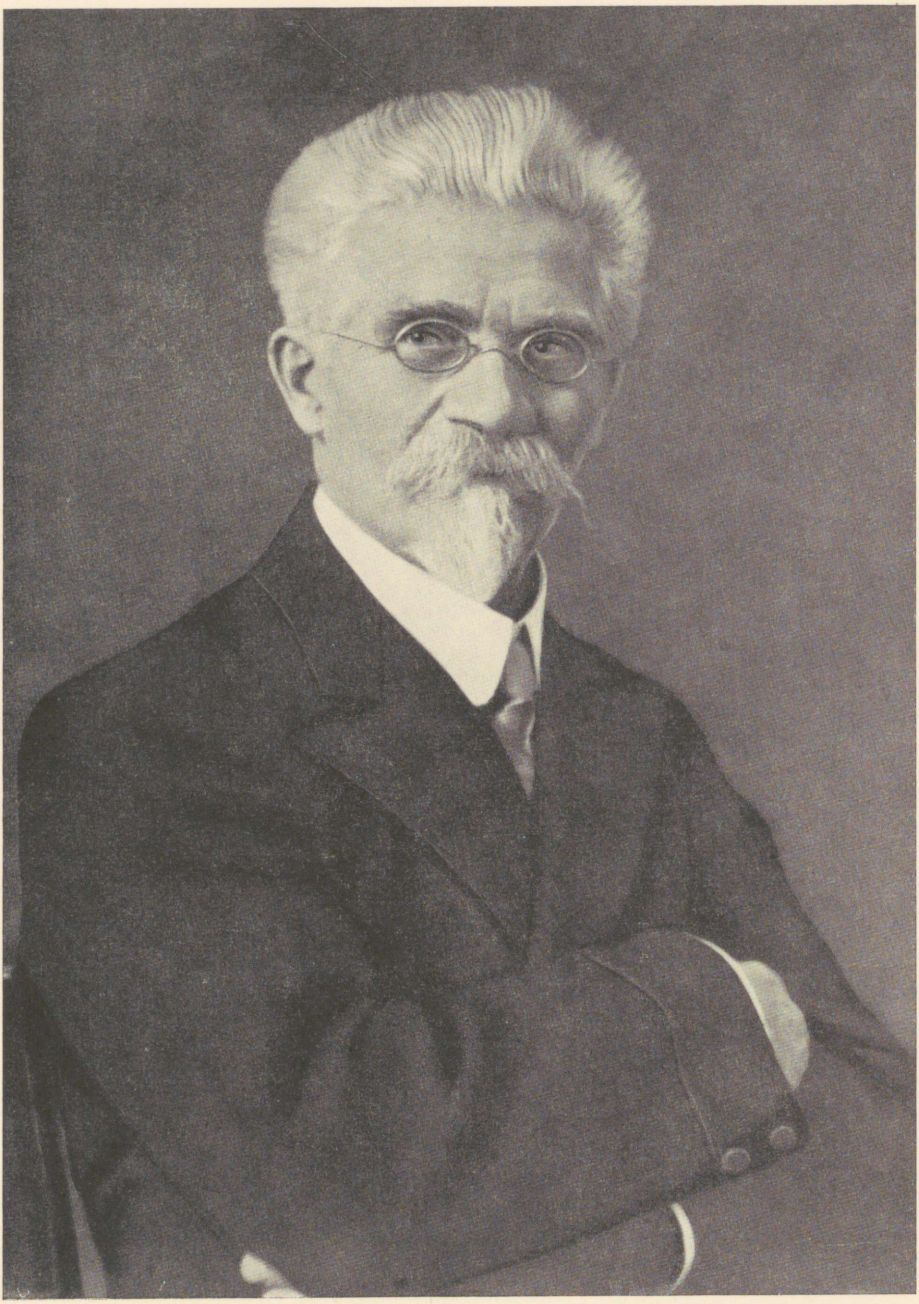
AMANDUS ADAMSON





TIINA NURK

AMANDUS ADAMSON

1855—1929

· EESTI NSV KUNST · TALLINN
1959

Kaane, ümbrispaberi ja tiitli kujundanud P. Reeveer

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
45682

Ümbrispaberil: Laeva viimne ohe. Detail. Marmor. 1923.
Lk. 5. «Russalka» hukkumine. Reljeef monumendile. Pronks. 1902.



Eesti rahvusliku kunsti esimesteks tugisammasteks on Johan Köler, August Weizenberg ja Amandus Adamson, kes oma loominguga panid aluse eesti rahvuslikule kunstile ja kelle kaudu eesti kunst hakkas tuntuks saama rahvusvahelises ulatuses. Nende ja teiste eesti kunstnike loomingulise pärandi uurimisele ja marksistliku hinnangu andmisele on nõukogude võimu perioodil pööratud suurt tähelepanu.

Amandus Adamsoni loomingupärandi käsitlemisel esineb meie kunstiajaloos rohkesti üksteisele vastukäivaid hinnanguid. A. Adamsoni on peetud eesti kunsti suurkujuks, samas on leitud, et ta pole eesti rahvuslikule kunstile midagi andnud, on väidetud, et veetes suurema osa oma elust väljaspool Eestit ei ole ta kunagi tundnud huvi eesti elu ja eesti kunsti vastu jne. Adamsoni elust ja loomingust on palju kirjutatud, kuid väga sageli on autorid lähtunud suulistest andmetest, kaasaeglaste mälestustest, respekteerimata dateeritud teoseid, kirjalikke teateid, ajakirjanduse andmeid, näituste katalooge ning teisi faktilisi materjale. Takistava tegurina mõjus ka asjaolu, et Leningradi arhiividesse ja raamatukogudesse talletatud materjalid ei olnud kättesaadavad. Sellest on tingitud vassingud sündmustes, ja paljud tõsiasjad, millel omas ajas oli oluline tähtsus ja mis laseksid mõndagi teisiti hinnata, on minevikuhõlma vajunud. Põhjalikuma ülevaate A. Adamsoni elutööst on andnud V. Vaga eesti kunsti ajaloos «Eesti kunst».

Amandus Adamsoni elu ja loomingu uurimine ning vastavate allikmaterjalide kogumine algas Tartu Riikliku Kunstimuuseumi teaduslikuurimusliku töö raames 1953. aastal. Ligi viie aasta jooksul on läbi vaadatud ja bibliografeeritud umbes 600 kirjutist mitmesugustes teostes ja ajakirjanduses. Väärtuslikke andmeid on saadud Riiklikust Ajaloo Keskarhiivist Leningradis, Leningradi Oblasti Riiklikust Ajaloo Arhiivist ja M. J. Saltõkov-Štšedrini nimelisest Avalikust Raamatukogust. Palju huvitavat ja olulist on pakkunud ka eesti vanem perioodika.

Ulatusliku materjali on kogunud kunstniku abikaasa Eugenie Adamson, kes on koostanud mahuka käsikirja oma mehe elust ja tööst. Käsikirja alustati 20-ndate aastate algul, mil Eugenie Adamson märkis üles Adamsoni autobiograafilise jutustuse. Skulptori surma järel jätkas lesk tööd oma mälestuste põhjal ning töötab praegu edasi käsikirja koostamisel. 1951. a. tegi Eugenie Adamson Tallinna Riiklikule Kunstimuuseumile põhikäsikirjast kokkuvõtte, koostades ka provisoorse teoste nimestiku. Põhikäsikirjaga, mis on kunstniku lese käes Paldiskis, on olnud autoril võimalik kohati tutvuda 1954. a. suvel.

Mälestusi Amandus Adamsonist on kirjutanud ka kunstnik Gustav Mootse (1885—1957), kelle lühike käsikiri 1939. aastast asub Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis. Suulisi andmeid on saadud 1955. aastal Eesti NSV rahvakunstnik August Jansenilt (1881—1957).

Amandus Adamsoni järelejäänud teostest ülevaate saamisel oli suure tähtsusega skulptori 100. sünnijuubeli tähistamiseks korraldatud mäles-

tusnäitus Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis 1955. aastal, kuhu õnnestus koondada rohkem kui 80 skulptuuriteost ja etüüdi ning üle 30 maali ja joonistuse.

Käesoleva monograafia eesmärgiks on näidata Amandus Adamsoni loomingu paremikku, mis vääramatult kuulub eesti realistliku kunsti raudvarasse, ühtlasi anda ülevaade Adamsoni pikast ja töörohkest elust, korrigeerida kaua püsinud eksimusi faktilises materjalis, teoste nimestikus ja dateeringutes.

Amandus Adamsoni elu ja loomingu käsitelu raskendab asjaolu, et meil senini pole ilmunud uurimusi eesti kunsti ja kunstielu üldistes küsimustes.

*

Eesti rahvusliku kultuuri kujunemine toimus rasketes ajaloolistes tingimustes. Sajandeid oli eesti rahvas kannatanud võõramaiste anastajate feodaalse ikke all, mis surus maha rahva kultuuriavaldused. Rahvusliku kunsti traditsioonid said püsida ainult tarbeiseloomuga kodukäsitöös, puunikerdustes ja sepistes.

Järsk tõusuperiood eesti rahvusliku kultuuri arengus algas XIX sajandi teisel poolel. Selle aluseks oli kapitalismi hoogustunud ja kiire arenemisega kaasunud eesti rahvuse kujunemine. Eesti rahvusliku kultuuri ammendamatuks allikaks oli põline rahvakunst. Sügavat mõju rahvusliku kultuuri arenemisele avaldas rahvusliku liikumise demokraatlik suund, mille eesmärgiks oli talurahvahulkade vabastamine balti-saksa klerikaal-feodaalse ideoloogia kammitsaist ja hariduse ning progressiivsete mõtete levitamine rahva seas. Suurt tähtsust omas side vene rahvuslik-vabastusliikumise ja vene eesrindliku kultuuriga. Vene progressiivsed ideed levisid Eestis kirjanduse, samuti Peterburis õppivate ning töötavate eesti kultuuritegelaste kaudu. Valitsev kohalik balti-saksa kultuur oli irdunud maa põlisrahvast, teenis peamiselt balti-saksa ringkondade huve ja oli eestlastele võõras ning kauge.

Eesti rahvuslikku realistlikku kunsti XIX sajandi teisel poolel iseloomustab tihe seos rahvaga. Kunstnikud kujutavad suure tundesoojusega eesti rahva elu ja rakenduvad võitlusse rõhutud talurahva õiguste eest, feodaalkorra igandite vastu. Esikohal nende hulgas seisavad eesti rahvusliku maalikunsti rajaja prof. J. Köler (1826—1899), maalija K. L. Maibach (1833—1889) ja skulptor A. Weizenberg (1837—1921), kelle loomingus hakkab välja kujunema eesti kunsti rahvuslik omapära. Eestis

puudus veel rahvuslik intelligents ja seetõttu ka pind rahvusliku kunstielu arenguks, kuna kohalik balti-saksa valitsev kiht ega haritlaskond ei olnud huvitatud eesti kunsti arengust. Ants Laikmaa iseloomustab hästi seda olukorda: «Ei olnud siis meil veel rikkaid tohtrid, ... polnud inseneera, arhitekta ega advokaata, kellel sajatuhandelised maad või majad ja kes vahel ka kunstile «ohverdavad». Polnud tehasnikka, ei suurte laevade, maade või mõisate omanikka, kelle meelt-maitset võis üle odava päeva- või trükipildi suruda. Polnud ühisusi — raha-asutusi — panki, kes... oma paleede katustele kallid valemkujundid võisid valmistada lasta. Polnud «Eesti kunstitemplid», polnud Eesti linnu, linnavalitsusi, kes oma kodasid või avalikka aedu oleksid mõtelnud kunstikujudega kaunistada.» [1] Ka puudusid Eestis rahva hulgast võrsunud kunstiandelistel noortel õppimisvõimalused.

Seepärast olid esimesed eesti kunstnikud sunnitud õppima, elama ja töötama väljaspool oma kodumaa piire — Peterburis, Itaalias ja mujal.

Demokraatlikest ideedest kantud rahvuslikule liikumisele, mis oli kutsunud võitlusse rea eesti valgustajaid-demokraate ja mõjustanud eesti kunstnikke, järgnes 80-ndail aastail kriis, mida süvendas tsarismi venestamise surve. Uut tõusu kultuurielus oli märgata sajandi viimasel aastakümnel, milleks andsid impulsse klassivastuolude teravnemine ja revolutsioonilise liikumise tõus. Kunstirindele astus noor põlvkond — maalijad T. Grenzstein (1863—1916), P. Raud (1865—1930), K. Raud (1865—1943), A. Laikmaa (1866—1942) ja teised, kellest osa asus tööle juba sünnimaale ja hakkas alust rajama eesti kunstielule. Eesti rahvusliku skulptuuri areng uue sajandi künnisel on lahutamatult seotud skulptor A. Adamsoni nimega, kes A. Weizenbergi kõrval on eesti skulptuuri teiseks suurkujuks.

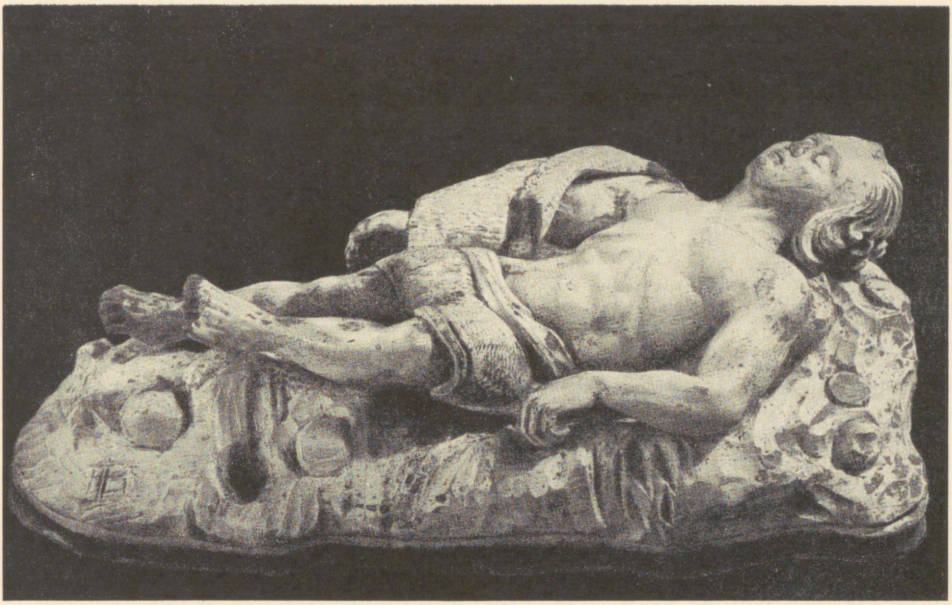
*

Amandus Heinrich Adamson sündis 12. novembril 1855 Paldiski lähedal Uuga-Rätsepal. Tema isa oli meremees. Ühel tormisel novembriööl oli hukkunud ta laev ja lained uhtusid noore meremehe randa, kus ta leidis ulualuse Uuga-Rätsepa väikeses rannatalus. Siin arenes tutvus peretütre Katharinaga, millele järgnes abielu.[2] Amandus oli abielupaari teine laps.

---

[1] «Eesti Kirjandus» nr. 3, 1917, lk. 97.

[2] Tallinna Riiklik Kunstimuuseum (RKM), E. Adamsoni käsikiri, 1951.



Aabel. Puu. 1872.

Tulevase skulptori lapsepõlv langeb aega, mil XIX saj. keskel süvenes pärisorjuse üldine kriis Venemaal. Eesti talurahva maata «vabastamine» pärisorjusest oli kaasa toonud ekspluateerimise tugevnemise ja masside viletsuse kasvu. Eriti raske oli eesti rannatalupoegade olukord, kes moodustasid talurahva kõige vaesema kihi. Kuna merest püütav kalasaak oli juhuslik ja primitiivsete püügiriistade tõttu väike, kannatasid rannatalupojad teravat puudust. Püügist tuli maksta mõisale kalakümnist, mis oli aasta peale kindlaks määratud ja saagist mitteolenev. Kalapüügi äpardumine tõukas kalurid suurde viletsusse ja muutis nad mõisa võlglasteks. Neilt kalureilt, kel oli väike maalapp, nõudis mõis ka muude mõisakoormiste kandmist ning teotöö tegemist. Seepärast siirdus rannast mehi laevadele, et meremeestena teenida perekonnale ülalpidamist. Nii oli ka kunstniku isa Iisrael Adamson juba varasest noorusest peale merel viibinud. 1860. a. sõitis ta kaugesõidule Ameerikasse. On andmeid, et alanud kodusõja tõttu laev interneeriti, mille järel Iisrael Adamson võttis osa kodusõjast põhjarinde poolel, saades hiljem autasuks maavalduse.

Kaua aega puudusid perekonnal temast teated. Alles 1869. a. kirjutas ta, et saabub Eestisse oma perekonna juurde, jäi aga tulemata ja arvatakse, et ta hukkus teel kodumaale. Ema kolme lapsega oli raskes majanduslikus olukorras, elatades oma peret juhusliku tööga.

Seitsmeaastaselt saadeti väike Amandus Tallinnasse Toom-Vaestekooli, mida pidasid ülal Toomkogudus ja Eestimaa Rüütelkond. Kool oli ühtlasi lastekoduks, kuhu võeti tasuta õppima lapsi kehvadest perekondadest. Õppetöö kõrval pidid kasvandikud sooritama ka kõik majapidamis- ja aiatööd. Juba kodus oli ilmnenud Amanduse armastus nikerdamise vastu. Poisike oli meisterdanud puutükikestest laevu ja muid mänguasju. Armsaks saanud harrastust jätkas Amandus ka koolis, olles aga kogu aeg hirmul, et seda nähes teda karistatakse laastude mahaajamise eest. Hiljem õpetaja Bergmann, näinud noore Adamsoni töid, mõistis, et siin oli tegemist tõsise kiindumuse ning andekusega ja, püüdes soodustada poisikese puunikerdamist, vabastas ta majapidamiskohustustest. Ühtlasi hankis ta Adamsonile võimaluse müüa oma puukujukesi ühes Tallinna kunstikaupluses. Noore nikerdaja töid sattus ka kuberner Galkin-Vraskoi kätte, kes oli aastail 1868—1870 Eestimaa kuberneriks. Kuberner laskis poisikese enda juurde kutsuda ja lubas teda aidata Peterburi Kunstide Akadeemiasse õppima pääsemisel. Tunnustusena kinkis ta Adamsonile nikerdamiseks vajalikud tööriistad.[1]

Kooli rangelt usuline kasvatus ja äärmiselt karm režiim mõjusid noorukisse rusuvalt. Amandust kandis kogu aeg soov saada kunstnikuks. Sellest soovist aetuna põgenes ta 14-aastaselt lastekodust, asus salaja Peterburisse sõitvasse laeva ning saabus pealinna, et asuda õppima Peterburi Kunstide Akadeemias. Nooruse tõttu aga ei võetud teda vastu. Pettunult pöördus ta Tallinnasse tagasi, kus teda koolis rängalt karistati omavolilise lahkumise eest.

Kuna Adamson teenis puunikerdustega endale ülalpidamise, lubati tal vaestekooli juhatuse poolt lastekodu kasvandikuna õppida edasi Tallinna kreiskoolis. 1875. aastal väljaantud tõendist selgub, et Adamson astus kreiskooli «1870. a. jaanuarikuus ja külastas seda sama aasta jaanipäevani, õppides edukalt kõiki teadusi ja keeli, mida õpetatakse vastava õppeasutuse nooremas klassis.» [2] Kuid lastekodu režiim muutus noorele Adamsonile talumatuks. Nooruki lakkamatuil palveil võttis ema ta suvel laste-

---

[1] K. A. Hermann, Eesti üleüldise teaduse raamat. Jurjev-Tartu, 1900, lk. 90.

[2] Riiklik Ajaloo Keskarhiiv Leningradis (RAKA), f. 789, nim. 10, k. 5, l. 2.

kodust ära ning 1870. aasta sügisel astus Adamson Tallinnasse Bergi puutöökotta ametit õppima.[1] Tema peamiseks ülesandeks sai ornamentide lõikamine mööblile. Noor tisleriõpilane saavutas selles häid tulemusi. Tema esimestest tööaastatest on säilinud saarepuust nikerdatud lauajalad ühele sugulasele (1872). Lauajalgade rikkalik õis- ja lehtmotiividest dekoor on puhtalt välja lõigatud ja annab tunnistust Adamsoni osavatest kätest. Tööpäev puutöökojas oli pikk ja raske. Ainukeseks vahelduseks Adamsonile oli pühapäeviti kirikute külastamine, sest Tallinna keskaegsed kirikud olid tähelepanuväärsed oma rikkalike puunikerdustega. Siin leidus rohkesti kunstipäraselt nikerdatud inventari, epitaafe, vappe jne. Ornamentaalsete kaunistuste kõrval esines sageli ka figuuriplastikat. Adamson uuris tähelepanelikult vanu puunikerdusi ja kasutas neid eeskujudena. See ilmneb näiteks tema lamavas meesfiguuris «Aabel» (puu, 1872, repr. lk. 9), mille keha- ja juustekäsitluses on tugevasti tunda barokse puuplastika jooni.

Bergi töökojas õppis Adamson kolm aastat. Tiivustatud soovist teostada oma unistus — saada kunstnikuks — siirdus Adamson 1873. a. Peterburi, kuid Kunstide Akadeemia uksed jäid talle ka seekord suletuks. Elatise hankimiseks võttis ta vastu koha Bollhageni kunstilise mööbli töökojas, kus tal muuhulgas tuli kopeerida ka vana stiilset mööblit. See aga ei rahuldanud õpihimulist noormeest. Oma teadmiste ja oskuste arendamiseks siirdus Adamson tööle akadeemik Šutovi puunikerdusateljeesse. Omandanud siin mõningad oskused, otsustas ta veel kord teha katset pääseda akadeemiasse.[2]

Nooruk polnud unustanud Galkin-Vraskoi kunagist lubadust teda edasiõppimisel aidata. Kuulnud, et Galkin-Vraskoi on Liivimaa kuberner, otsustas ta minna viimast otsima. Kuna puudus reisiraha, rändas Adamson Peterburist jalgsi Riiga. Galkin-Vraskoid ta siit ei leidnud, kuna too oli 1870. a. Tallinnast Saraatovi kubermangu ümber paigutatud.[3] Adamson matkas Miitavisse, kus lõpuks sai Galkin-Vraskoi kohta andmeid, mis sundisid teda jätma lootused endist kuberneri leida. Reisil oli siiski tulemusi, sest Miitavis õnnestus tal müüa 150 rubla eest «Kristuse pea».[4] Nooruk otsustas pöörduda tagasi kodulinna. Ettevõtliku ja energilise noormehe lakkamatud katsed edasi jõuda äratasid Paldiski kohtunikus Kalkis

[1] E. Adamsoni käsikiri. Paldiski.
[2] Sealsamas.
[3] Eesti biograafilise leksikoni täiendusköide. Tartu-Tallinn, 1940, lk. 66.
[4] K. A. Hermann, Eesti üleüldise teaduse raamat. Jurjev-Tartu, 1900, lk. 90.

huvi tema saatuse vastu. Viimane kirjutas talle soovituse Teaduste Akadeemia presidendile, samuti Kunstide Akadeemia auliikmele F. B. Lütkele, kes toetaski Adamsoni taotlust edasi õppida Kunstide Akadeemias. Esitanud kaks iseseisvalt nikerdatud puuskulptuuri, pääses Adamson 1875. a. detsembris Kunstide Akadeemia sisseastumiseksameile. Need sooritanud, võeti ta järgmise aasta algul vastu vabakuulajaks.

Varasemates käsiteludes on sageli eksitud Adamsoni Peterburi Kunstide Akadeemiasse vastuvõtmise ajas ning on peetud õpingute alguseks 1874. aastat. Riiklikus Ajaloo Keskarhiivis Leningradis on säilinud Adamsoni avaldus, milles ta palub ennast vastu võtta vabakuulajaks. See kannab daatumit 8. jaanuar 1876. a. Avaldusel on resolutsioon «vastu võtta» ja pliiatsiga märge «vabakuulajaks maali alal».[1] Üleminek skulptuuriklassi toimus juba samal semestril.

Väga tabavalt sobivad Adamsoni väsimatute püüdluste iseloomustamiseks Ants Laikmaa sõnad: «Ei olnud siis meil veel «tundisid» ega «kunsti» kursusid — koolisid, ei kunstnikka (kujurid), ei kunstiseltsa ega -näitusi, mis oleksid õhutanud, kust oleks saanud näha, leida mõtet või algatust, äratust või õpetust... Olid ainult «töpperite», tislerite ja maalrite «värkstoad», — sealt kiskusid, kasvasid, kangenesid välja meie esimesed kujurid, Eesti saava kunsti või kujunduse esimesed vilkuvad tähed: Koehler, Weizenberg ja Adamson.» [2]

*

Valitseval kohal vene kunstielus oli 1757. a. asutatud Peterburi Kunstide Akadeemia, mis XIX sajandi keskel oli muutunud ametliku kunsti kindluseks.

Vastukaaluks akadeemia konservatismile tekkis elulähedane demokraatlik kunstikäsitlus. Eriti silmapaistvaid tulemusi saavutati maalikunstis. Uus, tõe ja õiguse eest võitlev demokraatlik suund avaldas aga mõju ka raidkunstile. Skulptuur on oma loomult konservatiivsem, rohkem seotud väliste teguritega ja sõltuvam valitseva klassi poolt antavaist tellimusist kui maalikunst. Kuid uus põlvkond noori skulptoreid esitas julgelt oma mõtteid ja loobus kivinenud eluvõõrastest akadeemilistest ilukaanonitest. Elulähedase, demokraatliku suuna esimesi esindajaid skulptuuris oli F. Kamenski (1838—1913). Suur tähtsus žanrilise vaba-

[1] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 1.

[2] «Eesti Kirjandus» nr. 3, 1917, lk. 97.

plastika viljelemisel oli M. Tšižovil (1838—1916), V. Beklemiševil (1861—1920) ja E. Lanceray'l (1848—1886), kes hakkasid tähelepanu pöörama talupoja-teemale. Demokraatliku suuna suurimaks meistriks raidkunstis sai aga M. Antokolski (1847—1902), kes lõi jõulisi, sügavalt psühholoogilisi kujusid.

Akadeemia müüride vahele tungis aga ka võitlus realistliku kunsti eest, milles kulminatsioonipunktiks kujunes 14 diplomandi lahkumine akadeemiast 1863. a. Sel ajal, kui Adamson alustas õpinguid, oli opositsioon vaibunud, ent rahu ei olnud saavutatud. Akadeemia juhtkond ja enamus professoreid ei tahtnud midagi kuulda uutest progressiivsetest nõuetest ja õppetöö kulges vana traditsioonilist rada. Kujutatavat inimest ja ainet õpetati vaatlema läbi antikiseeriva prisma, idealiseerima, s. t. ei rõhutatud modellile karakteerseid, tüüpilisi jooni, vaid temale omased tunnused töötati läbi vastavalt klassikalise kunsti iluprintsiipidele ja lähendati kujutatavat antiikskulptuurile.

Andmed Adamsoni õpingutest Peterburi Kunstide Akadeemias on väga napid. Noorel kunstiõpilasel tuli eelkõige võidelda suurte majanduslike raskustega. Ühes akadeemia pööningukambris leidis ta tasuta ulualuse, toituda tuli esialgu einelauast saadavast teest ning kaaslaste poolt antud leivast. Rasked elutingimused ei halvanud aga tarmuka õpihimulise nooruki energiat — päeval täitis ta õppeprogrammis ettenähtud ülesandeid, õhtul istus hilisööni raamatukogus, et täiendada oma lünklikke üldhariduslikke teadmisi ja avardada silmaringi.[1]

Pingutusi kroonis edu. Juba mai lõpul 1876. a. ergutati Adamsoni 25-rublase preemiaga büsti eest «Anatoomia.»[2] Sellest võib ühtlasi järeldada, et üleminek maali alalt toimus varsti pärast õpingute alustamist. Samal aastal märgitakse veel tunnustavalt Adamsoni joonistusi ja antakse kiitev hinnang tema õpingutele skulptuuriklassis.

Järgmine aasta kulges samuti edukalt. 1877. a. aprillis avaldati Adamsonile kiitust «Apollo pea» eest, õpilastööde näitusel sügisel määrati talle väike hõbemedal vahareljeefide «Ingel teatab karjastele Lunastaja sünnist» ja «Laatsaruse elluäratamine» ning põletatud savist büsti eest.[3]

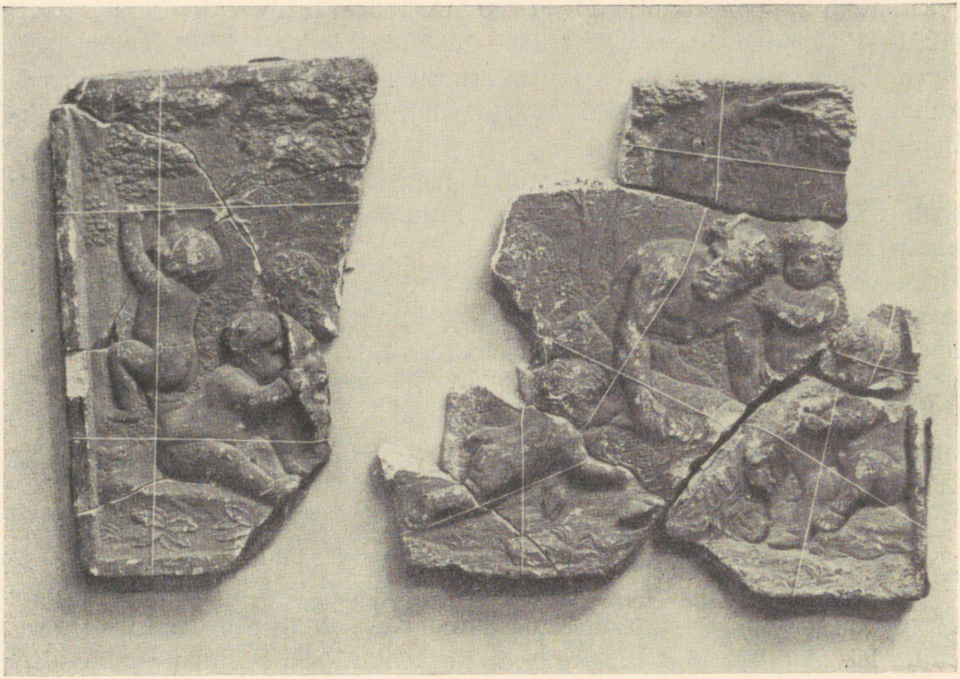
Kuna akadeemias puunikerdamist ei õpetatud, töötas Adamson sellel alal iseseisvalt edasi. Teisel õppeaastal täitis ta ühe suurema tellimuse,

---

[1] RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

[2] Отчет Императорской Академии Художеств 1875—1876. Санктпетербург, 1877, lk. 22.

[3] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 206, l. 2.

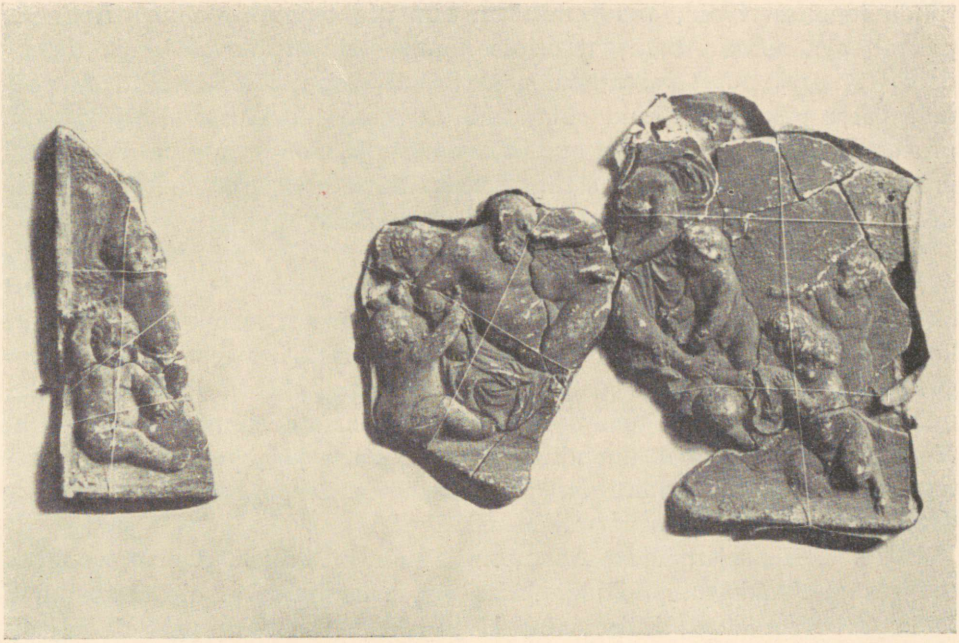


Kompositsioon antiikmütoloogia teemal. Reljeefi fragmendid. Kips.

nikerdades akadeemik M. A. Tšižovi mudeli järgi puuskulptuuri «Džigitt» (1877) samanimelise laeva kaunistuseks.[1] See töö äratas laiemat tähelepanu ning Adamson hakkas saama mitmesuguseid ülesandeid. Järgnevalt modelleeris ta tellimustöödena rea lastebüste.

Lõpetanud ettevalmistusklasside kursuse, siirdus Adamson edasi skulptor prof. A. F. Bocki ateljeesse. A. F. Bock (1829—1895) oli loonud arvukalt töid piibli- ja klassikalise mütoloogia ainestikul, samuti portreebüste ja mõned monumendid. Oma vormikäsitluses oli ta eklektik, kinni antiikeeskujudes, kuid küllaltki hea professionaalse oskuse ja laitmatute tehniliste teadmistega, mida andis edasi oma õpilastele. Professor Bocki juhtimisel sai Adamson tugeva skulptuuritehnilise koolituse, kuid võttis osalt üle ka õpetaja akadeemilise kunstimaneeri. Oma ainestikult haara-

[1] RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.



Sokratese surm (?). Reljeefi fragmendid. Kips.

vad Adamsoni õpingute ajal loodud teosed Kunstide Akadeemias viljeldud antiikmütoloogilisi ja religioosseid teemasid. Teiselt poolt ei jätnud Adamsoni elavale loomusele mõju avaldamata eluline, kaasaega kajastav kunst, mis suunas tema pilgu talle südamelähedasele tegelikkusele — kalurite elu-olule. 1878. a. suvel õppevaheajal Eestis viibides veetis ta osa puhkusest väikesel Pakri saarel, kus teostas vahafiguuri «Eesti kerjus» (1878), mis on tuntud nimetuse järgi.[1]

1878. a. sügisesel eksamiperioodil hinnati kiitusega Adamsoni vahakompositsiooni «Sokratese surm» (1878).[2] Järgmise aasta kevadel sai Adamson rahalise preemia (50 rubla) vahareljeefi eest «Kleopatra sõidab vastu Antoniusele» (1879), mis kujutab noort naist oma kaaslastega lillegirlandidega kaunistatud laevas. Kujude iseloomustamises on tugevasti

[1] RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

[2] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 206, l. 12.

tunda idealiseerivaid, akadeemilisele kunstile omaseid jooni. Reljeefis paistab aga silma Adamsoni oskus kompositsiooni ülevaatlikult liigendada, figuure vabalt paigutada ja elavalt modelleerida. Detailid on peenelt välja töödeldud, kuid sulatatud üldisesse tervikusse. Reljeef asub praegu Riiklikus Vene Muuseumis Leningradis. See on ainuke Adamsoni õpingute ajast akadeemias säilinud teos. Nimetuse järgi on samast aastast teada veel kiitusega hinnatud statuett «Bakhant».[1]

Akadeemiaperioodist võivad samuti olla 1955 a. toimunud juubelinäitusel esitatud reljeefide fragmendid (repr-d lk-del 14 ja 15). Ilmselt olid reljeefid loodud traditsioonilistel akadeemilistel teemadel, sest killukestel võib näha elavalt askeldavaid putosid, saatüri, meest antiikses toogas jm. Üht fragmentide gruppi võiks tingimisi pidada «Sokratese surmaks», teist — «Ingel teatab karjastele Lunastaja sünnist», kuna kaht ülejäänut pole võimalik ühendusse viia nimetuse järgi teadaolevate teostega. Oma käsitluslaadilt on fragmendid «Kleopatrale» analoogilises detailiseerivas ja selges vormikõnes.

1879. a. sügisel määrati Adamsonile suur hõbemedal vahast voolitud töö eest.[2] Akadeemia dokumentides ega aruannetes ei ole õnnestunud leida teose nimetust, hilisemates kirjutistes on selleks peetud reljeefi «Kristuse ristimine Ristija Johannese poolt», mis leiab kinnitust ka tema biograafilises käsikirjas. Sellega võis Adamson lugeda oma õpingud Kunstide Akadeemias lõpetatuks.

Kunstide Akadeemia lõpetamise küsimuses on Adamsoni kohta esitatud vasturääkivaid andmeid. Lõpetamise aastaks on peetud 1878., 1879. ja 1881. aastat. Adamson ise pidas selleks 1879. aastat, pühitsedes 1904. a. 25 aasta tegevusjuubelit, kuid 1924. a. tähistas ta 50 aasta kunstilise tegevuse juubelit, lähtudes 1874. aastast. Biograafilises käsikirjas figureerib aasta 1879. Ka Leningradi Ajaloo Keskarhiivis on dokumente, mis põhjustavad arusaamatust. 1880. ja 1881. a. esitas Adamson oma tööd akadeemia näitusele, taotledes III järgu kunstniku nimetust.[3] Tööde esitamise lehel rubriigis «nimetus» märgib ta: «Akadeemia õpilane skulptuuri alal», mis 1881. a. lehel on maha kriipsutatud ja asendatud nimetusega «vabakuulaja». 1881. aastast on veel arstitõend akadeemia õpilase Adamsoni haiguse kohta.[4] Kuid 1886. a. pärineb Kunstide Akadeemia kiri õue-

[1] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 10.
[2] Sealsamas.
[3] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 9, 13.
[4] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 11.

ministeeriumile, milles öeldakse, et Adamson võeti 1876. a. jaanuaris vastu vabakuulajaks, «kuid teaduste kursust ta pole lõpetanud ja akadeemilisi nimetusi ei oma. Akadeemia õpilaste nimekirjas Adamson 1880. aastast vabakuulajate hulgas ei esine.»[1]

Mõnevõrra selgust sellesse küsimusse toob Kunstide Akadeemia statuudiga tutvumine. Akadeemia lõpetamisel omistati kunstnikule vastav järk — I, II või III. Suur hõbeauraha andis õiguse III järgu kunstniku nimetusele, kuid siin oli veel tingimuseks akadeemias õpetatavate teoreetiliste kursuste lõpetamine, ühtlasi aga ka keskhariduse omamine, ilma milleta ei võetud vastu akadeemia korraliseks õpilaseks. Vabakuulajate kohta viimane nõue (s. t. keskhariduse vajadus) ei kehtinud sisseastumisel, kuid akadeemia õppekursuse eduka lõpetamise järel oli ainult keskharidust omavail vabakuulajail õigus taotleda kunstniku nimetust, mis otsustati akadeemia nõukogu kinnisel hääletamisel. Adamsonile sai keskhariduse puudumine nähtavasti komistuskiviks, kuna suur hõberaha tunnistas, et ta oli omandanud III järgu kunstnikule vajaliku professionaalse oskuse. Seepärast tuli tal leppida «vabakunstniku» nimetusega, mida ta hiljem ka kasutas. Et ta pidas ennast 1880.—1881. a. akadeemia õpilaseks, tuleb seletada sellega, et taotledes järku pidi ta ennast lihtsalt kellekski nimetama. Arvestades neid asjaolusid tuleb Adamsoni õpingute lõpetamise ajaks lugeda 1879. a. sügist.

*

Peterburi elama asunud, tekkis Adamsonil kontakt seal töötavate eesti kunstnike prof. J. Köleri ja viimase kaudu arvatavasti ka L. Maibachiga. Kuna eesti rahvusliku liikumise tõusuperioodil olulist osa etendanud nn. Peterburi patriootide ring, kuhu ühe juhtiva liikmena oli kuulunud J. Köler, oli seoses rahvusliku liikumise mõõna-aastatega lagunenud, siis oli rahvuslik äratus noorele Adamsonile ilmselt nõrgem ja siduvaks osutusid peamiselt ühised huvid kunstivaldkonnas. Need ja ühte rahvusesse kuuluvuse tunne sidusid Adamsoni ka A. Weizenbergiga, kes 1882.—1884. a. Peterburis viibides pöördus Adamsoni poole palvega aidata tal müüa paar teost Brusnitsõnile, kelle majas oli Adamson täitnud mõned dekoratiivse iseloomuga ülesanded. 1883. a. asus Peterburi ka O. Hoffmann, kuid otseste sidemete kohta tema ja Adamsoni vahel puuduvad andmed.

---

[1] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 15.



Nikerdatud raam J. Köleri maalile «Andke keisrile . . .». Detail. Pirnipuu. 1883.

Asunud iseseisvalt loomingulisele teele, takerdus Adamson esialgu Kunstide Akadeemias valitsevasse ainestikku. Sellest räägivad esimestest aastatest nimetuste järgi teadaolevad tööd akadeemilise kunsti traditsioonilistel teemadel, nagu reljeef «Kentauride võitlus lapiitidega» (vaha, 1880), grupid «Bakhant fauniga» (vaha, 1881) ja «Kentaur Nessos» (vaha, 1881), milliste teostega Adamson taotles III järgu kunstniku nimetust.

Üheks suuremaks ülesandeks Adamsonile varsti pärast õpingute lõpetamist oli nikerdatud raam (pirnipuu, 1883, detailide repr-d lk-del 18 ja 19) prof. J. Köleri maalile «Andke keisrile, mis keisri kohus . . .», mille tellisid Köleri vahendusel eesti seltsid, eesotsas Eesti Kirjameeste Seltsiga 1883. a. tsaar Aleksander III kroonimiseks. Kingitusega koos taheti anda keisrile edasi eestlaste palvekirju, millest naiivselt loodeti abi balti-saksa



Nikerdatud raam J. Köleri maalile «Andke keisrile ...». Detail. Pirnipuu. 1883.

mõisnike omavoli vastu. On iseloomulik, et kuigi eesti seltside esindajad tegid ettepaneku kasutada raami kaunistuseks eesti rahvakunsti elemente, valis Adamson Kunstide Akadeemia äsjase kasvandikuna kaunistused klassikalise kunsti repertuaarist, kujutades stseene usulis-mütoloogilisest ainestikust. Raami rikkalik dekoor koosneb lilledest, voluutidest ja inimfiguuridest. Väärib tunnustust nikerduse peenus ja detailide puhtus, mis tõendavad noore kunstniku häid võimeid puunikerdustehnikas. Kunstnikule honorari maksmisel sattusid seltsid rahalistesse raskustesse, seepärast tellis Eesti Kirjameeste Selts raamist ja maalist reproduktsiooni, mida müüdi rahva hulgas.[1] Ajakirjanduses märgiti: «Ei ole vist palju Eesti majasid, kus pilt «Andke Keisrile, mis Keisri ja Jumalale, mis Jumala

[1] «Vaba Maa» nr. 229, 3. X 1925.

kohus on» puuduks. Igaüks teab, et selle pildi kadunud suur rahvasõber professor Köler maalis ja Adamson talle raami tegi.» [1] Nii sai Adamsoni esimene suurem töö ja kunstnikunimi rahva hulgas laialt tuntuks.[2]

Neil aastail on Adamson loonud arvukalt ka portreid puust ja marmorist, kuid säilinud pole neist ühtegi. Ainult «Tütarlapse portree-medaljonist» («Ins. Boreiša tütar», puu, 1884, repr. lk. 22) on olemas foto.[3] Kunstnik on kujutanud selles noort neidu lillepärjas. Vaatamata rikkalikele kõrvaldetailidele — väga peenelt ning üksikasjaliselt väljatöötatud lilledele — ei lähe portreteeritav kaduma, vaid vaatlejat paelub eelkõige tõsine, uuriva pilguga neiunägu, mis on antud siiralt ja ilustamata. Nimetuse järgi on teada üldse kümmekond portreed, nende hulgas ka prof. J. Köleri portree-medaljon puust.

Peterburis sai Adamson tellimusi ka ruumide sisekujunduse alal. Ta teostas dekoratiivsed kaunistused Apraksini lossis ja Brusnitsõni majas. Nimetuste järgi on teada veel dekoratiivse iseloomuga puunikerdused, nagu «Viie tuhande söötmine» ja «Kaana pulm». Samuti teostas Adamson sel ajal ka tarbekunstialaseid töid — kaunistusi mööblile jm. Viimaste hulka kuuluvad ka Tallinna seltside poolt 1886. a. tellitud vaagen ja soolatoos, mis kingiti Tallinnat külastanud suurvürst Vladimir Aleksandrovitšile. Kaasaegses ajakirjanduses võib leida esemete kirjelduse: «Vaagen on kaheksanukeline, mille keskpaigas suurvürsti ja tema abikaasa pildid lehevanniku sees on, ning ümberringi on Tallinna ümberkaudsed kohad sisse lõigatud. — Soolatoos või vakk olevat Eesti vana soolavaka moodu.» [4]

1886. a. alustas Adamson ka pedagoogilist tegevust. Selles küsimuses on varasemates Adamsoni elu ja tööd käsitlevates kirjutistes erinevaid andmeid. Sageli märgitakse, et ta töötas 1884.—1885. a. Stieglitzi kunstikoolis ja 1885.—1886. a. Kunstide Edendamise Seltsi Koolis. Sel ajal Stieglitzi kunstikoolis töötamine ei leia arhiivimaterjalide poolt kinnitamist. Kunstide Edendamise Seltsi Koolis hakkas Adamson töötama

[1] «Teataja» nr. 49, 1. III 1904.

[2] Raami kohta puudusid kaua aega andmed. Teati, et see oli asunud ühes keiserlikus lossis. Pärast Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsiooni sattus raam erakätesse ja toodi Eestisse ning alles 1941. a. deponeeriti raam ilma maalita tookordsesse Eesti Rahva Muuseumisse. Kümme aastat hiljem anti raam koos Eesti NSV Teaduste Akadeemia Etnograafia Muuseumi kunstiosakonna muude varadega üle Tallinna Riiklikule Kunstimuuseumile.

[3] Tartu Riiklik Kunstimuuseum (TKM), 1808 F.

[4] «Sakala» nr. 22, 14. VI 1886.

1886. a. septembrist ja nagu kooli palgalehtedest võib järeldada, sai viimase palga 1887. a. mais.[1]

1886. a. septembris arutati Kunstide Edendamise Seltsi komitee istungil näituste korraldamise küsimust ja otsustati läbi viia kooli õppejõu Adamsoni skulptuuriteoste näitus.[2] Esialgsete kavatsuste kohaselt pidi näitus toimuma detsembris. Vastavalt sellele hakati nõutama teoseid näitusele. Nii paluti õueministeeriumi kaudu prof. J. Köleri maalile tehtud raami, kuid seda keelduti lossist välja andmast. Suurvürst Vladimir Aleksandrovitši käest saadi tema laste terrakottabüstid, kuid vaagna ja lillekimbu kohta teatati, et «kuna need on tehtud puust, siis õhu käes seistes on nad moondunud, mistõttu pole võimalik neid saata näitusele.»[3] 1887. a. kevadeks olid takistused ületatud ja soovitud esemed siiski eksponeeriti.

Näitus avati 8. aprillil 1887. a.[4] Koos Adamsoniga esines sellel skulptor E. Braga, kes oli õppinud Milaano Kunstide Akadeemias ja oli 1884. aastast Peterburi Kunstide Akadeemia vaba auliige. Näituse kohta anti välja kataloog, mida realiseeriti 205 eksemplari. Näitus leidis märkimist ka ajakirjanduses. Nii kirjutab «Olevik»: «Suguvend A. Adamson, tuttav puunikerdaja, on omast töödest ühe hulga Peterburis ühe kunstvälja-näitusele viinud. Tema tööd leiavad suurt kiitust.»[5] Personaalnäitus oli küllaltki oluline sündmus noore kunstniku loomingulises tegevuses, pealegi ajal, mil personaalnäituse korraldamine oli seotud suurte raskustega ja seda riskisid teha ainult üldtunnustatud kunstnikud.

Adamsoni oli juba ammu vallanud mõte sõita Pariisi ennast täiendama, kuid selleks olid puudunud majanduslikud võimalused. Personaalnäitusel õnnestus tal müüa Aleksander III portreereljeef 1000 rubla eest. Ka sai ta mõned tellimused, mis kindlustasid tema majanduslikku olu-

---

[1] Leningradi Oblasti Riiklik Ajaloo Arhiiv (LORAA),
f. 448, nim. 795, k. 41, l. 47.
f. 448, nim. 796, k. 41, l. 34.
f. 448, nim. 797, k. 41, l. 52.
f. 448, nim. 810, k. 42, l. 51.
f. 448, nim. 811, k. 42, l. 76.
f. 448, nim. 812, k. 42, l. 65.
f. 448, nim. 813, k. 42, l. 59.

[2] LORAA, f. 448, nim. 776, k. 40, l. 24.

[3] LORAA, f. 448, nim. 782, k. 40, l. 46.

[4] «St. Peterburger Zeitung» nr. 99, 9. (21.) IV 1887.

[5] «Olevik» nr. 17, 20. IV 1887.



Tütarlapse portree-medaljon. Reljeef. Puu. 1884.

korda. Mais lõpetas ta oma töö Kunstide Edendamise Seltsi Koolis. Enne lahkumist müüs ta veel kooli mustritekogu täiendamiseks 22 kipsornamenti.[1] N. Sobko märgib, et Adamson lahkus koolist välismaale siirdumise tõttu. On andmeid, et tal oli lootusi saada Pariisis skulptuuriõppejõu koht ühes vabaakadeemias.[2] Õpilaste vähese arvu tõttu jäi aga õppeasutus avamata. Igatahes teatab «Sakala», «et ... Adamson Baltiskist ..., kes juba 8 kuud Pariisis viibib, seal oma töödega suurt tähele panemist äratab.»[3]

Adamsoni esimestest töö-aastatest Peterburis on tuntud üksikud teosed, neistki osa ainult fotode järgi. Seepärast on raske anda lõplikku hinnangut Adamsoni varasemale loominguperioodile. Selgesti ilmneb aga

[1] LORAA, f. 448, nim. 814, k. 42, l. 24.

[2] K. A. Hermann, Eesti üleüldise teaduse raamat. Jurjev-Tartu, 1900, lk. 91.

[3] «Sakala» nr. 18, 7. V 1888.

noore kunstniku suur loominguline energia. Ta takerdub küll veel akadeemilise kunsti kammitsais, mistõttu tema teoste ainevald on kitsas, piirdudes Kunstide Akadeemias moes olevate idülliliste ja mütoloogiliste süžeedega. See oli tingitud nõrkadest sidemetest rahvahulkade võitluse ja vene eesrindliku kunstiga, aga ka tellimustöid andva kodanluse ning valitseva ladviku nõudeist. Tõsiselt tuleb aga hinnata noore andeka kunstniku vormimeisterlikkust, mis annab tunnistust akadeemias omandatud kõrgest professionaalsest tasemest.

Pariisis haaras Adamsoni kaasa intensiivne kunstielu. Teda paelusid nii prantsuse rikkalik kunstipärand kui ka hulgaliselt Pariisi muuseumidesse koondatud klassikalise kunsti šedöövrid.

Prantsuse skulptuuris XIX sajandi keskel hakkas hääbuma klassitsistlik maneer ja nõudma eluõigust elurõõmus dünaamiline käsitluslaad, mis taotles maalilisust, liikuvust ja tunnete emotsionaalset väljendamist. Aine valikul pöörasid selle suuna meistrid oma pilgud sageli mütoloogiliste või allegooriliste kujude valda, luues arvukalt veenuseid, graatsiaid, kuid kehastades ka inimese tundeavaldusi, loodusnähtusi jm. mingi allegooria kaudu, nagu «Armastus», «Kevad», «Tööstus». Tavaliselt anti need alasti inimfiguuride näol. Neid teoseid iseloomustas anatoomiline loomutruudus, tehnika meisterlik valdamine, suurepärane faktuuri tundmine ja laitmatu kompositsiooniline ülesehitus. Selle suuna tuntuimaid esindajaid oli B. Carpeaux (1827—1875). Need põhimõtted valitsesid üldiselt ka J. Dalou' (1838—1902) loomingus, kes veendunud demokraadina pühendas oma suuremad teosed rahva ja töö ülistamisele. Julged otsingud realismi suunas leidsid aga kõige tugevama väljenduse A. Rodin'i (1840—1917) heroilistes, elulistes ja temperamentselt modelleeritud teostes.

Adamsoni paelus Carpeaux' ja Dalou' maalilis-dünaamiline laad. Pingeline psühhologism ja jõuline vormikäsitlus, millega Rodin kehastas oma julgeid mõtteid, jätsid Adamsoni puudutamata. Pariisis arendas Adamson täielikult välja oma professionaalsed oskused, omandades kerguse ja meisterlikkuse skulptuuritehniliste probleemide lahendamisel.

Neil aastail ei kaotanud Adamson sidet ka vene kunstiga. Ta liitus Pariisis viibivate vene kunstnikega, kes organiseerisid laupäevaõhtuti pidevalt kokkutulekuid, kus maaliti, joonistati, vesteldi ja arvustati üksteise töid. Neilt õhtuilt pärineb nii mõnigi Adamsoni skulptuuriskits.

Juba järgmisel, 1888. a. kevadel eksponeeris Adamson Salon'is kaks tööd — paavst Leo XIII portreereljeefi ja olustikuteemalise puufiguuri

«Esimene piip» (1888), mis kujutas 5—6 aasta vanust poisikest esmakordselt suitsetamist proovimas.[1]

Järgmisel aastal esines Adamson Salon'is pirnipuust figuuriga «Igavesti võidutsev armastus» (1889, repr. nr.1), mida hinnati «austava mainimisega» (mention honorable). Teema tõlgendamine teoses toimub akadeemilise kunsti eeskujudel üldtuntud allegooriate abil: teadus — raamatud ja kilpkonn, surm — koljuluu, armastus — Amor. Suurepäraselt annab skulptor puus edasi erinevaid materjale — lapse ümaravormilist pehmet keha, kolju kõva luud ja vanade foliantide koltunud pergamenti. Hästi on tabatud Amor — poisike, kelle ülemeelik hoiak ja kärsitu käežest väljendavad lapselikku vallatust ja liikuvust. Grupp on teostatud meisterlikus puunikerdustehnikas.

Samal aastal esitas Adamson Pariisis ülemaailmsele näitusele teosed «Esimene piip» ja «Laine», millest «Esimene piip» tõsteti esile «austava mainimisega». «Laine» (kips, 1889, repr. lk. 25), mis tähistab Adamsoni poolt hiljem väga armastatud mereteema allegoorilise tõlgendamise algust, on tuntud foto järgi, kuna figuur läks kaduma transpordil Pariisist Peterburi.[2] «Laine» kujutab elavalt modelleeritud naisakti vahutaval laineharjal, kelle dünaamiliselt antud poosis on selgesti tunda selleaegsele prantsuse skulptuurile omast liikuvust. Veelgi rohkem tuleb liikuvusetaotlus esile 1891. a. nikerdatud pirnipuugrupis «Lüüriline muusika» (repr. nr. 6), mille eest esitati kunstnik samal aastal Salon'is kuldmedali kandidaadiks.[3] Pilvedel istuva tiibadega geeniuse ees hõljub roosi ja lüürat hoidev muusa, kes oma hoiakult meenutab «Lainet». Tähelepanu paelub maaliline hoogne vormikäsitlus.

Pariisis teostas Adamson ka tuntud Peterburi kunstikollektsionäärile ja metseenile Soldatenkovile Tsarskoje Seloo lossi jaoks suure pirnipuust kaminakaunistuse (repr. lk. 27), mis eksponeeriti ka Salon'is, arvatavasti 1891. a. Vasakul pool asus Herakles kolmepealise põrgukoera Kerberosega, paremal — Neptun mereelukal, kuna üleval keskel olid kaks mänglevat putot. Figuure ühendas rikkalik hilisbarokne ornamentika. Võrreldes kaminat kümme aastat varem valminud nikerdatud raamiga J. Köleri maalile võib täheldada ülevaatlikumat, maitsekamat ja jõulisemat dekoori rakendamist. Kamin, mis hävis Suure Isamaasõja ajal, on tuntud

---

[1] «Revalsche Zeitung» nr. 91, 19. IV 1888.

[2] Tartu Riikliku Ülikooli Kunstiajaloo Kabinet (TRÜ KAK), foto.

[3] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.



Laine. Kips. 1889.

foto järgi.[1] Samale tellijale nikerdas Adamson veel suure pirnipuust raami.[2]

Prantsuse maalikunstniku E. Meissonier' (1815—1891) maalide järgi teostas Adamson kaks kipsreljeefi — «Rüütel» ja «Louis XIV ootetoas», mis pole säilinud.[3] 1896. a. lõikas ta Peterburis pirnipuusse reljeefi «Rüü-

[1] TKM, 132 F.

[2] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

[3] Meissonier'd huvitas XVII ja XVIII sajandi olustik. Väikeseformaadilistel maalidel kujutas ta äärmise täpsusega selle ajastu inimesi vastavates ajaloolistes kostüümides ja interjöörides. Väheütlevale sisule vaatamata olid tema teosed tehniliselt virtuooslikud.

tel», mille 1897. a. näituselt omandas Kunstide Akadeemia muuseum, kust see 1921. a. anti praegusesse asukohta — Baškiiri ANSV Riiklikule Muuseumile Ufaas. Reljeef kujutab väheste detailidega antud ruumi taustal seisvat meest XVIII sajandi kostüümis. Tähelepanu paelub reljeefi maaliline pehme vormikäsitlus. Teise reljeefi — «Louis XIV ootetoas» — teostas Adamson 1903. a. pirnipuus ja enne 1907. a. ka pronksis. Teosest on säilinud foto.[1] Selles reljeefis on Adamson osutanud kõrvalistele detailidele — peenelt nikerdatud pannoole seinal, profileeritud poolsambale, millele toetub ootaja — suuremat tähelepanu kui inimesele. Ka rõiva voldistik on rikkalikum kui «Rüütlil». Tegelase karakter on aga «Rüütli» juures jõulisemalt ning mehisemalt edasi antud kui reljeefis «Louis XIV ootetoas».

Adamsoni Pariisi perioodi kohta on huvitav märge ka «Postimehes», rubriigis «Sõnumeid Tallinnast»: «Meie kodumaa kunstniku A d a m s o n i uuem töö, mis Parisis suure kuld auuraha saanud, vahast tehtud magava lapse ja ta ema kujutus, on praegu Kullasepa uulitsal Steinfelssi majas näha ja soovi järele ka müüa. Pangu kunsti-sõbrad seda tähele.» [2] Muud teated selle teose kohta puuduvad, ka ei nimeta Adamson ise seda teost enda poolt koostatud nimestikes. «Magav laps» ja «Esimene piip» näitavad aga kunstniku teemaderingi avardumist ja huvi olustikulise süžee vastu mütoloogilise ja allegoorilise ainevalla kõrval. Nimetuste järgi on teada terve rida Pariisis loodud teoseid, nagu pirnipuust «Neptuni jalutuskäik», «Neli aastaaega», «Amori tervitus», «Koidutäht», elevandiluust «Vangistatud Amor» jt.

1891. a. lõpul lahkus Adamson Pariisist ja pöördus tagasi Peterburi. Pariisis omandatud teadmised ja kogemused rikastasid Adamsoni loomingut. Oluline tähtsus Pariisis veedetud aastatel oli esmajoones Adamsoni vormimeisterlikkuse kasvule. Tema vormikõne muutus vabamaks, maalilisemaks, seda ei kammitsenud enam range antiikeeskujudest kinnipidamine. Ka rikastus skulptori poolt käsitletav teemadering. Antiikmütoloogiliste teemade kõrval algas huvi süvenemine allegoorilise ja olustikulise ainestiku vastu.

*

Naasnud Pariisist, otsustas Adamson jääda elama Peterburi. Ilmselt tekkis aga kunstnikul algul mõningaid raskusi tööle rakendumisel. Kuna teda kutsuti osa võtma Kunstide Akadeemia kevadnäitusest, siis pöördus

[1] RKM, F 3348.

[2] «Postimees» nr. 8, 20. I 1890.



Kamin. Puu. 1891.

ta 1892. a. jaanuari lõpul kirjaga Kunstide Akadeemia konverentside sekretäri poole ja palus anda talle kasutada ateljeed. Ühtlasi taotles ta pikendust näitusele esitatava töö tähtajas kuni ekspositsiooni avamiseni.[1] Sellele soovile vastati, et ateljeed pole võimalik saada, kuid soovitud töö võib esitada kuni 15. veebruarini. Kõne all olev töö oli kreeka mütoloogia aineline «Ino» (kips), mis eksponeeriti 1892. a. kevadnäitusel Kunstide Akadeemias. Skulptor kujutas Ino muutumist merejumalanna Leukotheaks pärast poja Melikertese mõrvamist Athamose poolt. Säilinud kirjelduse

[1] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 16.

järgi oli kuju antud hoogsalt lainetest ülestõusvana.[1] Nähtavasti oli teosel mõningaid ühiseid jooni Pariisis loodud «Lainega».

Kuna Adamsonil ikkagi ei õnnestunud end sisse seada ja Soldatenkov viivitas kamina ja raami eest saadaoleva honorari väljamaksmisega, võttis skulptor vastu kutse veeta suvi tuttavate juures maal Smolenski lähedal, kus talle loodi ka sobivad tingimused töötamiseks.[2]

1892. a. valitses Venemaal viljaikaldus, tuues kaasa suure näljahäda, mis kogu raskusega langes talupoegadele. Masendatud talupoegade hädast ja viletsusest nikerdas Adamson pirnipuugrupi «Abitu olukord» (1892), milles kujutas näljahädas viibivat ema lapsega.[3] Töö omandas vürst Jussupov, hilisemad teated sellest puuduvad. Pariisis teostatud skitsi järgi lõikas Adamson pirnipuusse meesfiguuri «Surev Hüakinthos» (1892, repr. lk. 30). Hüakinthos oli kreeka müüdi järgi ilus noormees, kelle Apollon kogemata surmas kettaheitevõistluses ja muutis ta seejärel lilleks. Figuuri vormikäsitluses on tunda veel akadeemilisele kunstile omast siledust, kuid elamusliku külje toob kunstnik esile suurema veenvusega.

Töötades Peterburis hakkas Adamson uuendama sidemeid sünnimaaga, kus XIX sajandi viimasel aastakümnel rahvuslikus kunstielus puhus uusi tuuli. Sel ajal eesti rahvuslik kunst hakkas juurduma kodumaisele pinnale, tärkas rahvuslik kunstielu. Eesti kunstnikud, nagu P. Raud, asusid tööle juba Eestis, täites algul veel balti-saksa mõisnikelt saadud tellimusi. Kitsaste olude tõttu ei avanenud kodumaal töövõimalusi aga skulptoritele, kes endiselt pidid töötama võõrsil. Väljaspool Eestit elavad kunstnikud viibisid sageli kodumaal, korraldasid oma teoste tutvustamiseks näitusi ja hiljem võtsid osa eesti kunsti ülevaatenäitustest. 1899. a. asus kodumaale A. Laikmaa, kelle tegevus eesti söötis kunstielu aktiviseerimisel oli epohhiloov. Laikmaa tugines juba täiesti eesti rahvuslikule intelligentsile ja püüdis kunstile teed rajada ka eesti talutaresse, püstitades revolutsioonilise loosungi — «Kunst on aga kõikide päralt!» Adamson oli tihedas kontaktis Laikmaaga, kohtudes temaga nii Peterburis kui ka Tallinnas.

Üldse viibis Adamson möödunud sajandi 90-ndail aastail ja käesoleva sajandi algul palju Eestis, veetes suvekuid korduvalt sugulaste juures

---

[1] «St. Peterburger Zeitung» nr. 56, 25. II 1892.

[2] RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

[3] K. A. Hermann, Eesti üleüldise teaduse raamat. Jurjev-Tartu, 1900, lk. 92.

Uuga-Rätsepal, matkates Pakri saarel jm. 90-ndate aastate keskel alustas ta oma ateljee rajamist Paldiskisse. «Veel enam», märgib Ants Laikmaa, «kui ma maja ehituse ajal teda vaatamas käisin, leidsin ma teda liht müürisepa- ja puusepatööl. Ka selleks oli sellel vaimul veel aega! pidin ma imestades nägema.» [1]

Sajandivahetusel elab Adamsoni kunst läbi lühikese, ent väga intensiivse õitsenguperioodi, mille oluliseks tõukejõuks oli küpsenud kunstimeisterlikkus, kontakti tihenemine kodumaaga, eestlaste karmi elu-olu ning sünge tegelikkuse jälgimine, side vene eesrindliku kunstiga. Seda tõendavad ilmekalt Adamsoni eestiainelised teosed, eriti eluliselt tabatud kalurite kujud, mis kuuluvad eesti rahvusliku kunsti raudvarasse. Adamson loob neil aastail peamiselt väikesi statuette ja gruppe, mis vastavad tema kunstilisele maneerile. Tema modelleerimisviis on elav, detailide töötlus täpne, kusjuures üksikasjad on allutatud terviklikule üldmõjule. Figuuride ja gruppide juures, mis on vaadeldavad igast küljest, rõhutab Adamson ilusat siluetti.

Kodumaaga vahetult loodud kontakti tulemuseks olid karakteritihedad kujud lihtsatest eesti inimestest. 1892. a. suvel kodus viibides teostas Adamson vahas esimese kalurielu-ainelise figuuri «Muhu kalur» (repr. lk. 31), mille ta augustikuu lõpupoole koos «Sureva Hüakinthosega» pani välja Tallinnas Pikal tänaval asuva F. Wassermanni raamatukaupluse aknale. Ühtlasi teatati ajalehes, et « . . . «Muhulasest» lubab härra Adamson gipsist ärakujusi valmistada, kui 10 soovijad leiab.» [2]

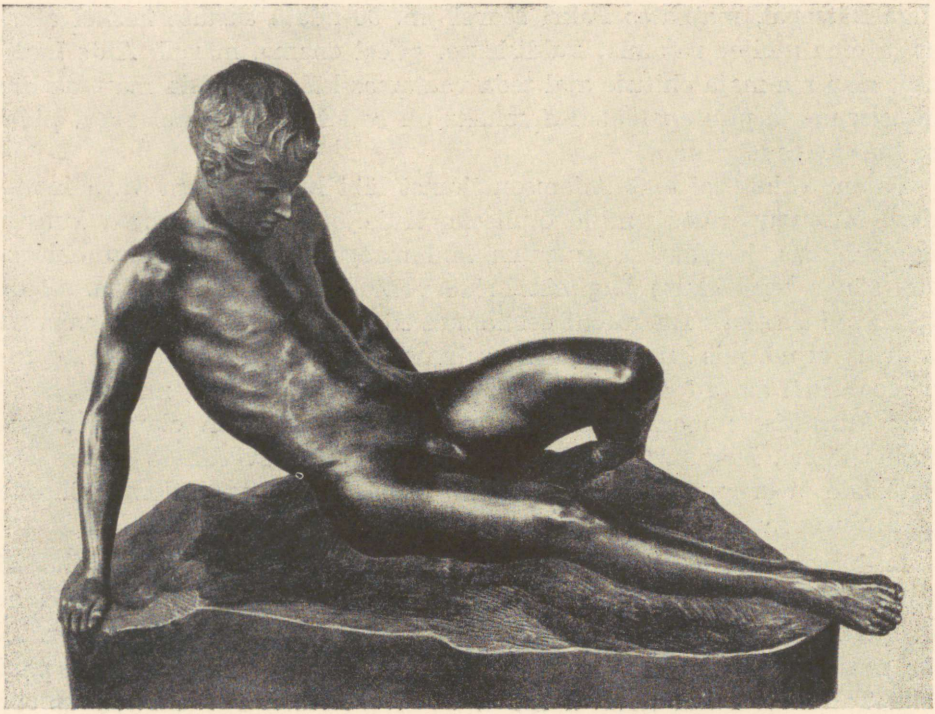
«Muhu kalur» kujutab vana muhulast seismas paadis, mõtlik pilk suunatud mereavarustele. Kunstnik on lahendanud kaluri idealiseeritult, varjates sellega osaliselt tema elulisuse, kuid vanamehe hoiakus kõlavad väärikus, elukogemus. Aasta hiljem modelleeris Adamson vahafiguuri «Külataat Keilast» (1893).

Adamsoni püüdest tihendada sidemeid tärkava kunstieluga kodumaal räägib ilmekalt asjaolu, et ta hakkas siin pidevalt tutvustama oma töid. 1893. a. suvel, eelmise aasta eeskujul, eksponeeris ta taas oma töid F. Wassermanni raamatukaupluse aknal. Nende valikul pidas ta silmas teoseid, mis võiksid huvitada laiu hulki. «Postimees» ja «Valgus» iseloomustavad lähemalt esitatud teoseid: «Esimene on kasepuust nikerdatud lillekimp, milles hulk meiemaa lillesid kõige kenamalt kokkuseatud ja

---

[1] «Teataja» nr. 226, 10. IX 1902.

[2] «Valgus» nr. 36, 25. VIII 1892.



Surev Hüakinthos. Pirnipuu. 1892.

hästi loomutruult kujutatud, teine on sestsamast materialist valmistatud kunstniku enese pilt, ja on vistist suurem kunsttöö kui esimene.» [1] «Kolmas kuju näitab vana 80 aastast Keila postimeest lihtsas Eesti taluriides niisama ka ime loomutruuilt, et kunstniku osavust otse imestama piab.» [2] Ühtlasi märgib «Postimees», et Adamson elab Paldiskis. Selline realistliku põhilaadiga teoste valimine ja tutvustamine tõendab, et Adamson mõistis rahvalähedase realistliku kunsti osatähtsust.

1898. a. suvel koos kaksikvendade kunstnike Kristjan ja Paul Rauaga Pakri saarel matkates teostas Adamson figuuri «Hülgekütt Pakri saarelt» (repr. nr. 4), millele oli modelliks kohalik elanik Toomas Österberg, kelle ateljeeks muudetud võrgukuuris toimus modelleerimine. «Hülge-

[1] «Postimees» nr. 143, 2. VII 1893.
[2] «Valgus» nr. 28, 6. VII 1893.



Muhu kalur. Kips. 1892.

kütt» annab tõetruu ettekujutuse kalurist-kütist harpuuniga käes terasel pilgul avaral jääväljal saaki jälgimas. Figuurist õhkub tahtejõudu, kiiret otsustavust ja kartmatust raskete olukordade ees. Kuju psühholoogilise avamise kõrval on tabavalt antud kaluri väline iseloomustus. Võrreldes «Hülgekütti» kuus aastat varem valminud «Muhu kaluriga» ilmneb selgelt Adamsoni kunstimeisterlikkuse kasv. «Hülgekütt» on antud mõjuva siluetilahendusega, mille skulptor saavutab jalgade kindla hoiaku, tahapoole tõmmatud parema käe ja energilise peapöördega. Sellega rõhutab ta elavust ja liikuvust, kuna «Muhu kaluri» siluett jääb figuuri staatilise hoiaku tõttu vaesemaks ja kokkusurutuks. Erinevalt «Muhu kaluri» pehmest vormikäsitlusest on «Hülgekütt» modelleeritud energilises ja elavas maneeris. Varasemates kirjutistes on «Hülgekütti» sageli ära vahetatud «Muhu kaluriga», kuna esimest, mis kuulub Riiklikule Vene Muuseumile Leningradis ja on seal püsivas ekspositsioonis, ei tuntud.

Toetudes oma tähelepanekutele kalurite elust lõi Adamson 1899. a. grupi «Äreval ootel» (repr. nr. 5), milles kujutab murelikku kalurinaist koos pojaga öisel rannal tormiselt merelt paati ootamas. Mõlemate nägudelt ja hoiakust paistab sügav dramaatiline pinge, ärritus — võib-olla ei jõuagi paat kodusadamasse, vaid kaob tormise mere lainetesse. Adamson lahendab kalurinaise kuju realistlikult, ilustamata teda ühegi detailiga — tugev naine energilise, eluraskustest märgitud näoga pöörab kogu oma tähelepanu merele, püüdes pilkudega tungida läbi pimeduse. Ema muret jagab poisike, kelle silmad sama ärevalt otsisklevad merelt oodatavat paati ning kes sellele teejuhtimiseks on ette sirutanud laterna. Grupi kompositsioon on lahendatud loomulikult ja vabalt, ühtlasi aga väga kompaktselt ning väljendab veenvalt ema ja poja ühist ärevust. Rütmilises kooskõlas on antud ka mõlema tegelase žestid. Suure tähelepanu ja dünaamikaga käsitleb skulptor rõivastuse detaile ja voldistikku, luues ettekujutuse rannal tormiselt puhuvast tuulest. «Äreval ootel» oli väljas Peterburi Kunstnike Seltsi 1900. a. näitusel ja äratas seal progressiivsetes ringkondades tähelepanu oma sügava väljenduslikkuse ja tõepärasusega.

Grupi «Äreval ootel» dateerimisel on tekkinud vasturääkivusi. Seda on peetud pärinevaks 1897. aastast.[1] Tuleb arvata, et see on teostatud kaks aastat hiljem — 1899. 1942. a. kirjutab A. Vaga näitusest «Kolm inimpõlve eesti kunsti», tuues ühtlasi esile puudusi ning eksimusi näi-

[1] «Советская Эстония» nr. 267, 12. XI 1955; Amandus Adamson. 1855—1929. Juubelinäituse kataloog. Tallinn, 1955.

tuse kataloogis dateeringute osas, märkides muuhulgas: «Adamsoni skulptuuri «Äreval ootusel» loomisaastana annab kataloog 1897. aasta, kuigi ka see teos on kunstniku poolt signeeritud, ja nimelt aastaarvuga 1899.»[1]

1900. a. veebruaris toob üks Peterburi ajaleht oma lehekülgedel reproduktsioonid teostest «Äreval ootel» ja «Laeva viimne ohe», tutvustades neid kui Adamsoni uusi töid.[2] Samuti kirjutab A. Laikmaa mõlema teose kohta «Olevikus», et «Tallinna maakonna museumis on praegu tuttava Eesti kunstniku kujuraijuja hra A. Adamsoni kõige uuemate kunstisünnituste näitus.» [3] Vaevalt oleks hakatud kolm aastat tagasi loodud teost «Äreval ootel» populariseerima kui kõige uuemat. Pealegi olid Adamsoni teosed «Kalevipoeg ja Sarvik» ja söögilauakaunistus 1898. a. Tallinnas väljas.[4] Kui «Äreval ootel» olnuks valmis varem, oleks Adamson selle tõenäoliselt esitanud juba 1898. a., sest tal polnud kombeks oma töid vaka all hoida. Esiletoodud andmed põhjendavad «Äreval ootel» dateerimist 1899. aastaga.

Kalurielu-ainelistes teostes loob Adamson tüüpilised eesti kalurite kujud, ühtlasi annab üldistuse rannaelanike raskest, hädaohtudega seotud elust. Adamsoni süvenenud elujälgimist, teravnenud pilku ja üldistamispüüdu tunnistab ka 1897. a. pärast Itaalia-reise valminud grupp «Napoli nälgivad lapsed», milles ta kujutab siira kaastundega kaht kõhna, nälginud poisikest. Grupi juures pälvib tähelepanu näljast kurnatud lapsekeha ja nukra näoilme ilmekas edasiandmine. See töö paljastab teravalt kapitalistlikus ühiskonnas valitsevat masside viletsust ja kõlab süüdistusena sotsiaalse ebavõrdsuse vastu.

Ümbritsevast elust võetud ainestiku interpreteerimisele vihjab ka «Oleviku» kaastööline, kes külastab Adamsoni 1895. a. Külastaja poolt leiab esiletõstmist väga elavalt ja tõepäraselt modelleeritud elusuurune skulptuur, mis kujutab noort naist lapsega süles. Kahjuks ei leia see töö mujal nimetamist. Ühtlasi märgib ajakirjanik arengut skulptori loomingus, kuna ta oli ka varem, nähtavasti personaalnäitusel 1887. a., tutvunud Adamsoni töödega. «Hoopis teine asi kui kümmekond aastate eest, kus ma selle suguvenna kunstsünnitusi vaatasin. Kas suguvennal sel korral häid kunsttöösid käepärast ei olnud, ehk kas ta vaheajal nii suure

---

[1] «Eesti Sõna» nr. 43, 22. II 1942. (Väljas oli vahast variant, mis asub praegu Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis, kuid signatuuri koht on varisenud.)

[2] «Петербургская жизнь» nr. 397, 24. II 1900.

[3] «Olevik» nr. 2, 11. I 1900.

[4] «Postimees» nr. 62, 17. III 1898.

sammu edasi on astunud, ei tea ma praegu ütelda; aga need paar asja, mis nüüd nägin, on otse toredad.» [1]

Jälgides rahva elu-olu, süvenes Adamsoni huvi samaaegselt ka eesti rahvakunsti, eriti rahvaluule vastu. XIX sajandi lõpul tegi eesti rahvaluule kogumine ja publitseerimine suuri edusamme. Peaaegu kõik väljapaistvad eesti kirjanikud ja kultuuritegelased olid rahvaluule kogujad ja kasutajad, rahvaluule kogumise keskuseks aga muutus 1872. a. asutatud Eesti Kirjameeste Selts. Rahva vaimne pärand haaras kaasa ka kunstnikke, kes ammutasid oma teostele ainet rahvamuistenditest ja kangelaslugudest. Peterburi Kunstnike Seltsi näitusel 1895. a. sai üldise tähelepanu osaliseks Adamsoni pirnipuunikerdus «Koit ja Hämarik» (repr. nr. 2). Kunstnik kasutas selles eesti valgustaja-demokraadi Fr. R. Faehlmanni (1798—1850) poolt rahvalt kuuldud aineil loodud muistendi «Koit ja Hämarik» süžeed. Koit ja Hämarik olid Looja abilised, kes hoolitsesid Looja kojas tule — päikese — eest, et see õhtul oleks kustutatud ja hommikul süüdatud. Ainult kord aastas, suvisel pööripäeval, kohtuvad Koit ja Hämarik, mil noormees Koit suudleb Hämarikku, keda kujutati noore kauni neiuna. Sama süžeed oli kasutanud ka skulptor A. Weizenberg, luues üksikfiguurid «Koit» ja «Hämarik». Kui Weizenbergi «Koit» ja «Hämarik» jäävad kaaluteldud klassikalise ilu pinnale, siis Adamsoni Looja lastest tulvab inimlikku tundesoojust. Adamson ühendab mõlemad terviklikuks grupiks, tuues suurepäraselt esile nende omavahelise sideme. Samuti annab ta oskuslikult figuuride kerguse, lendlevuse. Kehade modelleerimisel teostab ta sujuvamalt Hämariku, rõhutades naise kehavormide pehmust, millele vastandab tugevama muskulatuuriga mehekeha. Oma grupis annab Adamson suure veenvusega edasi muistendi poeetilis-lüürilise meeleolu, mis ümbritseb Koidu ja Hämariku lühikest kohtumist. Välisel tõlgendamisel aga lisab ta Koidule ja Hämarikule akadeemilise kunsti sugemena tiivad, mis on eesti rahvaluulele võõrad, ja vähendab sellega teose vahetut rahvalikku mõju.

20-ndail aastail hakati «Koitu ja Hämarikku» millegipärast nimetama «Amoriks ja Psycheks». Adamson on loonud need kujud aga eesti rahvamuistendi põhjal ja nimetas teost algusest peale «Koit ja Hämarik». 1895. a. Adamsoni ateljeed külastanud «Oleviku» kaastööline andis oma ajalehes hingestatud kirjelduse sellest grupist.[2] Samuti kirjutatakse «Olevikus» Peterburi kunstinäitusest ja märgitakse: «Täielist kiitust leiab

[1] «Olevik» nr. 7, 14. II 1895.

[2] Sealsamas.

puust nikerdatud Koit ja Ämarik. See on üks kõige ilusamatest Eesti luuletustest ja nüüd on ta omavääriline kuju saanud.»[1] Peterburi Kunstnike Seltsi 1895. a. näituse kataloogis esineb samuti nimetus: «Встреча вечерней зари с утреней».[2]

Andnud meeleoluka lahenduse ühele kõige lüürilisemale rahvamuistendile, asus Adamson tõlgendama mehist, eepilist teemat, valides Kalevipoja ja Sarviku võitlusloo. 1896. aastal valmis vahas grupp «Kalevipoeg ja Sarvik» (repr. nr. 3). Reproduktsiooni järgi, millel selgesti on näha signatuur ja aastaarv, võib järeldada, et sama kompositsioon oli teostatud kipsis 1895. aastal.[3] Kipsvariandi kohta puuduvad muud andmed, ainult hiljem märgitakse, et «Postimehe» juubeli puhul 1907. a. kinkis eesti seltskond lehe toimetajale kipsjäljendi «Kalevipoeg ja Sarvik.»[4] Kalevipoja ja Sarviku võitluse kujutamisel läheb Adamson täiesti oma teed, näidates Kalevipoega madjakaga Sarvikut materdamas. Eeposes kujutatakse võitlust aga ilma väliste abivahenditeta, kahe kange jõukatsumisena:

«Vanal viisil võtetie
Käsilla siis niudest kinni
Võeti püksivärvelista
Kümne küüne kangusega.
Veri valgus küünte alla,
Sinipaisul sõrmedesse.»[5]

Adamsoni tõlgenduses ei kaota Kalevipoeg sidet eeposega, ühtlasi mõjub ta eluliselt, tubli eesti noormehena, kes on ägedas võitluses saavutanud ülekaalu vaenlasest. Figuuri energilise hoiaku juures jääb aga vajaka sisemisest võitluspingest, mis tõstaks Kalevipoja tõeliseks rahvakangelaseks. Võrreldes Adamsoni Kalevipoega A. Weizenbergi poolt loodud passiivse hoiakuga klassikalise kunsti printsiipidel tõlgendatud Kalevipojaga on Adamsoni kangelane eesti talupoeglikule vägilasele lähedasem ning tubliks sammuks edasi Kalevipoja kujutamisel kunstis. Rahvusliku iseteadvuse õhutamisel omas ajas oli teosel «Kalevipoeg ja Sarvik» oluline koht ning see leidis esiletõstmist ka kaasaegses ajakirjanduses.

---

[1] «Olevik» nr. 11, 14. III 1895.

[2] Каталог III-й выставки картин С.-Петербургского общества художников в С.-Петербурге 1895. С.-Петербург, 1895.

[3] «Noor-Eesti Album» II. Tartu, 1907, lk. 192/193.

[4] «Postimees» nr. 144, 23. VI 1944.

[5] Fr. R. Kreutzwald, Kalevipoeg. Tallinn, 1951, lk. 287.

Kodumaal valmis Adamsonil ka tolle aja populaarse eesti sportlasemaadleja Georg Lurichi pronksfiguur (1903, repr. nr. 8), mille ta modelleeris natuuri järgi Paldiskis. Lurichi dünaamilises hoiakus peegeldub mehine jõud ja võitluspinge. Anatoomia hea tundmise ja tugeva vormitundega on antud sportlase hästiarenenud, lihaseline keha. Lurichi peeti omal ajal eesti mehe jõu ja tugevuse kehastuseks. Kujutades konkreetset isikut, rõhutab skulptor samaaegselt jõumehele iseloomulikke jooni üldse, mistõttu on figuur tuntud ka nimetuse all «Atleet». Lurichi kuju pärast tuli kunstnikul modelliga pahandus. Lurich tellis kipsfiguuri valmimise järel kaks pronksvalandit — ühe endale, teise annetamiseks Nürnbergi maadlejateklubile, mis kandis tema nime. Adamson laskis omal kulu teostada valamise. Kui ta seejärel palus Lurichi kujud välja lunastada, keeldus viimane nende eest tasumast. 1909. a. pidi kahe kuulsa eesti mehe vahekord minema kohtu lahendada.[1] Protsessi kohta pole õnnestunud andmeid leida.

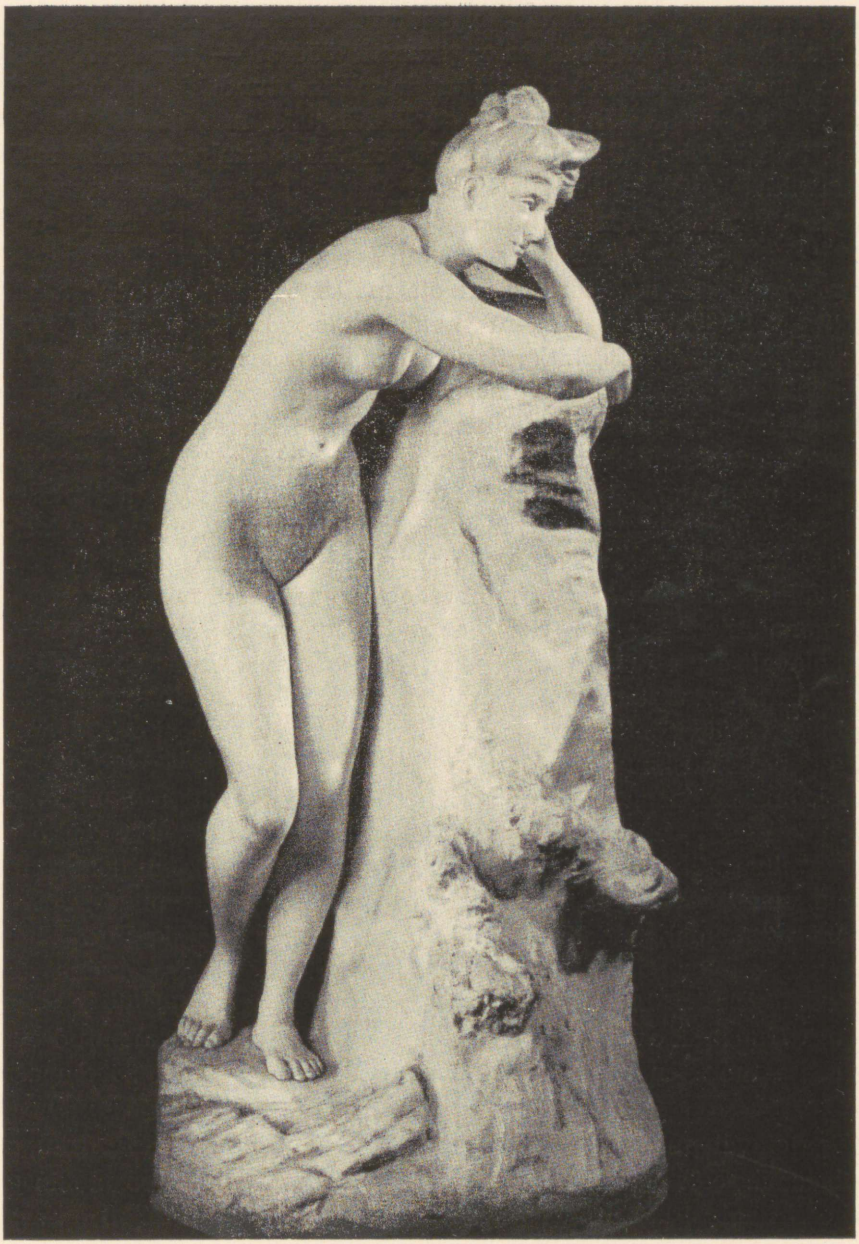
Nagu varem, jätkas Adamson ka neil aastail tegutsemist portretistina. Nimetuse järgi on teada rida portreesid: Jussupova ja Teniševa marmorbüstid, Peterburi ülikooli rektori Balugjanski pronksbüst, hauamonumentide jaoks valmistatud pronksbüste ja teisi, mille asukoht on praegu teadmata. 90-ndaist aastaist pärineb autoportree — olemasolevail andmeil ainus —, mille kohta leidub napisõnaline kirjeldus 1893. aastast, mil see teos oli väljas Tallinnas F. Wassermanni raamatukaupluse aknal: «Üks on pirnipuust nikerdatud kunstniku oma kuju sellel silmapilgul, kus ta oma töö kallal istub . . .» [2]

Adamsoni loomingu õitsenguperioodil on elust võetud teemadel ja rahvaluule ainetel loodud figuuride ning portreebüstide kõrval olulisel kohal allegoorilised teosed. Allegooriline süžee tõlgendamine oli omane akadeemilisele kunstile. Kuid Adamson, käsitledes akadeemilise kunsti ainestikku, murrab läbi tundetu kaanoniteringi ja loob elavalt karakteriseeritud kujud. Tema allegooriliste teoste hulgas kerkivad eredalt esile mereainelised figuurid, milles ta inimese ja tema elamuste kaudu interpreteerib mere mitmesuguseid meeleolusid, nagu «Merekohin» (1894), «Laeva viimne ohe» (1899), «Merehelinate kuulaja» (1904) ja paljud teised, millest suur osa on jäänud seni tundmata. Nendes teostes arendab Adamson edasi Pariisis alustatud mereteema allegoorilist interpreteeri-

---

[1] «Virulane» nr. 221, 29. IX 1909.

[2] «Valgus» nr. 28, 6. VII 1893.



Merehelinate kuulaja. Biskviit. 1904.

mist. Adamsoni allegooriliselt tõlgendatud teostes ilmneb selgesti joon, mis eraldab neid harilikest salongikunsti töödest — tema allegooriliste kujude juures on elavalt rõhutatud inimlikke tundeid, näidatud erinevaid elamusi, antud keha julge modelleeringuga, mistõttu nad on sügavamad tavalistest akadeemilistest allegoorilistest skulptuuridest, milledes tundeavaldus jäi väga pinnaliseks ja vormikäsitlus maneerlikuks. Adamsoni mereteemaliste skulptuuride jõud seisneb selles, et inimlikku tundesse kätketud idee mõjub neis kui kuju, aga mitte kui allegooria. Tuntumaid Adamsoni allegoorilisi mereteemalisi teoseid on «Laeva viimne ohe» (repr. nr. 7), mille kunstnik modelleeris vahas 1899. a. Hiljem kordas meister seda kipsis, biskviitportselanis ja marmoris. 1907. a. Adamsoni poolt koostatud nimestikust võib järeldada, et «Laeva viimne ohe» nikerdati ka pirnipuusse kellegi härra Geise tellimisel. Hukkuvat laeva personifitseerib noor naine, kes väsinuna võitlusest mässavate veevoogude vastu lootusetult toetub murdunud mastile. Töö juures paelub keha meisterlik modelleering, haarava dramaatilise elamuse veenev esiletoomine. Suure usutavusega on tabatud jõu raugemise moment pärast meeleheitlikku võitlust. Näo valuline ilme reedab leppimist karmi saatusega. Siledale pinnakäsitlusele keha osas vastandab kunstnik vee kareda töötluse, tuues elavalt esile tormise mere vihaselt kobrutavad laineteharjad. Tormi raugematut hoogu rõhutab kunstnik ka naise pikkades lehvivates juustes ja dünaamiliselt käsitletud purjes. Viimane moodustab ühtlasi fooni, mis keskendab tähelepanu naise näole. Selle dramaatilisest pingest kantud teose loomisele inspireeris kunstnikku Paldiski rannal nähtud tormi ja tuule poolt rüüstatud laevavrakk.[1] Adamsoni elava fantaasia kaudu leidis loodusestiihia väljenduse inimese surmaeelses võitluses, millesse ta pani kõlama karmi poeesia ja üleva ilu noodi. «Laeva viimse ohke» dramaatilisusele vastandab Adamson lüürilisest meeleolust kantud figuurid «Merehelinate kuulaja» (biskviit, 1904, repr. lk. 37) ja «Laine ainuke suudlus» (biskviit, 1905, repr. nr. 9), rõhutades neis naiselikku sarmi ja veetlust. Kunstnik avab nendes töödes looduse poolt esilekutsutud elamused, rikka tunnetemaailma, milles ühtlasi kajastub tema ääretu armastus mere vastu.

Väga elavalt interpreteerib Adamson ka antiikajaloo ainestikku, mida näitab tema poolt loodud «Sappho» (1902). Adamson ei toonita siin enam antiikeeskujudest laenatud külma klassikalist ilu, vaid näitab elavat ini-

[1] RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

mest. «Sappho» juures köidab tähelepanu ilmekas nägu, mis peegeldab sügavat hingelist draamat, otsustavust oma mõtte kaotanud elu lõpetamiseks.

Paljudes allegoorilistes teostes, milles Adamson kujutas naisakte, maksis ta tublisti lõivu salonglikule maitsele. Tihti jäävad need figuurid sisutuks, ainult ilusat keha demonstreerivaiks, nagu «Neiu päikese tõusu vaatlemas» (1903), millest foto järgi on tuntud pirnipuust variant [1], samuti teatava koketeeriva nüansiga «Amor arstina» (kips, 1901; pirnipuu, 1908), tühisest paatosest haaratud «Istuv tütarlaps» (kips, 1900) ja mõned teised. Kõik need noored naised on kaunid, täiuslikult ilusa kehaga, elavas poosis, kuid nende tundeskaala piirdub ainult tühise meeldida tahtmisega. Nad ei suuda pakkuda sügavat kunstilist elamust ja neid tuleb vaadelda kui oma aja kõrgema kihi maitse kajastajaid.

Adamsoni poolt käsitletud mitmepalgelises teemaderingis omab tagasihoidliku koha ka usuline ainestik. Foto järgi on tuntud «Kristuse pea», mille kunstnik raius marmorisse 1895. a.[2] Adamson ei kujuta usumärtrit, vaid annab tundeküllaselt inimese surmaeelses agoonias. Nimetuse järgi on teada veel reljeef «Kristuse taevaminek» (pirnipuu, 1904).

Tingimisi võib religioossete teoste gruppi lugeda ka reljeefid «Ad astra» (pirnipuu, 1896) ja «Tuleriidal» (pirnipuu, 1904). «Ad astras» interpreteerib Adamson ainet analoogiliselt oma allegoorilistele teostele — lehvivas rüüs hõljuv naisfiguur lendlevate inglikestega.[3] Viimased meenutavad ümaraid putosid reljeefilt «Merekohin» (pirnipuu, 1894). Ilmekate nägudega on antud mees ja naine reljeefil «Tuleriidal».[4] Kõik need teosed on kaduma läinud ja tuntud ainult fotode järgi.

Adamson oli juba enne Pariisi siirdumist saavutanud populaarsuse dekoratiivtöödega. Seda ala viljeles ta edasi. 1893. a. Kunstide Akadeemia näitusel esitas ta suure söögilauakaunistuse mudeli, mille hiljem kinkis Provintsiaalmuuseumile Tallinnas. Küllalt elavalt on Adamson selles tabanud mitmesuguste majandusaladega tegelevad putod. Sajandivahetusel valmistas Adamson Peterburi Portselanivabrikule seitse mudelit paljundamiseks biskviitportselanis. Peale eelpoolmainitud mereteemaliste figuuride — «Laeva viimne ohe», «Merehelinate kuulaja» ja «Laine ainuke suudlus» — teostas Adamson veel mudelid «Magav noormees» (1903),

[1] TKM, 4344 F.
[2] TRÜ KAK, foto.
[3] TKM, 4341 F.
[4] RKM, F 3347.

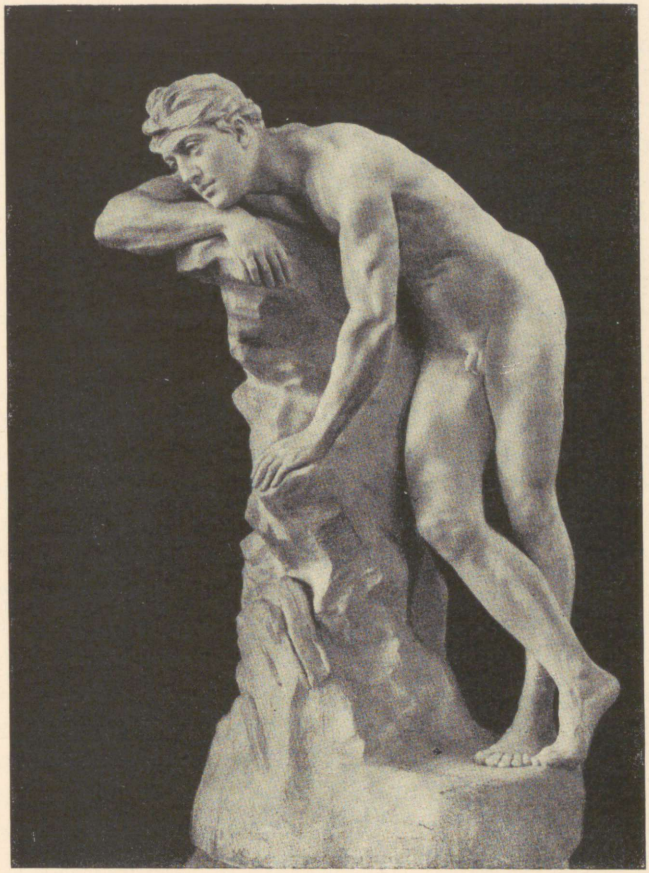
«Veenuse sünd» (1903), «Damon» (1905) ja «Hingepiin» (1905). Neist on praegu tundmatud «Hingepiin» ja «Magav noormees», viimane olevat olnud üks suuremaid biskviitportselanfiguure, mis valmistati Peterburi Portselanivabrikus.[1]

«Damon» (repr. lk. 41) annab elavalt edasi antiikaegse jutustuse samanimelisest kangelasest, kes jäi pandiks surmamõistetud sõbra eest, et see võiks enne hukkamist korraldada oma asjad. Figuurist õhkub sügavat mõtlikkust. Kompositsiooni osas annab kunstnik teosele «Merehelinate kuulajale» lähedase lahenduse. See näitab, et rohkeid tellimusi täites hakkasid tema väljendusvahendid muutuma napimaks.

Adamson sai tellimusi ka ulatuslikele dekoratiivtöödele. 1896. a. toimus Nižni-Novgorodis ülevenemaaline tööstusnäitus, mille ühe osa moodustas kunstiosakond. Kunstiosakonna paviljoni projekteeris prof. A. N. Pomerantsev. Hoonet kaunistavad kolossaalseis mõõtmeis skulptuurid olid tellitud kolmelt skulptorilt — V. Paštšenkolt, R. Bachilt ja A. Adamsonilt. Adamson valmistas kaks figuuri — «Vabastatud geenius» ja «Tõe triumf», nendest esimesest on säilinud foto.[2] Vabastatud geenius kujutas suurt tiibadega meesfiguuri. Selle teostamiseks sõitis Adamson Pariisi, kuna «Tõe triumfi» modelleeris ta Paldiskis.

Samal aastal sai Adamson riikliku tellimusena Aleksander III muuseumi (praegu Riiklik Vene Muuseum) dekoratiivse friisi valmistamise. 1896/97. a. toimus muuseumihoonena kasutusele võetud endise Mihhailovi palee peakorpuse teise korruse kahe laevalgustusega saali kaunistamine laia skulpturaalse friisiga. Esimese saali friisi valmistas Adamson. Ümber kogu ruumi ulatuval friisil kujutab ta allegooriliselt maali-, skulptuuri- ja arhitektuuriteoste loomist. Kümmet figuraalset reljeefi lahutavad erinevatele kujutava kunsti aladele karakteersete atribuutidega reljeefid: skulptuuri iseloomustab Milose Veenuse büst, ümbritsetud voolimispulkadest, vasaratest, peitlitest ja tammeokstest; maalikunsti — palett, pintslid, lõuendid ja muud maalimisvahendid jne. Friisi figuraalsetel osadel askeldavad putod. Nad modelleerivad skulptuuriteoseid, valavad neid pronksi ja raiuvad kivvi, andes ülevaate elavast, loovast tööst skulptuuriateljees. Teisel osal toimub energiliselt ehitamine — kavandatakse hoonet, laotakse seinu ja kaari; kolmandal friisi osal käib vilgas töö maaliteose loomisel jne. Adamson näitab ka kunstiteoste paljundamist gravee-

[1] «Художественная Сокровища России» nr. 6—8, 1904, lk. 178.
[2] TRÜ KAK, foto.



Damon. Biskviit. 1905.

rimise ja isegi fotografeerimise teel. Kogu friis on komponeeritud elavalt, jutustavalt, seejuures on autor vältinud kordamist nii üksikutes figuurides, mida on kaugelt üle saja, kui ka nende kompositsioonilises paigutuses ja poosis. Friisi on täie õigusega nimetatud «skulptuuriliseks poeemiks». Friis sobib suurepäraselt kokku ka saali ilusa rikkaliku klassitsistliku laedekooriga, moodustades sellega lahutamatu terviku.

Teise saali friis koostati akadeemia skulptuuriala õpilaste töödest, mis olid esitatud suure kuldmedali konkursile, osaliselt aga Mihhailovi palee interjööre kaunistanud reljeefidest, viidud kõik ühesugusesse suurusesse pantografeerimise teel. Adamson aitas kaasa friisi teostamisele, tema enda töid siin aga ei esine.

Kaheksa kuud kestnud äärmiselt pingutavale tööle järgnes friisi lõpetamise järel skulptori füüsiline kokkuvarisemine ning Adamson pidi sõitma Itaaliasse ravile ja puhkusele.

Leningradis on säilinud veel teisigi Adamsoni dekoratiivtöid. Linna asutamise 200. aastapäeva tähistamiseks avati 1903. a. Kirovi (endine Troitski) sild. Silla Marsi väljaku poolsele otsale püstitati kaks monumentaalset graniitobeliski, mille postamentidele asetati malmtahvlid silla ehituslooga. Obeliskide pronkskaunistused teostas Adamson. Ta kordas siin T. Thomon'i poolt loodud Vassili saare teravikul asuvate tuletornidesammaste kaunistusmotiivi — väljaulatuvat paadinina, rakendades paadininad rikkalikus dekoratiivses metallraamistikus olevate valgustuskehade kandjatena.

Paadininamotiivi kasutas Adamson ka Nevski prospektil asuva «Raamatumaja» (endine «Singeri» kompanii hoone) fassaadi dekooris. Hoone ümardatud nurgal ja kahel pool külgfassaadidel on ülemise korruse kohal seinast väljaulatuvad paadininad tiibadega nais- ja meesfiguuridega, mis kujutavad allegooriliselt tööstust ja meresõitu.

1903. aastast pärinevad «Koreisi fontään» ja «Nereiid» Krimmis, mis Adamson valmistas vürst Jussupovi tellimisel tema suvila pargi ja ranna kaunistamiseks. «Koreisi fontään» koosneb kahest looduslikul taustal asuvast pronksfiguurist — «Tatari neiu allikal» ja «Mereröövel», mis moodustavad ühtse terviku ümbritseva peisaažiga. Siin jätkab Adamson vene pargikujunduse traditsioone. Ebaõnnestunud on tatari neiut Arzet näkineiuna kujutav figuur «Nereiid», mis asetseb meres suure kivi kõrval. Esialgne «Nereiid» purunes tormis. 1914. a. tegi Adamson uue figuuri, esialgset varianti mõnevõrra muutes.

Kahekümnenda sajandi algusaastaist alates hakkas Adamson tegutsema ka monumendiplastika alal. Esimene Adamsoni poolt loodud monument oli «Russalka» mälestussammas Tallinnas Kadrioru rannal (repr-d nr. 26 ja 27). 1893. a. tormisel septembrihommikul väljus soomuslaev «Russalka» Tallinna lahest ja jäi jäljetult kadunuks. Lainetes leidsid külma haua 177 meremeest. 1899. a. tekkis uppunud meremeeste omaste ja sõprade hulgas mõte püstidada monument hukkunute mälestuseks. Vajalikud summad hangiti ülevenemaalise korjanduse teel, milleks saadi luba 1900. a. jaanuaris. Välja saadeti üle 16 000 korjanduslehe, mille alusel tuli kokku 61 000 rubla.[1] Mitmesuguste sekelduste järel, nagu maatüki

[1] «Teataja» nr. 223, 6. IX 1902.

omandamine kaupmees Pfaffilt jm., saadi eeltöid alustada alles 1901. a. juulis. Augustis hakati rajama monumendi alust kohaliku ehitusmeistri N. Tamme juhtimisel. Pjedestaali graniit telliti Soomest, mis saabus kohale paarikuise hilinemisega 1902. a. mais, mistõttu ehitustöödega tuli tublisti kiirustada, et tähtajaks valmis jõuda. Inglikuju, reljeef ja teised pronksdetailid valati Peterburis Morandi tehases, kuna laternad teostati Tallinnas Wiegandi vabrikus. Kuju asetati kohale 20. juulil. Väiksemad viimistlustööd jätkusid sügiseni. Monumendi pidulikust avamisest 7. septembril 1902. a. võttis osa ka autor.

Monument on umbes 16 m kõrge. Aluse merepoolne tahutud graniitblokkidest osa moodustab laevanina, mille ümber on laineid imiteerivad tahumata graniitkivid. Aluse keskelt, ümmarguselt platvormilt tõuseb graniitsammas, mis kannab pronksist inglifiguuri. Pronksreljeefil samba tagaküljel (repr. lk. 5) on suure emotsionaalsusega kujutatud soomuslaeva «Russalka» viimast võitlust tormisel merel. Monumenti täiendavad sobivalt valitud ja grupeeritud kõrvaldetailid ankrute ja suurtükkide näol. Väljak monumendi ümber on kaetud graniitkividega ja piiratud kivipostide ning nendevahelise ketiga. Postid kannavad metallplaate hukkunute nimedega. Algselt oli platsi ääres neli laternat, mis hiljem kõrvaldati ja jäeti ainult postid alustega lillede jaoks.

Monumendi juures on eriti õnnestunud graatsiline inglifiguur, milles vaatamata suurusele on kergust ja hõljuvust. Skulptor käsitleb suurepäraselt ingli õhukest, pehmetes voltides langevat rüüd, mis tagasihoidlikult toob esile kehavormid. Suure tasakaalutunde ja ilusa siluetiga on antud ingli astuv poos ja graatsiline kätehoiak.

«Russalka» ingli kuju loomisel oli Adamsonile modelliks 17-aastane neiu Juuli Rootsi, kes pärines Paldiskist ja teenis 1901. a. suvel Adamsoni juures koduabilisena. Pika puiklemise peale oli neiu nõus poseerima, aidates ühtlasi skulptoril savi sõtkuda ja sealt kivikesi välja noppida.[1]

Suure Isamaasõja ajal sai monumendi reljeef kildudest kannatada ja see tuli ära võtta. Pärast sõda tehti säilinud osade järgi koopia, mis 1946. a. juulis asetati endise reljeefi kohale.

«Russalka» on ilusamaid Adamsoni monumente, mõjudes oma proportsioonide harmoonia ja vormide tasakaaluga. Mälestussammas moodustab ühtse terviku ümbritseva loodusega ning kuulub lahutamatu osana Kadrioru pargi ansamblisse. Ants Laikmaa kirjutas «Russalka» avamise

[1] «Esmaspäev» nr. 28, 15. VII 1929.

puhul: «Minu arvates on Tallinn omale mälestusemärgi saanud, mille peale mõni suur-linn kadedusega võib vaadata ja meister Adamson on selle loomisega oma nime äranägemata aegadeni auuga Tallinna külge köitnud.» [1]

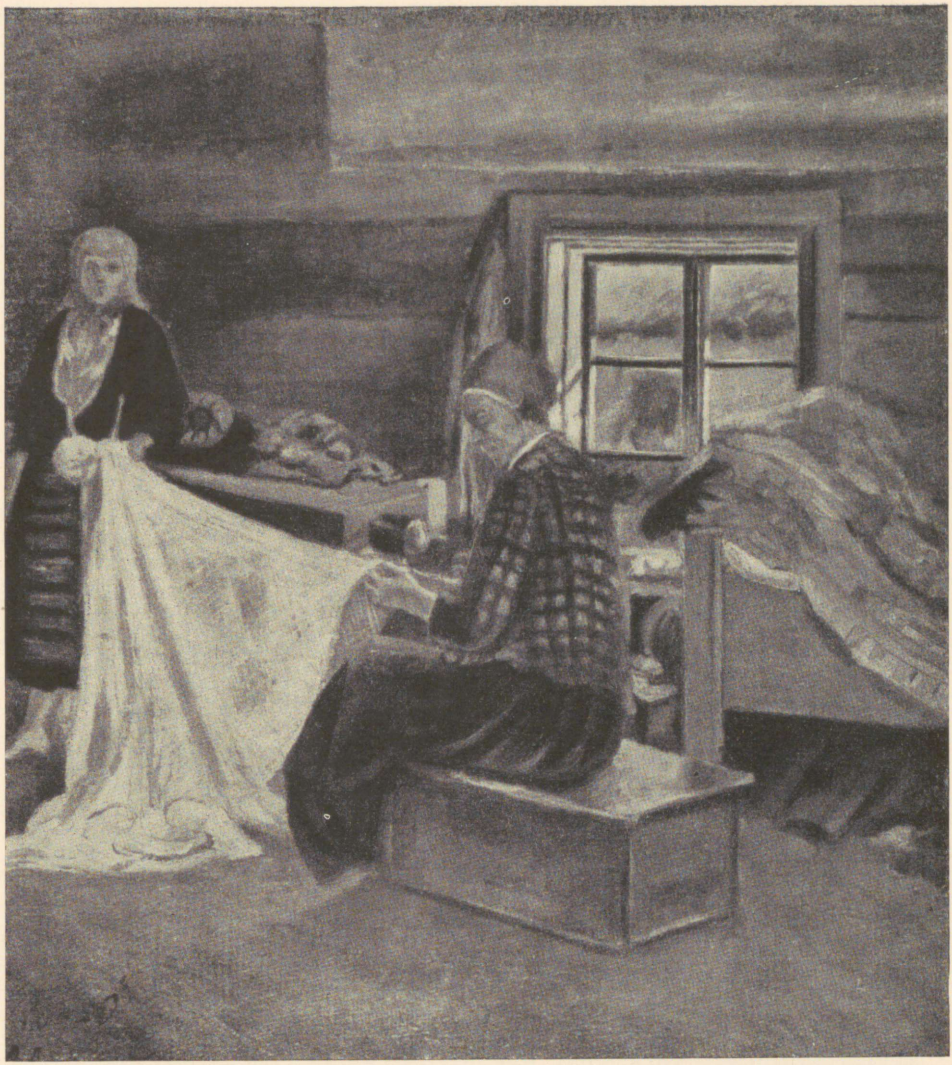
Järgnevalt teostas Adamson Sevastoopolis teise mereäärse mälestusmärgi — «Uputatud laevade monument» (1904), mis jäädvustab mälestuse linna kangelaslikust kaitsmisest Krimmi sõja päevil (1854). Monument asub paarkümmend meetrit rannast eemal meres. Aluselt, mis meenutab kompositsioonilt «Russalka» oma, kerkib antiikne sammas, kandes laialilaotatud tiibadega kotkast. Selge asjaliku ülesehituse ja hästivalitud asukoha tõttu jätab monument võimsa mulje. Lihtne kompositsioon ja detailide tagasihoidlik rakendamine on iseloomulikud Adamsoni esimestele mälestusmärkidele, mil ta monumendiplastikat viljeles oma põhiala — väikesemõõdulise skulptuuri kõrval harva. Töötades hiljem intensiivselt mälestusmärkide loomisel ning kavandades rohkesti paljufiguurilisi gruppe, sattus skulptor kompositsioonilistesse raskustesse ning kaotas selguse- ja mõõdutunde.

90-ndate aastate keskel hakkas Adamson ka rohkesti maalima, luues peamiselt mere- ja rannavaateid Paldiski ümbrusest ja Pakri saarest. Selle aja rannavaated on antud siira loodusetunnetusega ja võrdlemisi vaba pintslilöögiga. Viibides kalurite keskel, elas Adamson kaasa nende murederohkele argipäevale. Ta nägi eredates rahvarõivastes naisi madalas palkmajas kannatlikult kummardumas katkenud võrgu kohale ja merele minevaid mehi askeldamas rannal, kus seisid nende ajahambast puretud võrgukuurid («Pakri naised võrku parandamas», 1896, repr. lk. 45; «Pakri rand», repr. nr. 31). Adamsoni lõuendid jutustavad aga kõige sagedamini merest — tasaselt laineid rannale veeretavast veest, tormis mässavatest voogudest ja kuuvalge öö vaikusest. Võib-olla «Meremaastik» (repr. nr. 30), mis kujutab järsu paekalda lähedal tormisel merel viimset võitlust pidavat tuultest sasitud laevavrakki, on maalitud sama mulje mõjul, mis inspireeris teda modelleerima «Laeva viimset ohet». Sajandi algul loodud maaliteostes on märgata kuivemat käsitluslaadi. Adamson maalis nüüd peamiselt kiviseid randu, kuid neis puudub varasematele teostele omane vahetu lähenemine loodusele.

Ainukese paljufiguurilise kompositsioonina on tuntud «Jaanituli» (1906). Adamson ei kujuta siin rahva traditsioonilist suvise pööripäeva

---

[1] «Teataja» nr. 226, 10. IX 1902.



Pakri naised võrku parandamas. Õli. 1896.

tähistamist, vaid linnaelanike, ilmselt Paldiski väikelinna kodanike kombekat osavõttu rahvapärasest lõbustusest. Koloriidilt on Adamsoni maalid üldiselt vähese värvikõlavusega. Maalimine oli Adamsonile peamiselt jõudetundide veetmiseks.



Dekoratiivne peegel. Kavand. Pliiats.

Adamsoni joonistustes, millest on teada umbes paarkümmend visandit skulptuuri- ja dekoratiivteostele, ilmneb kunstniku tugev vormitunne ja kindel joonekäsitlus. Dekoratiivesemete kavandamisel, millega skulptor tegeles peamiselt varasemal loominguperioodil, paistab silma armastus barokk- ja rokokookunsti elementide vastu (repr-d lk-del 46 ja 47). Erandnähtena visandite hulgas esineb sulejoonistus «Istuvad mehed» (repr. nr. 32), milles kunstnik tagasihoidliku huumoriga fikseerib nähtut mõnel reisil.

Vaatamata mitmekülgsele ja intensiivsele loomingulisele tegevusele jätkas Adamson pedagoogilist tööd, olles Stieglitzi joonistuskoolis õppejõuks puunikerdamise alal. Kooli puunikerdamise klass oli avatud



Amor. Kavand. Sulg.

1882. aastal. Pikka aega töötas seal õppejõuna itaallane de Camilli, kes 1901. a. siirdus tagasi kodumaale. Seejärel kerkis üles küsimus, keda võtta vabanenud kohale. Kooli nõukogu ettepanekul asus 1. märtsil sellele kohale Adamson, kusjuures tal tuli anda 10 tundi nädalas.[1] Ilmselt muutus töö koolis ja loomingulisel alal kunstnikule liialt pingutavaks ja 1902. a. sügisel oli ta sunnitud sõitma välismaale ennast ravima.[2] 1904. a. kevadel otsustas Stieglitzi joonistuskooli nõukogu likvideerida puunikerdamise klassi, kuna klass oma tegevuse vältel polnud andnud ühtki vas-

[1] RAKA, f. 790, nim. 1, k. 5, l. 4—5.
[2] RAKA, f. 790, nim. 1, k. 135, l. 4—6.

taval erialal praktiliselt tegutsevat spetsialisti. Otsusest teatati 17. juunil 1904. a. Adamsonile, kelle kohustused seega koolis lõppesid.[1] Eesti kunstnikest oli Adamsoni õpilaseks K. Mägi, kes alustas oma õpinguid 1903. a. Stieglitzi joonistuskooli skulptuuriklassis.

Peterburis võttis Adamson aktiivselt osa pealinna kunstielust. Oma teoseid esitas ta igal aastal kas Kunstide Akadeemia või alates 1895. a. Peterburi Kunstnike Seltsi näitusel. 1904.—1908. a. oli ta Peterburi Kunstnike Seltsi liige. 1900. a. sügisel käis eesti ajalehtedest läbi teade, et «Eesti kunstniku Adamsoni tööde näitus avatakse oktoobrikuu keskes Peterburis Keiserl. kunsti edendamise seltsi saalides.» [2] Lähemaid andmeid näituse kohta pole õnnestunud leida. Huvitav on märkida Adamsoni esinemist ka välismaal. Nii eksponeeris ta 1904. a. oma teoseid Ameerikas. Selle kohta puuduvad kahjuks lähemad andmed ja siin võib toetuda ainult biograafilisele käsikirjale ning 1907. a. koostatud teoste nimestikule, milles on märgitud Ameerikasse saadetud teosed.[3]

Korduvalt esitas Adamson oma teoseid kodumaal. 1892. a. alustas ta oma tööde väljapanekut F. Wassermanni vaateaknal, korrates seda ka järgmisel aastal. Alates 1896. aastast esitas ta teoseid Provintsiaalmuuseumi ruumides. 1900. aasta näitusel eksponeeris Adamson ka rea maaliteoseid, kuid arvustus juhib tähelepanu peamiselt tema skulptuuridele. A. Laikmaa kirjutab näituse puhul: «Mingu igaüks, kellel võimalik, näitust vaatama. Ta saab kosutust kauni kunsti läbi ja tunneb rõõmu oma suguvenna ande ja tubliduse üle.» [4] 1906. a. esines Adamson Tartus I eesti kunstinäitusel, eksponeerides viis skulptuuri ja maale. Kunstnik Gustav Mootse märgib oma mälestustes: «Kogu näituse ajal olid Adamsoni raidkujud tihedalt vaatlejaist piiratud ja elavalt aruteldi nende kõrget kunstilist väärtust.» [5] Peale näituste oli võimalik Adamsoni töödega tutvuda ka ajakirjanduse kaudu. Tolle aja ajalehtedes ja ajakirjades võib sageli leida pilte meistri skulptuuridest, eriti eestiainelistest ja mereteemalistest teostest, mis nii said tuntuks laiades rahvahulkades. Sel teel seostus Adamson veelgi tihedamalt eesti kultuurieluga, mis 1905. a. revolutsiooni eel elas läbi intensiivse tõusuperioodi.

---

[1] RAKA, f. 790, nim. 1, k. 135, l. 7.

[2] «Olevik» nr. 39. 26. IX 1900.

[3] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

[4] «Olevik» nr. 2, 11. I. 1900.

[5] RKM, G. Mootse käsikiri «Mälestusi prof. akad. Amandus Adamsonist». Viljandi, 13. juunil 1939. a.



Töölise figuur. Vaha.

Hiljem, eriti XX sajandi 20-ndatel aastatel, märgiti, et «tõsist huvi Eesti kunsti vastu ei ole Adamson ilmutanud kunagi».[1] Ka heideti talle ette huvi puudumist Eesti ja Eesti olude vastu ning kogu oma loomingulise energia rakendamist võõrsil. Ka polevat ta end isegi eestlaseks pidanud. Tegelikult oli Adamsoni kontakt, eriti sajandivahetusel, sünnimaaga tihe ning ta jälgis siira osavõtuga siinset elu. Samuti tunti kodumaal pidevalt küllaltki suurt huvi «suguvend» Adamsoni tegevuse vastu ja märgiti rõõmuga tema edusamme. Tol ajal Eestisse asumiseks puudusid skulp-

[1] «Looming» nr. 10, 1925.

toril aga praktiliselt võimalused, kuna rahvuslik kunstielu oli alles kujunemisjärgus.

Oma iseloomult Adamson ei olnud aktiivne võitleja. Kuid 1905. a. revolutsioonilistele sündmustele elas ta kogu südamest kaasa, kajastades neid ka oma loomingus. On säilinud väike dateerimata töölist kujutav vahakujuke (repr. lk. 49), nähtavasti detail mingist suuremast kavatisest. Oma tüübilt meenutab see 1905. a. revolutsiooni võitlejat. Tööline on hoogsas poosis, parem käsi üles sirutatud, milles ilmselt hoidis algselt relva või lippu, mis aga aegade jooksul hapra materjali tõttu on purunenud. Figuurist õhkub võitlusvaimu, pealetungihoogu ja tarmukust. Revolutsiooniliste ideede kehastamiseks pöördus kunstnik ka antiikajaloo poole ja modelleeris grupi «Gladiaatorid» (pronks, 1906, repr. nr. 11). Kujutades vana Rooma rõhutud orje, nende võitlust, tõi kunstnik nende kaudu esile rahva vabaduspüüdeid.

Aastad 1892—1906 on Adamsoni loomingus kõige sisukamad ja kõige mitmekülgsemad. Ta oli parimais eluaastais, oli saavutanud individuaalse vormikõne ja meisterlikkuse materjali valdamisel. Elades kaasa masside revolutsioonilise liikumise tõusule, tihenesid tema sidemed kodumaaga ja vene eesrindliku kunstiga. Ta jälgib rahva elu ja loob sügavalt realistlikke teoseid, millel ei puudu ka sotsiaalne karakteristika.

Uue sajandi algul teeb Adamson esimesi samme ka monumendiplastika valdkonnas, saavutades siin silmapaistvaid tulemusi.

Selle perioodi allegoorilistes ja antiikajaloo ainetel loodud töödes on elulisust, dramaatilist pinget ja elamuslikkust teema interpreteerimisel, kusjuures kerkivad eredalt esile Adamsoni mereteemalised figuurid. Kohati laseb Adamson ennast mõjustada valitseva salongiskulptuuri sisutusest ja välisest ilutaotlusest. Suuremõõtmelistes dekoratiivfiguurides on tunda akadeemiliste kunstikaanonite jälgimist.

*

1905.—1907. a. revolutsiooni lüüasaamisele järgnenud reaktsiooniaastad põhjustasid osa intelligentsi hulgas sügavaid pessimismi ja skeptitsismi meeleolusid. Pärast revolutsioonilise liikumise summutamist Eestis saadeti maalt välja demokraatlikult meelestatud kunstnikud eesotsas A. Laikmaaga, mõned olid ise sunnitud siirduma maapakku tsaarivalitsuse surve eest. Eesti kui ka vene kunstielus asusid juhtima modernistlikest ja kodanlik-dekadentlikest vooludest haaratud noored kunstnikud, kes suh-

tusid üleolevalt vanematesse realistlikel printsiipidel töötavatesse meistritesse. Nende kõrval levisid kunstis akadeemilised ja salonglikud voolud, milles selgesti ilmnes eklektitsism, mannetus ja jõuetus.

Adamson elas nüüd peamiselt Peterburis, endassesulgununa ning tagasitõmbununa ühiskondlikest sündmustest. See pahandas tulihingelist Ants Laikmaad, kes demokraatliku kunsti nimel jätkas võitlust «kõiksugu maadvõtvate käperduste» vastu ka maapaos Soomes. Ta olevat ärritatult hüüdnud Adamsonile: «Te olete väike inimene!» [1] Eesti NSV rahvakunstnik August Jansen, kes Peterburis õppides puutus Adamsoniga kokku pärast tema akadeemikuks saamist 1907. a., tähendas skulptorit iseloomustades, et Adamson oli väga töökas, rahutu, pidevalt tegevuses, ühiskondlikult aga passiivne.[2] Endassesulgumise tulemusena jäi Adamsonil unarusse ümbritseva tegelikkuse kajastamine. Kunstnik pööras pilgu põhiliselt ajaloovalda, kust valis süžeed oma teostele. Seetõttu süvenesid tema loomingus akadeemilise kunsti traditsioonid. Ka hakkas ta üha rohkem täitma suuri riiklikke ja eratellimusi monumendiplastika alal, mis sõltus aga suurel määral valitseva klassi ning Kunstide Akadeemia juhtkonna maitsest, kandes seepärast manduva õukondliku klassitsismi pitserit. XIX ja XX sajandi piiril ilmnesid vene monumentaalskulptuuris tugevad langustendentsid — sisutus, vormide selgusetus, külmus ja abstraktsus. Need jooned on kohati omased ka Adamsoni järgnevatele mälestussammastele.

1907.—1908. a. teostas Adamson monumendi mudeli «1000-aastase Venemaa sõdade ajalugu» (repr. lk. 52). Monument oli mõeldud Sõjaajaloomuuseumi kuppelsaali. Muuseum jäi aga rajamata ja seetõttu ka monument teostamata. Kavandit kahjustab illustratiivsus ning liigne detailirikkus. Figuuride rohkuse tõttu mõjub kogu kompositsioon rahutult ja koormatult. Mudeli alumises osas on ümber neljakandilise sokli reljeef, mis jutustab vene rahva sõdadest, alates võitlusest tatari ikke vastu kuni Vene-Jaapani sõjani. Siin on arvukalt tegelasi rahutus askelduses, mis summutab sündmuste heroilise mõtte. Keskmises osas on ümarplastiliselt kujutatud tähtsamaid vene valitsejaid ja väejuhte. Figuuride juures väärib esiletõstmist portreelise sarnasuse veenev edasiandmine. Samba tipul seisab Venemaa allegooriline kuju vana-vene sõduri ja kroonik Nestoriga. Siin tänu figuuride vähesusele saavutab Adamson suurema ülevaatlikkuse

[1] E. Adamsoni käsikiri. Paldiski.

[2] Vestlus A. Janseniga 12. XII 1955.



1000-aastase Venemaa sõdade ajalugu. Monumendi mudel. Vaha. 1907—1908.

kui alumistes osades. Võrreldes Adamsoni kavandit M. O. Mikešini (1836—1896) monumendiga «Tuhandeaastane Venemaa» Novgorodis, milles rohkete mineviku riigitegelaste kujude abil püüti iseloomustada vene ajalugu, ilmneb teatav kompositsiooniline sarnasus, kuid Adamsoni lahendus on veelgi figuurirohkem. «1000-aastase Venemaa sõdade ajaloo» monumendi kavand näitab, et Adamsonil puudusid eeldused figuuririkaste monumentaalsete ülesannete lahendamiseks.

Venemaa sõdade ajaloo mälestusmärgi teostamiseks tutvus Adamson hulgaliselt ajalooliste materjalidega ja modelleeris rea ajalooliste isikute portreefiguure. Sellest ainestikust kaasatõmmatuna esitas ta 1908. a. projekti Tallinnas püstitatava Peeter I monumendi konkursile. Adamsoni projekt lükati tagasi. Sama kavandi järgi püstitati Poltaava korpuse 75. aasta juubeliks Peeter I monument Poltaavas. Monument kujutab valitsejalikus, energilises poosis Peeter I poleeritud kivist pjedestaalil. Mälestusmärk seisab praegugi Poltaava Lahingu Muuseumi hoone ees. Poltaava muuseumis asub Adamsoni poolt modelleeritud Peeter I pronksbüst, millel on ühiseid jooni Collot' poolt loodud Peeter I portreega. Nähtavasti teostas skulptor selle ettevalmistavalt Peeter I kuju loomisel. Ka on säilinud karakteritihe kipsetüüd Peeter I portreest (repr. lk. 55), mis on teostatud jõulise vormitundega ning tahtekindlust, energiat väljendava ilmega.

1910. a. kavatses Adamson osa võtta konkursist Skobelevi monumendile, kuid kavand jäi lõpetamata. Samal aastal teostas ta veel kavandi Riias püstitatavale Barclay de Tolly monumendile.[1]

Vene kultuuritegelastest paelus Adamsoni tulihingelise poeedi A. S. Puškini kuju. Kunstnik modelleeris monumendikavandi, mille 1908. a. teostas pronksis. Viimane asub praegu A. S. Puškini Üleliidulise Muuseumi püsivas ekspositsioonis Leningradis. Adamson kujutab poeeti mõtisklevana kivil istumas, käes paberileht. Skulptor on hästi tabanud Puškinile iseloomuliku poosi ja kätehoiaku, saavutamata aga küllaldast sarnasust näos. Üldiselt on kavand lahendatud meeldivalt, lihtsa siluetimõjuga.

Kui 1910. a. suri Lev Tolstoi, alustas Adamson monumendikavandit suure vene kirjaniku mälestuse jäädvustamiseks. See jäi aga lõpetamata, valmis ainult Tolstoi portreebüst pirnipuus, mille asukoht on teadmata.[2]

---

[1] RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

[2] Sealsamas.

1911. a. sügisel avati Tamaanis ausammas mälestuse põlistamiseks vapraist kasakaist, kes XVIII sajandi lõpul asusid Kubani paremale kaldale, et kaitsta Venemaa piire lõunast sissetungiva vaenlase vastu. Monumentaalsel kivialusel seisab kasakas lipuga käes kodumaa piiride puutumatuse valvel. Monumendi esiküljel on pronksreljeef, millel kujutatakse kasakate laeva randumist Tamaanis 1792. a. Kasakafiguuri loomisel jälgis Adamson Ilja Repini maali «Zaporoožlased», kust valis oma kasaka prototüübi. Ilmeka figuurilahenduse kõrval pole aga täiel määral õnnestunud monumendi üldkompositsioon, kuna alus tundub kujule liiga raskena. Samba avamisest võttis skulptor isiklikult osa. Samas tehti talle ettepanek luua mälestussammas Armaviri kasakatele, kuid uued tellimused Peterburis ei lasknud kunstnikul seda tööd vastu võtta.

1912. a. käsitles Adamson taas sõjaajaloo-teemat, luues mälestussambakavandi dragunite polgu 100 aasta juubeliks. Selles lähtus ta üldjoontes 1000-aastase Venemaa sõdade ajaloo monumendi kompositsioonist, kujutades dragunite polgu loomist ja stseene tema võitlustest. Kavand teostati pronksis ja anti üle dragunite polgu kasiinole Peterhofis.

Aastakümne vahetusel kuulutati välja võistlus Romanovite dünastia 300 aasta valitsemise juubeli tähistamiseks Kostroma linnas püstitatavale ausambale. 1911. a. oktoobris avaldati konkursi tulemused: esimese preemia vääriliseks tunnistati L. Sologubi juhtimisel töötanud kollektiivi projekt, teine preemia omistati Adamsonile ja kolmas preemia A. Kurbatovile. Üldse esitati võistlusele kaheksa projekti. Konkurssi peeti üldiselt õnnestunuks, kuid avaldati kahtlust, kas ühegi väljavalitud projekti järgi ehitatud monument kaunistaks väärikalt Volga ääres asuvat põlist linna.[1] Adamsoni projekt leidis avalikkuses poolehoidu ning kahetseti, et monumenti ei ehitata tema mudeli järgi.[2] Kunstide Akadeemia asus seisukohal, et mälestusmärk tuleks teostada Sologubi projekti järgi. Seevastu aga ehitamist organiseeriv ja selle eest vastutav komitee Kostromas pooldas Adamsoni kavandit ja tahtis monumenti selle järgi püstitada.[3]

1912. a. jaanuaris oli projekt arutlusel Kunstide Akadeemia üldkoosolekul, kus otsustati, « . . . et Adamsoni projekt ka pärast tema juures ettevõetud muutusi vastuvõtmisekohane ei ole.» [4] Ka peeti monumenti liiga kalliks, tema kulusid hinnati miljonitesse rubladesse. Lisaks levitati kuul-

---

[1] «Нива» nr. 43, 22. X 1911.

[2] «Родина». Иллюстрированное Всемирное Обозрение nr. 47, 20. XI 1911.

[3] «Peterburi Teataja» nr. 106, 10. XII 1911.

[4] «Päevaleht» nr. 26, 1. II 1912.



Peeter I. Etüüd. Kips.

dust, et Adamson on juut ja seepärast juba ei võivat olla Romanovite mälestussamba ehitajaks.[1] Adamson, kes oli väga huvitatud suure ja tähtsa riikliku tellimuse saamisest, kaitses ennast avalikult ajakirjanduses ja näitas, kuidas kadedusest «... teda igateviisi «tümaks» teha on katsutud.»[2] 1912. a. lõpul otsustati monumendi ehitamine lõplikult Adamsoni kasuks. Peab imestama Adamsoni energiat, mida kahtlemata tiivustas auahnus ja loodetav majanduslik tulu, võitluses oma projekti eest, samas

[1] «Päevaleht» nr. 29, 4. II 1912.
[2] «Postimees» nr. 285, 8. XII 1912.

aga ta isoleeritust ja lühinägelikkust revolutsioonilise liikumise tõusu olukorras, kus tsaaririigi alustoed olid kõikuma löönud proletariaadi jõudude rünnakust.

Selles pikas ja ägedas võitluses muudeti projekti korduvalt. Olemasoleva pildimaterjali põhjal võib täheldada kolme varianti.[1] Algselt koosnes mälestusmärk kahest osast: keskel oli püramidaalselt tõusev figuuridega ümbritsetud sammas ja selle ümber lai platvorm, mille servadel asetsesid mitmesugused figuuride kombinatsioonid. Kokku oli monumendis 50 figuuri. Tellijate nõudel jäeti platvorm ära, figuuride arvu vähendati poole võrra ja monumendiks jäi tegelikult endise suurema kompositsiooni keskmine osa. Sellega kannatas aga tugevasti monumendi üldkompositsioon. Monument kaotas orgaanilise sideme ümbrusega, jäi isoleerituks ja ilmetuks. Ka figuurid olid esimeses variandis asetatud vabamalt, maalilisemalt, viimases aga kroonulikult, puiselt.

Adamson pühendus jäägitult selle ulatusliku tellimuse täitmisele. 1913. a. algul valmis monumendi peagrupp — «Venemaa ja Sussanin» (repr. lk. 57), milles väga ilmekalt on antud surev rahvakangelane. Samuti on veenvalt lahendatud Peeter I kuju. Kuid neis puudub mälestusmärgile vastav monumentaalsus, mistõttu nad mõjuvad suurendatud kammerskulptuuridena.

1914. a. puhkes I imperialistlik maailmasõda. Venemaa oli laostumas. Suure ausamba teostamisele ei mõelnud enam keegi. Ent Adamson töötas kangekaelselt edasi, vaatamata raskele majanduslikule olukorrale ning nõrgenenud tervisele. 1916. a. sügisel oli suurem osa figuure juba valmis või valmimas. 1917. a. Veebruarirevolutsioon kukutas tsaarivalitsuse ja lõpetas ka Adamsoni töö monumendi juures.

Monumentide kavandamise tõttu töötas Adamson vähe väikesemõõduliste skulptuuride loomisel. Ta modelleeris peamiselt allegoorilise süžeega teoseid, kuna rahvaelu-ainelised tööd puuduvad nüüd täiesti tema loomingus. 1908. a. esitas ta Kunstide Akadeemia kevadnäitusele pirnipuunikerduse «Aja lend» (1907) ja vahafiguuri «Triitonike» (1908), neist on säilinud esimene. «Aja lend» (repr. lk. 60) kujutab lehvivate juustega hõljuvat naist, kes vasakus käes hoiab liivakella, mis tähistab kiiresti mööduvat aega. Kompositsioonist kõlab pessimisminoot, vananeva kunstniku mõtisklus päevade kiirest kadumisest. Kaduviku meeleolusid märgitseb ka pirnipuufiguur «Memento mori» (1908), mis kujutab mõt-

[1] TKM, 4347 F, 4348 F; TRÜ KAK, fotod.



Venemaa ja Sussanin. Detail Romanovite dünastia 300 aasta valitsemise juubeli monumendist. Pronks. 1914.

likult seisvat Amorit, kes kirjutab noolega surmale mõtlema sundivaid sõnu koljuluule. Nimetuste järgi on teada «Unede riigis» (kips, pirnipuu ja pronks, 1907), «Torm» (vaha, 1907) ja mõned teised. Ka viis Adamson neil aastatel varem teostatud kompositsioone materjali. 1908. a. teostas ta pronksis varem kipsis loodud «Napoli nälgivad lapsed» ja samal aastal pirnipuus «Amor arstina» 1901. a. kipsmudeli järgi. 1912. aastast on säilinud lõpetamata pirnipuugrupp «Naine lapsega».

Portreeplastikas väärib tähelepanu prof. J. Köleri büst. Varsti pärast õpingute lõpetamist oli Adamson lõiganud prof. J. Köleri portreemedaljoni. 1912. a. Suure-Jaani kalmistule püstitatud Köleri hauamonumendile valmistas portreebüsti samuti Adamson. Büst asetseb lihtsal looduslikul graniitkivil ja kannab pealiskirja: «*Professor Johann Kölerile auustuse ja tänu täheks sugurahwalt ja sõpratelt . . .*». Köleri büst (1911, repr. nr. 10), samuti pronksist portreereljeef (1910) on väheseid säilinud portreesid Adamsoni poolesaja teoseni ulatuvas portreeloomingus. Köleri portreed kujutavad julget, elava vaimuga kunstnikku, kartmatut võitlejat oma tõekspidamiste eest. Need portreed annavad tunnistust Adamsoni heast inimkarakteri avamise ja olulise tabamise oskusest portreteeritava juures. Säilinud on veel ilmekas «Mehe portree» (kips, 1907). Nimetuse järgi on samast aastast teada veel M. A. Zichy büst.

Monumendiplastika vallast võetud ülesannete teostamine põhjustas ka vähese näitustel esinemise. 1907. ja 1908. a. võttis Adamson osa Peterburi Kunstnike Seltsi näitustest, kus eksponeeris ka maale, kuna varem ta suurtele näitustele maale ei saatnud. 1908. a. esines ta üle seitsme aasta järel ka Kunstide Akadeemia näitusel, mida põhjustas ilmselt akadeemiku nimetuse saamine. 1909. a. Tallinnas korraldatud eesti kunstinäituse puhul kuulus Adamson esialgu näituse žüriisse, kuid hiljem jäi näitusest kõrvale.[1] 1910. a. esitas Adamson oma teoseid Londonis Royal Academy (Kuningliku Akadeemia) näitusel, kus « . . . inglise ajakirjandus ja seltskond ilmutasid suurt huvi eesti kunstniku teoste vastu. Paljud ajakirjad reprodutseerisid kuju «Elision Danse».[2] Peale «Kreeklaste tantsu» oli väljas veel 1902. a. «Sapphost» erinev variant pirnipuus ja «Suplev laps» (pirnipuu, 1910).[3]

1893. a. oktoobris oli Adamson taotlenud Peterburi Kunstide Akadeemialt akadeemiku nimetust. Ta juhtis tähelepanu Pariisis 1889. a. Salon'is ja ülemaailmsel näitusel saadud diplomitele ja loendas ka oma tähtsamad teosed. Akadeemiku nimetust talle aga ei omistatud ja tema avaldusele märgiti resolutsioon: «Nõukogu otsustas 1. novembril 1893. a. pidada akadeemiku nimetuse väärilisek § 144 alusel. Akadeemia aupresident ei suvatsenud kinnitada seda nõukogu ettepanekut.» [4]

1907. a. taotles Adamson uuesti akadeemiku nimetust. Veebruaris esi-

[1] «Postimees» nr. 84, 16. IV 1909.
[2] «Revalsche Zeitung» nr. 122, 31. V 1910.
[3] RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
[4] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.

tasid tema soovitajad peisažist A. Kuindži, skulptor A. Opekušin ja arhitekt N. Suslov vastava avalduse, mille põhjal Kunstide Akadeemia Nõukogus otsustati akadeemiku nimetuse andmine Adamsonile balloteerida sügisel.[1] Aprillis koostas Adamson oma teoste nimestiku, mis koosnes üheksakümnest üksiknumbrist.[2] 29. oktoobril toimus hääletamine, mille põhjal Adamsonile omistati akadeemiku nimetus 30 häälega 10 vastu.[3]

Varsti pärast akadeemiku nimetuse saamist pöördus Adamson Peterburi linnapea poole avaldusega loa saamiseks skulptuuristuudio avamiseks. Linnapea esitas akadeemia asepresidendile küsimuse, kas Kunstide Akadeemia poolt leiab sellise stuudio avamine vastuseisu, mille peale akadeemiast vastati, et nende poolt takistusi pole.[4] Adamson andis välja trükitud prospekti, milles teatas, et õppimine stuudios teostub tema juhtimisel, kusjuures võetakse vastu õpilasi ka ilma spetsiaalse ettevalmistuseta. Õpingud pidid toimuma kaks korda päevas à kaks tundi. Tasu oli tundide alusel — 8 tundi 10 rubla, 12 tundi 15 rubla. Seejuures tööks vajalik sisseseade ja savi olid ateljee poolt, kuna tööriistad ja vaha tuli õpilasel endal muretseda. Stuudio pidi avatama 1908. a. jaanuaris, täpne töö algus ja ateljee asupaik lubati teatada hiljem.[5] Stuudio töölerakendamise kohta puuduvad teated. Nähtavasti röövis mitmesuguste monumentide kavandamine meistrilt kogu aja.

1918. a. suvel otsustas Adamson lahkuda koos perekonnaga Petrogradist. Juunis võttis ta veel osa eesti kunstnike seltsi «Lennoki» poolt korraldatud näitusest, eksponeerides ainult maaliteoseid, kuna skulptuurid olid kodumaale saatmiseks juba pakitud.[6] Augustis asus ta Paldiskisse, mis jäi talle eluasemeks surmani.

Aastatel 1907—1918 töötas Adamson pingeliselt, kuid andis vähe oma loomingupärandi rikastamiseks. Üleminek monumendiplastika valdkonda ei vastanud tema loomingulistele kalduvustele, tema temperamendile, mistõttu ta viljeles vähe tema kunstnikunatuurile vastavat väikeskulptuuri.

Palju loomingulist energiat raiskas Adamson Romanovite võimu tähistava monumendi teostamisele, irdununa ümbritseva elu tegelikkusest ja

[1] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 21.
[2] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
[3] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 21.
[4] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 32, 34.
[5] RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 33.
[6] «Eesti Päevaleht Peterburis» nr. 37, 14. VI 1918.



Aja lend. Pirnipuu. 1907.

juhituna isiklikust auahnusest ning majanduslikest kaalutlustest. Vananeva kunstnikuna ei mõistnud ta ei proletariaadi revolutsioonilist võitlust ega revolutsiooniliste sündmuste pöörettekitavat tähtsust maailma ajaloos.

*

Asunud Paldiskisse, töötas Adamson väsimatult edasi. Sõjapäevil läbielatud raskused teravdasid tema pilku taas ümbritseva elu nägemiseks. Kodumaal lõi Adamson rea teoseid, mis on väärtuslikuks lisandiks tema loomingu paremikule.

Esimeseks Paldiskis valminud teoseks oli pirnipuust «Noorus kaob» (1919, repr. nr. 14). Tõlgendades üldinimlikke tundeid, interpreteerib 63-aastane kunstnik samaaegselt ka oma meeleolusid lähenevast vanadusest, leides neile haarava kehastuse. Grupis on elavalt ja suure realiteediga kujutatud vanamees, kes viimset jõudu pingutades sirutab käe lahkuva nooruse järele. Sügava kaasaelamisega on tabatud rauga lootusetu katse. Suurt osa selles grupis etendavad käed, mis loovad kompositsioonis omapärase dünaamilise rütmi vanamehe pingutavast haardest noore naise õhkkergele hõljumisele. Suurepärase materjali valitsemise oskusega toob Adamson puus meisterlikult esile rauga kuivetanud keha, tema naha faktuuri, millele vastandab noorust kehastava naise värskuse. Grupp «Noorus kaob» rõhutab Adamsoni võimet luua ilusat siluetti, mis säilitab oma mõju, vaadeldes kuju ükskõik millisest küljest.

Paldiskis hakkas kunstnik jäädvustama puus ka oma rusuvaid muljeid sõjapäevist. 1920. a. valmis pirnipuugrupp «Nälg» (repr-d nr. 12 ja 13). Kompositsiooni keskseks kujuks on trepiastmetele langenud näljast nõrkenud naine, kes ühe käega surub rinnale väikest last, teine käsi, millesse on langetatud viletsaid münte, on sirutatud paluvalt ette. Naise näos peegeldub lõpmatu ahastus oma laste saatuse pärast. Ema külje najale toetudes istub suurem laps, käed kramplikult rinnal ristamisi, silmis põlemas piin, huultel kibe murejoon. Kogu tema olemusele on nälg vajutanud karmi pitseri, hävitanud temas lapseliku rõõmu ja muretuse. Kompositsioonilt on grupp lihtne ja väljenduslik. Selles teoses rõhutab kunstnik eriti detaile, nikerdades need äärmise peenusega, sattudes seetõttu kohati liigsesse natuuri jälgimisse. Mõningaid ebatäpsusi on teoses proportsioonide käsitlemisel. Vaatamata puudustele annab «Nälg» haarava kujutuse vaeste inimeste eluraskustest. Olles sügava sotsiaalse sisu ja realistliku vormikõnega kuulub ta Adamsoni loomingu paremikku.

Adamsoni oli korduvalt köitnud Kalevipoja mehine kuju. 1922. a. andis ta sellele uue kehastuse — «Kalevipoeg põrgu väravas» (kips, repr. nr. 15). Nii nagu grupis «Kalevipoeg ja Sarvik» läks Adamson ka siin oma teed. Ta ei pööra tähelepanu asjaolule, et «Taara taevalised targad» äratasid surnud vägilase, kuid suutmata talle tagasi anda jalgu, panid Kalevipoja valge ratsu selga ja saatsid «põrguriigi piiridelle».

«Sealap istub hobu seljas
Praegu Kalevite poega,
Käsi kütkes kalju küljes,
Valvab vahil väravada,
Kaitseb kütkes teise kütkeid.»[1]

Vaatamata eeposest erinevale tõlgitsusele mõjub Adamsoni Kalevipoeg terviklikult — kujus on tugevat sisemist jõudu ja pinget. Hästi on tabatud vangistatud vägilase rahutus, kes püüab kätt

«Vahevahel vägevasti
Kaljuseinast lahti kisku,
Raputab ja raksateleb
Maapõhja müdisema.»[2]

Äärmiselt tugeva vormitundega on antud Kalevipoja muskulatuur. Kangelase kuju loomisel kasutas Adamson eeskujuna G. Lurichi hästiarenenud ja jõulist keha, kes oli talle poseerinud 1903. aastal. «Kalevipoja» ainetel lõi meister 20-ndate aastate algul ka väikese vahaetüüdi Kalevipoja ja Sarviku võitlusest, mis oma lahenduselt vastab eeposes kirjeldatud võitlusele, ühtlasi on hoogsam 1896. a. teostatud samateemalisest kompositsioonist.

1922. a. lõpul töötas kunstnik pikemat aega Itaalias. Seal valmis tal marmoris Tartu Pauluse kiriku 3,5 m kõrgune altarigrupp «Kristus Maarja Magdaleena ja pimedaga», mis avati 1923. a. märtsis. See on tüüpilisi tellimustöid, millel puudub kunstniku individuaalne lähenemine. Kristuse figuuris on tugevasti tunda B. Thorwaldseni (1770—1844) eeskujusid. Kristuse kuju kordab Adamson ka oma kabeli kavandis (savi, 1924).[3] Itaalias viibides raius Adamson marmorisse oma varasemad tööd «Laine ainuke suudlus» ja «Laeva viimne ohe», viimast kordas ta marmoris veel 1926. a.

[1] Fr. R. Kreutzwald, Kalevipoeg. Tallinn, 1951, lk. 316.
[2] Sealsamas.
[3] TRÜ KAK, foto.



Naise pea. Etüüd. Savi.

1923. a. pärinevad kunstniku tütarde marmorportreed. Suure soojuse ja südamlikkusega on teostatud noorema tütre portree — «Kunstniku uinuv tütreke» (repr. nr. 16), milles on veenvalt edasi antud lapsele omast õrnust ja pehmust. Vähema väljendusliku jõuga on vanema tütre sentimentaalse kallakuga portreereljeef, millele Adamson andis nimetuse «Ilmsüütus».

Töötades pingeliselt väikelinnas Paldiskis ja viibides korduvalt Itaalias jäi Adamson eemale kaasaja kunstielu küsimustest. 20-ndate aastate algus tähistas teravat võitlust kodanliku Eesti kujunevas kunstielus, mil-



Kunstniku vanema tütre C. Adamsoni portree.
Savi. Umb. 1918.

lele avaldasid tugevat mõju lääne-euroopa formalistlikud ja dekadentlikud kunstivoolud. Eestis tekkis formalistlikel printsiipidel töötavaid rühmitusi, kes deklareerisid oma kunsti ainuõigsust. Ebaloomulikud vahekorrad kunstnike rühmituste, samuti üksikute kunstnike vahel, karjerism, formalistliku kunsti propageerimine ei jäänud tähele panemata Adamsoni elukogenud pilgule. Ta ütles: «Arvan isiklikult, et praegune ülimodern kunst ei ole mitte loomulikult, spontaanselt sündiv, vaid

rahaga tehtav vool.» [1] Samuti nägi ta kaasaegsete formalistide, kubistide, konstruktivistide ja teiste dekadentide veiderdusi, mida pakuti «puhta kunsti» sildi all. Elutargalt lausus hõbepäine meister nende kohta: «Nad on kui lapsed, kes oma nukud ja lauakesed mahutavad, kord ühte, kord teise sahtlisse, ja siis ikka ütlevad, nad olevat kunstiriigi avastanud.» [2]

1922. a. asutati Eesti Kujutavate Kunstnike Kesküh ing, mis asus kunstielus juhtivale positsioonile. Sellesse kuulus valdav osa kunstnikke, nende hulgas ka A. Adamson. 1923. a. Kesküh ing lõhenes ja rühm kunstnikke eesotsas Paul Sepaga (1874—1953) asutas Eesti Kunstnike Liidu, kuhu tõmmati kaasa ka Adamson. Mõlema koondise vahekord kujunes vaenulikuks. Adamson ei võtnud osa ei ühe ega teise koondise siseelust ja võitlusest. Ta eksponeeris oma teoseid Kunstnike Liidu näitustel, oli aga samaaegselt Keskühingu auliige.

Adamsoni tööleasumine Eestis võeti osa kunstikriitikute poolt väga vaenulikult vastu. 1919. a. sügisel, millal avaldati üleskutse korjanduseks, et omandada kunstimuuseumile Adamsoni «Noorus kaob», reageeriti sellele äärmiselt solvava kirjutisega.[3] Toonitati ka seda, et Adamson pole ennast eestlaseks pidanud ja tahab nüüd kitsal ajal eestlane olla, eriti «kui leivalõhn nii magusasti . . . sõõrmeid kõditab.» [4] Esimese eesti kunstinäituse puhul 1919. a. kuulutati: «Vanade meistrite tööd oma piinliku väljatöötamise ja looduse kopeerimise tehnikaga suurt midagi ei ütle.» [5] Nende «vanade meistrite» ritta kuuluvaks loeti ka Adamson. Adamsoni edasistele näitustel esinemistele reageeriti samuti halvustava kriitikaga ja tema teoseid klassifitseeriti kui tühiseid nippasju, millel pole kohta kunstinäitustel ja «mis suurepäraselt passiks iga väikekodanlise perekonna pitslinaga kaetud kummuti ilustamiseks.» [6] Veidi leplikum kriitika märkis, et «see, mis A. A d a m s o n i tooteis isikupärane ja väärtuslik näib, tuleb kirjutada tema nikerdustehnika täiuse arvele.» [7] Sisuliselt ei püütudki Adamsoni isikupärasele kunstile läheneda. Hoolimata kriitika salvavast suhtumisest ja vaenust, mida näitasid üles noorema generatsiooni

---

[1] «Vaba Maa» nr. 122, 31. V 1928.
[2] «Päevaleht» nr. 172, 30. VI 1929.
[3] «Odamees» nr. 10, 25. X 1919.
[4] «Vaba Maa» nr. 225, 2. X 1923.
[5] «Sotsiaaldemokraat» nr. 150, 22. VII 1919.
[6] «Vaba Maa» nr. 226, 3. X 1923.
[7] «Looming» nr. 6, 1923.

kunstnikud, jätkas Adamson loomingulist tegevust oma väljakujunenud laadis.

20-ndatel aastatel pühendas Adamson palju tähelepanu ja energiat monumentide loomisele. Juba varem saavutatud populaarsuse tõttu hakkas Adamson kodumaale saabumise järel peagi saama eratellimusi mälestusmärkidele. Aastatel 1920—1922 valmistas ta Linde hauasamba Pärnu kalmistul ja piiskop Platoni hauamonumendi Tallinnas. Viimase pronks-portreebüst (1920) püstitati iseseisva mälestusmärgina Issanda Muutmise kiriku õuel.

Kodanliku Eesti omavalitsused hakkasid 20-ndail aastail suure hooga püstitama monumente klassisõjas langenute mälestuseks. Igas suuremas keskuses kerkis mälestussammas. Projektide saamiseks korraldati võistlusi või telliti need otseselt kunstnikelt. Adamson, tundes kodanliku kriitika vaenulikku suhtumist endasse, ei võtnud osa konkurssidest, kuid tal tuli valmistada terve rida kavandeid ja neid ka teostada, kuna ta oli tuntud «Russalka» ja teiste monumentide autorina, mistõttu sageli pöörduti tema poole. Need monumendid olid reaktsioonilise sisu ja ebaõnnestunud vormiga, kannatades samade puuduste all, mis olid omased aastatel 1907—1917 loodud Adamsoni monumentaalteostele. Neil puudus mälestusmärgile vajalik monumentaalsus ja silueti mõjukus, seetõttu tundusid need sageli ainult väikeste skulptuuride mitmekordsete suurendustena. Ka puudus Adamsonil arhitektuurimeel, mistõttu ta ei suutnud luua kooskõla aluse ja figuuri vahel, ühendada neid ühtseks tervikuks. Sageli vähendas monumendi väärtust ka ebasobiva materjali — tsemendi või betooni kasutamine pjedestaaliks pronksfiguuridele, tingituna tellijate majanduslikest võimalustest. Ka laskis Adamson ennast monumentide kavandamisel ja teostamisel mõjustada tellijate soovidest ja maitsest. Selleks aga, et üldse loobuda taoliste ülesannete täitmisest, puudus kunstnikul teadlikkus, pealegi sõltus ta majanduslikult valitseva klassi tellimusist.

20-ndate aastate algul, mil Adamson oli hõivatud ulatuslikest tellimustöödest monumendiplastika alal, võib märgata tema loomingu diapasooni kitsenemist väikeplastika osas. Ta hakkas uutes variantides elustama varem kasutatud teemasid. 1923. a. nikerdas Adamson väikese pirnipuufiguuri «Alfa et omega» (repr. lk. 68), milles kordab 1908. a. loodud teose «Memento mori» süžeed. Kolba najal uinunud poisikeses on siiralt tabatud lapselikku muretust. Ühiseid jooni võib täheldada ka pirnipuust grupis «Agu tervitab lainet» (1924, repr. nr. 17) 1895. a. nikerda-

tud «Koidu ja Hämarikuga». Selles aga ei suuda meister ületada oma varasemat teost. Adamsonile omase meisterlikkusega on modelleeritud alasti naisfiguur, mis kehastab ärkavat loodust, merd varasel koidutunnil. Kunstniku fantaasia tulemusena leiab meeleolukas looduspilt kajastamist inimlike suhete kaudu, kuid teema lüürilisus, mis sai suurepärase tõlgenduse Koidu ja Hämariku kohtumises, jääb vajaka Agu ja laine juures, kuna kompositsioonis domineerib laine ja kahe kuju vaheline suhe ei tule seetõttu küllaldaselt esile.

Pronksis kordas Adamson gruppi «Äreval ootel» (1925) ja arvatavasti ka Lurichi figuuri.[1]

1925. a. septembri lõpul tähistati vanameistri 70-ndat sünnijuubelit. Adamsoni välismaale sõidu tõttu toimus pidulik austamine poolteist kuud enne tähtpäeva. Nüüd unustati eelnenud aastate pahatahtlik ja üleolev toon. Sel puhul märgiti ajakirjanduses: «Nagu teada, on Eesti kunstnikkude peres mõnesuguseid lahkuminekuid üksikute voolude vahel ja nende vahekorrad ei ole mitte kõige sõbralikumad, aga vanameistri Adamsoni austamises ei ole mingisuguseid lahkarvamisi, vaid selles ühinevad kõik erivoolud.»[2] Üldiselt muutus suhtumine Adamsonisse rahulikumaks, püüti mõista tema väljakujunenud omapärast laadi, hakati rohkem hindama tema meisterlikkust materjali käsitlemisel ja raugematut tööindu.

1928. a. võttis Adamson osa Pariisi Salon'i kevadnäitusest, saates sinna oma neli viimast puunikerdust: «Alfa et omega», «Merekohin», «Sõjaviletsused» ja «Pax» («Rahu»).

Vahtrapuust nikerdatud skulptuuris «Merekohin» (1927, repr. lk. 72) kordab Adamson ümarplastikas 1894. a. loodud samanimelist reljeefi. Uues variandis kujutatakse samuti kannelt mängivat naist putodega. Kanneldaja kujus on teadlikku naiseliku ilu rõhutamist, mõnevõrra idealiseerimistki, seevastu putod on antud elavate askeldavate lastena, eriti poisike kalaga käes, kes uudishimulikult püüab sõrmitseda kandlekeeli. Võrreldes 1894. a. tööga näitab hilisem «Merekohin» meeleolukamat ning suursugusemat teema interpreteerimist.

«Pax» (repr-d nr. 20 ja 21) ja «Sõjaviletsused» (repr-d nr. 18 ja 19) valmisid pikema aja jooksul. Gruppi «Sõjaviletsused» oli Adamson alusta-

---

[1] 1926. a. Riias toimunud kunstinäituse kataloogis (Igaunijas mākslas iztāde, Rigā, 1926) esineb «G. Lurichi» daatumina «1924. a.» Tallinna Riiklikus Kunstimuuseumis asuv eksemplar (RKM S 14) kannab daatumit «1903», kuid signatuuris esineb «professor», millist nimetust kasutas Adamson 1920. aastast peale.

[2] «Päevaleht» nr. 260, 26. IX 1925.



Alfa et omega. Pirnipuu. 1923.

nud juba Peterburis, voolides seal savietüüdi. Algselt kujutas grupp näljast ja raskustest vintsutatud ema lastega sõjas langenud mehe hauakääpal.[1] Asudes hiljem tööd lõpetama, tegi meister kompositsioonis muudatuse ja nikerdas hauakünka asemele mehefiguuri.[2] See suurendas grupi ekspressiivsust, tihendas seost eluga, kuna haud ristiga mõjus sümbolistlikult. Nagu teisteski tõsielulistes teostes annab meister ka siin hästi ilmestatud kujud, peegeldades haaravalt nende hingelisi elamusi, viletsust, mida oli kaasa toonud imperialistlik sõda. Grupi kesksek kujuks on ema, sõja ja nälja karmidest jälgedest märgistatud näoga. Sügava nukrusega mõtleb ta oma laste tulevikule, toetades nagu abi otsides käe sureva mehe õlale, kelle näos surmaeelne heitlus on asendunud mõruda rahuga. Kõige väiksem lastest uinub ema süles, kuna suurem poisike on langenud nõrkenult ema jalgade ette. Vanim — võttes kokku viimast jõudu ja energiat ajab ta end trotslikult sirgu, surub temas elava protesti tähiseks käe rusikasse, olles valmis astuma võitlusse ema ja vendade eest — annab ereda lootusekübemekese üldises masendavas meeleolus. «Sõjaviletsused» oma terava sotsiaalse sisu ja väljendusliku tundeküllusega on lähedane grupile «Nälg». Neis mõlemais ilmneb selgesti Adamsoni soe tunne lihtsate inimeste raske elusaatuse vastu.

Kompositsioonis «Pax» annab Adamson teemale allegoorilise lahenduse. Esialgselt kavandas kunstnik selle grupi juba Pariisis, hiljem jättis seisma ja lõpetas ligi 40 aastat hiljem.[3] Pariisi mõjud kajastuvad sujuvas, maalilises vormikäsitluses, eriti pilvi meenutavas aluse osas ja maakera ümbritsevas nõrgas uduvines, mis tuletavad meelde «Lüürilise muusika» kergeid, dünaamiliselt antud pilvi. Rahu kehastab antiikses rõivastuses naine, kes hoiab kaitsvalt oma kilbi üle teaduse, kunsti, kirjanduse ja muusika. Viimaseid kujutab autor putodena vastavat ala iseloomustavate atribuutidega käes. Maailma rahu kannab tugevatel õlgadel kreeka mütoloogiast tuntud «kuldse ajastu» jumal Kronos (repr. nr. 21). Selles kujus on Adamson saavutanud haruldase elamusrikkuse ja väljendusliku jõu. Kunstnik esitab ta patriarhaalse vanamehena, kelle näos peegeldub sügav rahu, otsustavus ja energia. Kompositsiooni läbib Adamsoni teostele omane liikumistung, mis algab hoogsa tõusuna aluse keerlevatest pilvedest ja Kronose pingutatud hoiakust, pidurdudes naise väärikas ning rahulikus poosis.

---

[1] TKM, 4702 F.

[2] TKM, 1747 F, 1748 F, 1788 F, 1789 F, 1790 F.

[3] «Esmaspäev» nr. 13, 26. III 1928.

«Sõjaviletsuste» ja «Pax» lõpetamisel töötas vanameister äärmiselt pingeliselt, vahel 14—15 tundi päevas. Ta pidas neid gruppe oma elutööks ja avaldas kahtlust, kas ta suudab elus veel sarnast pingutust üle elada.[1]

Pariisis märgiti kõiki Adamsoni väljapanekuid «kiitva mainimisega» (mention honorable) 14 häälega 18 hääletajast. Üldse avaldati kiitust 22 kunstnikule, kusjuures Adamsoni nimi seisis üheteistkümnendal kohal. Ka sooviti Adamsoni töid osta.[2]

Kõigi Pariisis eksponeeritud teoste asukoht on praegu teadmata, nad on tuntud ainult fotomaterjali ning kirjelduste põhjal. 1928. a. omandati «Pax» kodanliku valitsuse poolt ning kavatseti kinkida Rahvasteliidule Genfis.[3] 1934. a. asus grupp Kadrioru lossis.[4] Hiljem märgitakse, et teos jäi puu mõranemise tõttu Rahvasteliidule saatmata.[5]

«Sõjaviletsused» ja «Pax» on Adamsoni viimased valminud puunikerdused. Lõpetamatuna on säilinud abikaasa täisfiguuriline portree (repr. lk. 75), mis oma kompositsioonilt ning käsitluselt erineb Adamsoni teistest puunikerdustest. Figuur on antud rahulikus poosis seisvana, käes raamat, ainukeseks liigutuseks on pea kerge pööre vasakule. Sirgetes voltides langeb rõivas, kaunistuseks on kimp lilli vööl. Naise figuurist õhkub väärikust, lihtsust ja kaalutletud rahu. Vähem on viimistletud «Ingel lapsega», «Poisi pea» jt. Varem teostatud töödest oli Adamsonil kavatsus nikerdada puusse «Damon», mis on jäänud poolikusse faasi.

Viimastel eluaastatel lõi Adamson veel rea töid kipsis ja marmoris. Meri oma rahutu mitmepalgelisusega köitis Adamsoni lakkamatult. Nagu kaugeks tagasihaardeks on kipsfiguur «Nereiidi puhkus» (1928), milles kunagi salapäraseid merehelinaid kuulanud või ainus kord randa suudelnud kangelanna on väsinud, mõtlikumaks muutunud. Kunstnikku köitis vaibuva, sureva laine edasiandmine. Ta tegi terve rea etüüde, milles kujutas lainetel lamavat naisfiguuri. See probleem tõmbas teda kaasa elu viimse minutini. Mereteemal raius Adamson marmorisse «Murdlaine» (1927), mis läks Itaalias kaduma ja on tuntud foto järgi.[6] Selles on ühiseid jooni Adamsoni viimase teosega «Surev laine». Nendes figuurides valitseb varasematest sama-ainelistest teostest erinev meeleolu. Kui «Mere-

---

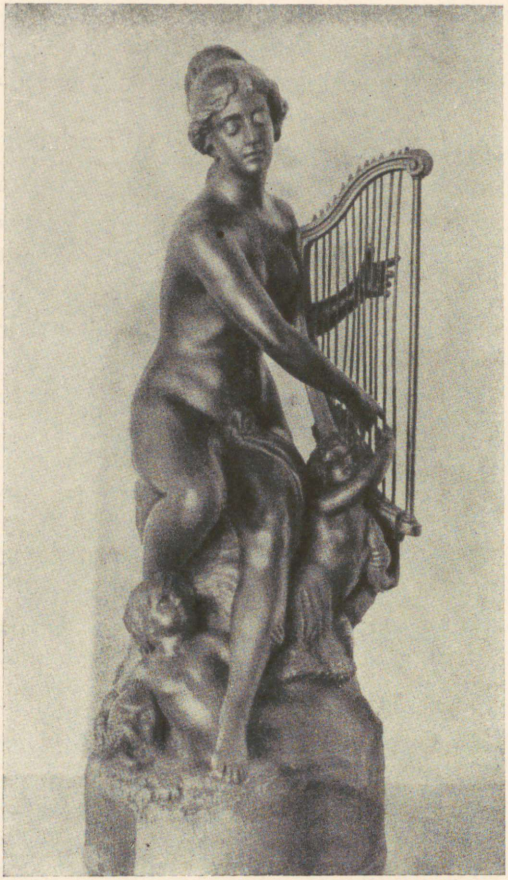
[1] «Esmaspäev» nr. 13, 26. III 1928.
[2] «Päevaleht» nr. 151, 7. VI 1928.
[3] «Rahva Sõna» nr. 150, 6. VII 1929.
[4] «Kunst ja Kirjandus» nr. 27, 1. VII 1934.
[5] «Postimees» nr. 168, 27. VI 1939.
[6] TRÜ KAK, foto.

helinate kuulajas» ja «Laine ainukeses suudluses» prevaleerus lüüriline tundepuhang, «Laeva viimses ohkes» dramaatiline võitluspinge, siis «Murdlaine» ja «Surev laine» tähistavad nagu lõppu hädaohtlikule lainetemängule.

Kunstnikku hakkas paeluma inimliku kannatuse kujutamine. 1926. a. raius Adamson marmorisse kahefiguurilise grupi «Esimene surm, esimene lein», tuues dramaatilise pingega esile ema valu ning leina. Eeva kujus on nii palju inimlikku traagikat, sügavat kurbust, et ununeb kauge legend ja võib tunda kujutatus iga ema raske kurbuse hetkel. 1928. a. teostas kunstnik marmoris ka naisfiguurid «Supleja» ja «Palvetaja» ning mehetorso «Sihil». Üldse hakkas Adamsoni töödes, eriti 1929. a., kõlama nukker toon, vaikne valulik leppimine surma eel oma saatusega («Kristlanna Kolosseumi müüri ääres», kips; «Märtritari pea», kips, repr. nr. 22 ja «Kristus Ketsemane aias», kips ja marmor, repr. nr. 23; kõik 1929. a.). Adamsoni viimase loominguperioodi marmor- ja kipsskulptuurides on lihtsust, lakoonilisust. Skulptor ei pane enam nii suurt rõhku pisiasjadele, vaid püüab rohkem kunstilise üldistuse ja elamuse emotsionaalsema esiletoomise poole. Tehnilisest küljest näitavad nii puunikerdused kui ka marmorfiguurid vanameistri suurt professionaalset oskust materjali käsitlemisel.

Oma loomingulise tegevuse viimaseil aastal lõi Adamson rea mälestusmärke, millel on küllaltki suur kultuurilooline tähtsus kui ka kunstiline väärtus.

24. juunil 1926. a. avati Suure-Jaanis Lembitu monument, mis põlistas mälestuse mineviku vaprast vanemast, langenud 1217. a. Viljandi lähistel toimunud lahingus saksa röövvallutajate vastu. Adamson leidis monumendile rahuliku lahenduse, pannes peamise rõhu silueti mõjukusele ja figuuri (pronks, 1925, repr. nr. 25) ilmekusele, kasutamata üldkompositsioonis kaunistavaid kõrvaldetaile ja jutustava sisuga reljeefe, mis olid tavalised tema monumentide juures. Kunstnik kujutab haavatuna mahalangenud Lembitut, kes surres tõstab mõõga ja ennustab kord saabuvat võitu. Väga emotsionaalselt on antud nägu, mille murelik-mõtlikust ilmest võib nagu ette aimata saabuvat rasket aega, kuid trotslikult kinnisurutud huuled ja vanema väärikas hoiak sunnivad võitlusele ja vastupanule. Sakala muistse vanema välisel kujutamisel, eriti relvade osas, pole kunstnik arvestanud eesti sellealast etnograafilist materjali. Üldiselt on aga rõivastuse rohked detailid orgaaniliselt seotud figuuriga ja sulavad ühtseks tervikuks.



Merekohin. Vahtrapuu. 1927.

Teine mälestusmärk, milles Adamson lähtus eesti rahva minevikust, oli Tartus püstitatud Kalevipoja monument. Adamson oli mitmel korral kujutanud Kalevipoega, nüüd hakkas ta modelleerima monumentaalset figuuri (pronks, 1927, eskiisi repr. nr. 28). Kunstnik, olles tüdinenud mundrisse riietatud surevate sõdurite kujutamisest, asus innukalt teostama Kalevipoja kuju, mis algselt kuulus suurema monumendi kompositsiooni, kuid hiljem, kavandi muutmise tõttu püstitati iseseisva monumendina Emajõe-äärses puiestikus. Kalevipojas kehastas Adamson eesti rahvaluule poolt loodud muistset vägilast, kelles on ühte sulanud väsimatu töömehe ja võitleja jõud, tarkus, vaprus ning sügav armastus oma

kodumaa ja rahva vastu. Adamsoni loodud Kalevipoja kuju oli üks paremaid Kalevipoja tõlgendusi. Ühtlasi kuulub see Adamsoni õnnestunumate monumentide hulka, milles skulptor on loobunud liigseist detailidest ning saavutanud tervikliku monumentaalse üldmõju.

Adamson teostas mälestussambaid ka eesti progressiivsetele kultuuritegelastele. 1926. a. augustis avati Võrus lauluisa Friedrich Reinhold Kreutzwaldi monument, mida kompositsioonilt ei saa kahjuks lugeda Adamsoni õnnestunud teoste hulka. Selle monumendi loomisel on autor kasutanud palju jutustavat elementi, toonud selgitavaid detaile, et nende abil arusaadavaks teha Fr. R. Kreutzwaldi kui rahvaluulekoguja ja «Kalevipoja» looja osa, kuna lauluisa portreefiguuris ei tule see esile. Figuur on sisemise tuleta, emotsionaalsuseta. Äärmiselt halvasti mõjub betoonpjedestaal nii oma proportsioonidelt kui ka materjalilt.

Kolm aastat hiljem valmis Adamsonil Lydia Koidula monument (repr. nr. 29), mille avamisest Pärnus 9. juunil 1929. a. ka vanameister ise osa võttis. Koidulale ausamba rajamise mõte oli Pärnus tekkinud juba 1923. a. Väljakuulutatud konkurss ei andnud soovitud tulemusi, seepärast pöördus komisjon 1926. a. Adamsoni poole, kelle projekt osutus vastuvõetavaks. Lydia Koidula monument on üks väheseid Adamsoni teoseid, mille juures saab jälgida ka kunstniku otsinguid loomingulises protsessis. Säilinud on kaks joonistust. Nendest ühel on kavandatud tömppüramiidikujuline sein, mille ees asetseb antiikses rüüs naisfiguur. Nähtavasti sai meister aru, et antiiksete muusade aeg on möödas ja visandas teise joonistuse, millel kujutab kaljul seisvat naist rahvarõivastes. Sellest kavandist lähtudes teostas ta savietüüdi.[1] Samaaegselt otsingutega figuuri lahendamisel kavandas meister ka mitu pjedestaali varianti. Ühes variandis annab ta aluse esiküljel reljeefi, nagu ta oli kujundanud mitmeid monumendi aluseid, siis joonistab neljakandilistest plokkidest rangelt sirgjooneliselt laotud postamendi, nimi suurte tähtedega keskel. 1927. a. oli lõplik lahendus leitud ja tööd monumendi ehitamiseks võisid alata. Haiguse tõttu ei saanud meister figuuri samal aastal valada, see toimus 1928. a. ning samba avamine nihkus edasi 1929. aastasse. Võrreldes Fr. R. Kreutzwaldi monumendiga on Lydia Koidula mälestussammas paremini lahendatud ja jätab tervikliku mulje. Siin pole kõrvaldetaile, monumendi keskseks osaks on poetessi seisev pronksfiguur, millega graniidist pjedestaal moodustab harmoonilise terviku.

[1] **TRÜ KAK**, foto.

Kunstniku loomingust on säilinud ka hulk savietüüde, mis näitavad Adamsoni kiiret aine fikseerimist. Maalimisega tegeles Adamson viimasel tööperioodil peamiselt Itaalias, kuna kodumaal ei jäänud jõudehetki selle vana harrastuse jaoks. Itaalia ranna- ja linnavaated on teostatud kuivas, protokollivas laadis.

Viimasel loominguperioodil võttis Adamson rohkesti osa näitustest. Kohe Eestisse asumise järel 1918. a. esines ta sügisel kuuendal eesti kunstinäitusel. Ta ei jäänud kõrvale 1919. a. korraldatud esimesest ja 1925. a. teisest eesti kunsti ülevaatenäitusest. 1923.—1925. a. ja 1928. a. võttis ta osa Eesti Kunstnike Liidu iga-aastastest näitustest, 1929. a. eksponeeris ta oma töid Kujutavate Kunstnike Keskühingu näitusel. 20-ndate aastate keskel, teotsedes peamiselt monumendiplastika valdkonnas, jäi Adamson näitustest kõrvale. 20-ndate aastate teisel poolel hakati elavalt tutvustama eesti kunsti ka väljaspool kodumaa piire. 1926. a. Riias toimunud eesti kunsti näituse puhul toob «Päevaleht» ära «Latvijas Sarg'i» kriitika, milles märgitakse eesti skulptuuri kõrget taset. «Prof. Adamsoni näitusel esitatud akadeemilised tööd üllatavad oma virtuoosliku tehnikaga, imestamisväärilise vormidest arusaamisega ja liikumise graatsiaga.» [1] Samuti tõstetakse tunnustavalt esile Adamsoni teoseid eesti kunsti näitustel Helsingis ja Pariisis 1929. a. Samal aastal kavatses Adamson saata töid Pariisi Salon'i ja Londoni.[2] Pärast edukat esinemist Salon'is 1928. a. tahtis meister osa võtta rahvusvahelisest kunstinäitusest Veneetsias, kuid seni teadmatuil põhjusil polnud tema tööd «Merekohin» ja «Alfa et omega» kohale jõudnud, kuigi need pidid Tallinnast sinna saadetama.[3]

Adamsoni viimased eluaastad olid täis rohket tööd. Vaatamata kõrgele vanusele jätkas skulptor intensiivset loomingulist tegevust. Oma viimase teose lõi Adamson talle nii südamelähedasel mereteemal. Jaanipäeva hommikul lõpetas ta kips-äratõmbe teosest «Surev laine» (repr. nr. 24). Kaks päeva hiljem, 26. juunil 1929. a. varises vanameister kokku südameataki tagajärjel.

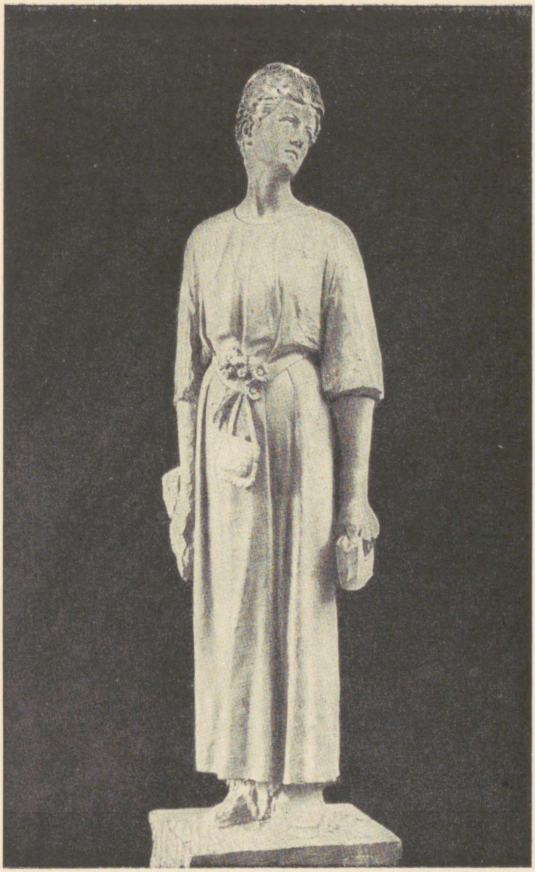
Adamsoni viimane loominguperiood on eelnenuga (1907—1917) võrreldes mitmekesisem ja sügavam. Töötades raugematu innuga loob ta teoseid, mis oma realismi ja elutõega on väärtuslikuks lisandiks tema loo-

---

[1] «Päevaleht» nr. 119, 4. V 1926.

[2] «Päevaleht» nr. 76, 18. III 1929.

[3] «Vaba Maa» nr. 122, 31. V 1928.



Kunstniku abikaasa — E. Adamson.
Lõpetamata. Pirnipuu.

mingu kulminatsiooniperioodil teostatud skulptuuridele. Samuti annab ta uusi tundeküllaseid lahendusi allegoorilise teema tõlgendamisel. Edukalt töötab ta varemloodud teoste elustamisel marmorkoopiate näol ja varasemate teemade esitamisel uues vormis. Kõiges aga ilmneb meistri vääramatu professionaalne nõudlikkus ja virtuooslikkus materjali rakendamisel. Adamson tõendab veel kord, et tema õige ala on väikesemõõduline skulptuur, kuna saavutused monumendiplastikas, välja arvatud mõned erandid, on väheütlevad.

*

Amandus Adamsoni pikk ja viljakas elu räägib visast tööst ja kustumatust energiast, raugematust loomisvõimest ja nooruslikust innust. Tema loomingu paremik rikastab eesti rahvuslikku realistlikku kunstipärandit. Kokku on Adamsoni viljakast loomingust teada rohkem kui kakssada mitmesugust skulptuuri, nendest on meile tuntud üle viiekümne, lisaks veel arvukalt etüüde ja eskiise. Praegu on valdav osa säilinud teoseist koondatud Tallinna Riiklikku Kunstimuuseumi. Üksikuid teoseid leidub keskmuuseumides Leningradis ja Moskvas, aga ka mitmel pool vennasvabariikide muuseumides.

Adamsoni loomingust on sageli pinnaliselt mööda libisetud, pole iga kord mõistetud tema teoste sügavat sisu ega aega, kuhu kuulus tema looming. Adamson oli oma aja laps. Ta kujunes küpseks kunstnikuks XIX sajandi lõpul ja elu viimaste aastateni jäi tema loomingus kõlama eelmise sajandi romantika noote. Formalistlikud ja modernistlikud kunstivoolud ei suutnud talle mingit mõju avaldada. Sageli on peetud Adamsoni väheütlevaks salongikunstnikuks, kes lõi ilusaid naisfiguure kergelt erootilises tõlgenduses, seejuures unustati tema rahvaelu-ainelised kompositsioonid ja portreed, milles valitseb sügav side ümbritseva tegelikkusega. Nendes teostes kõlab soe armastus inimese vastu, kelle mure ja ahastus leiavad sügava vastukaja kunstnikus. Kõikemõistva elukogemusega oskab ta edasi anda lähenevat vanadust ja leppimist oma saatusega elu lõpul. Suure tähelepanuga jälgib Adamson loodust, eriti sügavalt armastatud merd, mille varjundirikkust tõlgendab omapärases inimlikus tundeskaalas. Talle ei jää märkamata lühikese suveöö eriline võlu, millele leiab emotsionaalse võrdluse rahvaluulest.

Adamsoni loomingu diapasoon on väga avar. Eesti demokraatlikus kunstis on olulisel kohal tema karakteritihedad kalurite figuurid ja siiralt käsitletud žanrilised kompositsioonid, milles ilmneb vahetu elutunnetus ja kujutatava tõepärane edasiandmine. Samuti on hinnatavaks panuseks eesti kunstipärandisse Adamsoni eesti mütoloogilist ainestikku käsitlevad ja allegooriliselt merd tõlgendavad kujud oma veenvuse ja sügava emotsionaalsuse tõttu. Märkimisväärseid saavutusi on Adamsonil portree, monumentide ja dekoratiivtööde alal.

Adamsoni paremates teostes avaldub skulptori individuaalne lähenemine teemale ja isikupärane vormikäsitlus. Tema teoseid iseloomustab suur iluotsimine ja äärmine nõudlikkus vormimeisterlikkuses, püüe, et iga töö oleks kaunis teostuselt, kompositsioonilt ja siluetimõjult. Kunstnik valdas mitmesuguseid materjale, kuid tema omapärasele lürismile, pee-

nele ja tundlikule vormikõnele vastasid kõige paremini puu, marmor ja pronks. Haruldase virtuooslikkuse saavutas Adamson oma pirnipuunikerdustes, milles, korrates eesti skulptori-realisti ja väsimatu demokraatliku kunsti eest võitleja J. Koorti sõnu « . . . temale tema suure omapäraselt-meisterliku tehnika juures ei leidu vastaseid isegi Euroopas . . .» [1]

Adamson arendas ja kindlustas Weizenbergi poolt rajatud realistlikke traditsioone eesti rahvuslikus skulptuuris, mida on jätkanud ja loovalt edasi viinud nii progressiivsed eesti kunstnikud kui ka Nõukogude Eesti skulptorid.

---

[1] «Päevaleht» nr. 263, 28. IX 1926.

TEOSTE NIMESTIK

A. Adamsoni teoste nimestikku on püütud võtta kõik säilinud ja fotode ning nimetuste järgi teadaolevad teosed. Iga teose juures on näidatud allikad, kust on saadud andmed, või teose praegune asukoht. Nimetuste osas on arvestatud kunstniku enda poolt antud nimetust või nimetust, mille all on teos kõige rohkem tuntud, vähemesinenud nimetused on antud sulgudes. Kuna suur osa töid on teada ainult nimetuse järgi, siis sageli ei olnud võimalik kindlaks teha teose materjali. Teoste väljaselgitamisel on oluliseks abiks Adamsoni enda poolt koostatud teoste nimestikud 1893. a. (RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19) ja 1907. a. (RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25) akadeemiku nimetuse taotlemisel, kuid nendes on antud teose nimetus ja materjal, teose valmimise aeg aga jäetud märkimata. Dateerimata ja lõpetamata teoste nimekirjast on jäetud välja väiksemad etüüdid, mida on arvukalt kunstniku lese valduses. Maalide osas on võetud nimekirja 1955. a. juubelinäitusel ja varasematel näitustel esitatud teosed, kuigi maale on säilinud tegelikult rohkem. Säilinud teoste juures pole esitatud signatuure, kuna neid on võimalik leida 1955. a. ilmunud juubelinäituse kataloogis. Näitusel esinenud teosed märgitud nimekirjas tärniga. (*)

SKULPTUUR

Enne Kunstide Akadeemiasse astumist

1872

1. *Laua nikerdatud jalad. Saarepuu.
   Erakogu, Tallinn.
2. *Aabel. Puu.
   Erakogu, Tallinn.

1875 (?)

3. *Tisler K. Kreidebergi portree. Kips.
   Erakogu, Tallinn.
4. Kristuse pea. Puu.
   RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
5. Muusa. Paplipuu.
   RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
6. Niobe pea. Puu.
   «Postimees» nr. 294, 30. X 1924.

Peterburi Kunstide Akadeemias 1876.—1879. a.

1876

7. Büst «Anatoomia».
   22. V 1876. a. 25 rublaga premeeritud. Keiserliku Kunstide Akadeemia aruanne 1875—1876, Sankt-Peterburi, 1877, lk. 22.

1876 (?)

8. Herakles. Terrakotta.
   RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1877

9. Apollo pea.
   30. IV 1877. a. avaldatud kiitust. Keiserliku Kunstide Akadeemia aruanne 1876—1877. SPb, 1878, lk. 23.
10. Ingel teatab karjastele Lunastaja sünnist. Vaha.
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 206, l. 2.
11. Laatsaruse elluäratamine. Vaha.
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 206, l. 2.
12. Büst. Terrakotta.
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 206, l. 2.
    22. X 1877. a. teoste eest nr. 10—12 autasustatud väikese hõbemedaliga. RAKA, f. 789, nim. 10, k. 206, l. 2.
13. Džigitt. Puu.
    «Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1877—1878

14. Auroora. Pirnipuu.
    RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
15. Durnovo poja büst.
    RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
16.—18. Beloselski-Belozerski 3 lapse büstid. Terrakotta.
    RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
19. Sjavolodski poja büst. Terrakotta.
    RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1878

20. Eesti kerjus («Kerjus», «Puujalaga kerjus»). Vaha.
    RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
21. Sokratese surm. Vaha. (Fragmendi repr. lk. 15.)
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 206, l. 12.
22. Suurvürst Boris Vladimirovitši büst. Terrakotta.
    «Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
23. Suurvürst Kirill Vladimirovitši büst. Terrakotta.
    «Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
24. Kleopatra sõidab laevas Antoniuse juurde («Kleopatra sõidab vastu Antoniusele»). Reljeef, vaha.
    5. V 1879. a. 50 rublaga premeeritud. Keiserliku Kunstide Akadeemia aruanne 1878—1879. SPb, 1881, lk. 24.
    Riiklik Vene Muuseum, Leningrad.
25. Bakhant.
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 10.
26. Ristija Johannes («Kristuse ristimine Ristija Johannese poolt»).
    27. X 1879. a. autasustatud suure hõbemedaliga. RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 10.
    «Teataja» nr. 49, 1. III 1904.

Esimesed tööaastad 1880.—1887. a.

1880

27. Kentauride võitlus lapiitidega. Reljeef, vaha.
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 9.
28. Kentaur Nessos ja Deyaneira («Deyaneira röövimine kentaur Nessose poolt», «Kentaur Nessos»). Vaha.
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 13.
29. Bakhant fauniga («Bakhant väikese fauniga», «Bacchuse neitsi ja faun»). Vaha.
    RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 13.

1882—1883

30. Dekoratsioonide mudelid Tsarskoje Seloo lossi jaoks.
    RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
31. Kaminamudel. Kips.
    RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

32. Nekrassovi poja büst. Marmor.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
33. *Nikerdatud raam J. Köleri maalile «Andke keisrile...». Pirnipuu. (Detailide repr-d lk-del 18 ja 19.)
RKM R.
34. Hruštšovi büst. Marmor.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
35. Dekoratiivtööd Apraksini lossis. Kips.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1884

36. Tütarlapse portree-medaljon («Ins. Boreiša tütar»). Puu. (Repr. lk. 22.)
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
TKM, 1808 F.
37. Viie tuhande söötmine («Viie tuhande inimese söötmine»). Reljeef, pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
38. Kaana pulm. Reljeef, pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1885

39. Dekoratiivkaunistused Brusnitsõni majas. Kips.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
40. Luule ja kunst («Poeesia ja teised kunstid»). Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
41. Taavet. Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1886

42. Vaagen ja soolatoos. Puu.
«Sakala» nr. 22, 14. VI 1886.

Enne 1887 (incl.)

43. Lillekimp. Puu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
44. Lendav Cupido lilledega. Reljeef, puu.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
45. Heraklese poolt haavatud kentaur Nessos. Vaha.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
46. Prof. J. Köleri portree. Puu.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
47. Kindraladjutant Richteri portree. Puu.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
48. Polkovnik U. P. R.-i portree. Puu.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
49. Vürst E. Beloselski-Belozerski büst.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
50. Vürstinna Beloselskaja-Belozerski büst.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.
51. Kindraladjutant Barantsevi portree-medaljon. Vaha.
A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.

52. Keisrinna Maria Feodorovna büst. A. I. Adamsoni skulptuurinäituse kataloog. St.-Peterburi, 1887.

1887

53. Keiser Aleksander III portree («Keiser Aleksander III medaljon»). Puu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

Pariisis 1887.—1891. a.

1887

54. Vangistatud Amor («Amorite laul»). Elevandiluu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1888

55. Esimene piip. Pirnipuu.
1889. a. Pariisi maailmanäitusel esile tõstetud «austava mainimisega». RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Revalsche Zeitung» nr. 91, 19. IV 1888.

56. Paavst Leo XIII portree-medaljon. Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Revalsche Zeitung» nr. 91, 19. IV 1888.

1889

57. *Igavesti võidutsev armastus («Armastus, Teadus ja Surm», «Igavesti võitjaks jääv armastus»). Pirnipuu. (Repr. nr. 1.)
1889. a. Pariisi Salon'is esile tõstetud «austava mainimisega».
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
RKM S 750.

58. Laine. Kips. (Repr. lk. 25.)
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
TRÜ KAK, foto.

59. Neli aastaaega. Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

60. Koidutäht. Pannoo, puu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1889 (?)

61. Magav laps. Vaha.
«Postimees» nr. 8, 20. I 1890.

1890

62. Amori tervitus («Tervitus kodumaalt»). Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

63. Dekoratiivreljeef. Vaha.
Kolm inimpõlve eesti kunsti 1840—1942. Tallinn, 1942.

64. Paruness Wienecken'i portree. Pirnipuu.
Enne 1907. a. pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1891

65. *Lüüriline muusika. («Lüürilise muusika geenius», «Kunst ja muusa», «Lüürika ja muusika», «Tundeline muusika»). Pirnipuu. (Repr. nr. 6.)
1891. a. Pariisi Salon'is autor esi-

tatud kuldmedali kandidaadiks. RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
RKM S 61.

66. Kamin («Kaminakaunistus»). Puu. (Repr. lk. 27.)
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
TKM, 132 F.

1887—1891

67. Rüütel. E. Meissonier' maali järgi. Reljeef, kips.
1896. a. pirnipuu.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951. Pirnipuu: Baškiiri ANSV Riiklik Kunstimuuseum, Ufaa.

68. Louis XIV ootetoas. E. Meissonier' maali järgi. Reljeef, kips.
1903. a. pirnipuu.
Enne 1907. a. pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951. «Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
RKM, F 3348.

69. Neptuni jalutuskäik. Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

70. Raam amoritega. Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

71. Tatari valvurid. Pirnipuu.
Voldemar Vaga, Eesti kunst. Tartu-Tallinn, 1940, lk. 152.

Peterburis ja kodumaal 1892.—1906. a.

1892

72. Ino («Ino Melikertesega», «Leukothea»). Kips.
«St. Peterburger Zeitung» nr. 56, 25. II 1892.

73. Abitu olukord («Nälg», «Nälgijate grupp»). Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
K. A. Hermann, Eesti üleüldise teaduse raamat. Jurjev-Tartu, 1900.

74. *Surev Hüakinthos («Puhkav atleet»). Pirnipuu. (Repr. lk. 30.)
Riiklik Vene Muuseum, Leningrad.

75. Muhu kalur («Muhu kalamees», «Muhu rauk», «Laevamees Muhu saarelt», «Muhu Madis»). Vaha, kips. (Repr. lk. 31.)
«Valgus» nr. 36, 25. VIII 1892.
*Kips: RKM S 233, TKM 151 S.

76. Ivaštšenko büst. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1893

77. Söögilaua kaunistus («Lauaehe», «Kujurikas lauaehe», «Mängivad amoretid»). Vaha.
Keiserliku Kunstide Akadeemia 1893. a. näituse kataloog. 1893.
Eesti NSV TA Ajaloomuuseum, Tallinn.

78. Külataat Keilast («Eesti vana postiljon», «Postipapa»). Vaha.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Postimees» nr. 143, 26. VII 1893.

79. Autoportree («Kunstniku enese pilt»). Puu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.
«Valgus» nr. 28, 6. VII 1893.

80. Vürstinna Teniševa büst. Marmor.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

Kuni 1893 (incl.)

81. Armastuse võim.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.

82. Naise portree-medaljon. Puu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 18—19.

1894

83. Merekohin («Meri mühab», «Kannelt mängiv Äol», «Lainetav meri»). Reljeef, puu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Postimees» nr. 68, 28. III 1894.
TRÜ KAK, foto.
84. M. A. Balugjanski büst. Pronks.
Keiserliku Kunstide Akadeemia 1894. a. näituse kataloog. 1894.
85. Parun N. V. Medemi büst. Pronks.
Keiserliku Kunstide Akadeemia 1894. a. näituse kataloog. 1894.

1895

86. *Koit ja Hämarik («Amor ja Psyche», «Koit tervitab Ämarikku»). Pirnipuu. (Repr. nr. 2.)
RKM S 45.
87. Kalevipoeg ja Sarvik («Kalevipoja võitlus sarvikuga», «Kalevipoeg sarvikuga võitluses», «Kalevipoeg ja vanapagan»). Kips. (Repr. nr. 3.)
1896. a. vaha.
«Noor-Eesti Album» II. Tartu, 1907, lk. 192/193.
*Vaha: RKM S 295.
88. Kristuse pea («Kannatav Kristus», «Kõik on lõpetatud», «Päästja»). Marmor.
«Olevik» nr. 7, 14. II 1895.
TRÜ KAK, foto.
89. Vabastatud geenius («Äratatud geenius»). Kips.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
TRÜ KAK, foto.
90. Tõe triumf («Tõe võit», «Õiguse võit», «Õigus jääb võitjaks»). Kips.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
91. Naine lapsega. Kips.
«Olevik» nr. 7, 14. II 1895.
92. Nikolai II portree-medaljon. Kivisool.
«Новое Время» (приложение к газете) nr. 222, 15. IV 1895.
93. Dekoratiivsed karüatiidid Spiridonovi majale. Kips.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1896

94. Siesta. Reljeef, pirnipuu.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi IV näituse kataloog. St.-Peterburi, 1896.
95. Kevade ärkamine («Uinuv loodus», «Ärkav loodus», «Maa ärkamine kevadel»). Kips.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi IV näituse kataloog. St.-Peterburi, 1896.
96. Ad astra («Hinge minemine taeva poole», «Pimedusest valgusele»). Reljeef, puu.
«Postimees» nr. 67, 23. III 1896.
TKM 4341 F.
97. Vürstinna Jussupova büst. Marmor.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1896—1897

98. Friis end. Aleksander III muuseumile. Kips.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951. Riiklik Vene Muuseum, Leningrad.

1897

99. Napoli nälgivad lapsed («Napoli lapsed näljas», «Viletsus»). Kips.
1908. a. pronks.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi St.-Peterburis toimuva XVI näituse illustreeritud kataloog. St.-Peterburi, 1908.
TRÜ KAK, foto.

100. Aleksander III büst. Marmor.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1898

101. *Hülgekütt Pakri saarelt («Kütt harpuuniga», «Hülgekütt»). Pronks. (Repr. nr. 4.)
Riiklik Vene Muuseum, Leningrad.

102. Krahv Benkendorfi büst. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

103. Krahvinna Benkendorfi büst. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

104. Kevad. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

105. Inglipead Varssavi vene-õigeusu katedraalis. Betoon.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

106. Benoit' tütre portreereljeef. Pirnipuu.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1899

107. Äreval ootel («Äreval ootusel», «Ootel», «Tormiselt merelt meest ja isa ootavad ema ja laps»). Vaha. (Repr. nr. 5.)
1900. a. kips.
Enne 1907. a. pronks.
1925. a. pronks.
«Eesti Sõna» nr. 43, 22. II 1942.
Kunstinäituse kataloog (Maloi Morskoi Nr. 14). St.-Peterburi, 1900.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
Vaha: RKM S 624.
*Pronks 1925. a.: RKM S 294.
Pronks: Eesti NSV Ministrite Nõukogu Alaline Esindus, Moskva.

108. Laeva viimne ohe («Hukkuva laeva viimsed hetked», «Hukkamineva laeva kujutus», «Laeva viimane õhkamine põhja vajudes», «Laine viimane ohe»). Vaha, kips, biskviit. (Repr. nr. 7.)
1901. a. biskviit.
Enne 1907. a. pirnipuu.
1922/23. ja 1926. a. marmor.
Keiserlik Portselanivabrik 1744—1904. SPb, 1906, lk. 318.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
Kips: Pärnu I Keskkool, Pärnu.
Biskviit 1899. a.: TKM 136 S; Riiklik Vene Muuseum, Leningrad; Riiklik Tretjakovi Galerii, Moskva.
Marmor 1922/23. a.: RKM S 445.
*Marmor 1926. a.: RKM S.

109. L'inutile Beauté (Kasutu ilu). Reljeef.
Keiserliku Kunstide Akadeemia kevadnäituse kataloog. 1899.

110. Nümf Aegene röövimine («Nümf Aegenae röövimine kotkaks muutunud Jupiteri poolt»). Pirnipuu (?).
Keiserliku Kunstide Akadeemia kevadnäituse kataloog. 1899.

111. Siegfried. Reljeef, pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

Voldemar Vaga, Eesti kunst. Tartu-Tallinn, 1940, lk. 162.

112. Suurvürstinna Jelena Vladimirovna portree-medaljon. Kristallsool.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1900

113. *Istuv tütarlaps. Kips.
RKM S 757.

1901

114. *Naine lilledega. Reljeef, pirnipuu.
RKM S.

115. *Daami portree. Reljeef, kips.
RKM S 722.

116. Harmoonia. Reljeef, pirnipuu.
Keiserliku Kunstide Akadeemia saalides toimuva kevadnäituse kataloog. 1901.

117. Murdlaine. Kips.
Keiserliku Kunstide Akadeemia saalides toimuva kevadnäituse kataloog. 1901.
TKM, 4342 F.

118. Amor arstina. Kips.
1908. a. pirnipuu.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
TKM 1749 F; TRÜ KAK, foto.
Pirnipuu: Erakogu, Tallinn.

1902

119. Sappho. Kips.
Noor-Eesti Album II. Tartu, 1907, lk. 144/145.

120. K. K. Slutševski büst. Kips.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi St.-Peterburis toimuva X näituse illustreeritud kataloog. St.-Peterburi, 1902.

121. Koidu ootel («Neiu päikese tõusu vaatamas»). Marmor, pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919
Marmor (fragmendid): RKM S 436.
Pirnipuu: TKM 4344 F.

122. «Russalka» monument. Graniit, pronks. (Repr-d nr. 26 ja 27, lk. 5.)
«Olevik» nr. 38, 17. IX 1902.
Kadriorg, Tallinn.

1903

123. *Maadleja G. Lurich («Tšempion Lurich», «Atleet», «Lurich»). Kips, pronks. (Repr. nr. 8.)
1924. a. pronks.
Igaunijas mākslas iztāde. Rigā, 1926.
RKM S 14.

124. *Veenuse sünd. Biskviit.
Riiklik Tretjakovi Galerii, Moskva; Riiklik Läti ja Vene Kunsti Muuseum, Riia.

125. Magav noormees («Rõõmus noormees»). Biskviit.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
Keiserlik Portselanivabrik 1744—1904. SPb, 1906, lk. 318.

126. Kirovi (end. Troitski) silla obeliskide kaunistused. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
Riiklik Kunstimälestusmärkide Kaitse Inspektsioon, Leningrad.
Toimik: Kirovi (end. Troitski) silla ehituslugu, 1950.
Leningrad.

127. Koreisi fontääni figuurid. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
TRÜ KAK, fotod.
Alupka, Krimm.

128. Nereiid. Pronks.
1914. a. pronks.
TRÜ, KAK, fotod.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951. Alupka, Krimm.

1904

129. *Merehelinate kuulaja («Merehelinaid kuulamas», «Meremühinat kuulates»). Biskviit. (Repr. lk. 37.)
RKM S 423; TKM 135 S; Riiklik Vene Muuseum, Leningrad.
130. Tuleriidal. Reljeef, puu.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
RKM F 3347.
131. Rahvaharidus («Valgustus»). Reljeef, pirnipuu.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi Moskvas toimuva XII näituse illustreeritud kataloog (20. III—2. V). St.-Peterburi, 1904.
132. Kaldale aetud.
«Teataja» nr. 49, 1. III 1904.
133. Tema juurde («Kristuse taevaminek»). Pirnipuu.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
134. Uputatud laevade monument. Graniit, pronks.
Vestlus Riikliku Vene Muuseumi teadusliku töötaja sm. Pressnoviga 19. XII 1955, Leningrad.
Sevastoopol.
135. Tööstus ja Meresõit. Raamatumaja (end. «Singeri» Kompanii hoone) dekoratiivskulptuurid. Vask (?).
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
Leningrad.
136. Inspiratsioon ja tööstus («Luulelend ja tööstus»). Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1905

137. *Damon. Biskviit. (Repr. lk. 41.)
RKM S 670; Tuuva oblasti Koduloomuuseum, Kõzõl.
138. Laine ainuke suudlus («Laine suudlus», «Laine viimne suudlus»). Biskviit. (Repr. nr. 9.)
*1922. a. marmor.
Biskviit: Riiklik Vene Muuseum, Leningrad.
Marmor: RKM S 756.
139. Hingepiin («Hingekarje»). Biskviit.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.

1906

140. *Gladiaatorid. Pronks. (Repr. nr. 11.)
1907. a. kips (suurendatult).
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
Pronks: RKM S 740.

Peterburis 1907.—1917. a.

1907

141. *Aja lend («Naine liivakellaga», «Aeg»). Pirnipuu. (Repr. lk. 60.)
RKM S 11.
142. *Mehe portree. Kips.
Erakogu, Paldiski.
143. Unede riigis. Kips, pirnipuu, pronks.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi Moskvas toimuva XV näituse illustreeritud kataloog. St.-Peterburi, 1907.
144. Torm. Vaha.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi Moskvas toimuva XV näituse illustreeritud kataloog. St.-Peterburi, 1907.

145. M. A. Zichy büst.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi Moskvas toimuva XV näituse illustreeritud kataloog. St.-Peterburi, 1907.

Kuni 1907 (incl.)

146. Salajane armastus. Marmor.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
147. Grazioso Botta büst. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
148. Minaši büst. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
149. Pr. Gurjevi hauamonument. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
150. Aleksander II monument Kurski kubermangus. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
151. Venemaa tervitus Prantsusmaale. Dekoratiivgrupp. Kips.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.
152. Kilpide mudelid Aleksander II monumendile Moskvas. Kips.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

1907—1908 (?)

153. 1000-aastase Venemaa sõdade ajalugu. Mudel. Vaha. (Repr. lk. 52.)
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951. TRÜ KAK, fotod.
154. A. S. Puškin. Kavand. Pronks.
Üleliiduline A. S. Puškini Muuseum, Leningrad.
155. Triitonike. Vaha.
Keiserliku Kunstide Akadeemia saalides toimuva 1908. a. kevadnäituse kataloog. St.-Peterburi, 1908.
156. Memento mori. Pirnipuu.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi St.-Peterburis toimuva XVI näituse kataloog. St.-Peterburi, 1908. «Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
157. Troonipärija Aleksei. Palmipuu.
Muuseumivarade Keskhoidla teadusliku inventeerimise kaart ja foto, Detskoje Seloo.

1908—1909

158. Peeter I monument. Graniit, pronks.
Suur Nõukogude Entsüklopeedia I, teine väljaanne [1949]. Poltaava.

1910

159. *Kunstnik J. Köleri portree-medaljon. Pronks.
RKM S 13.
160. Kreeklaste tants («Elision Danse»). Pirnipuu.
«Revalsche Zeitung» nr. 122, 31. V 1910.
161. Suplev laps («Väike suplejanna», «Laps vee ääres»). Pirnipuu.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
162. Skobelevi monument. Kavand.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
163. Barclay de Tolly monument. Kavand.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
164. Surev grenader. Reljeef, vaha.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
165. L. Tolstoi portree. Pirnipuu.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
166. Sappho. Pirnipuu.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1910—1911

167. Tiibetlane. Vaha.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
168. Kellakoda. Vaha.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1911

169. *Kunstnik J. Köleri portree paletiga. Kips, pronks. (Repr. nr. 10.)
Pronks: Suure-Jaani kalmistu.
Kips: RKM S 10.
170. Kubani kasakate monument. Graniit, pronks.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
Tamaan.
171. Romanovite dünastia 300 aasta valitsemise juubeli monument. Kavand. Vaha.
«Нива» nr. 43, 22. X 1911.
TKM, 4348 F.

1912

172. *Naine lapsega. Lõpetamata. Pirnipuu.
Erakogu, Paldiski.

1912—1913

173. Dragunite polgu 100 aasta juubeli grupp. Vaha, pronks.
«Огонекъ» nr. 37, 15. IX 1913.
TRÜ KAK, fotod.

1913—1917

174. Romanovite dünastia 300 aasta valitsemise juubeli monumendi 23 figuuri. Pronks. (Detailist repr. lk. 57.)
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
TRÜ KAK, fotod.

Kodumaal 1918.—1929. a.

1919

175. *Noorus kaob. Pirnipuu. (Repr. nr. 14.)
RKM S 12.
176. *Daami portree. Reljeef, pirnipuu.
RKM S 723.
177. Pärnu linna monument. Kavand. Savi.
«Päevaleht» nr. 280, 8. XII 1920.

1920

178. *Nälg («Vaesus», «Nälja grupp»). Pirnipuu. (Repr-d nr. 12 ja 13.)
Tallinna Linnamuuseum, Tallinn.
179. *Mehe portree. Reljeef, pirnipuu.
RKM S 646.
180. Piiskop Platoni büst. Pronks.
Issanda Muutmise kirik, Tallinn.

1920—1921

181. Tallinna monumendi kavand. Vaha.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.
182. *Kalevipoeg ja Sarvik. Vaha. Detail Tallinna monumendist.
TKM 160 S.
183. Mehe ratsafiguur. Vaha. Detail Tallinna monumendist.
RKM S 243.
184. Lembitu ratsafiguur. Vaha. Detail Tallinna monumendist.
RKM S 244.

1921—1922

185. Linde hauamonument.
«Päevaleht» nr. 135, 27. V 1921.
Pärnu.
186. Piiskop Platoni hauamonument.
Issanda Muutmise kirik, Tallinn.

1922

187. *Kalevipoeg põrgu väravas. Kips. (Repr. nr. 15.)
RKM S 756.
188. *Kristuse pea. Kips. Etüüd Tartu Pauluse kiriku altarigrupile.
Erakogu, Paldiski.
189. *Pimeda mehe pea. Kips. Etüüd Tartu Pauluse kiriku altarigrupile.
Erakogu, Paldiski.

190. Pärnu monument. Raudbetoon, pronks.
«Vaba Maa» nr. 162, 15. VII 1922.

1922—1923

191. Tartu Pauluse kiriku altarigrupp. Marmor.
«Postimees» nr. 74, 18. III 1923.

1923

192. Alfa et omega («Algus ja lõpp»). Pirnipuu. (Repr. lk. 68.)
1928. a. Pariisi Salon'is esile tõstetud «austava mainimisega».
«Päevaleht» nr. 151, 7. VI 1928.
TKM 1810 F, 1811 F.
193. Ilmsüütus («Tütre Corinna portree»). Marmor.
«Päevaleht» nr. 255, 25. IX 1923.
194. *Kunstniku uinuv tütreke («Tütre Maarja Magdaleena portree»). Marmor. (Repr. nr. 16.)
Erakogu, Paldiski.
195. L. Tohveri hauamonument. Marmor.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1924

196. *Agu tervitab lainet («Agu tervitab Koitu», «Agu suudleb Koitu»). Pirnipuu. (Repr. nr. 17.)
RKM S 749.
197. *Tereki ohver («Kaukaaslanna pea»). Marmor, pronks.
RKM S 305.
198. Murdlaine. Kips.
1927. a. marmor.
Eesti Kunstnikkude Liidu II ülemaalise kunstinäituse nimekiri. 14. sept.—12. okt. 1924. a., Tallinn.
Voldemar Vaga, Eesti kunst. Tartu-Tallinn, 1940, lk. 180.
TRÜ KAK, foto.
199. *Luuletaja Juhan Liivi portree. Kips (patineeritud).
Amandus Adamson. Juubelinäituse kataloog. Tallinn, 1955.
TKM 159 S.
200. Itaalia tütarlaps. Marmor.
«Looming» nr. 8, 1924, lk. 637.

1925

201. Lembitu. Pronks. (Repr. nr. 25.)
Viljandi Rajoonidevaheline Koduloomuuseum, Viljandi.
202. G. Mootse ema portreereljeef. Pronks.
RKM, G. Mootse käsikiri, 1939.
Võnnu vana kalmistu.
203. Rakvere monument. Tsementbetoon, pronks.
«Päevaleht» nr. 235, 1. IX 1925.
204. Valga monument. Tsement, pronks.
«Postimees» nr. 275, 11. X 1925.

1925 (?)

205. Kannatus.
Eesti Kunstnikkude Liidu III ülemaalise kunstinäituse nimekiri 1925. a. Tallinn, 1925.

1926

206. Jakob Liivi portree. Reljeef, pronks.
Erakogu, Tartu.
207. Eeva ja Aabel («Esimene südamevalu», «Esimene surm, esimene lein»). Marmor.
«Kolm inimpõlve eesti kunsti 1840—1942». Tallinn, 1942.
TKM 1773 F, 1774 F.
208. Narva-Jõesuu monument. Tsementbetoon, pronks.
«Postimees» nr. 167, 26. VI 1926.
209. Viljandi monument. Betoon, pronks.
«Päevaleht» nr. 256, 21. IX 1926.
210. Fr. R. Kreutzwaldi monument. Tsement, pronks.
«Vaba Maa» nr. 203, 31. VIII 1926.
Võru.
211. V. Reimani figuur. Pronks.
RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1927

212. Merekohin. Vahtrapuu. (Repr. lk.72.)
1928. a. Pariisi Salon'is esile tõstetud «austava mainimisega». «Päevaleht» nr. 151, 7. VI 1928.
«Postimees» nr. 79, 20. III 1928.
TKM 1735 F, 1791 F.

213. Kalevipoja figuur Tartu monumendile. Pronks.
«Postimees» nr. 256, 21. IX 1927.

214. Tartu Pauluse kalmistu grupp. Pronks.
«Postimees» nr. 256, 21. IX 1927.

215. Kuressaare monumendi figuur. Pronks.
«Päevaleht» nr. 281. 15. X 1927.

1928

216. *Supleja. Marmor.
RKM S 400.

217. *Nereiidi puhkus. Kips.
RKM S 755.

218. Pax («Rahu»). Pirnipuu. (Repr-d nr. 20 ja 21.)
1928. a. Pariisi Salon'is esile tõstetud «austava mainimisega». «Päevaleht» nr. 151, 7. VI 1928.
«Päevaleht» nr. 79, 20. III 1928.
TKM 1745 F, 1746 F, 1783 F, 1784 F, 1785 F.

219. Sõjaviletsused («Sõjaohvrid»). Pirnipuu. (Repr-d nr. 18 ja 19.)
1928. a. Pariisi Salon'is esile tõstetud «austava mainimisega». «Päevaleht» nr. 151, 7. VI 1928.
«Päevaleht» nr. 79, 20. III 1928.
TKM 1747 F, 1748 F, 1788 F, 1789 F, 1790 F.

220. Palvetaja («Põlvitaja naine»). Marmor.
Eesti Kunstimuuseumi aastaraamat I. Tallinn, 1931, lk. 108/109.

221. Haavatud sõdur. Kips, patineeritud.
«Postimees» nr. 273, 7. X 1928.

222. Tondi monument Tallinnas. Tsement, pronks.
«Postimees» nr. 131, 15. V 1928.

1928 (?)

223. Sihil («Rekordi jahil», «Sportlane», «Sihi eel», «Õnne jahil»). Kips, marmor.
«Päevaleht» nr. 76, 18. III 1929.
*Kips: Erakogu, Paldiski.

224. Hingekarjatus. Marmor.
«Päevaleht» nr. 76, 18. III 1929.

1929

225. *Märtritari pea. Reljeef, kips. (Repr. nr. 22.)
Erakogu, Paldiski.

226. *Kristlanna Kolosseumi müüri ääres. Reljeef. kips.
Erakogu, Paldiski.

227. *Kristuse pea («Kristus Ketsemane aias»). Marmor. (Etüüdist repr. nr. 23.)
RKM S 435.

228. Tantsivad neiud. Kips.
«Kolm inimpõlve eesti kunsti 1840—1942». Tallinn, 1942.
TKM 1778 F.

229. Lydia Koidula monument. Graniit, pronks. (Repr. nr. 29.)
«Päevaleht» nr. 154, 11. VI 1929.
Pärnu.

230. *Surev laine («Lainete ohver»). Kips. (Repr. nr. 24.)
RKM S 762.

Dateerimata ja lõpetamata teosed

231. *Kunstniku abikaasa — E. Adamson. Lõpetamata, Pirnipuu. (Repr. lk.75.)
Erakogu, Paldiski.

232. Ema pojaga. Pirnipuu.
A. N. Radištševi nim. Kunstimuuseum, Saraatov.

233. *Nikerdatud raam. Pirnipuu.
RKM R 2462.

234. *Õied. Lõpetamata. Reljeef, pirnipuu.
Erakogu, Paldiski.

235. *Poisi portree. Lõpetamata. Pirnipuu.
Erakogu, Paldiski.

236. *Ingel lapsega. Lõpetamata. Pärnapuu.
RKM S 512.

237. *Näkineitsid. Lõpetamata. Pirnipuu.
RKM S 764.

238. *Damon. Lõpetamata. Pirnipuu.
Erakogu, Tallinn.

239. *Merepõhi. Pirnipuu.
Erakogu, Tallinn.

240. *Tütarlaps viinamarjakobaraga. Lõpetamata. Marmor.
Erakogu, Paldiski.

241. *Kalevipoeg. Pronks. Eskiis monumendile. (Repr.nr. 28.)
RKM S 739.

242. Peeter I büst. Pronks.
Poltaava Lahingu Muuseum, Poltaava.

243. K. Tulmini portree. Reljeef, pronks.
Kullamaa kalmistu.

244. *Helilooja P. Tšaikovski portreebüst. Kips, patineeritud.
Erakogu, Paldiski.

245. *Mehe portree. Kips, patineeritud.
Erakogu, Paldiski.

246. *Naise portree. Kips.
RKM S 763.

247. *Lamav naine. Eskiis «Surevale lainele». Kips.
Erakogu, Paldiski.

248. *Peeter I portree. Etüüd. Kips. (Repr. lk. 55.)
Erakogu, Paldiski.

249. *Tereki ohver. Savi.
Erakogu, Paldiski.

250. *Kristuse pea. Savi.
Erakogu, Paldiski.

251. *Kunstniku vanema tütre Corinna portree. Savi. (Repr. lk. 64.)
TKM 158 S.

252. Mehe figuur. Eskiis «Damonile». Savi, kullatud.
RKM S 720.

253. Kalevipoja monumendi kavand. Puu, vaha.
TKM 62 S.

254. *Töölise figuur. Vaha. (Repr. lk. 49.)
TKM 161 S.

255. *Nelja reljeefi fragmendid. Vaha.
Erakogu. Paldiski.

MAAL

1894

1. *Paldiski rand. Lõuend, õli.
RKM M 794.

1895

2. *Paldiski. Puu, õli.
RKM M 226.

1896

3. *Pakri naised võrku parandamas. Vineer, õli. (Repr. lk. 45.)
Erakogu, Tallinn.

1896 (?)

4. *Pakri vaade. Lõuend, õli.
RKM M 1088.

5. Meri. Õli.
«Kolm inimpõlve eesti kunsti 1840—1942». Tallinn, 1942.

1905

6. *Õine meri. Lõuend, õli.
Erakogu, Tallinn.

1906

7. *Jaanituli. Lõuend, õli.
RKM.
8. *Pakri rand. Papp, õli. (Repr. nr. 31.)
Erakogu, Paldiski.
9. *Paldiski rand. Lõuend, õli.
Erakogu, Tallinn.

1907

10. Meie eskaader.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi Moskvas toimuva XV näituse kataloog. St.-Peterburi, 1907.
11. Talvitama.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi Moskvas toimuva XV näituse kataloog. St.-Peterburi, 1907.
12. Juuli keskel.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi Moskvas toimuva XV näituse kataloog. St.-Peterburi, 1907.

1908

13. Morte telegrafo.
St.-Peterburi Kunstnike Seltsi XVI näituse illustreeritud kataloog. St.-Peterburi, 1908.

1916

14. *Meremaastik Hostast. Etüüd. Vineer, õli.
Erakogu, Tallinn.

1926 (?)

15. *Rannamotiiv Caprilt. Vineer, õli.
Erakogu, Paldiski.

1927

16. *Rannavaade Nervist. Lõuend, õli.
RKM M 2049.

1928

17. *Maastik sillaga. Lõuend, õli.
Erakogu, Tallinn.

Dateerimata

18. *Alpi maastik. Lõuend, õli.
Erakogu, Vasalemma.
19. *Meremaastik («Eesti rand»). Lõuend, õli. (Repr. nr. 30.)
RKM M 7055.
20. *Murdlainetus. Etüüd. Papp, õli.
Erakogu, Tallinn.
21. *Meri kuuvalgel. Lõuend, õli.
Erakogu, Paldiski.

JOONISED

1926 (?)

1. *L. Koidula monumendi kavand. Pliiatsijoonis.
TKM TR 4747.
2. *L. Koidula monumendi kavand. Pliiatsijoonis.
TKM TR 4748.

Dateerimata

3. *Mehe figuur. Pliiatsi- ja sulejoonis.
Erakogu, Tallinn.
4. *Istuvad mehed. Pliiatsi- ja sulejoonis. (Repr. nr. 32.)
RKM G 7090 a/b.

5. *Ema lapsega. Kavand. Pliiatsijoonis.
   TKM TR 4745.
6. *Ema lapsega. Kavand. Pliiatsijoonis.
   TKM TR 4746.
7. *Kompositsioon. Kavand «Näkineitsitele». Pliiatsijoonis.
   RKM G 7089 a/b.
8. *Amor. Kavand. Sulejoonis. (Repr. lk. 47.)
   RKM G 7092 a/b.
9. *Kompositsioon. Kavand. Pliiatsijoonis.
   Erakogu, Tallinn.
10. *Kella alus. Kavand. Pliiatsijoonis.
    Erakogu, Tallinn.
11. *Koit ja Hämarik. Kavand. Pliiatsijoonis.
    TKM TR 4749.
12. *Dekoratiivne peegel. Kavand. Pliiatsijoonis. (Repr. lk. 46.)
    RKM G 7091.
13. *Peegli raam. Kavand. Pliiatsi- ja sulejoonis.
    Erakogu, Tallinn.
14. *Kompositsioon. Kavand. «Tuleriidal» (?). Pliiatsi- ja sulejoonis.
    Erakogu, Tallinn.
15. *Vaas. Kavand. Sulejoonis.
    Erakogu, Tallinn.

TEOSTE ESITAMINE NÄITUSTEL

Viiskümmend aastat kestnud loomingulise tegevuse jooksul võttis Adamson osa väga paljudest näitustest. Skulptori surma järel on tema teoseid eksponeeritud eesti realistliku kunsti näitustel. Käesolevas nimestikus on püütud fikseerida kõik teadaolevad näitustel esinemised ja esitatud teosed alates pärast õpingute lõpetamist, lähtudes kataloogidest, ajakirjanduses ilmunud näituste retsensioonidest ja ülevaateartiklitest. Ühtlasi on näidatud, millisest allikast on andmed võetud. Kataloogi täielikku nimetust pole antud, kuna näituse nimetuse ja aasta kaudu saab tiitlit leida bibliograafilisest nimestikust. Teoste nimetused on viidud kooskõlla käesoleva monograafia teoste nimestikuga, et vältida segadust, kuna paljud teosed on esitatud näitustele mitmesuguste nimetuste all. Ka on lisatud materjal, kus see kataloogis puudus. Tööde puhul, mis on teostatud mitmes materjalis, on materjal märkimata, kui pole kindlalt teada, milline variant oli näitusel.

1887

A. I. Adamsoni skulptuurinäitus, Peterburi.

1. Nikerdatud raam J. Köleri maalile «Andke keisrile...». Pirnipuu.
2. Keiser Aleksander III portree. Puu.
3. Kindraladjutant Richteri portree. Puu.
4. Polkovnik V. P. R-i portree. Puu.
5. Prof. J. Köleri portree. Puu.
6. Vaagen. Puu.
7. Keisrinna Maria Feodorovna büst.
8. Suurvürst Kirill Vladimirovitši büst. Terrakotta.
9. Suurvürst Boris Vladimirovitši büst. Terrakotta.
10. Vürst E. Boloselski-Belozerski büst.
11. Vürstinna Beloselskaja-Belozerskaja büst.
12. Kindraladjutant Barantsevi portree-medaljon. Vaha.
13. Eesti kerjus.
14. Heraklese poolt haavatud kentaur Nessos. Vaha.
15. Kentauride võitlus lapiitidega. Reljeef, vaha.
16. Bakhant fauniga. Vaha.
17. Lendav Cupido lilledega. Reljeef, puu.
18. Lillekimp. Puu.
19. Taime «Pirilla» leht.
20. Hr. X-i marmorbüsti puust aluse kartušš.

21. Pannoo kapi uksele.
22. Eskiis kapi uksele. Vaha.
23. Draakon maja fassaadile. Eskiis.
24. Brusnitsõni kontserdisaali lae- ja seinakaunistuste osa mudeleid. Kips.

Kataloog.

1888

Salon, Pariis.

1. Paavst Leo XIII portree-medaljon. Pirnipuu.
2. Esimene piip. Pirnipuu.

«Revalsche Zeitung» nr. 91, 19. IV 1888.

1889

Salon, Pariis.

1. Igavesti võidutsev armastus. Pirnipuu.

RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

Ülemaailmne näitus. Pariis.

1. Esimene piip. Pirnipuu.
2. Laine. Kips.

RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

1891

Salon, Pariis.

1. Lüüriline muusika. Pirnipuu.
2. Kamin. Puu.

RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

1892

Kunstide Akadeemia näitus, Peterburi.

1. Ino. Kips.

«St. Peterburger Zeitung» nr. 56, 25. II 1892.

F. Wassermann'i raamatukaupluse aknal Pikal tänaval, Tallinn.

1. Surev Hüakinthos. Pirnipuu.
2. Muhu kalur. Vaha.

«Valgus» nr. 36, 25. VIII 1892.

1893

Kunstide Akadeemia 1893. a. näitus, Peterburi.

1. Söögilaua kaunistus. Vaha.

Kataloog.

F. Wassermann'i raamatukaupluse aknal Pikal tänaval, Tallinn.

1. Lillekimp. Puu.
2. Autoportree. Puu.
3. Külataat Keilast. Vaha.

«Postimees» nr. 143, 2. VII 1893.

1894

Kunstide Akadeemia 1894. a. näitus, Peterburi.

1. M. A. Balugjanski büst. Pronks.

Kataloog.

1895

Peterburi Kunstnike Seltsi III näitus, Peterburi.

1. Kristuse pea. Marmor.
2. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.

Kataloog.

1896

Peterburi Kunstnike Seltsi IV näitus, Peterburi.

1. Kalevipoeg ja Sarvik. Vaha.
2. Siesta. Reljeef, pirnipuu.
3. Kevade ärkamine. Kips.

Kataloog.

Ülevenemaaline näitus, Nižni-Novgorod.

Kunstipaviljoni dekoratiivskulptuurid.

1. Tõe triumf. Kips.
2. Vabastatud geenius. Kips.

RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

Provintsiaalmuuseum, Tallinn.

1. Kristuse pea. Marmor.
2. Ad astra. Pirnipuu.
3. Kalevipoeg ja Sarvik. (Foto.)

4. Kevade ärkamine. (Foto.)
«Postimees» nr. 67, 23. III 1896.
«Valgus» nr. 13, 28. III 1896.

1897

Kunstide Akadeemia kevadnäitus, Peterburi.
1. Rüütel. Pirnipuu.
2. Ad astra. Pirnipuu.
Kataloog.

1898

Provintsiaalmuuseum, Tallinn.
1. Kalevipoeg ja Sarvik. Vaha.
2. Söögilaua kaunistus. Vaha.
«Postimees» nr. 62, 17. III 1898.

1899

Kunstide Akadeemia kevadnäitus, Peterburi.
1. Hülgekütt Pakri saarelt. Pronks.
2. L'inutile Beauté. Reljeef.
3. Nümf Aegenae röövimine. Pirnipuu.
Kataloog.

1900

Provintsiaalmuuseum, Tallinn.
1. Laeva viimne ohe.
2. Äreval ootel.
3. Õlimaale.
«Olevik» nr. 2, 11. I 1900.

Kunstide Akadeemia kevadnäitus, Peterburi.
1. Laeva viimne ohe.
Kataloog.

Kunstinäitus (Maloi Morskoi Nr. 14), Peterburi.
1. Äreval ootel. Kips.
Kataloog.

1901

Kunstide Akadeemia kevadnäitus, Peterburi.
1. Harmoonia. Reljeef, pirnipuu.
2. Murdlaine. Kips.
Kataloog.

1902

Peterburi Kunstnike Seltsi X näitus, Peterburi.
1. «Russalka» hukkumine. Reljeef monumendile. Pronks.
2. Sappho. Kips.
3. K. K. Slutševski büst. Kips.
Kataloog.

1904

Peterburi Kunstnike Seltsi XII näitus, Moskva.
1. Maadleja G. Lurich.
2. Nümf Aegenae röövimine. Pirnipuu.
3. Rahvaharidus. Reljeef.
4. Merehelinate kuulaja.
Kataloog.

Ülemaailmne näitus, St.-Louis.
1. Nümf Aegenae röövimine. Pirnipuu.
2. Tema juurde. Pirnipuu.
3. Louis XIV ootetoas. Pirnipuu.
4. Maadleja G. Lurich. Pronks.
RAKA, f. 789, nim. 10, k. 5, l. 23—25.

1906

I eesti kunstinäitus, Tartu.
1. Sappho. Kips.
2. Maadleja G. Lurich. Kips.
3. Kalevipoeg ja Sarvik. Kips.
4. Merehelinate kuulaja. Biskviit.
5. Autoportree. Puu.
6. Jaanituli. Õlimaal.
Terve rida õlimaale Eesti rannast ja Krimmist.
«Postimees» nr. 182, 12. VIII 1906.

1907

Peterburi Kunstnike Seltsi XV näitus, Moskva.

1. Unede riigis. Kips.
2. Unede riigis. Pirnipuu.
3. Unede riigis. Pronks.
4. M. A. Zichy büst.
5. Torm. Vaha.
6. Meie eskaader. Õlimaal.
7. Talvitama. Õlimaal.
8. Juuli keskel. Õlimaal.

Kataloog.

1908

Kunstide Akadeemia kevadnäitus, Peterburi.

1. Aja lend. Pirnipuu.
2. Triitonike. Vaha.

Kataloog.

Peterburi Kunstnike Seltsi XV näitus, Peterburi.

1. Monte telegrafo. Õlimaal.
2. Memento mori. Pirnipuu.
3. Napoli nälgivad lapsed. Kips.
4. Napoli nälgivad lapsed. Pronks.

Kataloog.

1910

Royal Academy (Kuninglik Akadeemia), London.

1. Kreeklaste tants. Pirnipuu.
2. Sappho. Pirnipuu.
3. Suplev laps. Pirnipuu.

«Revalsche Zeitung» nr. 122, 31. V 1910. RKM, E. Adamsoni käsikiri, 1951.

1918

Eesti Kunstnike Seltsi «Lennok» näitus, Petrograd.

Õlimaalid.

«Eesti Päevaleht Peterburis» nr. 37, 14. VI 1918.

VI eesti kunstinäitus, Tallinn.

1. Skulptuur.

Kataloog.

1919

Eesti kunsti ülevaate näitus, Tallinn.

1. Laeva viimne ohe. Biskviit.
2. Muhu kalur. Kips.

Kataloog.

1922

Eesti Muuseumi ekspositsioon, Tallinn.

1. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.

Ajutine nimestik.

1923

Eesti Kunstnikkude Liidu I ülemaaline näitus, Tallinn.

1. Nälg. Pirnipuu.
2. Laine ainuke suudlus. Marmor.
3. Ilmsüütus. Marmor.
4. Kunstniku uinuv tütreke. Marmor.
5. Laeva viimne ohe. Marmor.
6. Alfa et omega. Pirnipuu.

Kataloog.

Eesti Muuseumi ekspositsioon, Tallinn.

1. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
2. Koidu ootel. Marmor.

Kataloog.

1924

Eesti Kunstnikkude Liidu II ülemaaline kunstinäitus, Tallinn.

1. Itaalia tütarlaps. Marmor.
2. Murdlaine. Kips.
3. Kaukaasia naise pea. Marmor.

Kataloog.

1925

Eesti Kunstnikkude Liidu III ülemaaline kunstinäitus, Tallinn.

1. Amor arstina.
2. Laine ainuke suudlus. Marmor.
3. Laeva viimne ohe. Marmor.
4. Kannatus.

5. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
6. Laps vee ääres.

Kataloog.

II Eesti kunsti ülevaatenäitus, Tallinn.

1. Agu tervitab lainet. Pirnipuu.

Kataloog.

1926

Eesti Rahva Muuseumi kunsti- ja kultuurilooline osakond, Tartu.

1. Jaanituli. Õlimaal.

Väljapanekute nimestik.

Eesti kunsti näitus, Riia.

1. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
2. Noorus kaob. Pirnipuu.
3. Agu tervitab lainet. Pirnipuu.
4. Maadleja G. Lurich. Pronks.

Kataloog.

1927

Eesti Muuseum, Tallinn.

1. Maadleja G. Lurich. Pronks.
2. Noorus kaob. Pirnipuu.
3. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
4. Kunstnik J. Köleri portree paletiga. Kips.
5. Kunstnik J. Köleri portree-medaljon. Pronks.
6. Dekoratiivreljeef. Vaha.

Ajutine kataloog.

1927—1928

Eesti Rahva Muuseumi balti kunsti saal, Tartu.

1. Jaanituli. Õlimaal.

Kunstiosakonna ajutine nimestik.

1928

Salon, Pariis.

1. Pax (Rahu). Pirnipuu.
2. Sõjaviletsused. Pirnipuu.
3. Merekohin. Vahtrapuu.
4. Alfa et omega. Pirnipuu.

«Päevaleht» nr. 79, 20. III 1928.

Eesti Kunstimuuseumi ekspositsioon, Tallinn.

1. Maadleja G. Lurich. Pronks.
2. Noorus kaob. Pirnipuu.
3. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
4. Kunstnik J. Köleri portree paletiga. Kips.
5. Kunstnik J. Köleri portree-medaljon. Pronks.
6. Dekoratiivreljeef. Vaha.
7. Koidu ootel. Marmor.

Kataloog.

Eesti Kunstnikkude Liidu 6. näitus, Tallinn.

1. }
2. } Skulptuurid.

Kataloog.

1. Nereiidi puhkus. Kips.
2. Haavatud sõdur. Kips.

«Postimees» nr. 273, 7. X 1928.

1929

Eesti kunsti näitus, Helsingi.

1. Noorus kaob. Pirnipuu.
2. Agu tervitab lainet. Pirnipuu.

Kataloog.

Eesti kunsti näitus, Pariis.

1. Agu tervitab lainet. Pirnipuu.
2. Naise pea. Marmor.[1]
3. Kristuse pea. Marmor.

Kataloog.

EKKKY kevadnäitus ja Kuno Veeberi mälestusnäitus, Tallinn.

1. Supleja. Marmor.
2. Sihil.
3. Tantsivad neiud. Kips.
4. Pime neid.[2]

Kataloog.

---

[1] Lähemalt määritlemata. Teos dateeritud «1928». Sellest aastast pole teada ühtki marmorist naisepead, teost võib tingimisi samastada nimetuse järgi tuntud teosega «Hingekarjatus».

[2] Teos määritlemata, oletatavasti «Kristlanna Kolosseumi müüri ääres».

1930

Eesti Kunstimuuseumi eksposits ioon, Tallinn.

1. Maadleja G. Lurich. Pronks.
2. Noorus kaob. Pirnipuu.
3. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
4. Kunstnik J. Köleri portree paletiga. Kips.
5. Kunstnik J. Köleri portree-medaljon. Pronks.
6. Palvetaja. Marmor.

Kataloog.

Viljandi Saksa Õpetajate Seltsi maalide ja graafika näitus Viljandi erakogudest, Viljandi.

1. Eesti rannamaastik. Õlimaal.

Kataloog.

1932

Eesti Rahva Muuseumi kunsti- ja kultuurilooline osakond, Tartu.

1. Jaanituli. Õlimaal.
2. Naine lilledega. Reljeef, pirnipuu.

Kunsti- ja kultuurilooliste kogude juht.

1934

Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse kunstinäitus.

1. Kannataja. Marmor, pronks.[1]
2. Sihil. Marmor.
3. Alfa et omega. Pirnipuu.

Kataloog.

Eesti Rahva Muuseumi kunsti- ja kultuurilooline osakond, Tartu.

1. Jaanituli. Õlimaal.
2. Naine lilledega. Reljeef, pirnipuu.

Kunsti- ja kultuurilooliste kogude juht.

[1] Teos lähemalt määritlemata. Võibolla on identne nimetuse järgi tuntud «Kannatusega» (1925?).

1935

Eesti Kunstimuuseumi eksposits ioon, Tallinn.

1. Maadleja G. Lurich. Pronks.
2. Noorus kaob. Pirnipuu.
3. Kunstnik J. Köleri portree paletiga. Kips.
4. Kunstnik J. Köleri portree-medaljon. Pronks.
5. Sihil. Marmor.

Kataloog.

1938

Eesti Akadeemilise Kunstnike Koondise vanameistrite näitus, Tallinn.

1. Alpi maastik. Õlimaal.
2. Eesti rand. Õlimaal.
3. Paldiski rand. Õlimaal.

Kataloog.

1942

Näitus «Kolm inimpõlve eesti kunsti 1840—1942», Tallinn.

1. Dekoratiivreljeef. Vaha.
2. Lüüriline muusika. Pirnipuu.
3. Külataat Keilast. Vaha.
4. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
5. Muhu kalur. Kips.
6. Äreval ootel. Vaha.
7. Koidu ootel. Marmor.
8. Maadleja G. Lurich. Pronks.
9. Aja lend. Pirnipuu.
10. Kunstnik J. Köleri portree paletiga. Kips.
11. Kunstnik J. Köleri portree-medaljon. Pronks.
12. Noorus kaob. Pirnipuu.
13. Laeva viimne ohe. Marmor.
14. Eeva ja Aabel. Marmor.
15. Kristuse pea. Marmor.
16. Tantsivad neiud. Kips.

17. Paldiski rand. Õlimaal.
18. Meri. Õlimaal.
19. Pakri saar. Õlimaal.

Kataloog.

Pärnu Linnamuuseumi A. Adamsoni saal, Pärnu.[1]

«Eesti Sõna» nr. 200, 1. IX 1942.

1955

Amandus Adamsoni juubelinäitus, Tallinn.

115 teost (skulptuur, maal, joonistused).[2]

Kataloog.

[1] Puudub üksikasjaline ülevaade.

[2] Juubelinäitusel esitatud teosed on nimestikus märgitud tärniga (*) nimetuse ees.

1956

Riikliku Kunstimuuseumi ekspositsioon «Realistlik Kunst Eestis», Tallinn.[3]

1. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
2. Kalevipoeg ja Sarvik. Vaha.
3. Äreval ootel. Pronks.
4. Kunstnik J. Köleri portree paletiga. Kips.
5. Noorus kaob. Pirnipuu.
6. Kalevipoeg põrgu väravas. Kips.

Kataloog.

Eesti NSV kirjanduse ja kunsti dekaadi kujutava kunsti näitus, Moskva.

1. Koit ja Hämarik. Pirnipuu.
2. Äreval ootel. Pronks.
3. Laeva viimne ohe. Marmor.
4. Noorus kaob. Pirnipuu.

Kataloog.

[3] Adamsoni teoseid eksponeeritakse Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi püsival näitusel 1947. a. alates.

BIBLIOGRAAFIA

A. Adamsoni bibliograafiasse on võetud kirjutised, mis käsitlevad tema elu, loomingut, näitusi jne. Käesolev bibliograafia ei pretendeeri ammendavale põhjalikkusele, kuid siin esitatud artiklid, ülevaated, näituste arvustused, informatsioonilised teated, kataloogid jm. on läbi vaadatud ja valdavas osas kantud vastavatele materjalikogumise kaartidele. Bibliograafilisi andmeid on saadud ENSV TA Fr. R. Kreutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumi bibliograafiaosakonnast, J. Genssi poolt koostatud bibliograafilisest teosest «Eesti kunsti materjale», «Eesti filoloogia ja ajaloo aastaülevaadetest» jm. Olulisel määral on kogutud materjali puhtotsimise teel, lähtudes mõnest faktist või viitest. Teada on veel teatmelisi andmeid perioodikast, milliste kontrollimiseks ei olnud aga võimalik kätte saada vastavaid ajalehti ning seepärast on sellised bibliograafilised andmed käesolevast nimestikust välja jäetud.

1. TRÜKKIMATA MATERJALID

Riiklik Ajaloo Keskarhiiv, Leningrad.

Fond 789 Kunstide Akadeemia:

nim. 10, k. 5, l. 1—36 (A. Adamsoni isiklik toimik. 1876—1908.)
nim. 10, k. 206, l. 2, 12
nim. 10, k. 66, l. 51.

Fond 790 Parun Stieglitzi tehnilise joonistuse keskõppeasutus:

nim. 1, k. 135, l. 1—7 (A. Adamsoni isiklik toimik. 1902—1904.)
nim. 1, k. 5, l. 4—5.
nim. 1, k. 54, l. 157.

Leningradi Oblasti Riiklik Ajaloo Arhiiv, Leningrad.

Fond 448 Keiserlik Kunstide Edendamise Selts:

nim. 776, k. 40, l. 24
nim. 782, k. 40, l. 47
nim. 796, k. 41, l. 34
nim. 797, k. 41, l. 52
nim. 800, k. 41, l. 5—7
nim. 808, k. 42, l. 13—17
nim. 810, k. 42, l. 51
nim. 811, k. 42, l. 76
nim. 812, k. 42, l. 65
nim. 813, k. 42, l. 12, 59
nim. 814, k. 42, l. 24.

ENSV Oktoobrirevolutsiooni ja Sotsialistliku Ülesehituse Riiklik Keskarhiiv, Tallinn.

Fond 1108 Eesti Vabariigi Haridusministeeriumi kunstiosakond:

nim. 5. k. 30, l. 6, 18, 46
nim. 5, k. 70, l. 26, 35, 59[a], 59[e]
nim. 5, k. 71, l. 4, 8
nim. 5, k. 364, l. 48, 73
nim. 5, k. 487, l. 23, 37
nim. 5, k. 535, l. 46, 82, 103, 104, 136.

Riiklik Kunstimälestusmärkide Kaitse Inspektsioon, Leningrad.
Toimik: Kirovi (end. Troitski) silla ehituslugu, 1950.

Muuseumiväärtuste Keskhoidla, Detskoje Seloo.
Teadusliku inventeerimise kaart.

Tallinna Riiklik Kunstimuuseum, Tallinn.
Arhiiv:
E. Adamsoni käsikiri, 1951.
G. Mootse käsikiri «Mälestusi prof. akad. Amandus Adamsonist». Viljandis 13. juunil 1939.
Raamatukogu:
Julius Genss, Eesti kunsti materjale I. Biograafilisi ja bibliograafilisi materjale. Tallinn, 1947.
Julius Genss, Eesti kunsti materjale III. Kunstnike leksikon. Tallinn, 1948.
Fotokogu:
Fotod «Amandus Adamson».

Tartu Riiklik Kunstimuuseum, Tartu.
Fotokogu: fotod «Amandus Adamson».

Tartu Riikliku Ülikooli Kunstiajaloo Kabinet, Tartu.
Fotokogu: fotod «A. Adamson».

Paldiski, E. Adamsoni käsikiri.
Vestlus Eesti NSV rahvakunstnik A. Janseniga 12. XII 1955 Tallinnas.
Vestlus Riikliku Vene Muuseumi teadusliku töötaja sm. Pressnoviga 19. XII 1955 Leningradis.

2. TRÜKITUD MATERJALID

1877

Отчет Императорской Академии Художеств 1875—1876. Санктпетербург, 1877.

1878

Отчет Императорской Академии Художеств 1876—1877. СПб, 1878.

1881

Отчет Императорской Академии Художеств 1878—1879. СПб, 1881.

1882

«Olevik» nr. 41, 5. X 1882.
«Valgus» nr. 17, 9. X 1882.
«Sakala» nr. 32, 30. X 1882.
«Olevik» nr. 50, 7. XII 1882.
«Kündja» nr. 24, 15. XII 1882.
«Perno Postimees ehk Näddalileht» nr. 52, 24. XII 1882.

1884

Вестник Изящных Искусств II. Санктпетербург, 1884.
«Virulane» nr. 17, 24. IV 1884.

1885

«Eesti Postimees» nr. 2, 9. I 1885.

1886

«Valgus» nr. 24, 13. VI 1886.
«Sakala» nr. 22, 14. VI 1886.
«Новое время» nr. 3695, 14. VI 1886.
«Postimees» nr. 25, 15. VI 1886.

1887

Каталог скульптурной выставки А. И. Адамсона. С.-Петербург, 1887.
«St. Peterburger Zeitung» nr. 99, 9. IV 1887.
«Olevik» nr. 17, 20. IV 1887.

1888

«Revalsche Zeitung» nr. 91, 19. IV 1888.
«Postimees» nr. 48, 23. IV 1888.
«Olevik» nr. 18, 2. V 1888.
«Virulane» nr. 18, 2. V 1888.
«Sakala» nr. 18, 7. V 1888.

1889

Собко, Н. Исторический очерк С.-Петербургской Рисовальной школы для вольноприходящих находящейся в ведении Императорского Общества Поощрения художеств 1839—1889. С.-Петербург, 1889.

1890

«Postimees» nr. 8, 20. I 1890.

1892

«St. Peterburger Zeitung» nr. 56, 25. II 1892.
«Olevik» nr. 11, 16. III 1892.
«Postimees» nr. 138, 26. VI 1892.
«Valgus» nr. 36, 25. VIII 1892.

1893

Собко, Н. П. Словарь русских художников I. С.-Петербург, 1893.
Каталог выставки 1893 года в Императорской Академии художеств. (i. k.). 1893.
Каталог выставки 1893 года в залах Императорской Академии художеств (i. k.). 1893.
«Postimees» nr. 138, 26. VI 1893.
«Postimees» nr. 143, 2. VII 1893.
«Valgus» nr. 28, 6. VII 1893.

1894

Каталог выставки 1894 года в Императорской Академии художеств. (i. k.). 1894.
«Postimehe Pildialbum». «Postimehe» hinnata kaasanne. Jurjev, 1894.
«Postimees» nr. 68, 28. III 1894.

1895

Каталог III-й выставки картин С.-Петербургского Общества художников в С.-Петербурге 1895. С.-Петербург, 1895.
«Olevik» nr. 7, 14. II 1895.
«Postimees» nr. 52, 4. III 1895.
«Postimees» nr. 54, 7. III 1895.
«Olevik» nr. 11, 14. III 1895.
«Новое Время» (приложение к газете) nr. 222, 15. IV 1895.

1896

Каталог IV-й выставки картин С.-Петербургского Общества художников. С.-Петербург, 1896.
Собко, Н. П., Иллюстрированный каталог XVIII-го (художественного) отдела Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем-Новгороде. С.-Петербург, 1896.
«Петербургская Жизнь» nr. 171, 11. II 1896.
«Olevik» nr. 13, 23. III 1896.
«Postimees» nr. 67, 23. III 1896.
«Valgus» nr. 13, 28. III 1896.

1897

Барановский, Г. В. Здания и сооружения всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 года в Нижнем-Новгороде. С.-Петербург, 1897.
Весенняя Выставка картин в залах Императорской Академии художеств. СПБ, 1897.
Каталог выставки Императорской Академии художеств. (i. k.). 1897.

1898

«Postimees» nr. 62, 17. III 1898.

1899

Весенняя Выставка Императорской Академии художеств. (i. k.). 1899.

1900

Hermann, K. A. Eesti üleüldise teaduse raamat. Jurjev-Tartu, 1900.

Половцов, А. В. Прогулка по Русскому Музею Императора Александра III в С.-Петербурге. Москва, 1900.

Весенняя выставка в залах Императорской Академии художеств. (i. k.). 1900.

Каталог выставки картин (на Малой Морской № 14). С.-Петербург, 1900.

«Olevik» nr. 2, 11. I 1900.

«Петербургская Жизнь» nr. 397, 24. II 1900.

«Нива» nr. 12, 18. III 1900.

«Olevik» nr. 13, 28. III 1900.

«Uus Aeg» nr. 76, 23. IX 1900.

«Olevik» nr. 39, 26. IX 1900.

1901

Каталог Весенней Выставки в залах Императорской Академии художеств. (i. k.). 1901.

«Новое Время» (иллюстрированное приложение) nr. 8978, 24. II 1901.

«Uus Aeg» nr. 73, 1. IX 1901.

«Uue aja Lõbu ja Teaduse lisaleht» nr. 122, 1901.

1902

Neumann, W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts, Riga, 1902.

С.-Петербургское Общество художников, Иллюстрированный каталог X выставки в С.-Петербурге. С.-Петербург, 1902.

«Uus Aeg» nr. 12, 29. I 1902.

«Нива» nr. 31, 3. VIII 1902.

«Teataja» nr. 223, 6. IX 1902.

«Teataja» nr. 226, 10. IX 1902.

«Uus Aeg» nr. 105, 10. IX 1902.

«Olevik» nr. 38, 17. IX 1902.

«Нива» nr. 38, 21. IX 1902.

1903

«Linda» nr. 52, 11. XII 1903.

1904

С.-Петербургское Общество художников, Иллюстрированный каталог XII выставки в Москве. С.-Петербург, 1904.

Художественная Сокровища России nr. 6, 7, 8, 1904.

«Eesti Postimehe õhtused kõned» nr. 28, 1904.

«Postimees» nr. 46, 26. II 1904.

«Uus Aeg» nr. 25, 28. II 1904.

«Teataja» nr. 49, 1. III 1904.

1905

С.-Петербургское Общество художников, Каталог XIII выставки картин. С.-Петербург, 1905.

«Rahva Lõbuleht» nr. 12, 1905.

1906

Императорский фарфоровый завод 1744—1904, СПб, 1906.

«Postimees» nr. 182, 12. VIII 1906.

«Sõnumed» nr. 37, 17. VIII 1906.

«Postimees» nr. 187, 18. VIII 1906.

«Sõnumed» nr. 38, 18. VIII 1906.

«Sõnumed» nr. 45, 26. VIII 1906.

«Нива» nr. 42, 21. X 1906.

1907

Thieme, U., Becker, F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I. Leipzig, 1907.
С.-Петербургское Общество художников, Иллюстрированный каталог XV выставки в Москве, С.-Петербург, 1907.
Noor-Eesti Album II. Tartu, 1907.
«Vaade» nr. 62, 20. XI 1907.
«Päevaleht» nr. 267, 22. XI 1907.
«Isamaa» nr. 96, 23. XI 1907.

1908

Neumann, W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908.
Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen 1907. Riga, 1908.
Весенняя выставка в залах Императорской Академии художеств 1908 г. С.-Петербург, 1908.
С.-Петербургское Общество художников, Иллюстрированный каталог XVI выставки в С.-Петербурге. С.-Петербург, 1908.
«Kirjandus ja Teadus». «Õiguse» kaasanne nr. 26, 1908.
«Kirjandus ja Teadus». «Õiguse» kaasanne nr. 36, 1908.
«Kirjandus ja Teadus». «Õiguse» kaasanne nr. 39, 1908.

1909

«Päevaleht» nr. 66, 21. III 1909.
«Postimees» nr. 70, 28. III 1909.
«Postimees» nr. 84, 16. IV 1909.
«Postimees» nr. 188, 20. VIII 1909.
«Päevaleht» nr. 210, 15. IX 1909.
«Päevaleht» nr. 212, 17. IX 1909.
«Päevaleht» nr. 222, 29. IX 1909.
«Virulane» nr. 221, 29. IX 1909.

1910

«Revalsche Zeitung» nr. 122, 31. V 1910.
«Tallinna Teataja» nr. 87, 1. VI 1910.
«Tallinna Teataja» nr. 171, 9. IX 1910.
«Нива» nr. 52, 25. XII 1910.

1911

«Нива» nr. 43, 22. X 1911.
«Родина». Иллюстрированное Всемирное Обозрение nr. 47, 20. XI 1910.
«Peterburi Teataja» nr. 106, 10. XII 1911.

1912

«Postimees» nr. 26, 1. II 1912.
«Päevaleht» nr. 26, 1. II 1912.
«Päevaleht» nr. 29, 4. II 1912.
«Postimees» nr. 285, 8. XII 1912.

1913

«Новое Время» (иллюстрированное приложение) nr. 13239, 19. I 1913.
«Огонек» nr. 3, 20. I 1913.
«Новая Всемирная Иллюстрация» nr. 7, 14. II 1913.
«Огонек» nr. 10, 10. III 1913.
«Огонек» nr. 37, 15. IX 1913.

1914

Кондаков, С. Н. Список русских художников (i. k.). 1914.
Альбом Солнца России. Современная скульптура (i. k.). 1914.

1915

Императорская Академия художеств, Музей. Птгр, 1915.

1916

«Päevaleht» nr. 196, 5. IX 1916.
«Postimees» nr. 250, 1. XI 1916.
«Postimees» nr. 251, 2. XI 1916.

1917

«Eesti Kirjandus» nr. 3, 1917.

1918

VI[ma] eesti kunstinäituse nimekiri. Tallinn, 1918.
«Eesti Päevaleht» (Peterburis) nr. 37, 14. VI 1918.
«Eesti Päevaleht» (Peterburis) nr. 38, 15. VI 1918.
«Eesti Päevaleht» (Peterburis) nr. 40, 18. VI 1918.
«Tallinna Päevaleht» nr. 105, 18. X 1918.
«Päevaleht» nr. 37, 2. XII 1918.
«Päevaleht» nr. 43, 9. XII 1918.

1919

Eesti kunsti ülevaate näitus Tallinnas. Tallinn, 1919.
«Päevaleht» nr. 56, 8. III 1919.
«Tallinna Teataja» nr. 56, 8. III 1919.
«Sotsiaaldemokraat» nr. 57, 9. III 1919.
«Tallinna Teataja» nr. 58, 11. III 1919.
«Sotsiaaldemokraat» nr. 150, 22. VII 1919.
«Päevaleht» nr. 152, 23. VII 1919.
«Tallinna Teataja» nr. 154, 25. VII 1919.
«Odamees» nr. 10/X, 1919.
«Päevaleht» nr. 229, 21. X 1919.
«Postimees» nr. 235, 28. X 1919.

1920

«Tallinna Teataja» nr. 174, 7. VIII 1920.
«Postimees». Hommikuväljaanne nr. 147, 10. VIII 1920.
«Kodu» nr. 5/X, 1920.
«Tallinna Teataja» nr. 265, 22. XI 1920.
«Postimees». Hommikuväljaanne nr. 233, 24. XI 1920.
«Päevaleht» nr. 280, 8. XII 1920.

1921

«Päevaleht» nr. 135, 27. V 1921.
«Postimees» nr. 159, 19. VII 1921.
«Päevaleht» nr. 189, 21. VII 1921.
«Postimees» nr. 241, 18. X 1921.
«Tallinna Teataja» nr. 257, 5. XI 1921.
«Postimees» nr. 261, 11. XI 1921.

1922

Eesti Muuseum Tallinnas. Ajutine nimestik. Tallinn, 1922.
«Postimees» nr. 32, 8. II 1922.
«Vaba Maa» nr. 45, 23. II 1922.
«Tallinna Teataja» nr. 58, 13. III 1922.
«Päevaleht» nr. 60, 14. III 1922.
«Päevaleht» nr. 156, 7. VII 1922.
«Päevaleht» nr. 157, 8. VII 1922.
«Vaba Maa» nr. 157, 10. VII 1922.
«Vaba Maa» nr. 162, 15. VII 1922.
«Postimees» nr. 162, 21. VII 1922.
«Kaja» nr. 166, 23. VII 1922.
«Kaja» nr. 202, 3. IX 1922.
«Päevaleht» nr. 227, 16. IX 1922.
«Kaja» nr. 217, 20. IX 1922.
«Odamees» nr. 1/X, 1922.
«Kodu» nr. 24/XII, 1922.

1923

Eesti Kunstnikkude Liidu I ülemaalise näituse nimekiri. Tallinn, 1923.
Tallinna Eesti Muuseumi kataloog. Tallinn, 1923.
«Odamees» nr. 2/II, 1923.
«Postimees» nr. 71, 15. III 1923.
«Postimees» nr. 72, 16. III 1923.
«Päevaleht» nr. 72, 17. III 1923.
«Postimees» nr. 74, 18. III 1923.
«Päevaleht» nr. 75, 20. III 1923.
«Agu» nr. 18/V, 1923.
«Odamees» nr. 7/IX, 1923.
«Vaba Maa» nr. 204, 7. IX 1923.
«Postimees» nr. 253, 23. IX 1923.
«Vaba Maa» nr. 218, 23. IX 1923.
«Päevaleht» nr. 255, 25. IX 1923.
«Kodu» nr. 18/X, 1923.
«Looming» nr. 6/X, 1923.
«Vaba Maa» nr. 225, 2. X 1923.
«Vaba Maa» nr. 226, 3. X 1923.

«Vaba Maa» nr. 230, 7. X 1923.
«Päevalehe Lisa» nr. 39, 8. X 1923.
«Päevalehe Lisa» nr. 42, 29. X 1923.
«Agu» nr. 45/XI, 1923.

1924

Eesti Kunstnikkude Liidu II ülemaalise kunstinäituse nimekiri. Tallinn, 1924.
«Looming» nr. 6/VI, 1924.
«Postimees» nr. 195, 23. VII 1924.
«Looming» nr. 8/VIII, 1924.
«Päevaleht» nr. 255, 21. IX 1924.
«Päevaleht» nr. 290, 26. X 1924.
«Postimees» nr. 294, 30. X 1924.

1925

II Eesti kunsti ülevaate näitus. Tallinn, 1925.
Eesti Kunstnikkude Liidu III ülemaalise kunstinäituse nimekiri. Tallinn, 1925.
«Looming» nr. 8/VIII, 1925.
«Ronk» nr. 34, 22. VIII 1925.
«Päevaleht» nr. 232, 29. VIII 1925.
«Päevaleht» nr. 235, 1. IX 1925.
«Beilage des Revaler Boten» nr. 207, 14. IX 1925.
«Päevaleht» nr. 251, 17. IX 1925.
«Kaja» nr. 229, 18. IX 1925.
«Päevaleht» nr. 252, 18. IX 1925.
«Päevaleht» nr. 257, 23. IX 1925.
«Kaja» nr. 234, 24. IX 1925.
«Postimees» nr. 258, 24. IX 1925.
«Päevaleht» nr. 258, 24. IX 1925.
«Vaba Maa» nr. 221, 24. IX 1925.
«Kaja» nr. 235, 25. IX 1925.
«Päevaleht» nr. 259, 25. IX 1925.
«Kaja» nr. 236, 26. IX 1925.
«Postimees» nr. 260, 26. IX 1925.
«Päevaleht» nr. 260, 26. IX 1925.
«Vaba Maa» nr. 223, 26. IX 1925.
«Postimees» nr. 261, 27. IX 1925.
«Päevaleht» nr. 262, 28. IX 1925.
«Kodu» nr. 19/X, 1925.
«Looming» nr. 10/X, 1925.
«Postimees» nr. 265, 1. X 1925.
«Päevaleht» nr. 265, 1. X 1925.
«Vaba Maa» nr. 227, 1. X 1925.
«Postimees» nr. 267, 3. X 1925.
«Vaba Maa» nr. 229, 3. X 1925.
«Postimees» nr. 275, 11. X 1925.
«Postimees» nr. 276, 12. X 1925.
«Kodu» nr. 21/XI, 1925.

1926

Eisen, M. J. Kalevipoja album. Tartu, 1926.
Eesti kunsti aastaraamat. Tallinn, 1926.
Eesti. Maa, rahvas, kultuur. Tartu, 1926.
E. R. M. Kunsti- ja kultuurloolise osakonna väljapanekute nimestik. Tartu, 1926.
Igaunijas mākslas iztāde. Rigā, 1926.
«Päevaleht» nr. 119, 4. V 1926.
«Postimees» nr. 165, 23. VI 1926.
«Postimees» nr. 167, 26. VI 1926.
«Vaba Maa» nr. 203, 31. VIII 1926.
«Vaba Maa» nr. 220, 19. IX 1926.
«Päevaleht» nr. 254, 19. IX 1926.
«Vaba Maa» nr. 221, 21. IX 1926.
«Päevaleht» nr. 256, 21. IX 1926.
«Päevaleht» nr. 263, 28. IX 1926.
«Ronk» nr. 33, 15. X 1926.
«Postimees» nr. 294, 29. X 1926.
«Päevaleht» nr. 295, 30. X 1926.
«Vaba Maa» nr. 255, 30. X 1926.
«Postimees» nr. 326, 30. XI 1926.
«Postimees» nr. 330, 4. XII 1926.

1927

EKKKY Viis aastat. Tallinn, 1927.
Tallinna Eesti Muuseumi ajutine kataloog. Tallinn, 1927.
«Postimees» nr. 16, 16. I 1927.
«Vaba Maa» nr. 26, 1. II 1927.
«Postimees» nr. 54, 24. II 1927.
«Postimees» nr. 56, 26. II 1927.
«Kodu» nr. 9/V, 1927.
«Postimees» nr. 160, 17. VI 1927.

«Päevaleht» nr. 184, 10. VII 1927.
«Postimees» nr. 203, 30. VII 1927.
«Vaba Maa» nr. 199, 26. VIII 1927.
«Vaba Maa» nr. 215, 14. IX 1927.
«Päevaleht» nr. 254, 18. IX 1927.
«Postimees» nr. 256, 21. IX 1927.
«Vaba Maa» nr. 234, 6. X 1927.
«Päevaleht» nr. 281, 15. X 1927.

1928

Eesti Kunstnikkude Liidu 6. näituse nimekiri. Tallinn, 1928.
Eesti Kunstimuuseumi kataloog. Tallinn, 1928.
Eesti Rahva Muuseumi kunstiosakonna ajutine nimestik 1927—1928. Tartu, 1928.
«Taie» nr. 1—3, 1928.
«Esmaspäev» nr. 12, 19. III 1928.
«Postimees» nr. 79, 20. III 1928.
«Päevaleht» nr. 79, 20. III 1928.
«Vaba Maa» nr. 67, 20. III 1928.
«Päevaleht» nr. 80, 21. III 1928.
«Vaba Maa» nr. 68, 21. III 1928.
«Esmaspäev» nr. 13, 26. III 1928.
«Postimees» nr. 88, 29. III 1928.
«Postimees» nr. 120, 4. V 1928.
«Postimees» nr. 131, 15. V 1928.
«Vaba Maa» nr. 122, 31. V 1928.
«Postimees» nr. 151, 7. VI 1928.
«Päevaleht» nr. 151, 7. VI 1928.
«Vaba Maa» nr. 128, 7. VI 1928.
«Päevaleht» nr. 153, 9. VI 1928.
«Kodu» nr. 14/VII, 1928.
«Postimees» nr. 273, 7. X 1928.

1929

Eesti biograafiline leksikon. Tartu, 1926—1929.
EKKKY kevadnäitus ja Kuno Veeberi mälestusnäitus. Tallinn, 1929.
Eestiläinen Taidennäyttely. Helsinki, 1929.
Exposition de l'art Estonien. Tallinn, 1929.
Art Estonien. Paris, 1929.
«Taie» nr. 4—5, 1929.
«Postimees» nr. 72, 14. III 1929.
«Päevaleht» nr. 76, 18. III 1929.
«Päevaleht» nr. 80, 22. III 1929.
«Päevaleht» nr. 96, 11. IV 1929.
«Postimees» nr. 96, 12. IV 1929.
«Päevaleht» nr. 116, 1. V 1929.
«Päevaleht» nr. 121, 6. V 1929.
«Postimees» nr. 138, 25. V 1929.
«Päevaleht» nr. 140, 28. V 1929.
«Päevaleht» nr. 151, 8. VI 1929.
«Rahvaleht» nr. 66, 8. VI 1929.
«Postimees» nr. 153, 9. VI 1929.
«Postimees» nr. 154, 10. VI 1929.
«Päevaleht» nr. 153, 10. VI 1929.
«Maa» nr. 64, 11. VI 1929.
«Päevaleht» nr. 154, 11. VI 1929.
«Sakala» nr. 69, 11. VI 1929.
«Sakalamaa Teataja» nr. 57, 11. VI 1929.
«Virulane» nr. 64, 11. VI 1929.
«Virumaa Teataja» nr. 64, 11. VI 1929.
«Maa» nr. 70, 27. VI 1929.
«Postimees» nr. 170, 27. VI 1929.
«Päevaleht» nr. 169, 27. VI 1929.
«Rahva Sõna» nr. 142, 27. VI 1929.
«Sakala» nr. 76, 27. VI 1929.
«Sakalamaa Teataja» nr. 63, 27. VI 1929.
«Vaba Maa» nr. 145, 27. VI 1929.
«Kaja» nr. 149, 28. VI 1929.
«Päevaleht» nr. 170, 28. VI 1929.
«Meie Maa» nr. 71, 29. VI 1929.
«Postimees» nr. 172, 29. VI 1929.
«Päevaleht» nr. 171, 29. VI 1929.
«Põhja Kodu» nr. 70, 29. VI 1929.
«Virulane» nr. 71, 29. VI 1929.
«Virumaa Teataja» nr. 71, 29. VI 1929.
«Võru Teataja» nr. 71, 29. VI 1929.
«Päevaleht» nr. 172, 30. VI 1929.
«Pühapäevaleht» nr. 26, 30. VI 1929.
«Kaitse Kodu» nr. 27—28/VII, 1929.
«Kodu» nr. 13/VII, 1929.
«Romaan» nr. 14/VII, 1929.
«Sõdur» nr. 27—28/VII, 1929.

«Postimees» nr. 175, 2. VII 1929.
«Vaba Maa» nr. 149, 2. VII 1929.
«Postimees» nr. 176, 3. VII 1929.
«Päevaleht» nr. 175, 3. VII 1929.
«Maa» nr. 73, 4. VII 1929.
«Päevaleht» nr. 176, 4. VII 1929.
«Sakala» nr. 79, 4. VII 1929.
«Sakalamaa Teataja» nr. 66, 4. VII 1929.
«Virulane» nr. 73, 4. VII 1929.
«Rahva Sõna» nr. 150, 6. VII 1929.
«Pühapäevaleht» nr. 27, 7. VII 1929.
«Esmaspäev» nr. 28, 15. VII 1929.
«Päevaleht» nr. 235, 1. IX 1929.
«Postimees» nr. 354, 31. XII 1929.

1930

Bilderausstellung. Gemälde und Graphik aus felliner Privatbesitz. Viljandi, 1930.
Die estnische bildende Kunst. Tallinn, 1930.
Eesti Kunstimuuseumi kataloog. Tallinn, 1930.
«Olion» nr. 11/XI, 1930.
«Päevaleht» nr. 334, 7. XII 1930.
«Päevaleht» nr. 337, 10. XII 1930.
«Päevaleht» nr. 339, 12. XII 1930.
«Vaba Maa» nr. 291, 12. XII 1930.

1931

Eesti Kunstimuuseumi aastaraamat I. Tallinn, 1931.
Estland. Volk, Kultur, Wirtschaft. Tallinn, 1931.
«Olion» nr. 11/XI, 1931.

1932

Kann, N. Üldine ajalugu V. Tallinn, 1932.
Eesti Entsüklopeedia I. Tartu, 1932.
Eesti Rahva Muuseum, Kunsti- ja kultuurlooliste kogude juht. Tartu, 1932.
«Olion» nr. 4/IV, 1932.
«Lahtised lehed». «Olioni» hinnata kaasanne nr. 2/IV—VII, 1932.
«Õpilasleht» nr. 5, 5. XI 1932.

1933

«Olion» nr. 9/IX, 1933.
«Postimees» nr. 218, 17. IX 1933.
«Jõulu-album». «Heroldi» eralisa 25. XII 1933.

1934

Eesti Rahva Muuseumi kunsti- ja kultuurilooliste kogude juht. Tartu, 1934.
Kujutava Kunsti Sihtkapitali näitus Tallinnas. Tallinn, 1934.
Kunsti Album. Tallinn, 1934.
«Kunst ja Kirjandus» nr. 27, 1. VII 1934.
«Päevaleht» nr. 251, 12. IX 1934.
«Vaba Maa» nr. 214, 12. IX 1934.
«Päevaleht» nr. 309, 9. XI 1934.
«Üliõpilasleht» nr. 1, 15. XI 1934.

1935

Tuglas, Fr. Kriitika I. Tartu, 1935.
Estonia. Population, cultural and economic life. Tallinn, 1935.
Musée d'art Estonien. Tallinn, 1935.
«Taluperenaine» nr. 12/XII, 1935.

1936

Pert, J. Amandus Adamson. Tallinn, 1936.
«Esmaspäev» nr. 12, 21. III 1936.
«Eesti Noorus» nr. 8/VIII, 1936.
«Eesti Noorus» nr. 10/X, 1936.

1937

Vaga, V. Üldine kunstiajalugu. Tartu, 1937.
Eesti rahvaleksikon. Tartu, 1937.
Väike entsüklopeedia. Tartu, 1937.
Estonia. Population, cultural and economical life. Tallinn, 1937.
Estu dailes Paroda. Tallinn, 1937.

«Eesti kirjandus» nr. 3/III, 1937.
«Tallinna Post» nr. 33, 20. VIII 1937.
«Uus Eesti» nr. 338, 12. XII 1937.
«Uus Eesti» nr. 350, 24. XII 1937.

1938

Данько, Е. Государственный фарфоровый завод имени Ломоносова. Ленинград, 1938.
Vanameistrite näitus XIX sajand. Tallinn, 1938.
«Vaba Maa» nr. 6, 8. I 1938.
«Varamu» nr. 6/VI, 1938.

1939

Eesti evangeeliumi luteriusu kirikud. Tartu, 1939.
Mostra dell'arte Estone. Tallinn, 1939.
Eszt képzömüvészeti kiállitás. Budapest, 1939.
«Taluperenaine» nr. 3/III, 1939.
«Uus Eesti» nr. 167, 22. VI 1939.
«Päevaleht» nr. 169, 26. VI 1939.
«Postimees» nr. 168, 27. VI 1939.
«Pärnu Päevaleht» nr. 138, 28. VI 1939.
«Rahvaleht» nr. 155, 5. VII 1939.
«Nädal Pildis» nr. 13, 1939.
«Nädal Pildis» nr. 18, 1939.

1940

Tuulse, A. Eesti osa Põhjamaade moodsa kunsti ajaloos. Tartu, 1940.
Vaga, V. Eesti kunst. Tartu-Tallinn, 1940.
Eesti biograafilise leksikoni täienduskõide. Tartu-Tallinn, 1940.
EKKKÜ rändnäitus. Tallinn, 1940.
«Postimees» nr. 109, 24. IV 1940.
«Rahvaleht» nr. 133, 8. VI 1940.

1942

Kolm inimpõlve eesti kunsti 1840—1942. Tallinn, 1942.
«Eesti Sõna» nr. 43, 22. II 1942.
«Postimees» nr. 60, 9. III 1942.
«Eesti Sõna» nr. 194, 23. VIII 1942.
«Eesti Sõna» nr. 200, 1. IX 1942.
«Postimees» nr. 207, 2. IX 1942.

1943

«Postimees» nr. 155, 11. VII 1943.

1944

Annist, A. Fr. R. Kreutzwaldi «Kalevipoeg» III. Tartu/Dorpat, 1944.
«Postimees» nr. 144, 23. VI 1944.

1945

«Noorte Hääl» nr. 142, 31. X 1945.
«Sirp ja Vasar» nr. 44, 6. XI 1945.
«Õhtuleht» nr. 263, 12. XI 1945.
«Rahva Hääl» nr. 266, 13. XI 1945.
«Sirp ja Vasar» nr. 46, 17. XI 1945.

1946

«Советская Эстония» nr. 158, 7. VII 1945.
«Sirp ja Vasar» nr. 31, 3. VIII 1946.

1947

«Postimees» nr. 83, 9. IV 1947.
«Sirp ja Vasar» nr. 16, 19. IV 1947.
«Советская Эстония» nr. 128, 4. VI 1947.
«Sirp ja Vasar» nr. 32, 9. VIII 1947.

1948

«Rahva Hääl» nr. 40, 18. II 1948.

1949

Большая Советская Энциклопедия I. Второе издание (1949).
«Noorte Hääl» nr. 4, 8. I 1949.
«Õhtuleht» nr. 94, 22. IV 1949.
«Sirp ja Vasar» nr. 17, 23. IV 1949.
«Säde» nr. 16, 25. IV 1949.

1950

«Edasi» nr. 97, 23. IV 1950.
«Edasi» nr. 98, 25. IV 1950.

1952

Стасов, В. В. Избранные сочинения III. Москва, 1952.
Eesti NSV ajalugu. Tallinn, 1952.
«Sirp ja Vasar» nr. 24, 13. VII 1952.

1953

«Rahva Hääl» nr. 265, 10. XI 1953.
«Rahva Hääl» nr. 297, 18. XII 1953.

1954

«Огонек» nr. 20, 1954.
«Edasi» nr. 47, 7. III 1954.
«Looming» nr. 6/VI, 1954.
«Sirp ja Vasar» nr. 26, 25. VI 1954.
«Edasi» nr. 125, 26. VI 1954.
«Õhtuleht» nr. 150, 26. VI 1954.
«Säde» nr. 51, 27. VI 1954.
«Rahva Hääl» nr. 245, 15. X 1954.
«Sirp ja Vasar» nr. 42, 15. X 1954.
«Edasi» nr. 212, 26. X 1954.
«Edasi» nr. 214, 29. X 1954.
«Noorte Hääl» nr. 257, 29. X 1954.
«Rahva Hääl» nr. 261, 3. XI 1954.
«Sirp ja Vasar» nr. 45, 5. XI 1954.
«Rahva Hääl» nr. 26, 6. XI 1954.
«Советская Эстония» nr. 263, 5. XI 1954.
«Rahva Hääl» nr. 270, 14. XI 1954.
«Edasi» nr. 236, 30. XI 1954.
«Rahva Hääl» nr. 289, 7. XII 1954.
«Noorte Hääl» nr. 292, 10. XII 1954.
«Rahva Hääl» nr. 307, 28. XII 1954.

1955

Estonia in pictures and words. Stockholm, 1955.
Amandus Adamson. 1855—1929. Juubelinäituse kataloog. Tallinn, 1955.
Amandus Adamson 1855—1929. Tartu, 1955.
«Sirp ja Vasar» nr. 13, 1. IV 1955.
«Rahva Hääl» nr. 227, 24. IX 1955.
«Stalinlik Noorus» nr. 11/XI, 1955.
«Edasi» nr. 223, 12. XI 1955.
«Noorte Hääl» nr. 267, 12. XI 1955.
«Nõukogude Õpetaja» nr. 46, 12. XI 1955.
«Rahva Hääl» nr. 267, 12. XI 1955.
«Советская Эстония» nr. 267, 12. XI 1955.
«Õhtuleht» nr. 267, 12. XI 1955.
«Советская Эстония» nr. 268, 13. XI 1955.
«Säde» nr. 90, 13. XI 1955.
«Edasi» nr. 225, 15. XI 1955.
«Õhtuleht» nr. 269, 15. XI 1955.
«Edasi» nr. 226, 16. XI 1955.

1956

Eesti kujutav kunst. Tallinn, 1956.
A. Adamson. Tartu, 1956.
Realistlik kunst Eestis. Tallinn, 1956.
Реалистическое искусство в Эстонии. Таллин, 1956.
Выставка эстонского изобразительного искусства. Москва, 1956.
«Sirp ja Vasar» nr. 14, 6. IV 1956.
«Sirp ja Vasar» nr. 15, 13. IV 1956.
«Noorte Hääl» nr. 133, 8. VI 1956.
«Looming» nr. 6/VI, 1956.
«Rahva Hääl» nr. 214, 12. IX 1956.
«Edasi» nr. 201, 9. X 1956.
«Rahva Hääl» nr. 241, 13. X 1956.
«Tartu Riiklik Ülikool» nr. 24, 12. X 1956.
«Noorte Hääl» nr. 254, 28. X 1956.
«Sirp ja Vasar» nr. 52, 12. XII 1956.
«Rahva Hääl» nr. 291, 14. XII 1956.
«Rahva Hääl» nr. 298, 22. XII 1956.
«Edasi» nr. 254, 23. XII 1956.
«Rahva Hääl» nr. 300, 25. XII 1956.

1957

Бернштейн, Б. М., Генс, Л. Ю. Изобразительное искусство Эстонской ССР. Москва, 1957.
Eesti NSV ajalugu. Tallinn, 1957.
«Edasi» nr. 36, 20. II 1957.
«Rahva Hääl» nr. 139, 11. VI 1957.

1958

Langsepp, O. Georg Lurich. Tallinn, 1958.
Laugaste, E., Rõõm, A. Kalevipoja jälgedel. Tallinn, 1958.
«Rahva Hääl» nr. 3, 4. I 1958.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АМАНДУСА АДАМСОНА

Формирование эстонской национальной культуры происходило в тяжелых исторических условиях. Целыми столетиями эстонский народ влачил жалкое существование под игом чужеземных захватчиков-феодалов, подавлявших все проявления народной культуры. Традиция национальной культуры могли сохраниться лишь в (носивших прикладной характер) рукоделии, резьбе по дереву, в кованных изделиях.

Период крутого подъема в развитии эстонской национальной культуры начался во второй половине XIX века. Основой этого подъема явилось стремительное и быстрое развитие капитализма, обусловившее формирование эстонской нации. Древное народное искусство являлось неисчерпаемым источником для эстонской национальной культуры. Сильное влияние на развитие национальной культуры оказывала демократическая направленность национального движения, целью которого было освобождение крестьянских масс от пут клерикально-феодальной идеологии прибалтийских немцев и распространение среди народа просвещения и прогрессивных идей. Важную роль при этом сыграла связь с русским национально-освободительным движением и русской передовой культурой. Господствующая местная культура прибалтийских немцев оказалась оторванной от коренного населения страны, она обслуживала главным образом интересы немецко-балтийских кругов и была в основном чужда эстонцам.

Для эстонского национального реалистического искусства второй половины XIX века характерна ее тесная связь с народом. Художники с искренним сочувствием изображают жизнь народа, они включаются в борьбу за права крестьян, против пережитков феодального строя. Первое место среди художников того времени занимают основоположник эстонской национальной живописи профессор И. Кёлер (1826—1899), живописец К. Л. Майбах (1833—1889) и скульптор А. Вейценберг (1837—1921). В их творчестве начинает выявляться своеобра-

зие эстонского национального искусства. В Эстонии не было еще своей национальной интеллигенции и не было и почвы для развития национального искусства, так как местная господствующая прослойка прибалтийских немцев и их интеллигенция не интересовались развитием эстонского искусства. Вышедшая из народа одаренная молодежь не имела возможности учиться у себя на родине, поэтому первые эстонские художники вынуждены были учиться, жить и работать за пределами Эстонии — в Петербурге, Италии и других местах.

Вдохновленное демократическими идеями национальное движение выдвинуло целый ряд просветителей-демократов и оказало немалое влияние на эстонских художников. Вслед за этим движением в 80-х годах последовал кризис, еще более обострившийся в результате царской политики руссификации. Новый подъем в культурной жизни стал намечаться в последнем десятилетии XIX века. Толчком к этому подъему послужило обострение классовых противоречий и нарастание революционного движения. На художественном фронте появилось молодое поколение: живописцы Т. Гренцштейн (1863—1916), П. Рауд (1865—1930), К. Рауд (1865—1943), А. Лайкмаа (1866—1942) и другие. Из них некоторые стали работать уже на родине и начали закладывать фундамент художественной жизни в Эстонии. Развитие эстонской национальной скульптуры на пороге нового столетия неразрывно связано с именем скульптора А. Адамсона, который, наряду с А. Вейценбергом, является вторым крупным мастером в эстонской скульптуре.

*

Амандус Генрих Адамсон родился 12-го ноября 1855 года в Уга-Рятсепа, недалеко от Палдиски, в семье моряка. Отец будущего художника, Израэль Адамсон, который уже с ранней молодости начал плавать по морям, в 1860 году поехал в Америку, откуда так и не вернулся. Мать с тремя детьми очутилась в очень тяжелом материальном положнии — ей пришлось случайными работами добывать средства на содержание семьи.

Семилетнего Амандуса отвезли в Таллинскую Вышгородскую школу для бедных, которая содержалась на средства Вышгородского прихода и Эстландское Рыцарство. Школа эта одновременно была и детским приютом, куда принимались бесплатно дети из бедных семей

Еще дома у Амандуса появилась страсть к резьбе по дереву, в школе он продолжал заниматься любимым делом. Здесь его работы увидел учитель Бергман, который понял увлечение мальчика и оценил его способности. Он всячески старался поощрять увлечение молодого Адамсона резьбой и изыскал для него возможности продавать свои работы в магазине художественных изделий в Таллине.

Интерес к искусству у Адамсона все более и более углублялся, 14-летним подростком он убежал из школы для бедных и тайком устроился на пароход, направлявшийся в Петербург. У мальчика было намерение поступить учиться в Петербургскую Академию художеств. Однако в Академию его не приняли, так как он был слишком молод. Разочарованный юноша вернулся в Таллин.

В 1870 году Адамсон полгода проучился в Таллинском уездном училище, продолжал попрежнему жить в детском приюте. Положение в приюте стало невыносимым для Адамсона, и, после неоднократных просьб мальчика, мать взяла его домой. Осенью 1870 года Адамсон поехал в Таллин и поступил там учеником в столярную мастерскую Берга. Его работа в мастерской в основном заключалась в вырезывании орнаментов для мебели. От первого года его работы сохранились резные, из ясеня, ножки для стола (1872). Адамсон внимательно изучал богатые резные украшения Таллинских церквей и использовал их в качестве образца в своих работах, что можно видеть, например, в лежащей мужской фигуре «Авель» (дерево, 1872), в трактовке тела и волос которой сильно заметны черты деревянной пластики барокко.

В мастерской Берга Адамсон учился три года. В 1873 году он поехал в Петербург, но в Академию художеств не попал. Он поступил на работу в мастерскую художественной мебели Боллхагена, откуда перешел в ателье резьбы по дереву академика Шутова.

Адамсон решил еще раз попытаться поступить в Академию художеств. Ему удалось получить от Палдиского судьи Калька рекомендацию к президенту Академии наук и почетному члену Академии художеств Ф. Б. Лютке, который поддерживал стремления Адамсона. Представив две деревянные скульптуры, выполненные им самостоятельно, Адамсон в декабре 1875 года был допущен к вступительным экзаменам в Академию художеств. В начале следующего года он был принят вольнослушателем по классу живописи. Переход в класс скульптуры состоялся еще в том же семестре.

Успешно закончив курс приготовительных классов, Адамсон направляется в ателье профессора А. Ф. Бока, где получает хорошую профессиональную подготовку, переняв, однако, от своего учителя и его академическую манеру. Созданные Адамсоном за время учебы произведения по своему содержанию охватывают культивировавшиеся в Академии художеств темы из древней мифологии, и религиозные темы. С другой стороны, на живую натуру Адамсона повлияло отражающее жизнь народа искусство, направившее его взгляд на близкую душе художника действительность — на жизнь и быт рабыков. Проводя летние каникулы в 1878 году на острове Пакри, Адамсон вылепил восковую фигуру «Эстонский нищий» (1878), известную нам лишь по названию.

Так как в Академии не обучали резьбе по дереву, Адамсон продолжал работать в этой отрасли самостоятельно, создав по модели академика М. А. Чижова деревянную скульптуру «Джигит» (1877). В качестве работ по заказу он исполнил ряд детских бюстов в терракотте.

Осенью 1879 года Адамсону была присуждена большая серебряная медаль за вылепленную из воска группу. По позднейшим данным этим произведением считают «Крещение Христа Иоанном Крестителем». На этом можно считать учебу Адамсона в Академии художеств законченной.

*

В Петербурге у Адамсона завязалось знакомство с работавшим там эстонским художником профессором И. Кёлером и через него, вероятно, и с Л. Майбахом. Так как игравший основную роль в период подъема эстонского национального движения т. н. кружок Петербургских патриотов, к которому принадлежал в качестве одного из руководителей И. Кёлер, в связи с отливом национального движения распался, то значение национального пробуждения для молодого Адамсона было явно более слабым, и объединяющим звеном оказались интересы в области искусства. Чувство принадлежности к одной нации связало Адамсона и с А. Вейценбергом.

Приступив к самостоятельной творческой деятельности, Адамсон первое время придерживался господствовавшей в Академии художеств тематики, об этом говорят известные нам по названиям произведения первых лет его творчества, как-то: рельеф «Борьба кентавров

с лапифами» (воск, 1880), группы «Вакханка с фавном» (воск, 1881) и «Кентавр Несс» (воск, 1881), которые Адамсон представил на соискание звания художника III разряда.

Одной из крупных работ Адамсона вскоре по окончании учебы была резная рама (груша, 1883) для картины профессора И. Кёлера «Воздайте кесарево кесарю...» Картина эта была заказана несколькими эстонскими обществами во главе с Обществом эстонских литераторов в 1883 году по случаю коронации царя Александра III. Предполагалось вместе с подарком передать царю петиции эстонцев против своеволия прибалтийских немцев-помещиков. Для украшения рамы Адамсон использовал сцены религиозно-мифологического содержания, связав их волютами и венками из цветов. Заслуживает признания тонкость резьбы и чистота деталей, свидетельствующие о недюжинных способностях художника в технике резьбы по дереву. При выплате гонорара у заказчиков появились финансовые затруднения, поэтому Общество эстонских литераторов заказало репродукцию рамы и картины для продажи населению. Таким образом, первая крупная работа Адамсона и его имя, как художника, стали широко известны народу.

В эти годы Адамсон создал немалое количество портретов в дереве и мраморе. Из них известен (по фотографии) лишь «Портрет-медальон девушки» («Дочь инженера Борейша», дерево, 1884).

В Петербурге Адамсон получал заказы также на оформление интерьеров. Он выполнил декоративные украшения помещений во дворце Апраксина и в доме Брусницына. Известны, по названиям, еще работы в резьбе по дереву декоративного характера — рельефы, украшения для мебели, предметы прикладного искусства.

В сентябре 1886 года Адамсон начал заниматься и педагогической деятельностью в Школе Общества поощрения художеств, где проработал до мая 1887 года.

В сентябре 1886 года на заседании Общества поощрения художеств было решено организовать выставку скульптурных произведений преподавателя школы Адамсона. Выставка эта была открыта 8-го апреля 1887 года. Там же были выставлены работы скульптора Э. Брага. Был издан каталог выставки.

Адамсон давно лелеял мечту поехать в Париж для пополнения своих знаний, но для этого у него не имелось материальных возможностей. На персональной выставке ему удалось продать рельефный портрет Александра III. Кроме этого, он получил несколько заказов.

Обеспечив таким образом свое материальное положение, Адамсон оставил работу в Школе Общества поощрения художеств и во второй половине 1887 года поехал в Париж.

Творчеству первых лет работы Адамсона трудно дать оценку, поскольку нам известны лишь отдельные его произведения, из них, к тому же, часть только по фотоснимкам. Все же ясно проявляется большая творческая энергия молодого художника. Он еще не освободился от пут академического искусства, вследствие чего тематика его произведений слишком узка, она ограничивается модными в Академии художеств идиллическими и мифологическими сюжетами. Это обуславливалось, с одной стороны, слабой связью с борьбой народных масс и передовым русским искусством, с другой — выполнением заказов, при которых нужно было считаться с требованиями господствующей верхушки. Однако, следует серьезно оценить мастерство молодого даровитого художника, говорящее о высоком профессиональном уровне, приобретенном им в стенах академии.

*

В Париже Адамсона захватила интенсивная художественная жизнь. В середине XIX столетия во французской скульптуре началось вымирание классицизма, права на существование стала требовать жизнерадостная, динамическая трактовка, которая добивалась живописности, подвижности, эмоционального выражения чувств. Одним из наиболее известных представителей этого направления был Б. Карпо (1827—1875). Эти принципы в общем господствовали также в творчестве Ж. Далу (1838—1902), который, будучи убежденным демократом, посвятил свои крупнейшие произведения прославлению народа и труда. Смелые искания в реалистическом направлении нашли свое наиболее сильное выражение, однако, в героических, жизненных и темпераментно вылепленных произведениях О. Родэна (1840—1917). Адамсона приковала живописно-динамическая манера Карпо и Далу. Напряженный психологизм и мощное чувство формы, посредством которых Родэн воплощал свои смелые замыслы, не тронули Адамсона.

В эти годы Адамсон не терял связи с русским искусством. Он присоединился к жившим в Париже русским художникам, которые организовывали регулярные встречи в субботние вечера. На этих вечерах земляки писали, рисовали, беседовали, обсуждали работы того или

другого художника. От этих вечеров сохранилось несколько скульптурных эскизов Адамсона.

В годы пребывания в Париже Адамсон работал очень продуктивно. Уже весной 1888 года он экспонировал в Салоне две свои работы: рельефный портрет папы Льва XIII и деревянную фигуру на бытовую тему «Первая трубка» (1888). В следующем году Адамсон выставил в Салоне фигуру из грушевого дерева «Вечно торжествующая любовь» (или «Любовь, смерть и наука»), получившую оценку «почетный отзыв» (mention honorable). В том же году на Парижской всемирной выставке Адамсон экспонировал произведения «Первая трубка» и «Волна» (гипс, 1889), из которых «Первая трубка» была отмечена «почетным отзывом». «Волна» знаменует собой начало аллегорического толкования излюбленной им впоследствии морской темы. Произведение это известно нам по фотографии. Динамическая трактовка темы ясно выражена в группе из грушевого дерева «Лирическая музыка» (1891), за которую художник в том же году был выдвинут в Салоне кандидатом на золотую медаль. Это произведение принадлежит к наиболее зрелым в художественном отношении работам тех лет.

В Париже Адамсон изготовил для известного петербургского коллекционера художественных произведений и мецената Солдатенкова большое украшение из грушевого дерева для камина в его Царскосельском особняке, а также раму из груши. По картинам французского живописца Э. Мейсонье (1815—1891) Адамсон изготовил два гипсовых рельефа: «Рыцарь» и «В приемной Людовика XIV». В 1896 году в Петербурге он вырезал из грушевого дерева рельеф «Рыцаря», который сейчас хранится в Государственном музее Башкирской АССР в Уфе. По названиям нам известен еще целый ряд произведений, как-то: «Прогулка Нептуна», «Четыре времени года», «Привет Амура», «Утренняя звезда» и др.

В конце 1891 года Адамсон покинул Париж и вернулся в Петербург. Приобретенные в Париже знания и опыт всесторонне обогатили творчество художника. Годы пребывания Адамсона в Париже оказали существенное влияние прежде всего на рост его художественного мастерства. Язык форм стал свободнее, живописнее, он уже не так строго придерживался античных образцов. Обогатилась также трактуемая скульптором тематика. Наряду с работой над темами из древней мифологии стал возрастать интерес к аллегорической и бытовой теме.

*

В Петербурге для Адамсона вскоре открылось широкое поле деятельности.

Работая в столице, Адамсон теснее связал свое творчество с родиной, где в последнее десятилетие XIX века возникли новые веяния. Здесь зарождалась национальная художественная жизнь, так как часть эстонских живописцев уже приступила к работе на своей родине, хотя вначале им и пришлось выполнять заказы прибалтийских немцев-помещиков. Из-за неблагоприятных обстоятельств не представлялось, однако, возможности найти работу для скульпторов, которые поэтому вынуждены были по-прежнему оставаться на чужбине. Работавшие за пределами Эстонии художники часто приезжали на родину, где, с целью ознакомления народа со своими произведениями, устраивали выставки и впоследствии участвовали на обзорных выставках эстонского изобразительного искусства. Видную роль в активизации эстонской художественной жизни сыграл вернувшийся в 1899 году на родину А. Лайкмаа, с которым Адамсон был в тесном контакте, встречаясь с ним как в Петербурге, так и в Таллине.

В конце XIX и начале XX столетий творчество Адамсона переживает непродолжительный, но весьма интенсивный период расцвета, существенным импульсом для которого явилось его зрелое художественное мастерство, укрепление связи с родиной, наблюдения над тяжелыми условиями жизни эстонцев и мрачной действительностью, связь с передовым русским искусством. Это красноречиво подтверждают произведения художника на эстонские темы, в особенности его живо и метко схваченные образы рыбаков. Эти произведения вошли в золотой фонд эстонского национального искусства. В эти годы Адамсон создает, главным образом, небольшие, с прекрасным силуэтом статуэтки и группы, что отвечает его творческой манере. У него живой способ моделирования, точная разработка деталей, причем детали подчинены целому.

В результате усиления непосредственной связи с родиной появились характерные образы простых эстонских людей. Находясь на родине, Адамсон в 1892 году создал восковую фигуру «Рыбак с острова Муху». Годом позже он исполнил фигуру «Старик из Кейлы» (воск, 1893), изображающую эстонского почтальона.

Летом 1898 года Адамсон вместе с художниками-братьями Кристьяном и Паулем Рауд побывал на острове Пакри. Там он создал фигуру «Охотник на тюленей» (1898). Скульптура эта дает правдивое

представление о рыбаке-охотнике, зорко выслеживающем свою добычу на ледяном поле. По сравнению с «Рыбаком с острова Муху», до некоторой степени идеализированным, «Охотник на тюленей» дан энергично, живо и с глубоким знанием жизни. Опираясь на свои наблюдения над жизнью рыбаков, Адамсон в 1899 году создал группу «В тревожном ожидании», в которой он захватывающе изобразил озабоченную горем жену рыбака с сыном ночью на берегу в ожидании лодки, которая должна вернуться с моря. Он соединяет оба действующих лица в одно композиционное целое, убедительно выражая их тревожные чувства. В своих произведениях на темы из рыбацкой жизни Адамсон создает типические образы эстонских рыбаков; одновременно он дает художественное обобщение тяжелой, связанной с опасностями, жизни поморян.

В конце XIX столетия в Эстонии углубился интерес к народному творчеству. Почти все выдающиеся эстонские писатели и деятели культуры занимались собиранием фольклора и его использованием. Духовное наследие народа захватило и художников, черпавших сюжеты своих произведений из народных сказаний и героического эпоса. Внимание Адамсона привлекло сказание «Рассвет и Сумерки», созданное Фр. Р. Фельманом по услышанной им от народа сказке. Для воплощения этого сказания Адамсон в 1895 году вырезал из грушевого дерева группу под тем же названием. Рассвет изображен в виде юноши, который один раз в году, в ночь летнего равноденствия, целует прекрасную деву Сумерки. Адамсон со всей убедительностью передает поэтически-лирическое настроение, вызываемое краткой встречей Рассвета и Сумерек. В 1896 году скульптор закончил динамическую группу «Калевипоэг и Рогатый», созданную им по сюжету эстонского народного эпоса «Калевипоэг».

О связи с родиной говорит также бронзовая фигура известного в то время спортсмена-борца Георга Луриха (1903).

Как и раньше, Адамсон и в эти годы продолжает работать над портретами, которые, однако, известны только по названиям.

В творчестве Адамсона в период расцвета наряду со статуями и портретами, созданными на темы, взятые из жизни, и сюжеты из народной поэзии, видное место занимают и аллегорические произведения. Трактовка аллегорических сюжетов была свойственна академическому искусству. Но Адамсон ломает круг бесчувственных канонов и создает живо охарактеризованные образы. Среди его аллегорических про-

изведений резко выделяются скульптуры на морские темы, где посредством изображения человека и его переживаний скульптор интерпретирует различные настроения моря, как-то: «Море шумит» (1894), «Последний вздох корабля» (1899), «Внимая шопоту моря» (1904) и многие другие. В лучших аллегорически трактованных произведениях Адамсона ясно проходит черта, отделяющая их от обычных произведений салонного искусства. В его аллегорических образах живо подчеркнуты человеческие чувства, в них показаны различные переживания, смело смоделированы фигуры, поэтому они эмоциональнее обычных академических аллегорических скульптур, в которых выражение чувств оставалось поверхностным, в трактовке формы сказывалась манерность.

Наиболее известным произведением Адамсона на морскую тему является «Последний вздох корабля» (три повторения: воск, гипс, бисквит, 1899), в котором молодая женщина олицетворяет погибающий корабль. Это произведение пленяет убедительным показом захватывающего драматического переживания и мастерским выполнением фигуры. Лирическое настроение вложено во «Внимая шопоту моря» (бисквит, 1904) и в «Единственный поцелуй волны» (бисквит, 1905). В этих произведениях художник раскрывает вызванные природой переживания, богатый мир чувств, в которых в то же время отражается безграничная любовь художника к морю.

В творчестве этого периода Адамсон весьма сдержанно трактует и религиозную тематику. Иногда религиозные сюжеты даются художником в аллегорическом плане.

Адамсон продолжает работать и над декоративной скульптурой. Для Петербургского Императорского фарфорового завода он сделал семь моделей для массового изготовления их из бисквитного фарфора. Он имел заказы и на более крупные работы, например, на две колоссальные скульптуры для павильона художественного отдела всероссийской промышленной выставки, организованной в 1896 году в Нижнем Новгороде.

В том же году Адамсон начал работать над большим фризом в музее Александра III (ныне Государственный Русский музей). На фризе изображено в аллегорической форме создание произведений живописи, скульптуры и архитектуры. Этот живой по композиции и повествовательный по построению фриз был назван «скульптурной поэмой».

В Ленинграде имеются еще другие созданные Адамсоном, декоративные работы — к 200-летию основания города был открыт теперешний Кировский (быв. Троицкий) мост, в конце которого, выходящем к Марсовому полю, были воздвигнуты два монументальных обелиска из гранита. Бронзовые украшения для них изготовил Адамсон, используя при этом мотив ростры по образцу созданных Т. Томоном ростральных колонн, расположенных на стрелке Васильевского острова. Тот же мотив был использован Адамсоном в декоративных украшениях фасада здания «Дом книги» (быв. здание компании «Зингер») на Невском проспекте. К 1903 году относятся «Корейзский фонтан» и «Нереида» в Крыму.

В первые годы XX столетия Адамсон начал работать также в области монументальной пластики. Первым, созданным Адамсоном, монументом был памятник «Русалка» в Таллине, в Кадриорге, на берегу моря (1902). «Русалка» является одним из лучших монументов созданных Адамсоном — здесь гармония пропорций сочетается с уравновешенностью форм. Памятник образует единое целое с окружающим его пейзажем и является неотделимой частью ансамбля Кадриоргского парка.

Затем Адамсон создал в Севастополе второй прибрежный памятник «Затопление кораблей» (1904), увековечивший память о геройской защите города в дни Крымской войны 1854 года. Первые памятники, созданные Адамсоном, характеризуются простотой композиции и сдержанным употреблением деталей. Позже скульптор стал заниматься главным образом памятниками, причем, проектируя в большом количестве многофигурные группы, он столкнулся с композиционными трудностями, стал терять чувство масштабности и ясности.

В середине девяностых годов Адамсон в часы досуга стал интенсивно заниматься живописью. Писал он главным образом виды моря и берега в окрестностях Палдиски и на острове Пакри, куда ездил для отдыха. В жанровой манере написана им картина «Женщины с острова Пакри за починкой сетей» (1896). «Огни Ивановой ночи» (1906) известна как единственная многофигурная композиция. По колориту картины Адамсона в общем не отличаются красочностью.

В сохранившихся набросках Адамсона, исполненных карандашом и тушью в качестве эскизов для скульптур и декоративных работ, отчетливо проявляется сильное чувство формы и уверенность рисунка.

Невзирая на многогранную и интенсивную творческую деятельность, Адамсон продолжал и педагогическую работу в качестве преподавателя резьбы по дереву в училище Штиглица с 1901 по 1904 год. Из эстонских художников учеником Адамсона был живописец К. Мяги, который начал свою учебу в 1903 году по классу скульптуры.

В 1893 году Адамсон добивался в Петербургской Академии художеств звания академика, но безрезультатно. В 1907 году пейзажист А. Куинджи, скульптор А. Опекушин и архитектор Н. Суслов снова возбудили соответствующее ходатайство. 29 октября 1907 года была проведена баллотировка и Адамсону было присвоено звание академика.

В Петербурге Адамсон активно участвовал в художественной жизни столицы. Ежегодно он экспонировал свои произведения либо на выставке Академии художеств, либо (начиная с 1895 года) на выставке Общества Петербургских художников, а иногда даже на обеих. С 1904 по 1908 год Адамсон состоял членом Общества Петербургских художников. В 1904 году его произведения экспонировались на всемирной выставке в Америке.

Наряду с этим весьма существенным является неоднократное экспонирование его произведений в Эстонии, что говорит о прочной связи скульптора с пробуждающейся художественной жизнью на родине. В 1892 и 1893 годах Адамсон выставлял свои произведения в витринах книжного магазина Ф. Вассермана. Начиная с 1896 года он не раз выставлял свои работы в помещении Провинциального музея. В 1906 году Адамсон участвовал в первой эстонской художественной выставке в Тарту. Помимо выставок с произведениями Адамсона можно было знакомиться по репродукциям, которые публиковались на страницах периодической печати.

По своему характеру Адамсон не был активным борцом. Однако, он от всей души сочувствовал революционным событиям 1905 года и отражал их в своих произведениях. Сохранилась небольшая восковая фигурка (без даты), изображающая рабочего в стремительном движении, напоминающего типичного революционного борца 1905 года. Для воплощения революционных идей художник обращался также к древней истории; так он вылепил группу «Гладиаторы» (бронза, 1906), где в образах угнетенных рабов Древнего Рима показано стремление народа к свободе.

Период времени с 1892 по 1906 год является самым содержательным и разносторонним в творческой деятельности Адамсона. Это были лучшие годы в творческой жизни художника, у него выработался своеобразный индивидуальный почерк, мастерское владение материалом. Наблюдая жизнь народа, он создал глубоко реалистические произведения, не лишенные также социальной характеристики. Типические, ярко очерченные образы дают ясное представление о жизни и деятельности изображаемых людей, о их принадлежности к определенным социальным группам.

В лучших произведениях этого периода, как в аллегорических, так и созданных на сюжеты из древней истории, много жизненности, драматической напряженности, эмоциональности в интерпретации темы, при чем особенно выделяются скульптуры, посвященные теме моря.

*

Последующие после поражения революции 1905—1907 годов годы реакции были причиной появления у части интеллигенции настроений пессимизма и скептицизма. После подавления революционного движения в Эстонии демократически настроенные художники, во главе с А. Лайкмаа, были высланы из Эстонии или вынуждены эмигрировать в результате гонений со стороны царского правительства.

В это время Адамсон жил в основном в Петербурге, держась в стороне от окружающей его действительности. Его контакт с Эстонией стал слабее и творческая связь с народом была прервана. Художник устремил свой взор в область истории, откуда выбирал сюжеты для своих произведений. Все чаще он стал выполнять заказы государства и частных лиц в области монументальной скульптуры, отодвинув на задний план отвечающее его дарованию создание камерных фигур и групп. Монументальная скульптура, однако, в значительной мере зависила от правительства и Академии художеств, находящихся под влиянием вырождающегося придворного классицизма. На рубеже XIX и XX столетий в русской монументальной скульптуре стали проявляться сильные тенденции упадка — бессодержательность, безликовость форм, холодность и абстрактность. Эти черты в основном свойственны также созданным Адамсоном памятникам.

В 1907—1908 гг. Адамсон выполнил модель памятника «Военная

история 1000-летней России», который был предназначен для купольной залы военно-исторического музея. Проект этот страдает от излишка деталей, от чего вся композиция оставляет впечатление беспокойного нагромождения. В 1908 году Адамсон представил проект памятника Петру I, который предполагали воздвигнуть в Таллине. Проект этот не был принят. Однако тот же проект был осуществлен в Полтаве.

Из русских деятелей культуры Адамсона привлекал образ пламенного поэта А. С. Пушкина. Художник смоделировал проект монумента, который в 1908 году был отлит в бронзе. Проект этот сейчас находится в постоянной экспозиции Всесоюзного музея А. С. Пушкина в Ленинграде.

В 1910 году Адамсон начал работать над проектом монумента для увековечения памяти Льва Николаевича Толстого. Проект этот, однако, не был закончен. Был исполнен лишь портрет-бюст Толстого из грушевого дерева, местонахождение которого не известно.

Осенью 1911 года в Тамани был открыт памятник Кубанским казакам, созданный Адамсоном для увековечения памяти храбрых казаков, которые в конце XVIII века поселились на правом берегу Кубани, чтобы защищать границы России от вторжения врага с юга. В то время как решение фигур весьма выразительно, общая композиция монумента не совсем удачна.

В 1912 году Адамсон вновь вернулся к военно-исторической теме, разработав проект памятника к юбилею 100-летия драгунского полка.

Накануне второго десятилетия был объявлен конкурс на проект памятника в Костроме в ознаменование юбилея 300-летия дома Романовых. На этом конкурсе Адамсону хотя и была присуждена лишь вторая премия, но заказ все же дали ему. Адамсон посвятил себя целиком выполнению этой большой задачи. В течение четырех лет им были закончены 23 фигуры, величиной в два раза больше натуральной. Но, учитывая специфику монументальной скульптуры, у них не достает нужного чувства силы и простоты и они производят впечатление увеличенных камерных статуэток.

Проектирование монументов отнимало много времени, поэтому в этот период Адамсон мало занимается работой над станковыми скульптурами. Он моделировал главным образом аллегорические сюжеты, произведения же на бытовые темы в эти годы совершенно отсутствуют в его творчестве. В 1908 году он представил Академии ху-

дожеств для весенней выставки вырезанные из дерева (груша) фигуру «Полет времени» (1907) и восковую фигуру «Тритонка» (1908). В фигуре «Полет времени» звучит пессимистическая нотка, раздумье стареющего художника о мимолетности жизни человека. Настроения навеянные мыслями о бренности жизни проскальзывают также в «Memento mori» (груша, 1908).

Из портретной пластики заслуживает внимания бюст (гипс и бронза, 1911) и бронзовый рельефный портрет (1910) профессора И. Кёлера, достойные высокой оценки. Сохранился также «Портрет мужчины» (гипс, 1907).

С 1907 по 1918 год Адамсон работал напряженно, но этот период не обогатил творчество Адамсона. Переход к монументальной пластике не отвечал его творческим наклонностям. Недостатком в выполненных им по заказу многофигурных монументах было преобладание в композициях повествовательности и нагромождения деталей, из-за чего его памятники не оставляют впечатления монументальности.

Летом 1918 года Адамсон решил вместе с семьей оставить Петербург. В июне он еще участвовал в выставке, устроенной Обществом эстонских художников «Леннок», а в августе перебрался в Палдиски, где провел остальные годы своей жизни.

*

На родине Адамсон весьма продуктивно продолжал свою творческую работу. Пережитые в дни войны трудности вновь побудили его зорко наблюдать окружающую его жизнь. Здесь он создал целый ряд произведений, являющихся ценным добавлением к шедеврам его творчества.

Первым созданным им в Палдиски художественно зрелым произведением, была группа «Юность уходит» (груша, 1919). Трактуя общечеловеческие переживания, 60-летний художник в то же время вкладывает в это произведение свои настроения, вызванные приближающейся старостью, и находит им захватывающее воплощение в виде образов дряхлого старика и молодой женщины. С виртуозным техническим умением он выполняет обе фигуры в дереве.

Впечатления тяжелых военных дней находят красноречивое отражение в группе «Голод» (груша, 1918—1920). Вновь пробуждается в Адамсоне интерес к эстонской мифологии. Не впервые его привлекает мужественный образ Калевипоэга. В 1922 году он дал ему новое во-

площение: «Калевипоэг в преддверьи ада» (гипс). Он создал также новый вариант сюжета борьбы Калевипоэга с Рогатым (воск, 1920—1921).

В 1922—1923 годах художник работал довольно долго в Италии, где по заказу высек в мраморе алтарную группу высотой в 3,5 м для Тартуской церкви апостола Павла. В Италии Адамсон повторил в мраморе свои ранние произведения: «Единственный поцелуй волны» и «Последний вздох корабля». Здесь же он высек в мраморе портреты своих дочерей «Невинность» и «Спящая доченька художника» (1923).

Работая напряженно в небольшом городке Палдиски и посещая неоднократно Италию, Адамсон оторвался от вопросов современной художественной жизни. В начале двадцатых годов в формирующейся в буржуазной Эстонии художественной жизни происходила острая борьба, на которую оказывали сильное влияние западно-европейские формалистические и декадентские течения в искусстве. Среди художников Эстонии возникли группировки, придерживавшиеся противоположных принципов.

Часть художников и художественных критиков отнеслась враждебно к возвращению Адамсона на родину. Подчеркивали, что Адамсон не считал себя эстонцем, что только нужда заставила его стать эстонцем, поскольку на родине появилась возможность найти работу. Когда в 1919 году открылась первая эстонская художественная выставка, то стали раздаваться голоса, утверждающие, что «работы старых мастеров, с их тщательной отделкой и копированием природы, ничего особенного не говорят».

К «старым мастерам» был причислен и Адамсон. К его дальнейшему участию на выставках критика относилась пренебрежительно, его произведения расценивались как «нестоющие мелочи», которым, дескать не место на художественной выставке. По существу недоброжелатели Адамсона даже не пытались глубже разобраться в его своеобразном искусстве. Невзирая на язвительную критику и вражду, проявляемую к нему художниками молодого поколения, Адамсон продолжал свою творческую работу в выработавшемся у него стиле.

В начале двадцатых годов в творчестве Адамсона намечается сокращение тематики, снижение интереса к созданию скульптур малой формы, поскольку художник занят крупными заказами на монументальную скульптуру. Он вспоминает ранее использованные им темы, повторив сюжет созданного в 1908 году «Memento mori», в группе

«Альфа и омега» (груша, 1923). Общие черты имеются также у группы «Рассвет приветствует волну» (груша, 1924) с резной работой «Рассвет и Сумерки» (1895). Художник повторил в бронзе группу «В тревожном ожидании» (1925) и, как предполагают, фигуру Лурихa.

В 1925 году был отмечен 70-летний юбилей старого мастера. По случаю поездки Адамсона заграницу этот юбилей отпраздновали на полтора месяца раньше даты рождения. Вообще отношение к Адамсону изменилось к лучшему: коллеги пытались постичь выработавшийся у него своеобразный стиль, больше стали ценить его мастерство владения материалом, его чисто юношеский пыл в работе.

В 1928 году Адамсон участвовал на весенней выставке в Парижском Салоне, послав туда четыре из своих последних работ, исполненных в резьбе по дереву: «Альфа и омега», «Море шумит» и законченные в начале того же года «Ужасы войны» и «Рах» («Мир»).

«Море шумит» (клен, 1927) повторен как круглая скульптура по созданному в 1894 году барельефу под тем же названием. Группа «Ужасы войны» начата Адамсоном еще в Петербурге, был вылеплен этюд в глине. Как и в других, полных жизненной правды произведениях, мастер дает здесь живописно выраженные образы, захватывающе отражая их душевные переживания и вызванные войной, невзгоды. В этом произведении ясно звучат нотки теплого сочувствия художника к тяжелой судьбе простых людей. В композиции «Мир» Адамсон дает теме аллегорическую трактовку, изобразив мир в виде женщины в античном одеянии. Женщина эта держит щит над олицетвореними науки, искусства, литературы и музыки, как бы защищая их. С исключительной силой переживания и выразительностью дан образ Кроноса. Во всей композиции сквозит свойственное Адамсону стремление к движению. В Париже «Ужасы войны» и «Мир» были отмечены «почетным отзывом» (mention honorable). Местонахождение всех выставленных в Париже произведений не известно.

В последние годы своей жизни Адамсон создал ряд произведений в гипсе и мраморе. Художника, страстно любившего море, приковывало к себе воплощение затихающей, умирающей волны. Он создал целый ряд этюдов, в которых изобразил лежащую на волнах женскую фигуру; по этим этюдам он исполнил композицию в мраморе под названием «Прибой» (1927). В 1926 году художник высек в мраморе двухфигурную группу «Первая смерть, первая печаль» («Ева и Авель»), в которой он с драматической напряженностью показал боль

и скорбь матери. Адамсон исполнил в мраморе также женские фигуры «Купальщица» (1928) и «Молящаяся» (1928) и мужской торс «Нацеливающийся» («Охота за счастьем», 1928). Вообще в произведениях Адамсона начинают звучать меланхолические нотки, молчаливое, болезненное примирение со своей судьбой в ожидании смерти. Об этом свидетельствуют его произведения «Христианка у стены Колизея» (гипс, 1929), «Голова мученицы» (гипс, 1929) и «Христос в Гефсиманском саду» (гипс, 1929). Последний был высечен художником также в мраморе. В мраморных и гипсовых фигурах, исполненных художником в последний период своего творчества, чувствуется простота, лаконичность. В техническом отношении, как фигуры вырезанные из дерева, так и мраморные фигуры, показывают большое профессиональное мастерство художника и его умение обращаться с материалом.

В последний период своего творчества Адамсон создал ряд монументов, имеющих немалое культурно-историческое значение и художественную ценность. В них, как и в первых своих монументах, художник шел по пути простоты и ясности. Спокойная композиция, четкость силуэта и выразительность фигуры характеризуют монумент Лембиту в Сууре-Яани (1926). Весьма удачно решена и фигура Калевипоэга.

В 1926 году в Выру был открыт монумент Фр. Р. Крейцвальду, творцу эстонского эпоса. Недостатком этого монумента является излишество деталей повествовательного характера и использование неподходящего материала (железобетон). Гораздо проще и гармоничнее решен монумент Лидии Койдула в Пярну.

В творческом наследии художника сохранилось большое количество этюдов в глине, по которым можно судить и о его способности быстро фиксировать натуру. Живописью Адамсон занимался в последний период своей деятельности главным образом в Италии, так как на родине у него не оставалось для этого свободного времени. В последний период своего творчества Адамсон часто участвовал в выставках. Он экспонировал свои произведения на обзорных выставках эстонского искусства (1919 и 1925 гг.), на выставках Союза художников (1923, 1925 и 1928 гг.) и на выставках Центрального объединения работников изобразительных искусств (1929 г.). На заграничных выставках он экспонировался в Риге (1926 г.), в Хельсинки (1929 г.) и в Париже (1929 г.). В 1926 году он предполагал по примеру предыдущего года участвовать в выставке Салона в Париже.

В последние годы своей жизни Адамсон работал много. Несмотря на преклонный возраст, художник интенсивно занимался творческой деятельностью. Свое последнее произведение Адамсон создал на близкую его сердцу морскую тему. Утром Иванова дня он закончил гипсовый слепок произведения «Умирающая волна» («Жертва волн»). Двумя днями позже, 26 июня 1929 года, старый скульптор скончался от болезни сердца.

Последний творческий период у Адамсона разностороннее и глубже по сравнению с предыдущим (1907—1917 гг.). Работая с неослабным рвением, он создает произведения, которые по своему реализму и жизненной правде являются дополнением к созданным им скульптурам кульминационного периода своего творчества. В то же время он дает новые, полные чувства решения в трактовке аллегорических тем. Во всем, однако, проявляется его непоколебимая требовательность к профессиональному мастерству и виртуозное использование специфических свойств материала. Адамсон лишний раз подтверждает, что его натуре художника отвечает больше скульптура малых форм, чем монументальная пластика, достижения в которой, за небольшим исключением, незначительны.

*

Долгая и плодотворная жизнь Адамсона говорит об упорном труде, неугасимой энергии, неослабном творческом горении и юношеском пыле. Лучшие его произведения обогащают сокровищницу эстонского национального реалистического искусства. Вообще им создано более двухсот различных скульптур, из которых известно более пятидесяти, не считая большого количества этюдов и деталей эскизов. В настоящее время большая часть сохранившихся произведений Адамсона находится в Таллинском Государственном художественном музее. Отдельные произведения его хранятся в центральных музеях Ленинграда и Москвы, а также в различных музеях братских республик.

Часто о творчестве Адамсона судили поверхностно, обходили его вскользь, не понимали глубокого содержания его произведений и эпохи, к которой принадлежит его творчество. Адамсон был детищем своего времени. Из него сформировался зрелый художник в конце XIX века, и до последних лет его жизни в творчестве его продолжала звучать романтика предыдущего столетия. Формалистические и модернистские течения в искусстве не смогли оказать на него никакого влияния.

Диапазон творчества Адамсона весьма обширен. В эстонском демократическом искусстве видное место занимают его характерные фигуры эстонских рыбаков и разработанные с большой искренностью жанровые композиции, в которых проявляются непосредственное ощущение жизни и правдивая передача изображаемых в произведениях образов. Ценным вкладом в сокровищницу эстонского искусства являются также образы из эстонской мифологии и образы, аллегорически трактующие море, отличающиеся большой убедительностью и глубокой эмоциональностью. Заслуживают внимания также достижения Адамсона в области портрета, монументальных и декоративных работ.

В лучших произведениях Адамсона обнаруживается индивидуальный подход скульптора к теме и свойственная ему трактовка формы. Произведения его характеризуются сильным тяготением к красоте и предельной требовательностью к мастерству формы. По убеждению художника, каждая работа должна быть прекрасно исполнена, иметь хорошую композицию и силуэт. Художник владел различными материалами, однако, его своеобразному лиризму, его тонкому и чуткому языку формы лучше всего отвечали дерево, мрамор и бронза. Исключительную виртуозность художник обрел в резьбе по грушевому дереву, в чем — выражаясь словами неутомимого борца за демократическое искусство, эстонского скульптора-реалиста Я. Коорта — «... ему, с его большой, своеобразной и великолепной техникой, нет соперников даже в Европе».

Адамсон развивал и укреплял основанные Вейценбергом реалистические традиции в эстонской национальной скульптуре, которые творчески продолжали развивать как прогрессивные эстонские художники, так и скульпторы Советской Эстонии.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Вечно торжествующая любовь. Грушевое дерево. 1889 г.
2. Рассвет и Сумерки. Грушевое дерево. 1895 г.
3. Калевипоэг и Рогатый. Воск. 1896 г. (Мод. 1895 г.),
4. Охотник на тюленей с острова Пакри. Бронза. 1898 г.
5. В тревожном ожидании. Бронза. 1825 г. (Мод. 1899 г.)
6. Лирическая музыка. Грушевое дерево. 1891 г.
7. Последний вздох корабля. Мрамор. 1926 г. (Мод. 1899 г.)
8. Борец Г. Лурих. Бронза. 1903 г.
9. Единственный поцелуй волны. Мрамор. 1922 г. (Мод. 1905 г.)
10. Портрет художника И. Кёлера с палитрой. Гипс. 1911 г.
11. Гладиаторы. Бронза. 1906 г.
12. Голод. Грушевое дерево. 1920 г.
13. Голод. Деталь. Грушевое дерево. 1920 г.
14. Юность уходит. Грушевое дерево. 1919 г.
15. Калевипоэг в преддверьи ада. Гипс. 1922 г.
16. Спящая доченька художника. Мрамор. 1923 г.
17. Рассвет приветствует волну. Грушевое дерево. 1924 г.
18. Бедствия войны. Грушевое дерево. 1928 г.
19. Бедствия войны Деталь. Грушевое дерево. 1928 г.
20. Мир («Рах»). Грушевое дерево. 1928 г.
21. Голова Кро́носа. Деталь из группы «Мир». Грушевое дерево. 1928 г.
22. Голова мученицы. Рельеф, гипс. 1929 г.
23. Голова Христа. Эскиз. Глина. 1929 г.
24. Умирающая волна. Гипс. 1929 г.
25. Лембиту. Бронза. 1925 г.
26. Памятник «Русалка» в г. Таллин. Бронза, гранит. 1902 г.
27. Фигура Русалки. Деталь из монумента. Бронза. 1902 г.
28. Калевипоэг. Эскиз к монументу. Бронза. 1926 г.
29. Памятник поэтессе Л. Койдула в г. Пярну. Бронза, гранит. 1929 г.
30. Морской пейзаж. Масло.
31. Побережье в Пакри. Масло. 1906 г.
32. Сидящие мужчины. Карандаш, перо.

В ТЕКСТЕ

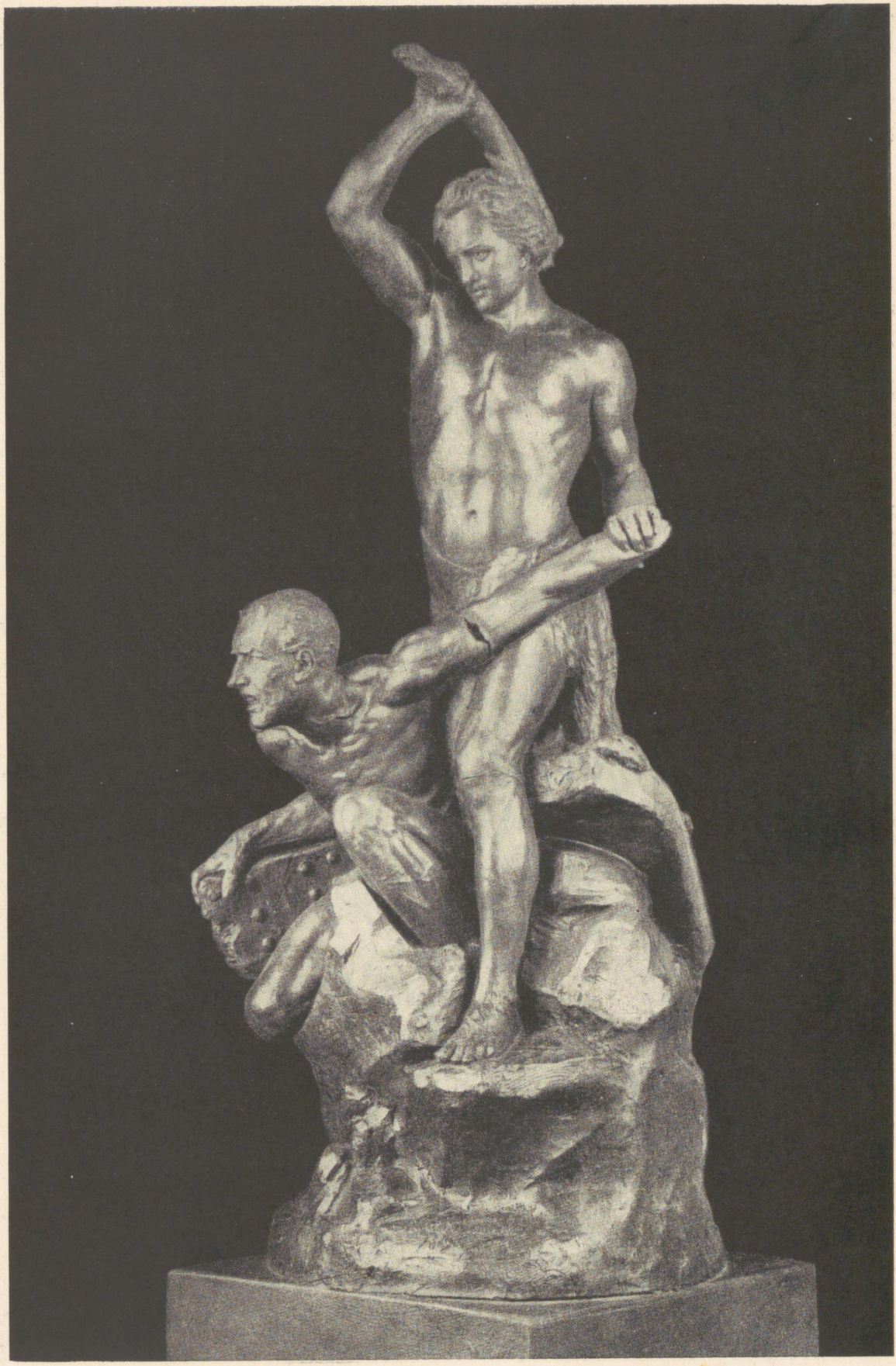
Гибель «Русалки». Рельеф к монументу. Бронза. 1902 г. Стр. 5
Абель. Дерево. 1872 г. Стр. 9
Фрагменты рельефа на темы античной мифологии. Гипс. Стр. 14
Смерть Сократа (?). Фрагменты рельефа. Гипс. Стр. 15
Резная рама к картине И. Кёлера «Воздайте кесарево кесарю...» Деталь. Грушевое дерево. 1883 г. Стр. 18
Резная рама к картине И. Кёлера «Воздайте кесарево кесарю...» Деталь. Грушевое дерево. 1883 г. Стр. 19
Портрет-медальон девушки. Рельеф. Грушевое дерево. 1884 г. Стр. 22
Волна. Гипс. 1889 г. Стр. 25
Камин. Дерево. 1891 г. Стр. 27
Умирающий Чиацинт. Грушевое дерево. 1892 г. Стр. 30
Рыбак с острова Муху. Гипс. 1892 г. Стр. 31
Внимая шопоту моря. Бисквит. 1904 г. Стр. 37
Дамон. Бисквит. 1905 г. Стр. 41
Женщины с острова Пакри за починкой сетей. Масло. 1896 г. Стр. 45
Декоративное зеркало. Эскиз. Карандаш. Стр. 46
Амур. Эскиз. Перо. Стр. 47
Фигура рабочего. Воск. Стр. 49
Военная история 1000-летней России. Модель памятника. Воск. 1907—1908 гг. Стр. 52.
Потрет Петра I. Этюд. Гипс. Стр. 55
Россия и Сусанин. Деталь к памятнику 300-летия Дома Романовых. Бронза. 1914 г. Стр. 57
Полет времени. Грушевое дерево. 1907 г. Стр. 60
Голова женщины. Этюд. Глина. Стр. 63
Портрет старшей дочери художника — К. Адамсон. Глина. Ок. 1918 г. Стр. 64
Альфа и Омега. Грушевое дерево. 1923 г. Стр. 68
Шопот моря. Дерево. 1927 г. Стр. 72
Жена художника — Э. Адамсон. Не окончена. Грушевое дерево. Стр. 75
На суперобложке: Последний вздох корабля. Деталь. Мрамор. 1923 г.



1. Igavesti võidutsev armastus. Pirnipuu. 1889.



2. Koit ja Hämarik. Pirnipuu. 1895.



3. *Kalevipoeg ja Sarvik. Vaha. 1896. (Mod. 1895)*



4. Hülgekütt Pakri saarelt. Pronks. 1898.



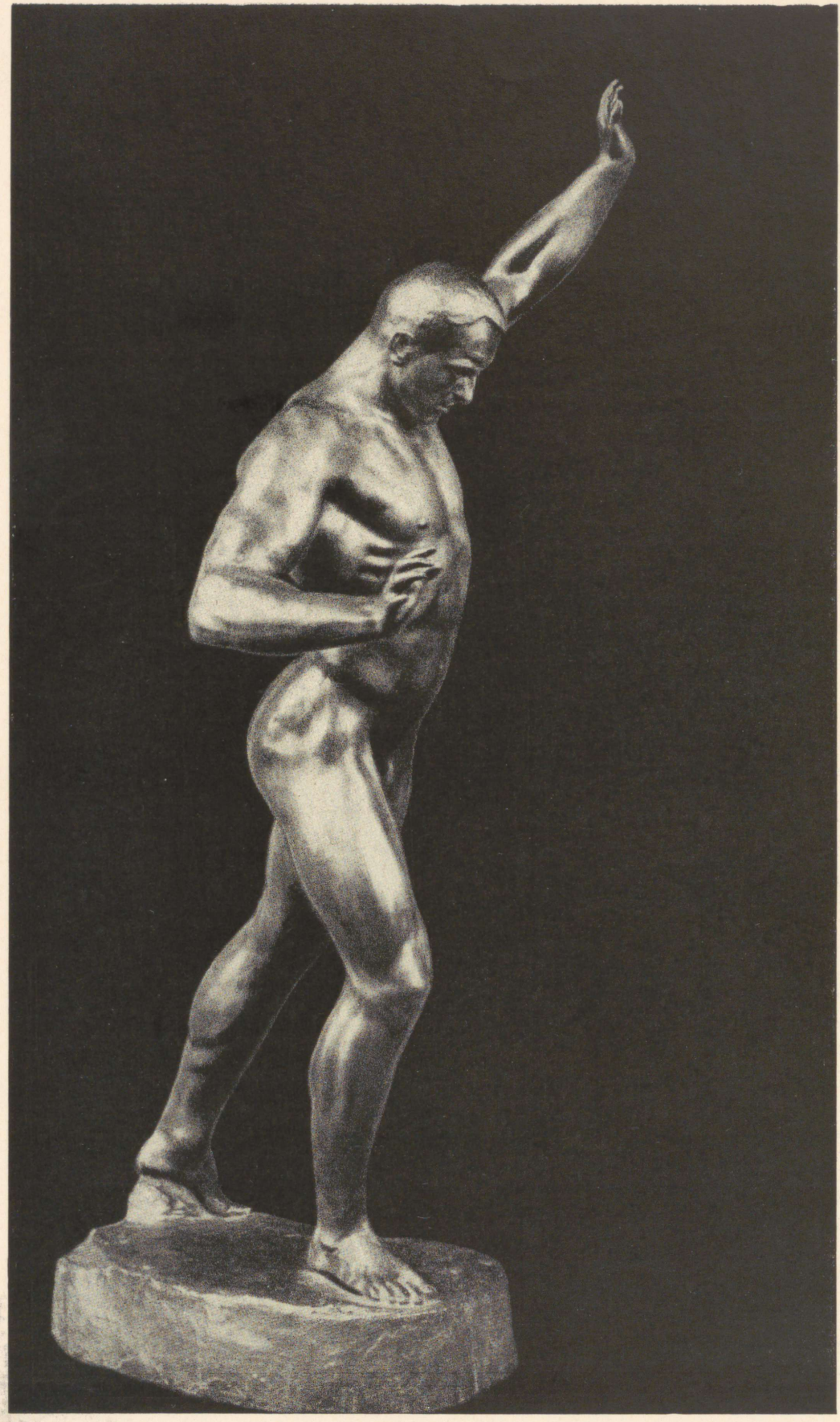
5. *Äreval ootel. Pronks. 1925. (Mod. 1899)*



6. *Lüüriline muusika. Pirnipuu. 1891.*



7. *Laeva viimne ohe. Marmor. 1926. (Mod. 1899)*



8. Maadleja G. Lurich. Pronks. 1903.



9. Laine ainuke suudlus. Marmor. 1922. (Mod. 1905)



10. J. Köleri portree paletiga. Kips. 1911.



11. Gladiaatorid. Pronks. 1906.



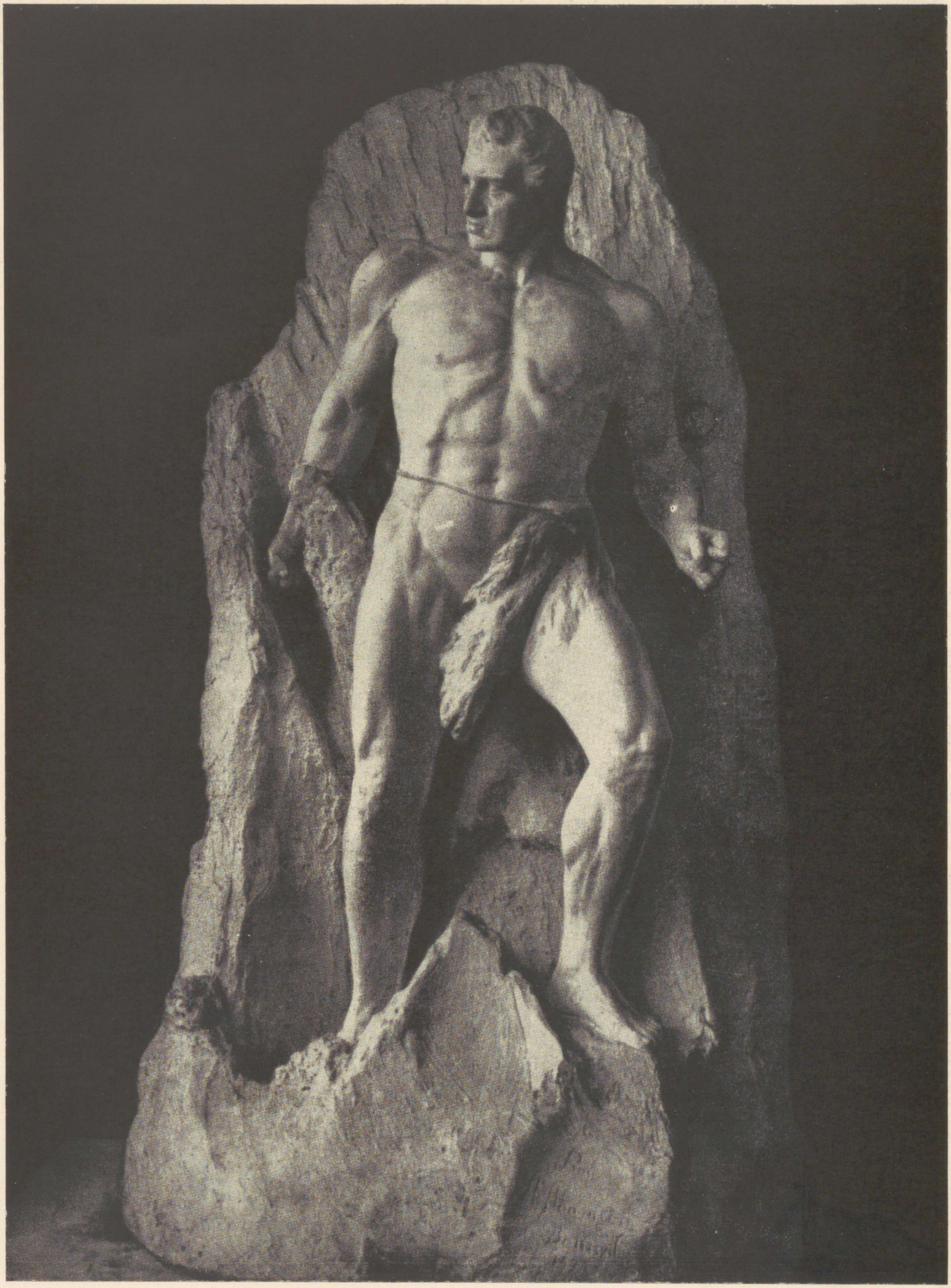
12. Nälg. Pirnipuu. 1920.



13. Nälg. Detail. Pirnipuu. 1920.



14. Noorus kaob. Pirnipuu. 1919.



15. Kalevipoeg põrgu väravas. Kips. 1922.



16. Kunstniku uinuv tütreke. Marmor. 1923.



17. Agu tervitab lainet. Pirnipuu. 1924.



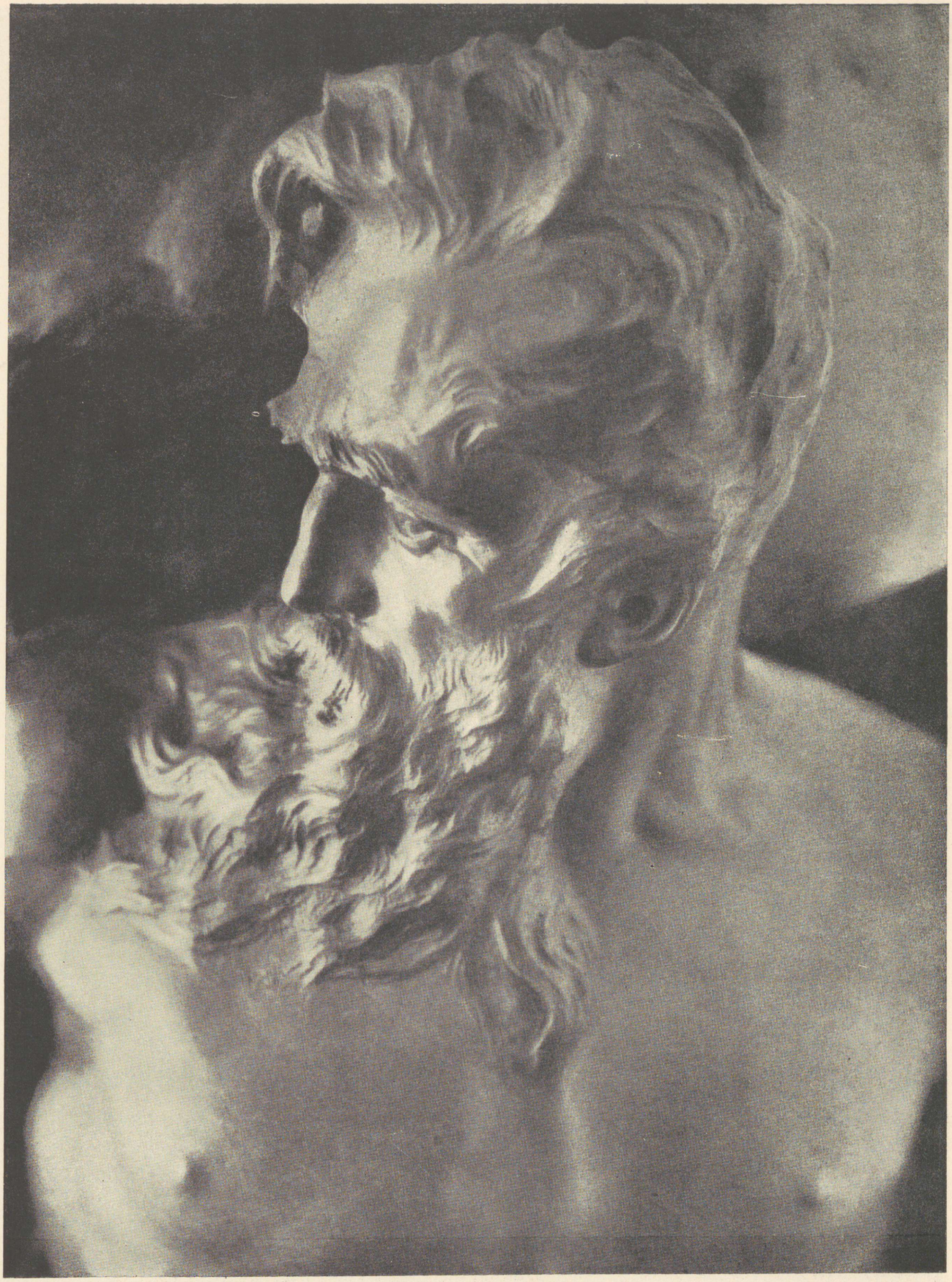
18. Sõjaviletsused. Pirnipuu. 1928



19. Sõjaviletsused. Detail. Pirnipuu. 1928



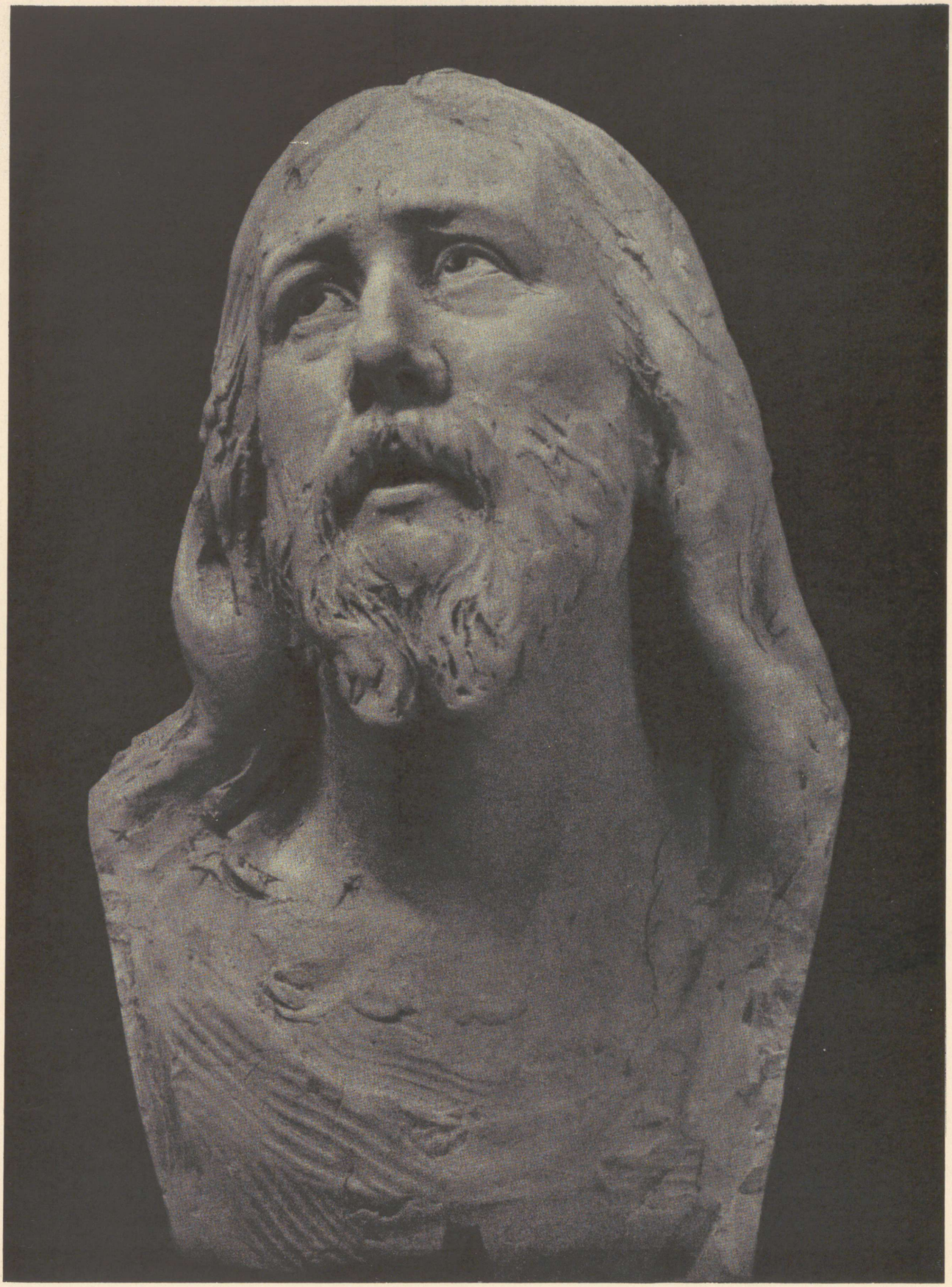
20. Pax. Pirnipuu. 1928.



21. Kronose pea. Detail grupist «Pax». Pirnipuu. 1928.



22. Märtritari pea. Reljeef. Kips. 1929.



23. Kristuse pea. Eskiis. Savi. 1929.



24. Surev laine. Kips. 1929.



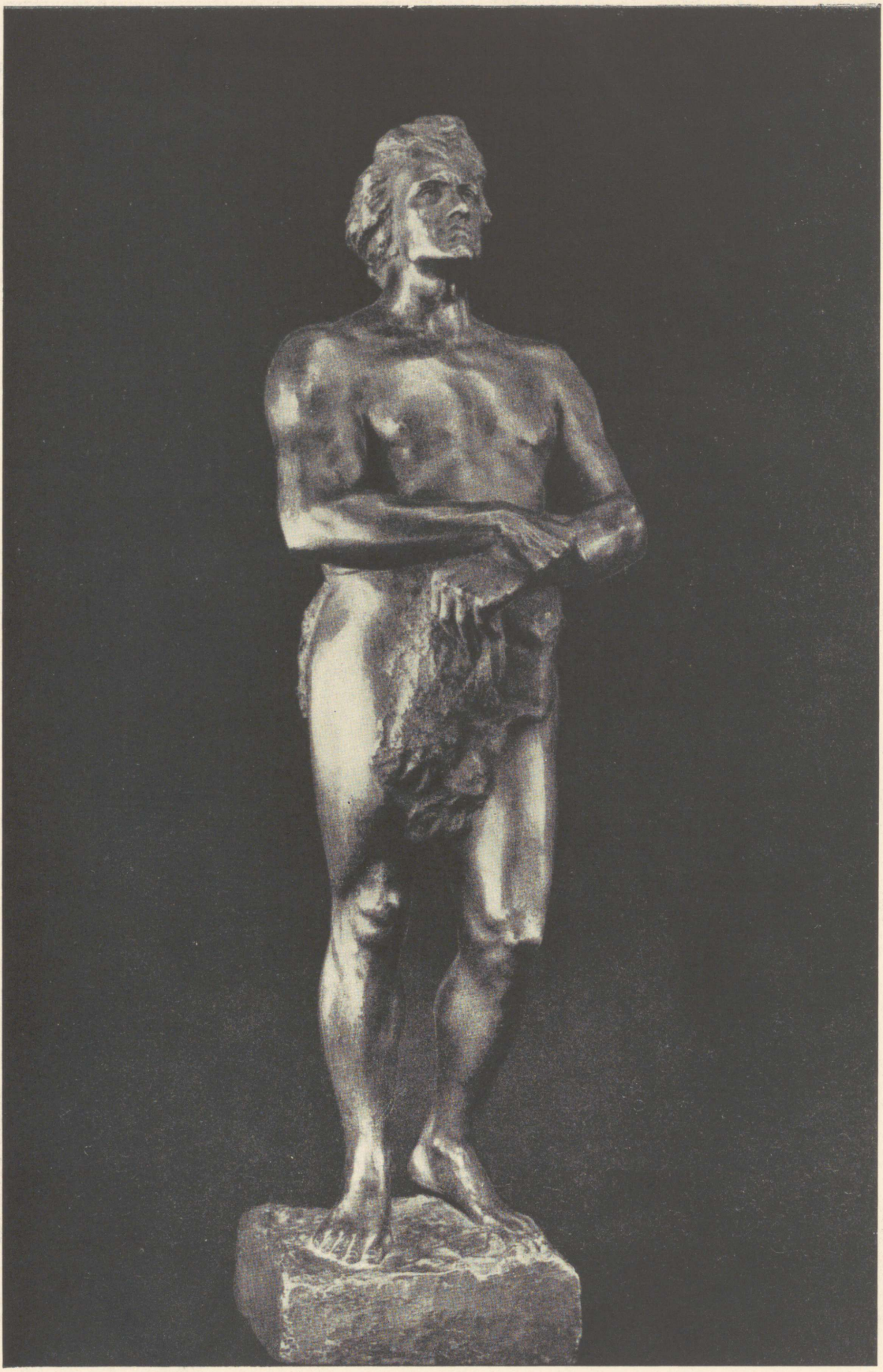
25. Lembitu. Pronks. 1925.



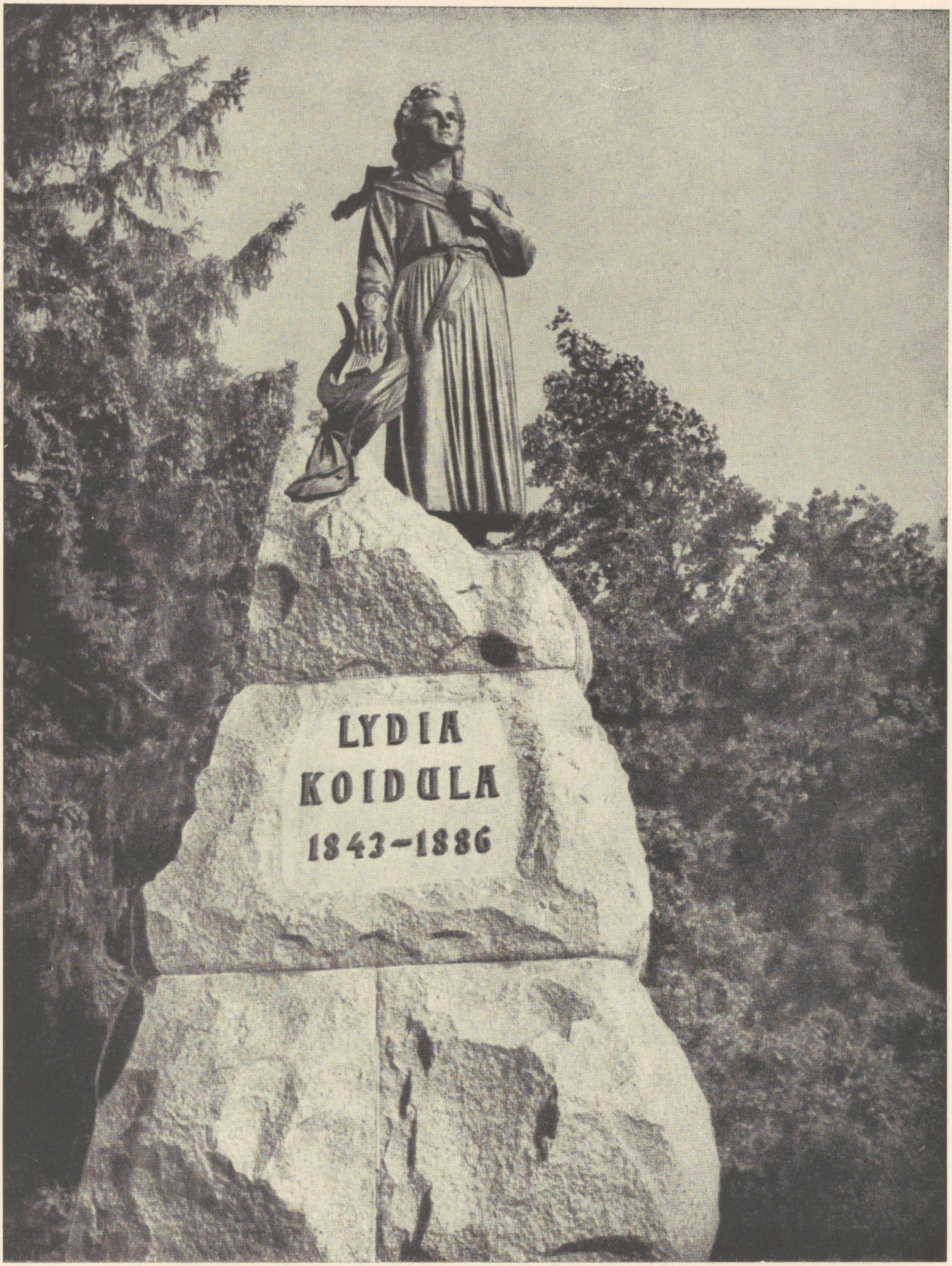
26. «Russalka» monument Tallinnas. Pronks, graniit. 1902.



27. *Russalka figuur. Detail monumendist. Pronks. 1902.*



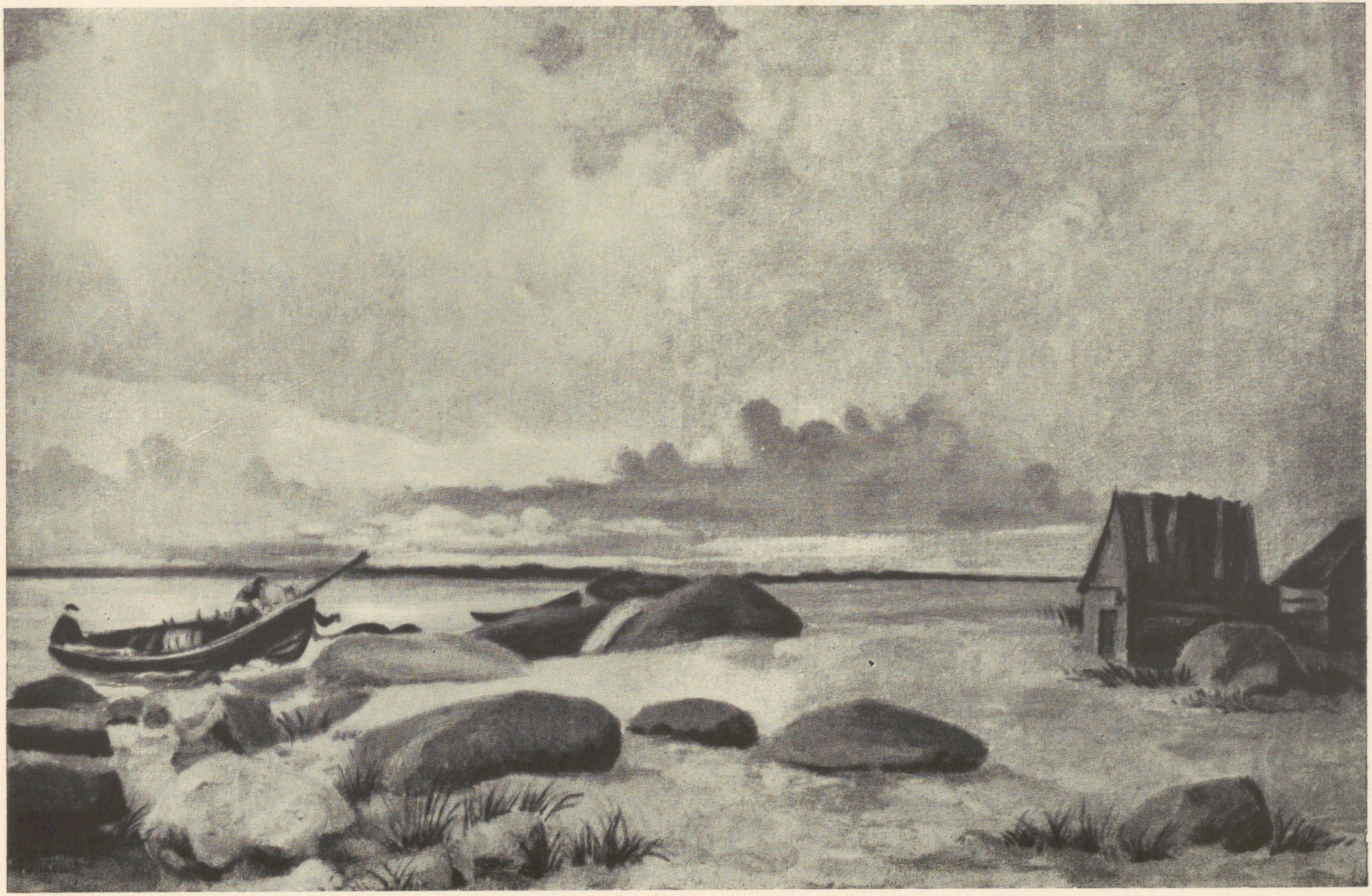
28. Kalevipoeg. Eskiis monumendile. Pronks. 1926.



29. L. Koidula monument Pärnus. Pronks, graniit. 1929



30. Meremaastik. Õli.



31. Pakri rand. Õli.



32. Istuvad mehed. Pliiats, sulg.

SISUKORD

AMANDUS ADAMSONI ELU JA LOOMING 5

TEOSTE NIMESTIK 78

TEOSTE ESITAMINE NÄITUSTEL 94

BIBLIOGRAAFIA 101

РЕЗЮМЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ 113

REPRODUKTSIOONID 135

Нурк Тийна Карловна

АМАНДУС АДАМСОН
монография

Оформление обложки, суперобложки и титула
П. Рээвээра

На эстонском и русском языках

Издательство „Искусство Эстонской ССР"
при Художественном фонде Эстонской ССР
Таллин, ул. Пикк, 6

*

Toimetajad M. Kartna ja S. Mello

Kunstiline toimetaja A. Koemets

Tehniline toimetaja K. Kuusik

Korrektor V. Ansip

Ladumisele antud 9. III 1959. Trükkimisele antud 9. IX 1959. Paber 54 × 84, 1/8 Trükipoognaid 21. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 17,22. Arvutuspoognaid 12,65. Trükiarv 7000. MB-08429. Tellimise nr. 1038. Hans Heidemanni nimeline trükikoda, Tartu, Vallikraavi 4.

Klišeed valmistatud trükikojas „Kommunist", Tallinn, Pikk 2.

Hind rbl. 14.30

6—6

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00445769 5